



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

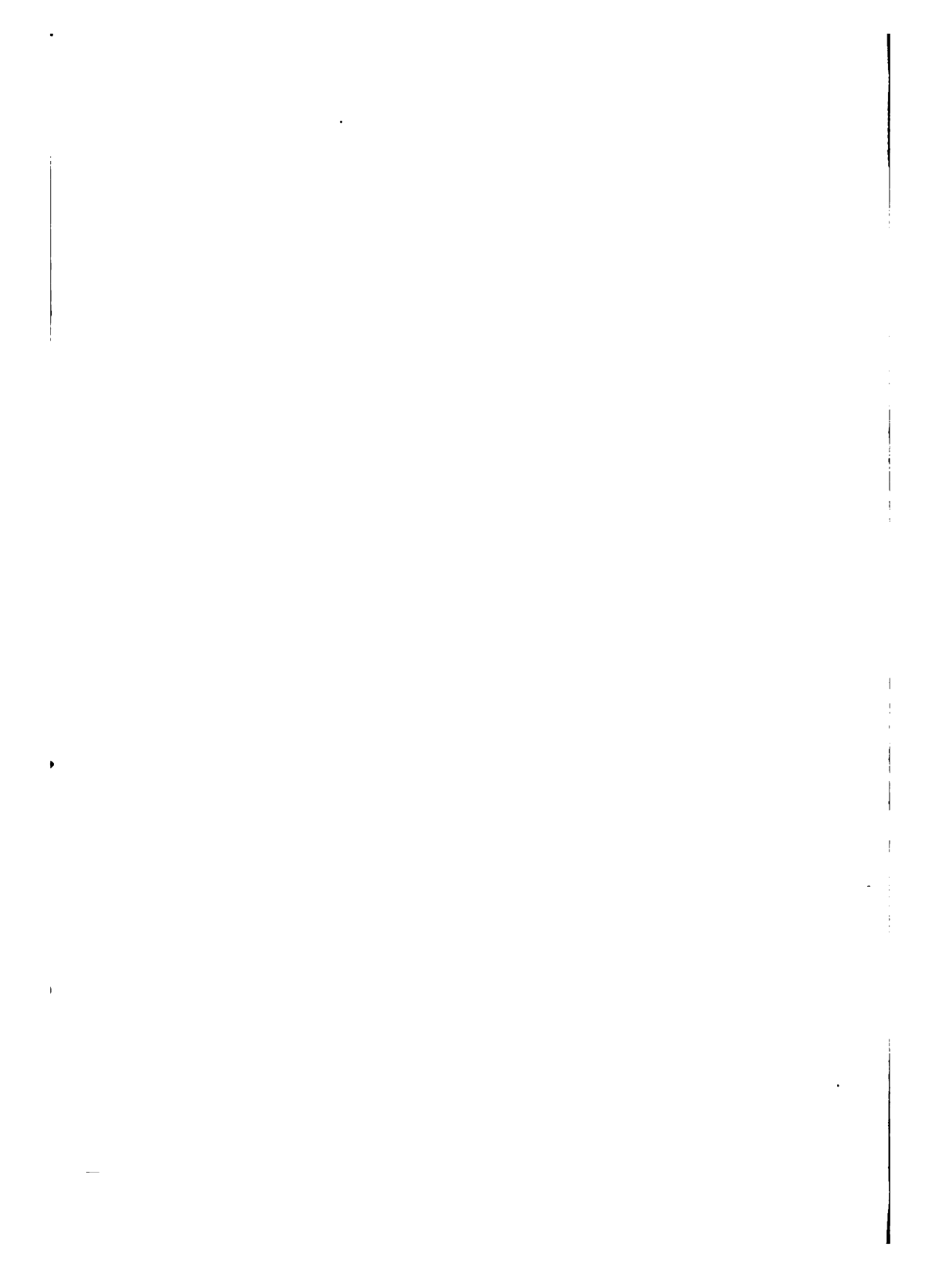
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

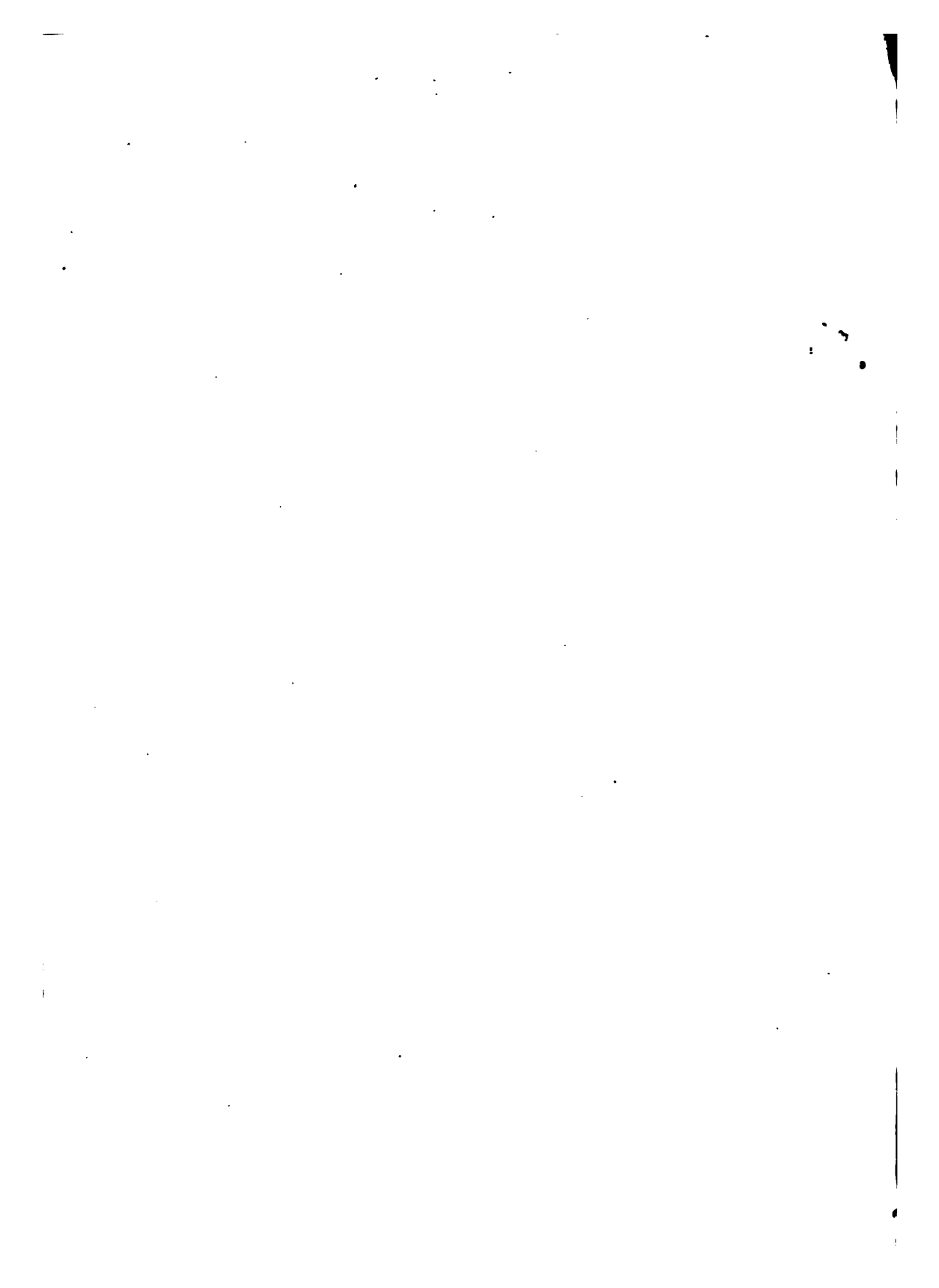


FROM THE FUND OF
CHARLES MINOT
CLASS OF 1828

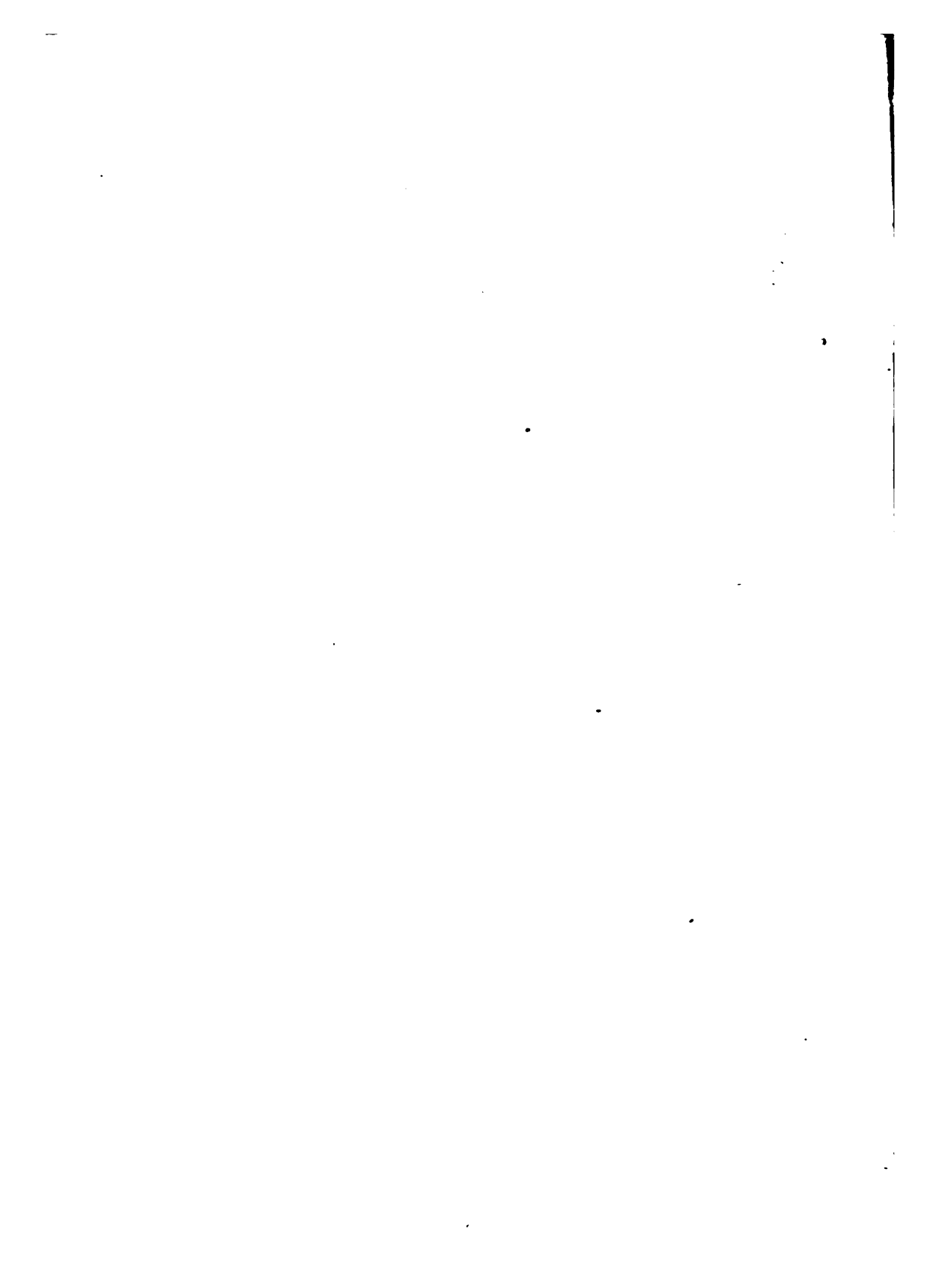
From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University







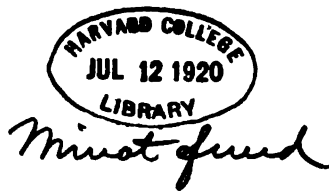
**DER FALL BÖCKLIN UND DIE
LEHRE VON DEN EINHEITEN**



DER FALL BÖCKLIN
UND
DIE LEHRE VON DEN EINHEITEN
VON
ALFRED JULIUS MEIER-GRAEFE

VERLAG VON JULIUS HOFFMANN, STUTTGART, 1905

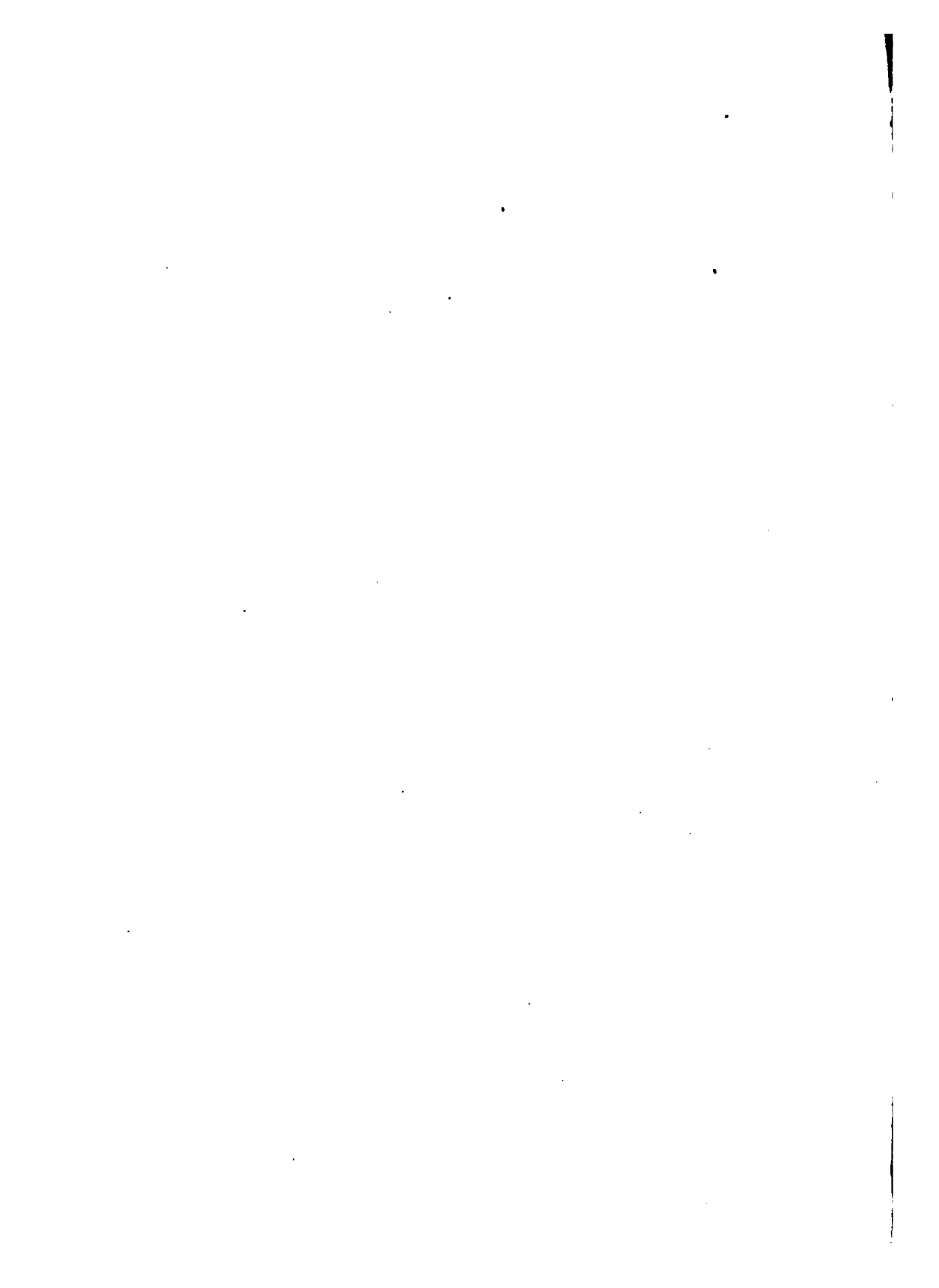
FA 4021.3.15



VON DIESEM BUCH WURDEN AUSSER DER
GEWÖHNLICHEN AUSGABE 3 EXEMPLARE AUF
JAPANISCHES BÜTTEN UND 20 EXEMPLARE
AUF DEUTSCHES BÜTTEN ABGEZOGEN; DIE
ERSTEN NUMMERIERT 1-3, DIE LETZTEN
4-23. VON DIESEN SIND 2 JAPAN- UND 10
BÜTTEN-EXEMPLARE IM HANDEL ○○○○○○

No. 3

ODI PROFANUM VULGUS ET ARCEO



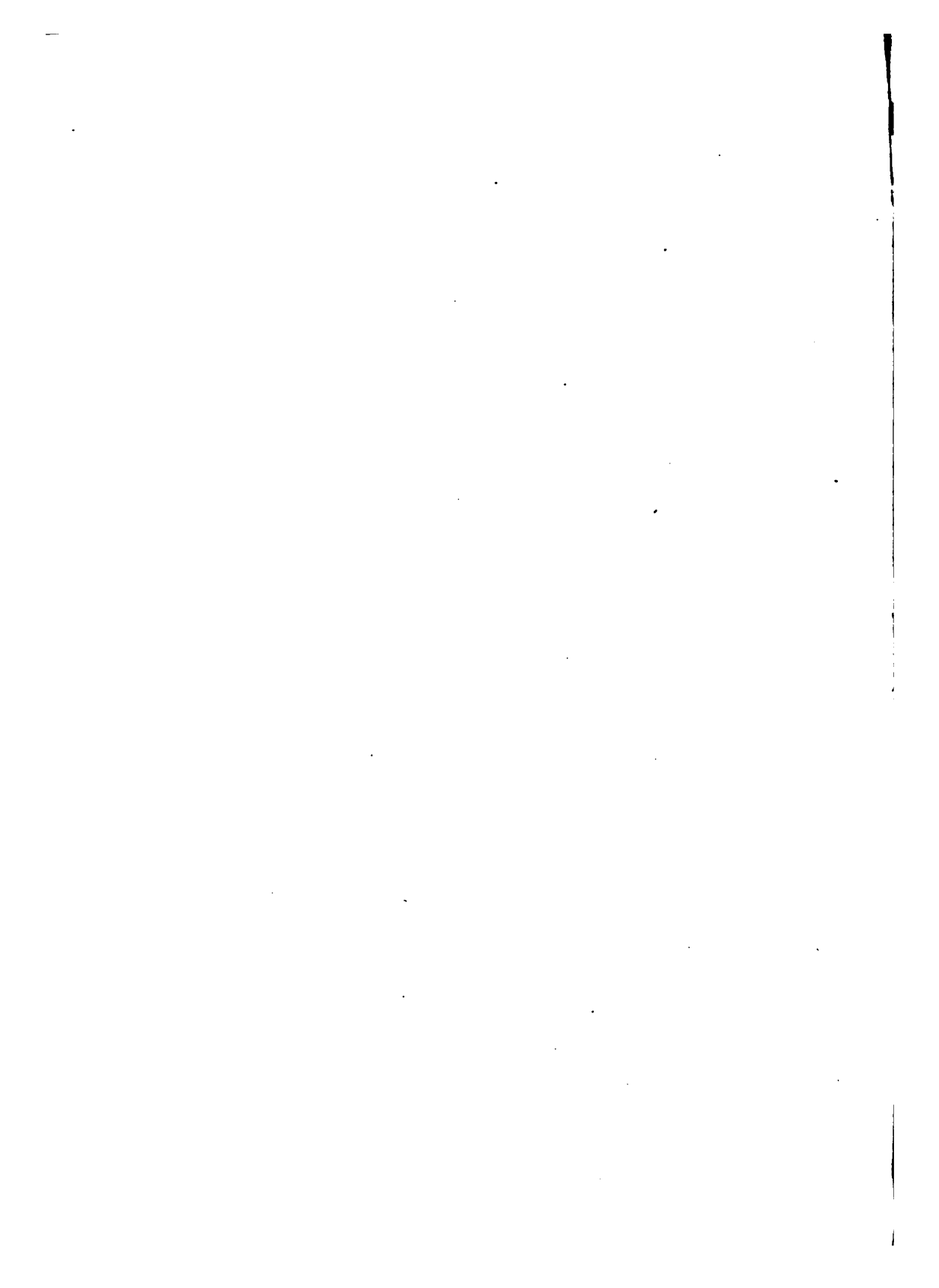
INHALTS-VERZEICHNIS

ERSTER TEIL

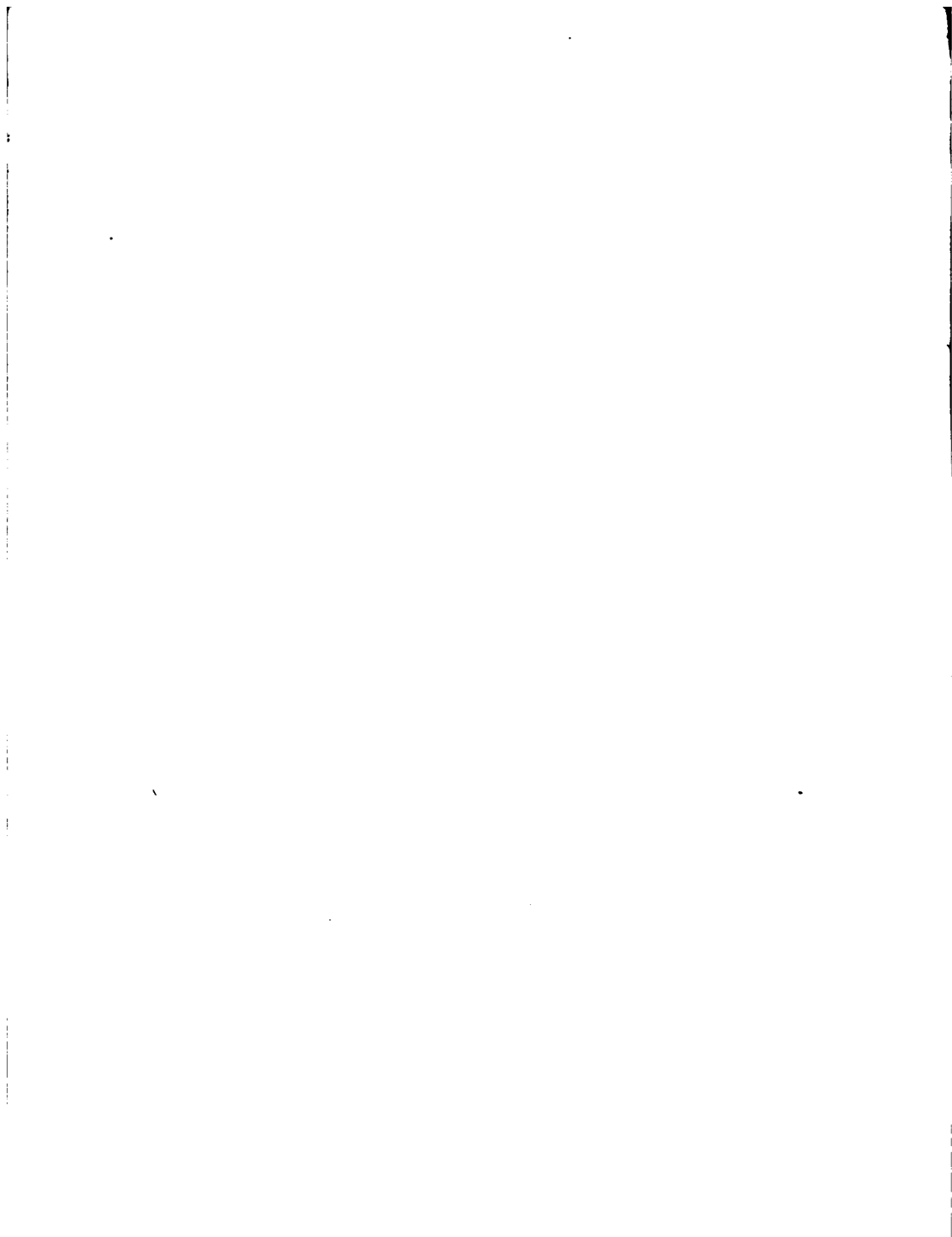
	/SEITE
I. METHODE: KUNST-WISSENSCHAFT	1
II. BÖCKLINS STELLUNG ZU MENZEL: FRÜHZEIT	11
III. DIE EINHEITEN	28
IV. DIE BEIDEN PERIODEN BÖCKLINS	39
V. DIE LEHRE VON DEN EINHEITEN	45
VI. ENTWICKLUNG DER EINHEIT IN DER ALTEN UND NEUEN MALEREI	58
VII. ENTWICKLUNG BÖCKLINS	73
VIII. DER POPULÄRE BÖCKLIN	91
IX. ERFINDUNG	102
X. BÖCKLINS STELLUNG ZU MENZEL: SPÄTZEIT .	112

ZWEITER TEIL

I. METHODE	123
II. DER IRRTUM	129
III. DIE VERNEINUNG BÖCKLINS	143
IV. DIE BEJAHUNG DER ANSCHAUUNG BÖCKLINS .	156
V. FOLGERUNG	165
VI. DIE ORGANISATION DES IRRTUMS	183
VII. DAS THEATER	200
VIII. DIE BÜHNE BÖCKLINS	221
IX. DAS STÜCK	245
X. DER FALL DEUTSCHLAND	257



ERSTER TEIL



KUNST-WISSENSCHAFT

Um nicht den Tadel einer oberflächlichen Behandlung ernster Fragen herauszufordern, werde ich im folgenden genötigt sein, Dinge zu berühren, die sich für einen großen Teil meiner Leser, so hoffe ich wenigstens, von selbst verstehen. Selbst bei ernsthafter Diskussion solcher Kapitel habe ich oft bemerkt, wie in der Hitze des Gefechts alles schwankt; eine Voraussetzung, die eben noch galt, im nächsten Moment angezweifelt wird, und jeder Schritt vorwärts um ebensoviel zurückgleitet, weil man sich nicht vorher über gewisse Grundlagen einigte. Daher bitte ich um Nachsicht, wenn es einmal langweilig wird. Ich müßte bei knapperer Formulierung fürchten, mißverstanden zu werden, oder wäre unschlüssig, ob ich weiter gehen darf. Dazu kommt die Sprödigkeit des Stoffs, zumal die Unmöglichkeit, mit Sätzen und seien sie auch noch so lang, nur annähernd das zu ersetzen, was der kleinste schnelle Blick auf das Kunstwerk in einem Moment enthüllen kann. Hier empfängt der Betrachter alles zusammen auf einmal. Das Grundwesen der bildenden Kunst, durch das sie sich von allen anderen Künsten elementar unterscheidet, besteht darin, daß alle ihre

Werte auf einem Feld liegen und gleichzeitig wirken. Der Theoretiker ist unfähig, alle diese Werte überhaupt nur in Worte zu fassen, und noch dazu genötigt, das wenige Hauptsächliche, das er darstellen kann, die Grundelemente, aus dem Gleichzeitigen zu lösen und hintereinander zu bringen. Selbst wenn er der größte Künstler wäre, würde er auf diesem Wege nie die Überzeugungskraft des Kunstwerkes erzielen. Denn das Kunstwerk ist ja gerade der durch nichts anderes zu ersetzende einheitliche Ausdruck, d. h. die Tat bei größter Kraftersparnis. Er darf aber bei dieser Arbeit auch gar nicht Künstler sein, denn er soll ja betrachten, untersuchen, folgern, kurz wissenschaftlich handeln.

Jeden Menschen überläuft ein leichtes Gruseln, wenn er auf unserem Gebiete von Wissenschaft reden hört. Das Gelehrtentum ist bei uns und überall in bösen Mißkredit geraten. So oft schon schlug die Praxis die graue Theorie, daß man aller Doktrinen müde geworden ist. Ich glaube aber, wir haben eine eigentliche Kunstwissenschaft bisher noch nie oder so gut wie nie besessen. Die früheren Zeiten brauchen sie nicht. Jede Wissenschaft ist Notbehelf. So lange die Menschen gesund waren, gab es keine Doktoren. Heute steht mindestens eins fest: daß unsere Kunstanschauung krankt, von einem Leiden angegriffen, das ihr den Rest geben kann, wenn nichts dagegen getan wird. Wir werden zeigen, daß es schon heute in ganzen Ländern ehemaliger Kultur so gut wie keine Anschauung mehr gibt, so unterwühlt ist alles von gewissen kulturfeindlichen Zeitelementen.

Die prinzipielle Frage, ob der Kunst von der Wissenschaft geholfen werden kann, scheint mir von vornherein falsch gestellt. Welche Wissenschaft, welche Kunst muß erst mal untersucht werden. Sicher hilft keine enge Doktrin einer großen Sache. Jeder Versuch, mit abstrakten Konstruktionen an den Einfall des Genies heranreichen zu wollen, ist Unsinn. Man kann nicht mit Wissenschaft Kunst machen. Wohl aber gibt es hier wie bei allen menschlichen Tätigkeiten, die seit Jahrtausenden betrieben werden, Erfahrungen. Es steht fest, daß diese Erfahrungen in der Kunst länger halten als in irgendeiner anderen Tätigkeit. Noch heute malt man, in einem gewissen und zwar weit umfassenden Sinne, so wie Rembrandt, noch heute meißelt man, so im selben Sinne, wie Michelangelo und dichtet und musiziert wie vor vielen hundert Jahren. Die Wissenschaft wird zunächst nützen, die diesen gewissen Sinn nicht überschreitet, die nicht mit Prämissen rechnet, die außerhalb gesicherter Angriffspunkte liegen und nur dem individuellen Ereignis gehören. Und zwar wird sie dem Künstler nützen, der über diesen Sinn im Unklaren ist. In ihrem Bereich liegt die Konstatierung des Gesetzmäßigen. Mag sie es noch so weit fassen: es gibt Gesetze in der Kunst ganz indiskutabler Art, unübertretbar und unvergänglich. Sonst wäre dieser gemeinschaftliche Grundzug in allen Werken unverständlich, sonst wäre die Kunst unvernünftig, Willkür. Sie ist das Gegenteil, höchste Gesetzmäßigkeit, und was uns drängt, die Vernunft dabei auszuschließen, ist nur die Tatsache, daß höchste Weisheit hier nicht

mit den von uns sonst als Vernunft bezeichneten Gaben des Geistes, sondern unbewußt mit dem Instinkt vollbracht wird. Das heißt also: zum vernünftigen Ende gelangt der Künstler auf schnellerem Wege; nie aber stellt der Weg das Ziel in Frage. Mit anderen Worten: Es gibt unwandelbare Gesetze, aber unzählige Erfüllungen. Keine Wissenschaft taugt, die der Erfüllung zuvorkommt; jede Wissenschaft taugt, die das Gesetz erkennt.

Soweit kann die Wissenschaft dem Künstler helfen. Da sie ihm nie die Lösung gibt und da alles, was wir Talent, Genie nennen, die Namen der großen Künstler, nur personifizierte Lösungen darstellen, bleibt sie an dem eigentlichen Werdeprozeß der Kunst direkt unbeteiligt.

Unendlich mehr dagegen vermag sie dem Empfänger zu geben, der Kunstbetrachtung. Hier wird sie zu dem Arzt, der in der Gefahr unmittelbar durch seinen Eingriff hilft, wenn überhaupt zu helfen ist, und der den Kampf des Individuums erleichtert und fördert, einmal durch Entfernung alles Schädlichen, dann durch Mitteilung aller der Wissenschaft zu Gebote stehenden Erkenntnisse. Hier erwächst für die Anschauung Deutschlands, von deren lebensgefährlicher Erkrankung dieses Buch berichten wird, eine unübersehbare Aufgabe. Hier ist alles zu tun und kann alles getan werden. Denn während dem Künstler die Erfahrung Tausender von keinem Nutzen ist, um auch nur ein Bild von einer Handfläche genial zu fertigen, kann der Betrachtende lernen, was Kunst, was Genie ist, wie er irgend etwas anderes lernt. Ja,

nur dieser Weg allein führt sicher zum Ziele. Wie auf der Schule gibt es glückliche Schüler, denen die Dinge anliegen. Sie werden ihnen nichtsdestoweniger auf demselben Wege, auf dem sich der Unbegabte mühselig abquält. Nur schneller, sicherer, bleibender, wie es ihnen nach glücklicher Anlage gegönnt ist. Die Einbildung, daß man überhaupt nicht mehr zu lernen braucht, daß der Empfänger desselben Vorrechts wie der geborene Künstler genießt, ist die Krankheit unserer Zeit, und nie wird sie gesunden, als bis sich die Eingebildeten wieder auf die Schulbank setzen und lernen. Ja, sie werden nun ebenso viel länger zu sitzen haben, je sicherer sie vorher glaubten, mit ihrem Nichts zu den gebratenen Tauben zu gelangen.

Dadurch aber, daß die Wissenschaft die Empfangenden bessert, hilft sie indirekt auch den Künstlern. Sie reinigt den Resonanzboden, auf dem sie spielen. Und je klarer der Ton zu dem Künstler aus der Masse zurückklingt, desto besser wird er spielen. Wo keine Nachfrage ist, da gibt es keine gute Ware.

* * *

Die Kunstdoktoren der Gegenwart lassen sich bis auf blutwenige Ausnahmen in drei Kategorien teilen: Historiker, Dichter, Techniker. Die Historiker haben uns Geschichten erzählt, die Dichter ihre Empfindungen. Niemand darf sie deshalb schmähen. Es ist unzweifelhaft von Wert, diese Geschichten zu erfahren, und die Empfindung der Empfindungen dritter kann sogar ein neuer Kunstgenuß sein, insofern den Dichtern, angeregt

durch das betrachtete Werk, die Dichtung gelingt. Aber beide Werte sind nicht wertvoll für den Zweck der Kunstbetrachtung. Mit hundert Gedichten und Geschichten über das Kunstwerk wird noch nichts von ihm selbst berichtet. Statt das Gebiet zu betrachten, vergrößern beide, Historiker und Dichter, es nur, erschweren also im besten Fall die Aufgabe. — Bringt der Techniker die Lösung? Er betrachtet wirklich das Werk und zwar in allernächster Nähe, macht dabei Entdeckungen, über deren Wert nicht gestritten werden kann, erkennt gewisse Symptome der Echtheit und der Fälschung, zeigt materielle Einzelheiten der Gestaltung, die zur Technologie beitragen. Aber so wertvoll diese Tätigkeit für viele Zwecke ist, für die kunstbetrachtende Wissenschaft wird sie unwesentlich, weil die Folgerungen aus den Nahebetrachtungen des Technikers just die gewisse Sphäre durchbrechen, die wir als der Wissenschaft zugänglich erkannten. Er zeigt den Einzelfall so, wie er dem Kunstbetrachtenden nutzlos bleibt.

Mit einem Wort: sowohl der Historiker wie der Dichter wie auch der Techniker reden um den Kern der Sache herum, erweitern statt zu lösen, ja, können, so wertvoll ihre Gabe an sich sein mag, die Betrachtung schädigen, weil ihre Erweiterung verwirrt, und haben tatsächlich, wie hinlänglich bekannt, genug geschädigt. Nicht die Einzelheit interessiert, nicht die geschichtliche Bestimmung, noch weniger die Begeisterung des Dichters, für die er nur seine, nicht unsere Gründe zitiert. Die Forschung kann sich immer nur an das Werk als solches

halten, und an den Künstler als Schöpfer des Werkes. Die drei anderen Betrachtungen verraten nichts von diesem unteilbaren Wesen, weder eine von ihnen allein, noch alle zusammen. Sie sind immer nur Relativa und zwar durchaus nicht alle, ja im besten Fall nur ein verschwindender Teil. Die Relation selbst, die Summe aller Relationen, muß erkannt werden.

Nichts hindert heute diese Erkenntnis mehr als der Standpunkt des Dichters. Er bewies, daß man sich an allem Möglichen begeistern und doch gute Worte daraus machen könne und weckte den Aberglauben, ebenso könne man auch als Nicht-Dichter genießen. Die tatsächliche Produktion, die jedes Dichtwerk darstellt, wurde für Konsumtion genommen, die tatsächlich der Kunstgenuß immer nur sein kann. Und weil der Dichter das Werk persönlich betrachtete, wie er jeden Baum, jedes Mädchen, jedes Haus persönlich betrachtet und betrachten muß, um daraus sein Kunstwerk zu dichten, deshalb folgerte man, nur auf persönliche Betrachtung käme es an, und so wurde jeder Ladenschwengel vor jedem Schund zum Dichter.

Odi profanum vulgus et arceo.

Diese Persönlichkeitstheorie, die After-Religion unserer Zeit, hat auch in der Kunst wahre Verheerungen angerichtet, weil sie das Betrachten des Werkes ohne den Autor, ohne das Menschliche und zuweilen das Allzumenschliche des Autors als Sünde am heiligen Geist erklärte. Man schlug die Kunst durch die Künstler. Heute, wo einige wenige unter uns die Folgen dieses

Irrtums immer drohender vor sich sehen, wo die Zahl der Künstler immer mehr zunimmt und die Kunst sich erschreckend vermindert, regt sich die nicht gerade fern liegende Einsicht, daß auch das Werk des Genies sachlich betrachtet werden könnte. Diese Sachlichkeit wendet sich von dem Historiker und Techniker ab, nicht ohne beiden zu danken, und energisch, ja feindlich, gegen den Dichter, denn der hat ihr hier nur genommen. Sie verlangt eine unerbittliche Revision des berühmten: „Ich empfinde nun mal so“, der Phrase, mit der man alles entschuldigt, nichts begründet. Ein gehöriger Posten dieser Empfindung ist in Deutschland, bei Licht betrachtet, Gedanke, und dieser wäre höchst willkommen, wenn ihn das auszeichnete, was sonst den guten Gedanken über den dummen erhebt, die Logik. Man kann in der Tat erstaunlich viel mit Logik ergründen, was scheinbar nur der Empfindung zugänglich ist; und dieser durchaus verstandesmäßige Zusatz wird hier wie in aller Philosophie zur unentbehrlichen Bedingung, um die Betrachtung zu einer wissenschaftlichen zu machen. Empfinden kann jeder Laie, und die Erfahrung lehrt, daß das zuweilen die Laien besser verstehen als die Akademiker. Sicher gehen wir von diesem Vermögen aus. Es ist da, massenhaft da, jeder Barbier führt es im Munde, und doch weiß nach der Persönlichkeitsmanie keiner heute mehr, was es ist und ob nicht zwischen der Empfindung des rohen Menschen und des kultivierten, ob nicht zwischen der Empfindung, die ein rohes Werk erweckt, und der eines gelungenen, ein notwendiger Unterschied besteht. Worin

er besteht, ist die Frage. Diese Frage wird nicht mit dem Gefragten gelöst. Ich kann nicht beweisen, daß wir Menschen sind, mit dem Hinweis, weil wir Menschen sind, nicht über Herrn A klar werden, indem ich Herrn B nehme. Sondern das zu Betrachtende muß abgelöst, muß Objekt werden. So selbstverständlich ich ohne dies Objekt nicht betrachten, nicht daraus folgern kann, so sicher gehört zur Betrachtung einer nicht vom Objekt, sondern von mir ausgehenden Zutat. Um aus den vielen Empfindungen so verschiedener Art die allein gültigen Tatsachen zu erkennen, bedarf es einer Anstrengung, einer spezifischen, rein intellektuellen Arbeit und Logik. Ohne den Willen und die Fähigkeit, zu denken, keine Logik. An dem zweiten wäre unhöflich zu zweifeln, wohl aber wage ich, an den guten Willen meiner Leser zu appellieren. Denn man kann bekanntlich nicht mal beweisen, daß zweimal zwei vier ist, wenn sich der andere gegen jede Vorstellung von Zahlen sträubt. In unserem Gebiet, wo die Weigerung, nachzudenken, schon traditionell geheiligt ist, wächst die Schwierigkeit der Demonstration. Sie wird noch durch die relative Ungewohntheit des Problems, seine scheinbare Kompliziertheit und, last not least, durch das tatsächlich Unzureichende des Darstellers vermehrt. Nur wenn der Leser die Lücken der Demonstration, die notabene schon aus der Rücksicht auf den Platz entstehen, durch um so eifrigere Mitarbeit ergänzt, kann das gemeinsame Ziel, die Erkenntnis, errungen werden.

Um die Demonstration so einfach wie möglich zu halten, nehme ich einen allgemein bekannten Fall, färbe sozusagen die abstrakten Faktoren mit der weit sichtbaren Persönlichkeit Böcklins; um sowohl den Weg zu zeigen, wie gleichzeitig sofort ein praktisches Resultat, das für die deutsche Kunst entscheidend ist, anzustreben. Das eine muß notwendig das andere ergeben oder beides in Frage stellen. Denn so läßt sich des großen Lionardos Weisheit im Codex Vaticanus vernehmen: „Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heißen, die nicht ihren Weg durch beweiskräftige Darlegung nimmt. Meinst du, die Wissenschaften, die von Anfang bis zu Ende im Geist bleiben, hätten Wahrheit, so wird dies nicht zugegeben, sondern aus vielen Gründen verneint. Und vornehmlich deshalb, weil bei solchem rein geistigen Abhandeln das Experiment nicht vorkommt, ohne das sich kein Ding mit Sicherheit zu erkennen gibt.“

BÖCKLINS STELLUNG ZU MENZEL: FRÜHZEIT

Man kann keinen einzelnen Stern am Himmel bestimmen, wenn man nichts von den anderen weiß. Die Beziehung des einen zu den anderen gibt seine Lage. Der Astronom sucht zuerst den großen Kreis, in dem der Stern liegen muß. Hat er den, so reduziert er immer mehr sein Beobachtungsfeld, bis er ganz genau den gesuchten fixiert hat. Versuchen wir, es hier gerade so zu machen.

Die Stellung des Publikums zu Böcklin und Menzel sagt mehr von deutscher Art als dicke Bücher. Beide werden verehrt, und Form und Gründe der Verehrung sind für uns typisch. Daß sie ohne Ahnen sind und eine ganz einzige Bedeutung in der Kunst einnehmen, sagt man von beiden. Innerhalb dieses gemeinsamen Kults aber vollzieht sich eine immer stärker hervortretende Differenzierung, die genau das, was sie dem einen an Schätzung nimmt, dem anderen zulegt. Seit zehn Jahren etwa beginnt man in Menzel immer mehr eine Art Wissenschaftler zu sehen. Seine Blüte gilt als die Wirkung eines der exakten Forschung beflissenen Gelehrten, die ihre Zeit hatte, notwendig und ersprießlich war, aber dann von einer größeren Potenz abgelöst wurde, von einem Kunst-Künstler, im Gegensatz zum Gelehrten-Künstler, von Böcklin. Diese Entwicklung sieht fast wie eine philosophische Evolution aus: Der

Wissenschaft folgte die Kunst, dem Wahren das Schöne, und es ist eigentlich wunderbar, daß nicht auch die Religion in dieser wohlbekanntem Reihe erscheint. So kommt man dahin, in den beiden Koryphäen Deutschlands nicht mehr Persönlichkeiten, sondern Prinzipien zu sehen, und diese richten sich immer mehr zu Gegensätzen aus. Tritt man den Meinungen näher, so hört man Menzel als Zeichner, Böcklin als Maler preisen und kommt zu der Überzeugung, daß folglich der Zeichner mehr ein Gelehrter, der Maler mehr ein Künstler sein müsse. Eine Klärung dieser mindestens auffallenden Erscheinung ist unentbehrlich.

Freilich stößt schon das Verlangen, die beiden Meister überhaupt zu vergleichen, auf starken Widerspruch. Man liebt sie, den einen wie den anderen, und damit basta! Die Tatsache, meint man, genüge. Diese Tatsache findet sich in unseren geselligen Beziehungen alle Tage und erweist sich nur gar zu oft als ein Schemen. Oft liebt man einen Verwandten nur, weil er da ist. Die Beziehung, die lediglich aus Gewohnheit, Konvenienz und Nebensachen besteht, nicht dem geringsten positiven Wert-Bewußtsein entspringt, bleibt ohne alle wesentlichen Folgen. Ein Blick auf diese oft unsagbar arme Analyse der Liebe weckt gegen die gleiche Toleranz, mit der man einen Kunstwert vor Vergleichen, also vor Bestimmung zu schützen sucht, einen um so bedenklicheren Verdacht, als ja hier der Wert nicht einen Verwandten an einen anderen für kurze Zeit, sondern die ganze Menschheit für immer an sich fesseln soll. Nur mit ent-

schiedenen, nicht relativen, sondern absoluten Momenten kann solcher Wert Tatsache werden. Die Verwandten-Toleranz diesen Momenten gegenüber läßt nur die Weigerung des Betrachtenden erkennen, sich über den Ursprung einer Erscheinung, die in sein Leben greift, Rechenschaft abzulegen. Daher läuft die Behauptung, daß man verschiedene Werke derselben Malerei nicht gemeinsam untersuchen dürfe, auf einen Mangel entweder der Objekte oder der Untersuchenden hinaus. Entweder kann man nicht vergleichen, weil die Organe fehlen, das Wesen der Kunst weit genug zu fassen, oder dem Werke geht die Eigentümlichkeit ab, die es zur Kunst erhebt. Mögen die Dinge scheinbar noch so verschieden sein: gehören sie zur selben Kunst, so finden sie irgendwo in dem Aufnahmevermögen des fähigen Betrachters Gebiete, wo sie sich berühren. Das folgt mit eiserner Notwendigkeit aus der Einheit des Stoffes und des Zweckes, aus dem und für den sie gemacht sind. Bestände also wirklich zwischen Menzel und Böcklin ein nachweisbarer, absoluter Gegensatz, wie man gemeinhin glaubt, so daß der Vergleich prinzipiell ausgeschlossen wäre, so müßten notwendig der eine oder andere oder beide den Anspruch auf Künstlerschaft einbüßen. Tatsächlich ist aber von diesem absoluten Gegensatz keine Rede. Die nähere Betrachtung beider Werke ergibt identische Momente. Zudem verlaufen die Entwicklungen beider Künstler in einer deutlichen Parallele.

Die Ansicht, die in Menzel einen reinen Zeichner sieht, widerspricht unter allen Umständen der Geschichte,

auch wenn man annimmt, daß der später zu erörternde Begriff des Zeichners richtig erfaßt wird. Es gibt einen Menzel, dessen Werken sich im Europa derselben Epoche nicht viele gleichversprechende Belege einer durchaus malerischen Kunst zur Seite stellen lassen, und die, selbst wenn man sie an größten Werken der vergangenen oder zeitgenössischen Malerei mißt, von nicht übersehbarer Bedeutung erscheinen. Es ist der Menzel der Frühzeit. Böcklin hatte noch nicht den Pinsel in der Hand gehabt, als sein vermeintlicher Gegenpart bereits entschieden für seinen Ruf als Maler gesorgt hatte. Bekannt waren freilich damals nur die Zeichnungen des allerersten Anfangs. Es hat mehr als eines halben Jahrhunderts bedurft, um die unvergleichlich tiefergehenden Werke des Malers dieser Zeit zur Schätzung einiger weniger Zeitgenossen zu bringen, während der Zeichner Menzel sich schon lange universeller Berühmtheit erfreute. Das sonnige Interieur mit dem Vorhang, das heute die Nationalgalerie in Berlin ziert, trägt das Datum 1845 und war in mancher Hinsicht der europäischen Malerei um eine Generation voraus. Man betrachte die Situation der Malerei um diese Zeit von welchem Standpunkt man will,*) nehme alle Länder: so

*) 1845 ist das Todesjahr Schlegels. Kaulbach vollendete gerade das zerstörte Jerusalem; Schwind arbeitete am Sängerkrieg, Cornelius an den Reitern der Apokalypse, Philipp Veit an der Himmelfahrt Mariens, Rethel an den Entwürfen für das Rathaus in Aachen. Amerling, Winterhalter, Hübner usw. machten ihre Bildnisse. In Berlin porträtierte Krüger das hohe Militär. Die Bürgerschaft amüsierte sich an Hasenlever. Unter den Landschaftern malen die Achenbachs um diese Zeit ihre

vielartige Schönheit sich findet, man sucht vergeblich nach einer in dieser Art gleich starken Potenz. Kein Wunder, das er die deutschen Nazarener usw. schlug, aber man denke an Frankreich. Es gab großartigere Maler jenseits des Rheins, in Paris entstanden gleichzeitig Wunderdinge; aber sie haben, so überlegen sie sonst sein mögen, eins nicht, was dieser Menzel hat: das jenseits von allem, auch nur im leisesten Sinne bewußt Dekorativen; das Flüssige, das scheinbar von selbst wird; das ganz Selbstverständliche in der Beherrschung des Werkzeugs für den Ausdruck. Das bekamen die Franzosen erst nachher. Erst die Pariser von 1870 brachten es, schöner, noch mächtiger, endgültig, und heute noch mag man von ihren Sachen nehmen was man will, der kleine Menzel hält sich so gut daneben, wie jede Natur sich neben einer anderen hält, nur durch andere Organisationsverhältnisse verschieden. Kein Zeichner also, wie man damals meinte, kein Beobachter im Sinne des Gelehrten, wie man heute meint; sondern ein Schöpfer

besten Bilder. — In England war Constable acht Jahre vorher gestorben und schon vergessen, Turner malte seine besten Feerien; Scott wirkte und die Akademie. Es war die Periode, nach der die Präraffaeliten, die sich kurz darauf zusammentaten, mit ihrem Linien-Realismus wie Retter aus der Not erschienen. — In Frankreich die stärkste Opposition zwischen Delacroix und Ingres. Im stillen begann die Blüte der Fontainebleauer; Corot malte seine grauen Landschaften, Millet aus Hunger Banalitäten, Courbet versuchte vergeblich im Salon zu debütieren. Es war der Vorabend des Ruhmes Coutures. Delaroche auf der ganzen Linie, der in Belgien Wappers hervorbrachte, um diese Zeit Herrscher der Mode. Leys machte 1845 mit seinem Hochzeitsbild zum ersten Male von sich reden.

schlechtweg, der aus dem Fetzen Leinwand ein Stück zuckenden Lebens machte. In dem Zimmer vom Jahre 1845 geschehen keine Heldengeschichten, es befindet sich nicht mal ein Mensch darin. Aber Menzel läßt die Sonne ein Stück spielen, das bei aller Anspruchslosigkeit sehende Menschen zur Rührung bringen kann.

Damals malte Menzel, das heißt tat, was für den Maler immer die vernünftigste Beschäftigung bleibt. Er machte nicht irgend etwas mit dem Pinsel, sondern gab ihm, seiner Art gemäß, nur dem Instinkt gehorchend, die größte Nutzbarkeit, als wäre ihm der Pinsel als verlängerter Nerv angeboren.

Das Bild war nicht das erste noch letzte dieser Art.*) Vorher und nachher gibt es Dutzende von Werken

*) Ich nenne ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, was ich kenne, um dem Leser das Gebiet anzudeuten. Die größte Sammlung malerischer Menzel hat Tschudi in der National-Galerie zusammengebracht, freilich meistens Skizzen. Aus den fünfziger Jahren: der Studienkopf des schlafenden Mannes mit dem Vollbart, Porträt Puhmann, Major von Leuthold und die Skizzen zu den historischen Bildern. Aus den sechziger Jahren: Skizze zu dem Krönungsbilde, die Landschaft Berlin-Potsdamer Bahn etc. — In der Münchener Pinakothek ein Studienkopf (1855). In der Dresdner Galerie: die Predigt in der alten Klosterkirche (1848). In der Hamburger Kunsthalle mehrere kostbare Bilder: die Märzgefallenen (1848), das Nymphenbad in Dresden (1850), die Atelierwand und die Rüstungen, beide aus den sechziger Jahren. Bei Amsinck in Hamburg: das Bauerntheater u. a., bei Behrens eine Landschaft. Eins der Hauptbilder das „Théâtre Gymnase“ (1856) in der Sammlung Rothermundt in Blasewitz bei Dresden. Bei Kommerzienrat Frenkel in Berlin: der Palaisgarten des Prinzen Albrecht. Bei Liebermann „Der Umbau des Museums“ mit den Statuen (1848), die Rüstungen (1866), Blei-Zeichnung zu der Potsdamer Bahn u. a. In verschiedenen anderen Berliner

von reinster malerischer Art; Porträts, Landschaften und vieles andere, breit und stark und von jener naiven Sinnlichkeit, die uns zur Kunst zieht, wie zu gesunder Jugend; lauter Dinge, in denen nicht die Historie oder eine objektive Erkenntnis anderer Art das Interesse fesselt, sondern lediglich die Farben und die Art wie sie verwendet sind, den Vorgang bilden. Es war Natur, aber nicht dieses oder jenes Stück von ihr abkonterfeit, sondern das Partikelchen Erde wuchs unter der Wucht des Werkzeugs zu einem breiten, sprühenden Eigen-Kosmos, der von sich selbst, von seiner Natur lebt. Kein enges Abbild vorhandener Dinge also, sondern ein organischer Sinn ihrer Art, durch die Organisation des Künstlers entblößt.

So malte der große Menzel, nicht der populäre. Brächte man heute alle diese Dinge, streng gesondert von den übrigen zusammen, man würde einen neuen Künstler vor sich sehen, der niemanden mehr als Menzel selbst in Staunen setzen würde.

Der berühmte Rokoko-Künstler und Schöpfer der preußischen Repräsentation steht auf einer ganz anderen Seite, trotzdem er gleichzeitig mit dem anderen wirkte. Da machte er irgend etwas anderes mit dem Pinsel, das schön, lehrreich, alles mögliche sein mag, nur nicht das eine, das immer nur am besten gelingt, das Notwendige. Er brachte den Erzähler, den Beobachter, den Psycho-

Privatsammlungen schöne Aquarelle der besten Zeit. Von großen Gemälden „Die Predigt im Freien“ (1868) und der „Sonntag im Tuileriengarten“ etc.

logen zum Wort, nicht die Materie unter seinen Händen. Und mag die Erzählung noch so lebendig, noch so geistreich sein, wie könnte sie je das Leben ersetzen. Die Illustrationen, die er zehn Jahre vorher, um das erste Brot zu verdienen, für Kugler gemacht hatte, übertrug er jetzt auf die Leinwand, und es wurden natürlich Buchillustrationen im grossen daraus, Dinge, die in die Materie hinein, nicht aus der Materie gemacht wurden. Selbst ein viel Größerer als Menzel hätte das nicht ohne entscheidende Verluste vermocht. Die Sachen für Kugler waren in der kleinen Kammer des Armen, die meisten vielleicht des Nachts bei dürftigem Licht entstanden. Nur auf das weiße Papier fiel Licht und auf seine Gedanken. Er dachte an den Holzschneider dabei, der die Dinge appetitlich schneiden mußte, an den Drucker, der sie drucken, an den Leser, der sie nahe an die Augen halten, lesen würde. Intellekt, Ausdauer, Spürsamkeit, ein Vermögen, zu kombinieren, waren die Erwecker dieser Kleinkunst. Nicht im entferntesten ähnelte diese Entstehung dem Wunder, das er im Freien oder in Momenten der Freiheit erlebte, das ungerufen kam, wenn er die Sonne sah oder wenn ihm die Lust kam, die bewegte Masse auf der Straße, in den Gärten, im Theater in sich aufzunehmen. Das war höhere Lust als der Sieg des Abends auf dem Papier. Kein Papier reichte für dieses Größere aus, kein Bleistift. Er nahm die Leinwand und malte mit bebenden Sinnen. Kein Detail kam da zum Vorschein, kein Stil, der gewollt wäre, an niemanden dachte er, dachte über-

haupt nicht: malte. Zwei grundverschiedene Äußerungen, die nur die Hand gemeinsam hatten, aus verschiedenen Zentren desselben Menschen stammend, nichts von einander wissend. Als er daher bei den historischen Gemälden das eine nahm und das andere dazu tat, beging er einen Kompromiß, der kein vollendetes Resultat geben konnte. So gut wie der Baum mit seinem Stamm und Blätterdach nie aus einer Blume hervorwächst, wie die Katze keinen Löwen, der Teich kein Meer hervorbringt, so gut konnte hier trotz aller scheinbaren Ähnlichkeit der Art aus dem einen nicht das andere werden. Wohl ist die Skizze des Malers vielleicht nicht größer als das Papier des Illustrators, aber sie hat nichts von der gefälligen Arabeske, die einen Buchtext rahmt. Embryo ist das eine, klein geboren das andere. Wir besitzen von vielen dieser Dinge sowohl die erste Zeichnung, dann den Holzschnitt im Kugler, dann die Skizze zum Ölbild und schließlich das Gemälde,*) können deutlich die Modifikationen des Meisters verfolgen und bemerken bei allen ohne Ausnahme, daß das Gemälde

*) Z. B. „Die Tafelrunde Friedrichs des Großen“, auch ein Interieur, das mit aller Pracht nie im entferntesten an die einfache Stube des Jahres 45 heranreicht. Innerhalb dieses Vorwurfs wird der Holzschnitt bei Kugler für die Tafelrunde immer den Sieg davortragen. Vergleiche die Skizze und das Ölbild in der National-Galerie. Ebenso vergleiche man dort die Skizze zum Flöten-Konzert, so fragmentarisch sie ist, mit dem Bilde, oder den Entwurf zur „Krönung in Königsberg“ (1861) mit dem großen Bilde im Königl. Schloß, oder das Halbrund „Die Begegnung Blüchers mit Wellington“ und zumal die „Huldigung der schlesischen Stände“. Alle Skizzen in der National-Galerie.

vergleichsweise das schwächste Resultat darstellt und gar keinen Vergleich mit seinen Meisterwerken der Malerei aushält, die nicht auf diesem stationsreichen Weg entstanden sind. Menzel sah diese Zweck-Gemälde nicht wie die anderen, durfte sie ja auch gar nicht so sehen, denn man verlangte von ihm wie in dem Krönungsbilde Dinge, die überhaupt nicht malerisch gelöst werden können. Das Genie Menzel gehörte zu den ganz unhistorischen Leuten, die ohne Nebenzweck vor der Natur, nicht vor dem Verstande zu großen Schöpfern werden, und wenn der Historiker sprach, ging der Künstler auf Abwege. Er war auch darin genial, weil er es besser machte, als andere. In jedem Fach kann man genial sein. Aber es war nicht sein Bestes, das zur besten Verwendung gelangte, ganz wie kein anderer der vielen Maler aus allen Zeiten, die wir besitzen, je als Historienberichter sein eigentliches Wesen offenbart hat.

Dies Eigentliche verlor Menzel nicht auf einmal. Die Gleichzeitigkeit beider Tendenzen in ihm, die Mischung von Künstlertum und trockenem Pflichtbewußtsein, ist ein Phänomen, das in dieser Ausbildung überhaupt nicht wieder in der Geschichte vorkommt und wohl nur in einem preußischen Gehirn möglich wurde*). Daß dies

*) Wie ja auch schon die Gleichzeitigkeit dieser Art von Zeichnung und seiner ersten Art von Malerei ein Phänomen darstellt, dessen Anomalie noch durch die merkwürdige Tatsache vergrößert wird, daß Menzel mit der linken Hand zeichnete, mit der rechten Hand malte. Er bediente sich wie Leonardo beider Hände gleich sicher und sagte selbst wiederholt, es sei ihm

Phänomen nicht von Dauer sein konnte, versteht sich von selbst. Kunst muß geübt werden, um zu existieren. Aber es hielt sich eine geraume Zeit, und erst allmählich trat der große Künstler vor dem Rest zurück. Noch nach den sechziger Jahren, freilich immer seltener, entstanden glänzende Bruchstücke, wo ihn das Malerische

völlig gleich, mit welcher Hand er arbeite. Ursprünglich aber war er Linkser und sagte mal einem Besucher seines Ateliers, die linke Hand sei „seine Liebe“. Demselben Besucher, Herrn Norden, erzählte er: „Als ich noch als Kind in Breslau auf dem Boden herumkroch und mit Kreide Figuren auf ihn zeichnete, da war es mit dieser Hand“ (der Linken). „Als ich neunzehn Jahre war, fing ich erst an, zu malen. Dann aber gleich mit der rechten Hand. Das erste Bild machte viel Mühe, sehr viel; das zweite wurde schon besser, und dann gings. Und so ist's noch heute: wenn ich in Öl male, immer mit der Rechten; Zeichnen, Aquarell und Gouache — immer mit der Linken.“ Dieses erste Bild war, meines Wissens, „die Schachpartie“, das er 1836, „mehr knetend als malend“, wie er sagte, vollendete, während seine ersten Zeichnungen („Künstlers Erdenwallen“ für den Verleger Sachse) bereits 1833 erschienen waren. Was er mit seiner Linken machte, ist ihm denn auch das Liebste geblieben. Sein nüchterner Sinn verschloß sich nicht der Einsicht, daß er mit der Zeichnung zur Anerkennung kam, während seine uns heute als seine glänzendsten Werke erscheinenden frühen Gemälde bis wenige Jahre vor seinem Tode in seinem Atelier hängen blieben. Er ließ an der Art dieser Malerei den Zorn über die Zurückweisung aus, die ihm mit ihr widerfahren war, und stellte sich schließlich auf die Seite seiner frühesten Widersacher, als er erklärte, es sei nicht möglich, ein Bild direkt nach der Natur zu malen, und alles Skizzenhafte sei vom Übel. So wurde er, der einst allen vorangeschritten war, ein Hort der Reaktion; freilich, und das darf ihm nie vergessen werden, ohne wirklichen Schaden für die Entwicklung. Denn er blieb auch im Ruhme allein, und alles was er als Greis in seiner galligen Art gesagt haben mag, wird weit von dem Werk überstrahlt, das er uns in seiner Jugend geschenkt hat.

über die enge Beobachtung hinauslockte, ein Arm, eine Rüstung, der Lauf einer Treppe, von einer das Banalste belebenden Intensität. Gleichzeitig, fast im selben Atem die Bilder, die man zu den Amphibien rechnen könnte, weil sie nicht Fisch und nicht Fleisch sind, in denen er seinen Pinsel in den Dienst der Sittengeschichte stellt, aber immer noch malerische, wenn auch oft unerquickliche Wirkungen erzielt. Es sind die Werke der siebziger Jahre.*) Die Malerei sinkt schließlich immer mehr. Das Bewußtsein des Notwendigen tritt immer mehr zurück, und so entstehen zuletzt die unerträglich vollgestopften Sammlungen kurioser Details, merkwürdiger Gesichter und Gesten, wie der Markt von Verona mit den Gemüsehändlern. Eisenbahn-Coupés mit schwitzenden, der Wirklichkeit abgelauschten, Berlinern etc. Die künstlerische Wirkung sinkt, weil der Schwung der Darstellung in dem Raum zwischen den Leisten des Rahmens nicht mehr von der Fläche, von den Farben herkommt, sondern vom Gedanken in das Bild hineinbuchstabiert wird. Mit dem Alter überließ er sich nur noch dem einen und widerstand dem anderen, seinem guten Stern, wie einem bösen Feind. Man hat seinen unerbittlichen Fleiß gelobt. Tatsächlich versteckt sich darunter unerbittliche Vernachlässigung edlerer Teile. Das Überwiegende wurde ein rein Gedankliches im Gegensatz zu dem Sinnlichen der schönen Werke der Frühzeit, aber es hat immer noch

*) Die Abreise des Königs Wilhelm zur Armee (1870), die Tanzpause (1870), die in Paris entstandenen Ansichten des Luxembourg-Garten usw. (1872), dann das Walzwerk der Königshütte (1875), die Hofball-Erinnerung (1879), Ballsouper (1879) etc.

einen sinnlichen Schein. Es ist soldatisch dressierte Sinnlichkeit, nicht gerade ungewöhnlich in Preußen. Seine Kunst ist zu einem Registrierapparat geworden, der die Begebenheit notiert, anstatt sie zu beleben. Seitdem zeichnet er nur noch, ob mit Pinsel oder Bleistift, aber nicht in der eigenen Kunst der Zeichnung, die ihre Helden besitzt und in der sich das Prinzip der Malerei wie jeder anderen Kunst, nur durch das Material modifiziert, wiederholt, sondern mehr als Aufzeichner.

In seiner Stammkneipe an der Potsdamerstraße hatte er sich einmal eine Omelette bestellt und war darüber eingeschlafen. Der Kellner wagte nicht, ihn zu wecken, — die Exzellenz sieht auch im Schläfe nicht sehr gemütlich aus — stellte den Eierkuchen vor Menzel hin und empfahl sich. Als der Alte aufwachte, war die Omelette kalt. Er stieß sie beiseite, nahm Papier und Bleistift und begann sie wütend zu zeichnen. Er aß sie auf seine Weise.

Er endet als Quantitätenmacher, und wenn auch dem Geringsten seiner späteren Zeit der Hauch eines gesunden Intellekts immer noch dokumentarischen Wert für die Geschichte dieses unersättlichen Gehirns verleiht: das Unnütze der Kraftvergeudung beschwert seinen Wert und drückt ihn nach unten. An uns ist es, über diesen ungeheuren Ballast nicht seine Größe zu vergessen, den gewordenen Maler, den Erfüller des Fundamentalgesetzes aller Kunst: mit wenig viel zu sagen, mit knappstem Ausdruck das Maximum von Kraft zu äußern. Daß er

es aufgab und sich immer mehr von dem reinsten, wertesten Ausdruck seiner Art entfernte, ist nicht sein besonderer Fall, sondern, wie gezeigt werden wird, der fast aller deutschen Künstler seiner Zeit. Auch der Fall Böcklins.

* * *

Um den vermeintlichen Gegensatz zwischen Menzel und Böcklin zu untersuchen, müssen wir uns an den stärksten Wert des einen wie des anderen halten, nicht an die Irrungen ihrer Bahnen, mit denen sie sich zu ihrem eignen Wesen in Widerspruch setzten. Auch Böcklins Frühzeit ist der Beginn eines echten Malers. Sein Auftreten ist in vieler Hinsicht von dem Menzels so verschieden wie möglich. Es scheint sanft im Vergleich zu der Vehemenz des anderen, es fehlt ihm das Jenseits des bewußt Dekorativen, das Moderne. Der junge Böcklin streichelt die Empfindung, die Menzel mit beiden Fäusten anpackt. Ein Lyriker, während der andere in knappsten Sätzen handelt. Aber das Element der Wirkung ist bei beiden ursprünglich genau dasselbe. Auch Böcklin entnimmt im Anfang die Basis seiner Kunst aus der Natur und folgt natürlichen Gesetzen.

Nicht weit von dem Menzelschen Interieur aus dem Jahre 1845 hängt der früheste Böcklin der Berliner Galerie, aus dem Jahre 1855. Er ist erst seit kurzem da, und trägt noch keine Nummer. Unter dem Bilde steht: „Centaur und Nympe“, und man bemerkt in der Tat im Vordergrund der braunen Landschaft zwei Figuren

dieser Art.*) Nie sieht sich einer der vielen Besucher dieses Bild an. Es drängt sich auch nicht auf, hängt ein wenig verloren in oder eigentlich neben dem Aller-Heiligen mit den großen berühmten Böcklins. Wer sich an diesen labt, wird kein Auge für meine Landschaft haben, aber das spricht nicht gegen ihre Schönheit. Man kann nur sehr wenig von dem Gegenstande sagen. Ein paar Baumstämme, gelb und braun, mit vielem Grün geben das blätterdichte Innere des Waldes. Zwischen den Wipfeln träumt ruhig das matte Blau mit den weißgelben Wölkchen. Boden, Bäume, Himmel und alles andere sind aus denselben Farben und Flecken gemacht und gehen zu einer ganz warmen, schlummernden Harmonie zusammen. Vorn rechts liegt ein blaues Tuch oder dergleichen, der stärkste Fleck in der Farbe und so innig zum übrigen gefügt, daß man gar nicht fragt, was es darstellt. Seine sanfteste Stufe kehrt in den Bergen des Hintergrundes wieder. Wie dieses Blau dazu gehört, so lebt vorn das Paar in der Landschaft. Es ist nicht von außen dazugetan, sondern Teil dieses

*) Böcklin malte das Bild, das ihm den ersten Erfolg brachte, zweimal; zuerst, und zwar unsere Fassung, für Frau Obermeier, die zweite Fassung für Konsul Wedekind. Die National-Galerie besitzt auch zwei Studien zu den Bildern, abgebildet in: „Die Werke A. Böcklins in der National-Galerie“, von H. von Tschudi, (Photogr. Union, München), S. 8 und 9 im Text, auch im Böcklin-Werk IV (vergl. dort S. 24): eine schöne Bleistift-Zeichnung, die ungefähr den Wald gibt, für das Wedekindsche Bild 1855—56 mit veränderter Gruppe, und eine Detailstudie der Gruppe in Aquarell, für unser Bild 1853—55, von viel weiter getriebener Präzision, aber dadurch nicht so glücklich wie die Gruppe im Gemälde.

Waldes, des linden Wassers, der sanften Bläue des Himmels; ebenso unwesentlich als Vorgang wie der blaue Fleck, wesentlich nur als Teil dieses bildlichen Kosmos. Die Farben des Paares sind genau die des übrigen, gelb und braunrot, nur mit größtem Geschick durch Abstufungen bereichert. Und wie die Farben, so wirken die Flecken, die Linien, die Flächen zu einem sonoren Klange zusammen.

Dieser Klang ist der eigentliche Vorgang des Bildes; nicht der Centaur und die Nympe, eher schon die Landschaft, und noch mehr das Weltbildende in ihr, das Rhythmische, das sich zu einer neuen Realität fügt. Klang nenne ich es als Nothelf, um mit dieser Verwechslung des Sinnes recht grob die Jenseitswirkung des Sehens eines Kunstwerkes anzudeuten. Denn nachdem das Werk das physische Auge des Betrachters passiert hat, wendet es sich an ein anderes, unendlich höheres Organ, das über allen Sinnesregungen steht: die Seele. Dieses Aufnehmen ist zum Unterschied von dem gewöhnlichen Sehen unbegrenzt. Die Funktion erschöpft sich nie. Daher kann die zündende Gewalt, die solche grenzenlose Aufnahmefähigkeit bewirkt, unsterblich genannt werden. Nur bei künstlerisch gebildeten Werken trifft das zu; nur bei Menschen, deren Seelen künstlerischen Reizen offenstehen. Fragt man nach dem Objektiven, so findet man immer nur in jedem Kunstwerk, welcher Art es auch sei, gesetzmäßige Verhältniswirkungen, von denen hier freilich nur ein verschwindender Teil angedeutet werden konnte. Wünscht man für unseren

Fall eine nähere Bestimmung dieser Wirkungen, so ergibt sich als Vollstrecker des Gesetzes, das die Verhältnisse des Böcklinschen Bildes regelt, derselbe Faktor, den wir in dem Menzelschen Interieur erkannten: das Licht oder besser die Beleuchtung. Und weil in beiden Werken diesem Naturgesetz so Rechnung getragen ist, daß das erstrebte Resultat, das malerische Bild, hier wie dort, vollkommen der Basis entsprechend, von der jeder ausging, entsteht: deshalb ist zwischen der Kunst des einen und der des anderen kein prinzipieller Gegensatz vorhanden. Denselben Vergleich kann man mit allen Menzels und Böcklins der Frühzeit wiederholen. Soweit sie gelungen sind, trifft man auf die gemeinsame Sphäre. Beide Künstler folgern in der Jugend auf dieselbe Art, und daß sie nicht zu materiell gleichen Resultaten gelangen, kommt, analytisch gedacht, lediglich davon her, daß sie nicht mit denselben, sondern mit den, jedem von beiden eigentümlichen, Einheiten operieren, die natürlich verschieden sind.

DIE EINHEITEN

Um sich diese Einheiten, von denen in der Folge noch oft die Rede sein wird, zunächst ganz materiell vorzustellen, kann der Leser an die Molekular-Theorie denken. Die Einheiten sind bis zum gewissen Grade die Moleküle des Kunstwerks. Nur darf man sich nicht an so einfache Verhältnisse, wie groß und klein, halten, sondern muß sich die unumgänglichen Elemente des Kunstwerks vergegenwärtigen: in der Malerei die Masse und die Linie und alle Abstufungen zwischen beiden; den malerischen Kontrast und alle Elemente des Lichts und der Farbe, die den Kontrast hervorbringen; das ausführende Werkzeug und alle Arten von Deckung, Umhüllung, Schmuck der Bildfläche, die der Hand des Künstlers zu Gebote stehen usw. Alle diese Elemente finden sich in verschiedener Zusammensetzung in den Molekülen der Werke. Sie stellen eine unbegrenzte Fülle von Möglichkeiten der Einheitsbildung dar. Aus ihnen wählt der Künstler die seine, stellt sie sich zusammen, wie es ihm paßt. Er ist in der Wahl vollkommen frei, und unendliche Möglichkeiten bieten sich seiner Laune. Nur von dem Moment an, wo er sich entschieden, ist er in gewissem Sinne gebunden. Er setzt sich selbst die Anfänge, aber verpflichtet sich gleichzeitig, von ihnen aus logisch fortzuschreiten. Der Fortschritt geht ganz instinktmäßig vor sich, ohne subjektive Zwangsempfindung,

entsprechend einem mehr oder weniger rapiden Wahlvermögen, das die schnellsten Wege zum Ziele sucht, zum Ziele, das bereits nicht mehr innerhalb der persönlichen Willkür liegt, sondern von strengsten Gesetzen bewahrt wird. Man kann, ohne den Sinn dieses Zusammenhangs zu zerstören, das Verhältnis auch umkehren und sagen, daß der Künstler sich das Ziel setzt, dagegen in der Einheit gebunden ist, daß das Ziel also das Mittel bestimmt. Diese Umkehrung entspricht dem Sprachgebrauch, daß es darauf ankomme, was der Künstler gewollt und ob er das Gewollte erreicht hat. Sie ist in dem weiten Kreise elementarer Erkenntnisse gültig, entspricht aber nicht der Physiologie des Kunstwerks, die vielmehr die Einheit als den Anfang, als *λόγος* des Künstlers, das Ziel als Folge hinstellt. Dagegen kann die Kritik nicht lediglich von den Einheiten ausgehen, schon weil sie unfähig ist, diese ihrem letzten Wesen nach zu erkennen, sondern im wesentlichen von dem Resultat. Sie akzeptiert jedes Ausdrucksmittel, das im Bereich der Kunstübung liegt, um die es sich handelt — denn dies zu erkennen ist sie ohne weiteres imstande — und untersucht lediglich, wie weit der Ausdruck organisch ist. Daher wäre z. B. nichts weniger gerecht, als wenn man die Wahl der Farben Böcklins und Menzels dem einen oder anderen vorwerfen oder als Verdienst anrechnen wollte, die Fleckenmanier Menzels dem glatten Strich Böcklins vorzöge, etc. Die Anschauung der Impressionisten, die dem Menzelschen Mittel aus historischen Erwägungen zustimmt, entbehrt endgültiger Berechtigung.

Wesentlich ist nur, was dieser und jener mit diesem und jenem Mittel fertig bringt. Menzel zeigt in seiner Frühzeit eine relative Reinheit der Farbe und liebt starke Kontraste. Böcklin dagegen bedient sich zur selben Zeit eines braunen Gesamttons, wie man ihn etwa auf den Bildern der römischen Schule des 17. Jahrhunderts findet, vermeidet daher jeden starken Kontrast und hebt und senkt die Töne in unmerklichen Graden. Daß ihm trotzdem damals eine die ganze Fläche belebende Farbigkeit gelang, die höchst bildmäßig wirkt, ist seine Kunst wie Menzels Kunst die Beherrschung der stärkeren Farben zum gleichen Dienste der Fläche. Harmonie mit einem Wort: das Zusammenwirken aller Teile zu einem schönen Ganzen. Seine Einheit hatte sich Böcklin wunderbar angepaßt. Dieses zarte Weben mit Farbe, das der frühe Böcklin mit manchen Corots gemein hat,*) paßte vortrefflich zu seiner Poesie, zu

*) Vergleiche namentlich die frühe Landschaft Böcklins bei Frau Krupp in Essen, die im vorigen Jahre auf der Düsseldorfer Ausstellung hing, mit gewissen Corots der späteren italienischen Zeit. Heilbut spricht im Dezemberheft 1904 von „Kunst und Künstler“ (S. 96, Fußnote) von einer Frauenfigur Böcklins, die ebenfalls an Corot erinnert, und hat mit diesem Hinweise vollkommen recht, wenn er daraus auf ein „superiores Maleringenium“ Böcklins schließt. Unrecht dagegen hat er, wenn er mit diesem Moment gegen die „Mode“ loszieht, Feuerbach auf Kosten Böcklins zu loben. Mir ist von dieser Mode nichts bekannt. Wohl aber wäre die Mode zu preisen, die den eigentlichen, nicht den frühen Böcklin zu gunsten Feuerbachs niedriger hing, wie ich es in der „Entwicklungsgeschichte“ angedeutet habe. Für die „Unklugheit“ solcher Schätzung, wie Heilbut sagt, bleibt er den Beweis schuldig, notabene auch für seine Behauptung, daß Böcklin Corots Bilder unmöglich kennen konnte.

dem Lauschen auf die Dämmer-Geheimnisse der Landschaft, ebenso vortrefflich zu seiner Art wie die Menzelsche zu dem Poeten Menzel, der offenen Auges in die Sonne lief. Denn wohlverstanden, beide waren einmal Poeten, beide dichteten; nicht nur der Zentauren-Maler, von dem man es bereitwillig glaubt, auch der kleine Mann, den man Gelehrten genannt hat; dichteten, wenn man das aus Phantasie schaffende Naturbilden so nennen kann. Phantasie, nicht Wirklichkeit brachte der eine wie der andere. Denn zu der Darstellung ihrer Reize bietet die Natur dem Künstler wohl das Gesetz, nicht das Mittel. Ihr Mittel treibt die Säfte in den Stamm des Baums, aber sagt nicht, wie der Baum auf einer Leinwand zu machen sei, um ebenso saftvoll zu wirken. Dies Wunder der Künstler-Erfindung ist so groß, daß die Frage nach der faktischen Realität des Dargestellten im Grunde ebenso überflüssig erscheint, wie die alte Philosophen-Frage nach dem „Ding an sich“. Nicht daß dieses oder jenes in der Welt existiert, weckt unser Staunen vor dem Göttlichen; daß die ganze Welt existiert, das Weltliche, ist die große Tatsache. So deutet von vornherein die Frage nach dem objektiven Dasein eines Dinges, das wir im Bilde bemerken, auf einen falschen Schluß, an dem entweder der Fragesteller oder der Künstler schuld hat. Nicht ob der Zentaur möglich ist, kommt in Betracht, sondern ob

Böcklin war Ende der vierziger Jahre in Paris gleichzeitig mit Corot, der damals im Salon seine kostbarsten Gemälde ausstellte, mit und ohne Figuren. Böcklin kann diese sehr wohl gesehen haben.

das Bild, das ihn trägt, lebt. Lebt es, so sind alle Fabelwesen, alles was sich im Bilde regt, ebenso richtig wie das Tier im natürlichen Kosmos. Der Mensch im Bilde ist ein so merkwürdiges Fabelwesen im Vergleich zu dem Menschen, der auf der Straße spaziert, daß seine Hörner und Bockfüße eine ganz verschwindende Sonderheit bedeuten. Die Erfahrung, die das anatomische Wunder erkennt, gilt nicht in der Malerei. Die hier in Frage kommende Anatomie handelt nicht von Haut und Knochen, sondern von Farben und Flecken, und ihre Irrtümer sind Irrtümer dieser Substanzen. So kann also die Verschiedenheit der Darstellungsgebiete Menzels und Böcklins weder gegen die Phantasie des einen, noch die des anderen ausgespielt werden, noch sagt sie das geringste von dem Umfang und der Art der Wirkungen auf den Betrachter. Hält man diese einfache Tatsache mit allen ihren Folgen fest, so wird bereits eine unendliche Kette von Hindernissen gegen ästhetische Betrachtung ausgeschieden und die Bildung eines gültigen Kriterium möglich.

* * *

Jenen Klang der Böcklinschen Landschaft aus dem Jahre 1855 wird man bei jedem Wiedersehen des Bildes stärker vernehmen. Und dieses wie alle edlen Werke, wie alles was nicht gemein ist, verlangt, daß man oft wiederkommt, um es überhaupt im Sinne der Kunst, der Seele, wahrzunehmen. Alle Bilder, die dem Laien auf den ersten Blick hin gefallen, sind schlechtweg verdächtig. Das ist nur scheinbar anders

in der Kunst als im Leben. Im Leben entscheidet oft der erste Blick, aber doch nur, weil ihn die Erfahrung geschärft hat, und selbst hier täuscht oft den Klügsten der erste Eindruck. In der Kunst kann nur eine überaus seltene Erfahrung, zu deren Bildung unendlich weniger Elemente als bei der Lebens-Erfahrung, vor allem viel schwächere Triebe zur Weisheit zu Gebote stehen, so schnelle Entscheidungen richtig treffen. Nur die Zunge vermag im ersten Augenblick unfehlbar richtig zu artikulieren. Reden kann man immer, auch über ein Kunstwerk. Dafür genügt ein Blick, ja selbst der ist bekanntlich nicht mal nötig. Bei der Beurteilung von Menschen wird so voreiliges Handeln getadelt. Und sollte nicht dem edelsten Menschenwerk, der Kunst, recht sein, was bei jedem Dienstmädchen billig ist? — Mit einem Kampf gegen den ersten Eindruck beginnt jede selbständige Betrachtung eines Novum der Kunst; Kampf des fremden Individuums gegen das Ich, und im Ich das Widerstreben der Laune und tausend anderer Nebensachen, vor allem der gigantischen Trägheit des materiellen Wesens. Der Kampf ist um so aussichtsärmer, je weniger gute Werke der Kämpfer nicht nur gesehen, sondern in sich aufgenommen hat. Man wird unserem Trübner um so langsamer nahe kommen, je ferner man Velasquez, Ter Borch, Courbet und Leibl geblieben ist. Dem Kenner der Venezianer, aber ich meine nicht Kenner der Echtheit, wird Feuerbach um so willkommener sein. Wer Rembrandt in ganzem Umfang begriffen hat, dem wird Marées um so leichter lieb werden, und ebenso erleichtert

die Kenntnis des Franz Hals die Gewinnung Liebermanns. Deshalb sind Liebermann, Marées, Feuerbach, Trübner keine Franz Hals, Rembrandt, Tintoretto, Velasquez, ja sie haben im Grunde gar nichts näheres mit jenen Meistern der Vergangenheit zu tun. Wohl aber wenden sie sich an den durch Meisterwerke gestählten Instinkt; nicht an Leichtsinn und gute oder schlechte Laune, sondern an ernste Leute, deren Seelen weniger auf der Zunge liegen, als im Innern stecken.

Bei dem Böcklin aus dem Jahre 1855 wie bei allen gelungenen Werken wird man beobachten, daß mit der Verstärkung des eigentümlichen Klangs im gleichen Verhältnis das rein Gegenständliche des Bildes mehr zurücktritt. Nicht nur gewisse, im ersten Augenblick vortretende Äußerlichkeiten verlieren sich, der ganze Inhalt, das heißt, was man zuerst für Inhalt des Bildes nahm, verschwindet oder verschwimmt wenigstens bis zum gewissen Grade. Diese Eigentümlichkeit ist dem Verhalten des Menschen bei exakter Betrachtung direkt entgegengesetzt, bestätigt sich aber nicht nur in der Malerei, sondern in allen Künsten und treibt diese in die Sphäre der Musik, der einzigen Schwester der Malerei, die nicht des Gegenstandes bedarf. Tatsächlich erinnert man sich an die reale Begebenheit geliebter Bilder, die man hundertmal gesehen hat, auffallend schlecht und hat oft in der Unterhaltung die größte Mühe, einem Freunde klar zu machen, welches Werk man meint, weil man durchaus nicht mehr gewöhnt

ist, es von dieser Außenseite zu betrachten. Eher möchte man Farben, Flächen, Linien reden und mangelt natürlich genügender Sprachbezeichnungen. Dagegen scheinen Begriffe wie Baum, Zentaur, Nymphe wie sonderbare Fremde, sobald man versucht, mit ihnen die wunderbare Harmonie, den Klang, der allein in die Seele klingt, anzudeuten.

So hat sich hoffentlich die scheinbare Willkür, mit der ich zu dem Vergleich aus der Tonwelt griff, entschuldigt. Sie trifft in Wirklichkeit ein Tatsächliches, das wir im Verlauf unserer Untersuchung noch deutlicher erkennen werden.

Dieses Gegenstandslose zeichnet alle gelungenen Böcklins aus. Alle klingen, nicht im selben Ton, aber in gleicher Reinheit, oder mit der Tendenz zum reinen Klange. Ähnliche Wirkungen — mehr oder weniger, natürlich — findet man in allen Bildern, die in der Nähe der Berliner Landschaft entstanden. Diese sind selten, viel seltener, als die Menzel derselben unbestreitbaren Qualität. Freilich ist kurioserweise, in noch höherem Grade als bei Menzel, diese Zeit so gut wie nicht erforscht. Immerhin läßt sich bis in die sechziger Jahre hinein schon heute eine stattliche Anzahl solcher kleinen Meisterwerke nachweisen. *) Die Schackgalerie in München besitzt

*) Die meisten in Italien entstanden, vorbereitet durch die Genfer Studien vom Ende der vierziger Jahre. Durchaus dem Berliner Bilde gleichwertig die schöne Landschaft bei Frau Krupp in Essen 1856; dann die winzige Perle der vorjährigen Ausstellung in Dresden: Faun eine Nymphe haschend; das Bild der Sammlung Fürstenberg in der Gothenburger Galerie, etc. Das meiste steckt

den letzten, schon nicht mehr rein klingenden Rest Böcklins bester Epoche.

In allen diesen Gemälden versucht Böcklin den Vorgang lediglich aus den malerischen Elementen des Bildes zu folgern. Der Maler schafft eine Sphäre, eine Welt von Erscheinung, und was uns im ersten Augenblick Gegenstand dünkt, stellt sich als unsere Willkür, nicht die des Künstlers heraus. Wir benennen ihn, unsere Empfindung braucht Sachlichkeiten, solange wir ihn nicht besitzen. Heute wirken Faun und Nympe, morgen der Sommerabend, übermorgen die Träumerei des Waldes, und alles findet sich auf ein und demselben Bilde. Des Meisters Kunst ist, sich uns weit zu öffnen und ein Gefäß aus sich zu bilden, in das wir gleich gern unsere Wehmut wie unsere Hoffnung gießen. Faun und Nympe mag ein respektabler Vorgang sein, aber schließlich, die Heilandsgeschichten der alten Bilder waren noch bedeutender. Und was wären uns die Alten, wenn sie wirklich nichts anderes als diese Geschichten enthielten! Auch damals schufen die Maler mit aller

wohl noch in Basel, u. a. bei der Schwester des Künstlers. Manches, leider nur sehr wenig, im Böcklin-Werk nebensächlich abgebildet, so eine Campagna-Landschaft aus 1852 (B. W. IV. s. 25 im Text). Ebenda die Voltzsche Campagna-Landschaft aus 1860. Schöne Porträts derselben Zeit in der Nat.-Galerie, in der Hamburger Kunsthalle, bei Paul Heyse in München, u. a. Bei Amsinck in Hamburg die Landschaft mit der Steinbrücke (B. W. III. 35).

Aus der folgenden Zeit außer den Bildern bei Schack (namentlich Katalog Nr. 12, 14, 20, 24), das frühe Bild der Dresdener Galerie: „Syrinx vom Pan verfolgt“ (B. W. III, S. 38), die heroische Landschaft, die unter Nr. 2016 auf der Dresdener Ausstellung war, eine Landschaft bei Max Klinger etc.

Fülle im Grunde nichts anderes als ein leeres Interieur wie das von Menzel, das wir mit unserer Empfindung bevölkern.

Nicht mit diesen Bildern gelangte Böcklin zur Anerkennung, so wenig wie Menzel mit denen seiner besten Art. Und auch hier regt sich lebhaft der Wunsch, einmal die Werke dieser unpopulären Art zusammenzustellen und aus dem alten einen neuen Künstler zu gewinnen. Das Resultat wäre vielleicht nicht ganz so reich, aber in mancher Hinsicht noch ersprießlicher als die dankenswerte Menzel-Forschung, die heute bereits zu greifbaren Folgerungen gelangt ist.

Diese beiden Unpopulären gehen also sehr wohl zusammen und widerlegen mit ihren neuesten Werken den Aberglauben, daß man sie nicht vom gleichen Standpunkt betrachten könnte. Sie bieten sich vielmehr vollkommen der einzigen Beurteilung ästhetischer Art, die immer nur fragt, ob ein Werk seiner Materie, seinen Einheiten, seinen Verhältnissen gemäß harmonische Gestaltung erreicht. Wenn man vielleicht unterläßt, ihre Werke dieser Epoche nebeneinander zu hängen — ob schon sich manche finden, die sich auch in engster Gemeinschaft sehen lassen könnten — tut man es, weil man nicht gern Bilder von stark divergierenden Einheiten zusammenhängt. Man ist nicht in Verlegenheit, für diese Werke in allen Museen passende Nachbarn zu finden, während sich die späteren Bilder beider Populären mit keiner hohen Kunst zu ihrem Vorteil vertragen. Und schon dadurch erweist sich gleichzeitig die Unhalt-

barkeit der oft wiederholten Behauptung, daß Menzel und zumal Böcklin ohne Ahnen daständen; ein Moment, das man unbegreiflicher Weise als Wertbestätigung heranzieht. Nur die populäre Kunst beider ist ohne illustre Vorgänger. Die Geschichte hat nicht nötig befunden, die Bedeutung eines fleißigen Registrators durch die Jahrhunderte zu erhärten, noch preist sie in einem einzigen Beispiel die Willkür des späteren Böcklin. Die bleibenden Werke beider dagegen fügen sich innig der Geschichte ein. Bei Menzel denkt man dankbar an Constable, an die Franzosen und an unsern eignen, schlimm verkannten Meister Franz Krüger. Hinter Böcklin erscheint eine der lichtesten Gestalten der Vergangenheit, hoch über Schirmer, den der Schüler mit dem ersten bewußten Pinselstrich überflügelte: Poussin. Und sollte es ihm nicht zum größeren Ruhm gereichen, durch diesen edlen Meister mit der Vergangenheit verbunden, durch die Geschichte zu wandeln, als allein, den Großen und Kleinen gleich fern, seine Willkür in die dunkle Zukunft zu tragen?

Wir werden an geeigneter Stelle den späteren Böcklin und den vermeintlichen Gegensatz zwischen ihm und dem späteren Menzel untersuchen. Auch dabei hoffe ich, schließlich dieselbe Übereinstimmung nachzuweisen und zu zeigen, daß wie die in letzter Hinsicht gleichgerichtete Bestrebung ihrer ersten Zeit auf ihren Wert deutet, die weitere Gemeinsamkeit in der Folge eine Minderung ihrer Kunstbedeutung bestätigt.

DIE BEIDEN PERIODEN BÖCKLINS

In der Kunstgeschichte scheint der spätere Böcklin, der etwa die zweite Hälfte seines Lebens umfaßt, ein alleinstehendes Phänomen, das den mit der Geschichte Vertrauten zu Bedenken treiben muß, wenn er nicht etwa Böcklin von vornherein eine durch nichts begründete Ausnahmestellung zubilligt. Im Leben aller Künstler finden sich deutliche Entwicklungen. Mag man Bildhauer, Maler, Dichter, Musiker nehmen und Beispiele jeden Grades wählen: Keiner fällt als Meister vom Himmel. Aber das Sprichwort bedarf einer Ergänzung. Die Geschichte aller großen Künstler zeigt neben den Momenten ihrer Entwicklung gleichzeitig das mehr oder weniger Bestimmende, wenn nicht Entscheidende ihres ersten Auftretens. Natürlich nicht entscheidend für ihren Ruf, für ihre Anerkennung, wohl aber für ihre Kunst. Sicher ist der Schritt vom ersten Werk bis zum reifsten bedeutend; aber mag er noch so viele Errungenschaften in sich schließen, in dem ersten Werk, das ein großer Künstler der Öffentlichkeit hinhält, steckt verhüllt der Kern seiner Blüte. Selbst so vielverzweigte Entwicklungen wie die eines Tizian, eines Michelangelo, eines Dürer, eines Velasquez gehen deutlich von einer Wurzel aus, die in den ersten Werken steckt. Ja der in der Geschichte alleinstehende Siegeslauf Rembrandts, der in einer geraden Linie zum Himmel steigt, nimmt deutlich

in den ersten Werken seinen Anfang; und betrachtet man von seinen herrlichen Schöpfungen der Spätzeit die durchlaufene Bahn, so glaubt man auf einem gewaltig gefügten Turm zu stehen und gleichzeitig die winzigen Dinge der Erde und das Unendliche des Himmels zu erblicken. Diese Hypothese, die für die alte Kunst immer nur mit einer gewissen Beschränkung gilt, verstärkt sich immer mehr, je näher wir der Gegenwart kommen. Es ist leicht zu verstehen, warum. Während nämlich früher der Meister aus dem Handwerk, aus einer Allgemeinheit hervorging, die ihm weit auf den Weg das Geleit gab, entsteht heute der große Künstler aus einem vermeintlichen oder wirklichen Gegensatz zur Masse, als Individualität ersten Ranges, und bedarf also schon im Anfang stark auszeichnender Eigenschaften, um sich selbst und anderen den Glauben an seine Kunst einzuflößen. Daher schießt die Anfangsleistung zuweilen über das Ziel. Sehr oft wird sie durch die mehr oder weniger bewußte Zugehörigkeit zu einem Führer erleichtert. Denn durch diese Stütze auf der einen Seite werden gewisse andere Momente frühzeitig frei, und das Temperament gibt sie mit der ungehemmten Kraft des jugendlichen Optimismus von sich. Das beobachtet man in Deutschland bei den jungen Leibl-Schülern, in Frankreich bei den Impressionisten der Frühzeit.

Beiden erlaubt der Anschluß an Manet oder Courbet einerseits, an Leibl andererseits eine imposante Geschlossenheit des ersten Auftretens, die bei so jungen Menschen erstaunlich wirkt. Man denke an die frühen Manet,

die frühen Renoir, die frühen Trübner. Nachher treibt sie ihre Persönlichkeit, die Ausdrucksfähigkeit zu bereichern und alles, was in ihnen an Aufnahmefähigkeiten steckt, zu verwenden. Dann revidieren sie den ersten Schritt, büßen notwendigerweise das Geschlossene des Anfangs ein und suchen ihre Kühnheit vergleichsweise mehr in der Breite zu betätigen. So unendlich harmonische Entwicklungen wie Rembrandt, die im ganzen und im einzelnen, in jeder Eigenschaft wachsen, sind heute unendlich selten. Fast immer bringt die glückliche Ausgestaltung der einen Seite ein Zurückgleiten anderer Eigenschaften mit. Das liegt an dem Übergangscharakter unserer ganzen Zeit. So ließe sich eine lange Liste von Künstlern aufstellen, deren Frühwerke nicht nur unsere Hypothese von der Entwicklung aus dem Kern bestätigen, sondern in mancher Hinsicht sogar die schlechtweg bedeutendsten Taten der Meister bezeichnen. Selbst ein Delacroix, in dem wir nicht nur einen der größten Künstler, sondern einen der klügsten Menschen, einen wahren Meister der Ökonomik verehren, hat, so viel Reichtum auch sein ganzes Wirken brachte, nie wieder die kolossale Gewalt seiner Dantearke und des Gemetzels von Chios erreicht. Trotzdem wäre er nicht Delacroix gewesen, wenn er auch später nach diesen Betätigungen der Jugend, nicht nach den Dingen, die er tatsächlich erreichte, gestrebt hätte; und das später Gebotene ist so beglückend und war, notabene, so notwendig, daß niemand den Anfängen nachtrauert. So liegen oft die Dinge bei den größten

Persönlichkeiten. Bei den kleineren häufen sich die Tatsachen zugunsten unserer Hypothese. Denn hier finden wir alle die Künstler, die nur in der ersten Zeit den Mut fanden, sich ihrem Wesen nach zu äußern. Niemand wird ohne Rührung die kleinen Kabinette der Hamburger Kunsthalle durchschreiten, wo die Sprößlinge einer vielversprechenden Kunst ganz junger Leute, fast Knaben, aufbewahrt werden; der Gensler, Speckter, Oldach, Vollmer, Wassmann, die mit diesen kleinen Bildern der Welt das Geständnis ihrer ersten Kunst ablegten. Sehr zart ist ihr erster Gruß an die Schönheit, aber immer noch stark genug, um fast alle ihre späteren Werke zu überstrahlen. Und dieser Fall wiederholt sich hundertmal im Deutschland jener Zeit und späterer Tage. Entweder ist, wie hier bei den Hamburgern, die Akademie der Zerstörer, oder das Publikum, die drängende Not; und oft, sehr oft ist es das eigne Ich, das sich in Grübeleien und Spintisieren verirrt; das Problematische, das schon unseren Dürer bedrohte.

Suchen wir nun die Entwicklung Böcklins. Nehmen wir auf die eine Seite die Frühwerke, die der Leser vielleicht bisher kaum beachtet haben mag; auf die andere Seite die späteren, die er gut kennt; nicht dieses oder jenes Bild, sondern versuche er, sich die Totalität, das allgemein bekannte „Böcklinsche“ vorzustellen, das jedem sicher vorschwebt: so springt vor allem die Verschiedenheit zwischen beiden Seiten in die Augen.

Der frühe Böcklin beginnt, wie wir sahen, mit einem sehr zarten, kaum wahrnehmbaren Ton, der langsam an

Wärme zunimmt, sich andere, durchaus gleichgestimmte Töne angliedert und zu einer weichen, duftigen Harmonie wächst. Auf der anderen Seite empfängt der Betrachter vergleichsweise einen Stoß, dessen Heftigkeit erschreckt. Man hat das Gefühl eines Gewaltigen, Starken, vorher das eines Träumerischen, Allmählichen. Dieser erste Eindruck soll zunächst weder zugunsten des einen noch des anderen entscheiden. Denn der Leser könnte möglicherweise eine ihm ähnlich dünkende Differenz empfinden, wenn ich ihm zumutete, von dem Zarten plötzlich auf das Werk eines anderen Künstlers, der ausgesprochene Farben liebt, zu blicken, zum Beispiel auf einen stark farbigen Rubens, ohne daß er deshalb zugunsten des einen oder anderen entscheiden könnte. Vielleicht entsteht schon jetzt die Überzeugung, daß der Rubens, auch wenn man an den farbigen, wie z. B. den „Raub der Töchter des Leukippos“ in München, denkt, besser mit dem frühen, matten Böcklin zusammengeht, als unsere beiden Seiten miteinander; oder daß, was diesen Rubens und diesen Böcklin trennt, ein viel weniger Prinzipielles, sondern ein mehr dem unvermeidlichen, verschiedenartigen Einstellen des Auges Entsprechendes bedeutet, während zwischen den beiden Seiten Böcklins eine unüberbrückbare Verschiedenheit klafft. Um so besser. Wir werden aber auf sichererem Wege dahin gelangen, diese abseits liegende Wirkung des späteren Böcklin zu erkennen. Bleiben wir zunächst einmal ohne kritische Folgerung bei der Differenz und versuchen wir sie zu erklären.

Was ist vorgegangen zwischen den beiden Phasen? Aus dem leise webenden Idyllendichter scheint ein Gigant geworden. Wenn er vorher sich so verschwiegen wie möglich äußerte, geschieht jetzt alles, um sich der Welt mit größter dramatischer Schnelligkeit zu offenbaren. Waren es künstlerische Ziele, die diese Änderung vollbrachten und, wenn dem so ist, wurden künstlerische Ziele erreicht?

DIE LEHRE VON DEN EINHEITEN

Jede Biographie Böcklins beschäftigt sich eingehend mit seinem Temperament. Sie nennt es außerordentlich, kolossal, himmelstürmend usw. und will nichts davon wissen, daß z. B. Feuerbach und Marées vergleichsweise ebenfalls mit Temperament begabt waren. Läßt man diesen Begriff in dem unbestimmten Sinne, wie er in den Biographien gemeint ist, gelten, so bleibt zur Erklärung der beiden Perioden nichts anderes übrig als einen Wechsel dieses Temperamentes anzunehmen. Aus dem Sanften wird ein Gewaltsamer, aus der Ruhe die Heftigkeit.

Im Leben kommen, so scheint es, dergleichen Wechsel vor. Wir bemerken, daß ganz sanfte Menschen unter dem Eindruck eines besonderen Ereignisses, eines großen Glücks, noch öfter eines großen Schlages auf einmal alle ihre Kräfte zusammennehmen und mit einer Entschiedenheit handeln, die man ihnen vorher nie zugetraut hätte. Aber der Schein, daß hier eine wirklich in das Organische eingreifende Veränderung vorliegt, trägt selbstverständlich. Denn diese ist nicht denkbar. Betrachtet man einen solchen Fall näher, so findet man wohl neue Resultate, keine neuen Mittel. Der Mensch ist derselbe, sowohl im ganzen wie im einzelnen. In der Art dieser plötzlich entwickelten Tätigkeit wird man deutlich die Art der früheren spüren, nur gesteigert,

zusammengezogen, gespannt. Ein Phlegmatiker wird z. B. zur äußersten Zähigkeit, zur stärksten Ausdauer getrieben, aber nie lebhaft werden. Selbst im höchsten Affekt behält jeder seine Art. Der Sanguiniker wird in toller Heftigkeit überlaufen, der Behäbige selbst im Sprunge noch behäbig sein. Und zwischen diesen beiden Extremen verhält sich jeder Grad genau seiner Art nach. Er kann nicht anders, denn das Temperament ist das Resultat der dem Menschen angeborenen Organe, unter denen die allermenschlichsten die entscheidende Rolle spielen. Die Organe können sich biegen und strecken, können unter Umständen das Maximum ihrer Leistungsfähigkeit erreichen. Dieses Maximum aber ist erst das Minimum eines anderen Menschen, und so fort.

Es gibt also keinen Temperamentwechsel, es gibt Maxima und Minima innerhalb desselben Temperamentes, die wir deutlich verfolgen können. Es liegt daher auch bei Böcklin, wenn überhaupt sein Fall auf das Temperament zurückgeht, nur eine Veränderung der Spannung derselben gegebenen Bedingungen vor, ein Maximum oder ein Minimum.

Das wollen wir zu ergründen suchen. Die Symptome, die hierfür als Argumente dienen können, sind immer nur aus unserem Erfahrungsschatz zu erlangen; einmal aus der Geschichte der Künstler, weiter aus unserer Erkenntnis der Kunst. Versuchen wir also, durch einen schnellen Streifzug in diese Gebiete uns diese Erfahrung anzueignen. Zunächst gilt es, über das weit umstrittene Temperament der Künstler unterrichtet zu werden. Die

allgemeinste, nächstliegende Frage lautet da: Wie wirken die Ereignisse, die wir im Leben als Prüfsteine des Temperamentes erkennen, im Leben der Künstler? Wirken sie überhaupt? Wirken sie nicht? Was wirkt in diesem Fall an ihrer Stelle? Was folgt daraus für das Temperament? Was folgt für die Kunst?

Wir besitzen dank unseren Historikern getreue Lebensbeschreibungen großer Meister. Manche von ihnen sind uns durch die Detailforschung, durch ihre Selbstbekenntnisse und Briefe bekannter als unsere berühmtesten Zeitgenossen geworden. Wir sehen sie im öffentlichen Leben und zu Hause bei der Arbeit, als Liebhaber und Familienvater, als Glückliche und Leidtragende. Das Leben der meisten bedeutenden Künstler der Vergangenheit ist reich an Ereignissen. Denn damals galt der Künstler; er sah andere große Zeitgenossen und setzte sich mit ihnen auseinander, kam weit in der Welt, mindestens in der Welt seiner Heimat, herum, durchmaß alle Sphären des Lebens und rieb sich an ihnen. Denken wir an van der Goes, an Tizian, an Leonardo, an Dürer, an Velasquez. Selten hat sich im Geschick gewöhnlicher Sterblicher das Glück so siegreich gezeigt wie bei Rubens, der uns fast wie ein Alexander erscheint; selten ist es voll so tiefer, erschütternder Schwankungen gewesen wie bei Rembrandt. Michelangelo trotzt mit Gefahr seines Lebens der höchsten irdischen Gewalt, er trägt alle Konsequenzen einer infolge seines Schicksals und des Schicksals seines Landes ungeheuer gespaltenen Tätigkeit. Das Leben Hogarths

ist von Schicksalsschlägen gepeitscht, Watteau stirbt an Melancholie. Von all diesen Künstlern, deren Reihe sich um alle übrigen Meister der Geschichte vergrößern läßt, haben wir Werke aus verschiedenen Lebens-epochen, wo sich gleichzeitig wichtige Ereignisse ihres äußeren Lebens abspielten. Und merkwürdigerweise finden wir erstaunlich wenig davon in ihrer Kunst; fast nichts, wenn wir uns nicht an das ganz Zufällige, z. B. den Auftrag eines Werkes, die Unterbrechung einer Arbeit oder dergleichen, halten. Mag das Schicksal noch so schwankend sein, die Kunst derselben Menschen ist ganz unverhältnismäßig stabil. Bei dem Gewaltigsten, in dem man sich gewöhnt hat, die personifizierte Leidenschaft zu sehen, bei Michelangelo, tritt das Lebensdetail so wenig im Werke hervor, daß man die Geschichte Grimms über den Meister, die alle diese Details berichtet, mit dem Bewußtsein aus der Hand legt, sehr viel von den Medici, von den Volksparteien in Florenz und den Kriegen der Päpste erfahren zu haben, relativ blutwenig von der Kunst des Mannes, dem das Buch gewidmet ist. Von Justis Velasquez und vielen anderen glänzenden Biographien gilt dasselbe. So mächtig ist das Werk selbst, so mächtig die Schicksale des Künstlers, nicht des Menschen, so weit überstrahlt das Unsterbliche das Irdische. Ja, fast meint man, dieses ganze Geschichtliche könnte auch anders sein, und alles in uns sträubt sich gegen die Annahme, daß das Eigentliche an Michelangelo anders wäre, wenn Julius II. anders gehandelt, oder die Medici nicht nach Florenz zurückgekehrt wären. Viel-

mehr, sagt eine innere Stimme, wenn dem so gewesen wäre, so hätten andere Leiden, andere Freuden zum selben Ende getrieben. Jeder große Künstler findet das Schicksal, das er braucht. Es saugt sich aus jedem Ereignis, sei es die Ungnade eines Papstes oder die Laune seiner Wirtschafterin, die seine Art stählende Kraft. Es muß so sein, sonst wären wir genötigt, des Menschen höchste Tat, das Kunstwerk, als ein Zufallsgebilde zu betrachten. Und es ist schließlich nicht viel anders mit den Werken und dem Leben gewöhnlicher Sterblicher, die ja auch ihr Glück und Unglück ihrer Art, ihrem Temperament, ihrem Intellekt nach genießen, tragen und ausnutzen.

Wohl aber wirkt das Leben auf den Künstler, das können wir nicht übersehen; denn die tiefste Wirkung seiner Kunst ist just das Menschliche. Wäre er fühllos, wie sollte er in uns Gefühle erwecken! Das Höchste seines Menschentums gerade zieht uns hinan. Wir fühlen das Persönliche mit sicherem Instinkt und vermögen sogar, es intellektuell nachzuweisen. In jedem großen Kunstwerk steckt ein Schicksal.

Hier ergibt sich also ein Widerspruch. Dieser hat viele Denker zu falschen Schlüssen über das ganze Problem getrieben. Die richtige Erkenntnis wird uns in das innerste Wesen der Kunst einführen.

Um den Widerspruch aus dem Wege zu räumen und den scheinbar dunkeln Zusammenhang des Lebens und der Kunst im Dasein des Schaffenden zu erklären, bleibt nichts übrig, als eine Art Doppelexistenz des

Künstlers anzunehmen. Das kostet weiter keine Mühe, da wir mit einem einfacheren Grad dieser Vorstellung längst zu rechnen gewohnt sind. Man sagt oft vom Kaufmann, vom Soldaten, vom Lehrer, daß sie zwei Seelen in ihrer Brust tragen, von denen die eine dem Beruf, die andere dem Rest gehört. Dieser Scherz zielt auf eine ernste Tatsache, die im Leben jedes bewußten Menschen besteht und im Dasein des Künstlers noch viel mehr entscheidet. Der Künstler lebt einmal als Mensch, der ißt, trinkt, schläft, mit Menschen verkehrt, daraus Erfahrungen sammelt und damit handelt; zweitens als weiteres Wesen in seinem Beruf als Schöpfer. Wohl verlaufen beide Existenzen gleichzeitig und wirken logischerweise aufeinander ein, aber beide haben einen sehr wesentlichen Grad von Selbständigkeit. Das bestätigt schon die oft erwogene Tatsache von groben Divergenzen, sowohl moralischer wie physischer Art, zwischen Mensch und Künstler; Disharmonien, wie sie im Leben gewöhnlicher Menschen ohne Gefährdung des Individuums nicht auftreten. Unter diesen sind gewisse, die Moral berührende Details noch nicht die auffallendsten, z. B., daß Fra Filippo Lippi, der die keuschsten Heiligenbilder malte, ein beträchtlich lockerer Geselle war, oder daß Benvenuto Cellini den Dolch mit großer Unverfrorenheit und nicht weniger geschickt handhabte, als das zierliche Werkzeug des Ziseleurs usw. Merkwürdiger ist schon, daß viele Werke von strahlend gesunder Erscheinung auf kranke Urheber, ja verkrüppelte Schwächlinge zurückgehen. Menzel war Zwerg, Beet-

hoven erfand seine ergreifendsten Harmonieen als Tauber, Homer ist uns blind überliefert. Nicht nur litten diese und viele anderen Helden des Geistes in ihrer Schöpfung nicht unter den Gebrechen des Leibes, sondern zogen Vorteil daraus. Selbst Beethoven hat in der hohen Sphäre seines Künstlertums kaum entbehrt und wäre als leiblich Hörender vielleicht vor der Verzweigkeit seiner letzten Epoche zurückgeschreckt, zumal bei seinen Lebzeiten diese Werke nie von dem Orchester, für das er sie vorahnend bestimmte, aufgeführt wurden. Ich kenne ein junges Mädchen, das halb taubstumm, im Alter von zwölf Jahren die reizendsten Bildchen malte, Dinge, die sie auf dem Theater oder in ihrer Umgebung sah und mit einer Freiheit der Empfindung umdichtete, daß vollkommen eigene Kunstwerke entstanden. Das Kind ist dem Autodidaktentrieb des Künstlers am nächsten. Die Kleine bildete sich aus den ungelenten Strichen ihrer Hand eine harmonische Form. Sie sah um ebenso viel schärfer, als das Auge ihr die fehlenden Sinnesorgane ersetzte, und durch den Abschluß von der Außenwelt vor allen schädlichen Einflüssen geschützt, konnte sie in der Einsamkeit der erblühenden Seele alle Einfalt ihrer Träume verwirklichen. Nietzsche genoß geradezu die Qualen seiner Zustände. Der Krüppel Lautrec machte die flottsten Reiter und war oft dabei betrunken. Maupassant und van Gogh schufen im Wahnsinn ihre besten Werke, und wer sähe nicht in den Zeichnungen Beardsleys eine Verklärung des Leidens, dem er vorzeitig

zum Opfer fiel. Solche Unempfindlichkeit kann mit der Analgesie verglichen werden, mit der die Derwische die bekannten Experimente ertragen, und stellt offenbar eine höhere Gattung der dem Tanz innewohnenden Ekstase dar.*) Wie stark psychischer Schmerz die Schöpfungskraft erhöht, wissen wir von allen Dichtern; und jedem Menschen versüßt die Erinnerung, dies Protoplasma des Kunstwerks, das schlimmste Erlebnis. Wenn Jakob Burckhardts Revision der griechischen Kulturgeschichte recht hat, gehen die göttlichen Werke der Antike nicht auf die heitere Lebensanschauung zurück, an die unsere Klassiker glaubten, sondern entsprangen einem höchst gesteigerten Leidensbewußtsein.

Solche Tatsachen helfen bereits, diesen in anderen Berufen nicht annähernd so weit gehenden Dualismus für den Fall des Künstlers in spezifischer Art zu vertiefen. Aber wir müssen noch viel weiter gehen, und wie wir an bekannten Beispielen auf ein Unterbewußtsein des Künstlers, das nicht unbedingt der Moral gehorcht, auf eine Unter- gesundheit, die dem physischen Unbehagen trotz, schließen können, uns eine ganze, wohl organisierte Unter- welt oder besser Überwelt vorstellen, in der der Künstler nicht nur gleichzeitig, sondern unendlich intensiver lebt als in seiner sonstigen Existenz. In ihr schafft er das Werk. Das Kunstwerk ist die Tatsache, die die zweite Existenz

*) Der Pathologe Griesinger meint von der gewöhnlichen Ekstase, daß sie sich äußerlich dem Schlafzustand nähere, doch sei sie „ein scharfes Wachen mit vollständiger Konzentration auf einzelne gewaltig dominierende Vorstellungen- und Empfindungskreise.“

der Leiblichkeit darbietet. Es ist für den Künstler die höchste, unter Umständen bis zur Einzigkeit getriebene Bestätigung seines Daseins, der er umsomehr glaubt, alles andere opfern zu dürfen und zu müssen, als er, zum Unterschied von allen anderen Berufen, ganz allein nur daran beteiligt ist. Gleichzeitig ist es ihm der Schlüssel, um immer wieder in seine zweite Existenz zurück zu gelangen, um weiter zu schaffen.

Auch wir gelangen mit diesem Schlüssel in eine zweite Existenz, die scheinbar die des Künstlers, in Wirklichkeit unsere eigene ist. Indem sich nämlich durch die Gewalt des Kunstwerks unser Wunsch entzündet, in sein innerstes Wesen hineinzugelangen, setzen sich alle die Organe in Bewegung, die uns in unser eigenes Innere ziehen. Wir sehen dann nicht mehr leiblich das Kunstwerk, sondern empfinden es nur. Den Ort dieser Empfindungen, den wir mit Recht als das Feld reinsten und edelster Genüsse verehren, nennen wir die Seele. Und da jede Tat, die uns dieses Feld öffnet, ein Geschenk der ganzen Menschheit bedeutet, das durch keine andere Tätigkeit ersetzt werden kann: deshalb ist die Duldsamkeit der Menschen gegen das Leibliche des Künstlers berechtigt, und deshalb, nebenbei bemerkt, jeder negative Schluß aus den nur zu oberflächlichen Untersuchungen moderner Pathologen blinder Frevel.

Dieses Empfinden bedient sich genau desselben Weges, wie das Sehen des Künstlers aus seiner zweiten Existenz in die leibliche hinein, das beim künstlerischen Schaffen vor sich geht. Um dies ein wenig deutlicher

zu machen, denke man sich, daß der Künstler in seine zweite Existenz wie in eine Kammer hineingeht, aus der er sehnsüchtig nach der Außenwelt hinschaut. Dieses Schauen, das für den Musiker zum Hören wird, ist die einzig mögliche Lebensfunktion in der Kammer. Das heißt, die Kammer ist an sich dunkel, (für den Musiker lautlos) und dieses Dunkle (dieses Lautlose) bietet keinerlei Existenzmöglichkeit. Nur draußen im Licht findet der Künstler das Dasein. Er muß daher das Licht durch eine Art Kanal in das Innere ziehen. Der Kanal besteht nicht ohne weiteres, sondern der Wille des Künstlers öffnet ihn, schlägt ihn gewaltsam nach außen. Ich betone die Willenskraft, die Überwindung. Nichts ist verkehrter, als sich die Produktion des Werkes wie das mechanische Treffen der Wirklichkeit auf eine Art photographischer Platte vorzustellen. Es gibt keine solchen Platten im Innern des Künstlers. Bis zum gewissen Grade indifferent und zufällig ist nur, was der Künstler im Moment der Konzeption vor sich hat, das draußen bleibende Objekt, der Gegenstand. Alles andere ist sein Werk. Sein Wille, sein Organismus allein vollbringen das Wunder. Man mag sich vorstellen, daß der Kanal wie ein Spalt ist, dessen Teile fortwährend die Tendenz zeigen, sich wieder zu schließen. Und diese Tendenz begreifen wir ohne weiteres, sobald wir überlegen, welch wunderbarer Art dieser Kanal sein muß. Denn er gewährt ja nicht nur den Blick, sondern in dem Blick auch alles andere. Der Künstler kann nicht arm werden in der Konzeption, sondern muß sich vielmehr

bereichern können; Schöpfung ist Überschuß an Reichtum. Alles was der gewöhnliche Sterbliche mit der Summe seiner Organe verrichtet, muß dem Künstler im höchsten Moment seines Daseins mindestens auch gewährt sein. Das heißt also: Dieser Seh-Kanal, der vom Willen des Schaffenden geöffnete Spalt in die Welt ist die Summe seiner ganzen Sinnesorgane. In der Konzeption gelingt dem Künstler, alle Sinnesregungen, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken; Tastgefühl mit einem Sinn zu vollbringen. Dieser Sinn ist beim bildenden Künstler ein höchstes Sehen, beim Musiker ein höchstes Hören. Daß wir im gewöhnlichen Leben denselben Gegenstand riechen, schmecken, sehen und hören, kommt davon her, daß der Leiter unseres Sinneskomplexes die Fähigkeit besitzt, jedes Ding in Sinnes-Einheiten zu zerlegen und dem Ohr, dem Auge, dem Tastorgan usw. die entsprechenden Aufgaben zuzuweisen. Für den Prozeß der Kunst-Konzeption bleibt nur die Analogie als Erklärung übrig: Durch den Sinn des Künstlers wird die wahrgenommene Erscheinung in neue, von den natürlichen grundverschiedene Einheiten zerlegt. Diese fügen sich im Kunstwerk wieder zum organischen Ganzen.

So, sehen wir, führt auch dieser Versuch einer Physiologie der Schöpfung zu demselben Resultat, das wir bei der ersten Betrachtung des Geschaffenen als Urheber der verschiedenen Materialbehandlung fanden. Wir haben wiederum die Einheiten. Ihre abstrakte Art ist uns jetzt schon deutlicher geworden. Wir spüren etwas von dem Organischen, das ihnen anhaftet, und ent-

decken sie als die Gemeinschaft, in der der Künstler lebt. Wenn wir sie schon als Wirkungsquellen erkannten, wieviel mehr müssen sie dem Künstler sein, der sie ja nicht wie wir betrachtet, sondern mit ihnen schafft. Sie gehören zu ihm wie Teile seines Körpers, wachsen organisch mit ihm und gehen mit ihm zugrunde. Wie grob wirken daneben die alten Begriffe des Stofflichen, Gegenständlichen und derlei Unsinn; wie grob selbst der Gedanke an das äußere Schicksal des Künstlers. Mag es sein wie es will, was er in seiner Dunkelkammer erlebt, ist merkwürdiger als alle Weltgeschichte, als alles, was ihn sonst betreffen mag. Nur sehr mittelbar, auf dunklen, langen Wegen, auf denen sich das allermeiste verliert, dringt der Laut der Außenwelt ins Allerheiligste. Deshalb ist des Künstlers Wesen im Werk so stabil. Immer wieder schlägt er den Spalt durch dasselbe Gewirr. Die Teile, durch die er zum Dasein dringt, sind immer dieselben. Sie verändern sich nicht mehr oder weniger, als sich seine Haut, seine Knochen, sein Blut verändern. Nur der Drang ändert sich. Der Instinkt spürt die besten Wege aus, um die größte Ersparnis zu erzielen; der Künstler lernt seinen Wert und gewinnt die Erfahrung, ihn am besten zu nützen. Daher bedarf unsere erste Ansicht, daß die Wahl der Einheiten ganz frei ist, einer Korrektur. Nicht die Laune bestimmt die Wahl, sondern wie in der Hantierung mit den Einheiten, von der wir vorhin sprachen, eine Gesetzmäßigkeit wirkt, so äußert sich auch schon in der Ausbildung der Einheit ein Kausalverhältnis, das einmal mit angeborenen

Momenten, dann mit der instinktiven Erkenntnis der besten Eignung rechnet. So war das Rubenssche durchaus die Ideal-Einheit für die Rubenssche Konzeption, so traf Rembrandt die seine, Michelangelo die seine, so alle Großen die ihrige.

Formulieren wir nun im Zusammenhang, so finden wir für die Malerei: Das Kunstwerk ist das letzte Resultat einer gesetzmäßigen Wirkung besonderer Einheiten, um eine Erscheinung bildlich darzustellen. Das Gesetz der Wirkung dieser Einheiten folgt aus dem Material, die Wahl der Einheit aus der Persönlichkeit des Künstlers.

ENTWICKLUNG DER EINHEIT IN DER ALTEN UND NEUEREN MALEREI

Die Lehre von den Einheiten läßt sich leicht aus allen Künsten ableiten. Geringes Nachdenken wird zur Einsicht bringen, daß auch alle gerechte Beurteilung des Menschen überhaupt auf sie zurückgeht, daß sie daher auch die Grundlage der Moral bildet. Fechner sah sie in seiner Vorstellung vom Kosmos vor sich.

Begnügen wir uns heute mit der Kunst, und zwar mit der Malerei. Bevor wir daraufhin den Fall Böcklin betrachten, ist in Hinblick auf diese Untersuchung eine zunächst allgemeine Anwendung der Lehre notwendig. Wir zeigten die organische Entwicklung der Einheiten im Dasein des Schaffenden. Jeder Meister der Malerei liefert dafür überzeugende Belege. Was die Einzelnen der vielköpfigen Familie der Holländer untereinander unterscheidet, ist nur die Einheit. Ohne sie könnte selbst das glänzendste Gedächtnis nicht die hundert Namen auseinanderhalten, deren Träger alle mehr oder weniger dieselbe Landschaft, dasselbe Interieur, dasselbe Stilleben malten. Jeder von ihnen, der uns heute der Erinnerung wert dünkt, weil wir ihm Genuß danken, differenzierte sich eine Einheit. Nimmt man die ganzen Holländer zusammen, so ergeben sie eine nuancenreiche, nationale Einheit, durch gewisse Eigentümlichkeiten ausgezeichnet und mehr oder weniger

von anderen Malfamilien unterschieden. So im ganzen betrachtet, erkennt man die Großen unter ihnen, die sich besonders um die Entwicklung des Nationaleigentums verdient machten. Wir finden das glorreiche System van der Meers neben dem des älteren Ruysdael und van Goyen, neben Cuyp. Wir finden den Gipfel, der Rembrandt heißt, diesen Rocher de bronze für alle Ästhetik der Malerei, bei dem die Entwicklung der Einheit ein Weltsystem bedeutet. Ganz andersartig, aber nicht weniger überzeugend wirkt Rubens daneben. So hoch Rembrandt über den Seinigen hervorragt, was seine Einheit von der des Rubens unterscheidet, ist mehr. Es steht jenseits von Kraftunterschieden; man kann nicht den einen unter den andern stellen, so wenig Velasquez über oder unter einen von ihnen gestellt werden kann. Es sind gleichgroße Länder, in denen jeder Freund des Schönen angenehm leben kann. Nimmt man nun wiederum größeren Abstand, so erweitert sich das Gesichtsfeld um viele Länder. Man erkennt, daß die soeben gesehenen Künstler im Vergleich zu den jetzt zutretenden durch ihre Einheiten Verwandte sind, sozusagen unter einer Zone entstanden, von einem Meer umspült, während ihre Vorgänger sowohl im Norden in ihrem eigenen Lande, wie in Italien sich entschieden von dieser Gesamtheit abheben. Weitergehend bemerken wir, daß trotz aller Verschiedenheit die Venezianer von Bellini bis Tintoretto mehr Beziehungen zu ihnen haben, als die Frühflorentiner, und diese wiederum mehr als die früheren Primitiven in Italien und im Norden. Das ist die größte Differenz, wir finden keine

größere, ja sie erscheint fast unüberbrückbar. Bis Bellini können wir vom heutigen Tag an ohne große Mühe zurück, indem wir uns an die Einheit wie an einen Faden in diesem Labyrinth der Geschichte halten. Nicht weiter. Untersuchen wir die ganze riesige Spanne Zeit und Kunst daraufhin, so haben wir in ganz groben Umrissen: im neunzehnten Jahrhundert, als typischste Erscheinung, die Impressionisten; die Linie, die bei Constable und Delacroix ansetzt und über Corot und Courbet zu Manet und den anderen geht. Wir haben im achtzehnten, an demselben Band weitergehend, Watteau, Hogarth und Goya. Im siebzehnten Rembrandt, van der Meer, die Landschaftler und Velasquez. Um die Wende desselben Jahrhunderts Greco und Rubens, im sechzehnten Tintoretto, vorher Tizian, Giorgione, vorher Bellini. Ich will diese Darlegung nicht mit Namen beschweren. Jeder kann diesen mächtigsten Entwicklungsstrang der Malerei mit all den Zwischengliedern und den Nebenflüssen ausstatten, die da sind, und andere Entwicklungen versuchen. Er wird immer zu diesem einen Band als größter Tatsache zurückkehren, wenn er überhaupt einen Sinn in der Geschichte entdecken will. Dieses Band ist der Lebensnerv der neueren Malerei. Durchaus nicht die einzige Ader der Kunst, die sich in Bildern findet; aber das am reichsten, am konsequentesten von Geschlecht zu Geschlecht, von Jahrhundert zu Jahrhundert ausgebildete Element, das sich um so weiter verbreitet, je näher wir der Gegenwart kommen. Das Bereichernde erkennen

wir als das spezifisch Malerische und nur in diesem Sinne. Das eigenste Mittel des Malers wird immer sprühender, breiter, reicher. Die Bereicherung ist nicht in jedem Sinne. Denn am Anfang, wo der Strang des Malerischen ganz dünn erscheint, entdecken wir gerade mächtige Werke. Wenn das bei Bellini nicht ohne weiteres einleuchtet, da er schon unübersehbare rein malerische Werke im Sinne der folgenden Entwicklung besitzt, so verlasse man Venedig, diese Krippe des Malerischen, und denke an die übrigen Künstler des Cinquecento und Quattrocento; an Michelangelo, Leonardo und Raffael, an Ghirlandajo, Signorelli, an Masaccio und Giotto; endlich bei uns an die westfälischen und rheinischen Primitiven. In allen diesen großen Schöpfern des Schönen finden wir das Element der späteren Malerei nur angedeutet, ja zuweilen kaum nachweisbar. Sie bedurften dessen nicht, um unsterbliche Werke zu machen. Die Konstellation der Sinne, die zur Schöpfung treibt, war anders; das Material, die Welt, der Zweck, tausend Dinge waren verschieden. Nur das Schöne war dasselbe, denn es ist heute noch schön. Es wurde mit anderen Einheiten erreicht.

Daraus folgt also, daß die vorhin gefundene Hauptentwicklung mit dem malerischen Spezifikum nicht der einzige Strang ist. Es gibt einen zweiten. Betrachten wir die frühere Malerei, die dem etwa bei Bellini anfangenden Strang vorangeht, soweit wie möglich zurück bis zu den Malereien der Antike oder, wenn man will, noch weiter: so findet man wiederum,

bei aller Verschiedenheit der hier noch viel längeren Phasen, ein deutlich Gemeinsames, das sich von dem Gemeinsamen der soeben als spezifisch malerisch erkannten Entwicklung schroff abhebt. Daß man eine antike Freske und ein Tierstück von Potter beides Malerei nennt, oder einer kleinen Tafel Giottos und einem Guardi, oder einem Porträt van Eycks und einem Porträt von Graff dieselbe Gattungbezeichnung gibt, ist eine sprachliche Lizenz. Beide Seiten haben nur gerade gemein, daß sie etwas Bildliches darstellen. Die Genüsse, die sie entwickeln, sind sich fast weniger ähnlich als die Reize verschiedener, aber gleichzeitiger Künste. Die Empfängnis findet zwischen vielen zeitgenössischen Werken der Plastik und der Malerei mehr Verwandtschaft im ästhetischen Sinne als zwischen dem Potter und der Freske. Man schätzt sie beide. Wer wagte daran zu zweifeln? Nicht nur historisch würdigen wir die kostbaren Bilder in Neapel, sondern mit lebendigstem Wertbewußtsein genießen wir ihr unsterbliches Dasein. Rembrandt verehrte Raffael, zeichnete den Castiglione und besaß eine große Sammlung von Stichen nach seinen Gemälden, ja er soll auch persische Miniaturen geliebt haben. Keinerlei Unterschied des Wertes entgeht uns in der Betrachtung. Wir entsetzen uns vor der von Historikern gepriesenen Barbarei der Höllengeschichten des Campo Santo in Pisa, begreifen den geringen Wert dieser mit Unrecht vom Alter geheiligten, grandiosen Stümperei und entzücken uns ebenda an der unheiligen, aber köstlichen Weinlese des Benozzo Gozzoli.

Nicht höher oder tiefer liegt die Region dieser Genüsse, wohl aber relativ abseits; Greco abseits von Memlinck, Ribera abseits von Orcagna, Potter abseits von der antiken Freske. Und die Region läßt sich in ihrer Eigenart im Verhältnis zur anderen bestimmen. Wir finden ohne Mühe das Gemeinsame zwischen einem nordischen und einem italienischen Primitiven, wiederum die relative Verwandtschaft zwischen ihnen und den gotischen, ja auch den römischen Fresken; wiederum die Verwandtschaft dieser Gesamtheit mit den Mosaiken. Wir begreifen den Grad von Ähnlichkeit zwischen einem Fresken-Maler der Antike und dem Mosaik-Handwerker und dem Glasmaler der Gotik. So haben wir auf dieser Seite: Mosaiken, Fresken, Glasmalereien und eine diesen Dingen noch verwandte Tafelmalerei, die, könnte man sagen, nur zufällig, nicht ganz ausschließlich mit dem Pinsel gemacht ist. Auf der anderen Seite: eine durchaus malerische, nur von dem Maler und mit seinem Mittel denkbare Malerei, die als solche der Fläche so angepaßt ist, daß sich jeder Versuch, sie in ein anderes Material zu übertragen, von selbst ausschließt. Diese erkannten wir als spezifisch malerische Einheit; die andere, die früheste Entwicklung, besitzt eine spezifisch zeichnerische, die sich besonders der Linien-Arabeske, des Umrisses und der glatten Fläche bedient.

Diese beiden riesigen Entwicklungen geben die gesamte Malerei. Sie sind nicht zufällig entstanden, sondern das Resultat bewunderungswerter Ökonomik; höchste Bestätigung des Sinnvollen dieses groß-

artigen Menschenwerks, das wir Kunst nennen. Jeder der beiden Kreise umfaßt als Herz des Umlaufs je eins der beiden Urelemente der Flächenkunst, das den grundsätzlichen Unterschied zwischen beiden Entwicklungen bildet. Der Punkt, wo sich die Kreise berühren, ist nicht präzise bestimmbar. Er liegt nur ungefähr in der Nähe Bellinis d. h. der Erfindung der Ölmalerei; denn Michelangelo u. a., also etwas spätere Künstler, gehören zu dem ersten Kreis.

Das ganze Cinquecento vielmehr ist der Übergang; da schneller, wo das gemeinsame Ideal der Architektur schneller zurücktritt, wie in Venedig; da langsamer, wo wie in Rom das alte Ideal noch von starken Kompromissen zusammengehalten wird. Wie Tizian nach Rom kommt, wirft ihm Michelangelo das schlechte Zeichnen vor. Vielleicht die erste Kritik, die aus der Vermengung zweier Welten ein falsches Urteil gewinnt und seitdem so oft wiederholt worden ist.

In Wirklichkeit war die Fortsetzung nur nach der Erfindung der Ölmalerei, des eigenen Materials für die neue Kunst, möglich, und wir tun daher recht, sie von den van Eycks, den wahrscheinlichen Erfindern, an zu datieren.

Soweit die nackte, bisher nur technisch erwiesene Tatsache der beiden Entwicklungen, ohne deren Erkenntnis keine kunsthistorische Synthese und im einzelnen Fall keine erschöpfende kritische Analyse möglich ist.

In beiden gibt es große und kleine Dinge. Ein Ausspielen der einen Totalität gegen die andere ist

nicht angängig und bleibt resultatlos. Kein Rembrandt ersetzt natürlich im gegebenen Moment den Eindruck gewisser Mosaiken; kein Velasquez, und sei er noch so blendend, die kolossale Pracht der Signorellis in Orvieto; kein van der Meer, und sei er noch so prickelnd, die Süßigkeit der antiken Widder- und Panther-Freske in der Bibliothek des Vatikan. Was die Alten für sich haben, ist der Raum, der in ihren Dingen mitmalt. Raum im wörtlichen Sinne: als Erwecker des Monumentalen der Malereien, die ihn schmückten; Raum im weitesten Sinne: als Teilhaberschaft der Menge an dem Kunstwerk; das eine die Folge des anderen. Das ist vorbei seit einem halben Jahrtausend. Wir haben diese Art nicht mehr und können sie ohne eine neue, unendlich langwierige Entwicklung, die gegenwärtig undenkbar erscheint, so wenig wiederbekommen, als es uns möglich ist, zu den Menschen von damals zu werden und die Verhältnisse, die Zucht der Verhältnisse wiederherzustellen, unter denen damals geschaffen wurde. Doch Abersinn wäre, wollten wir in das Glück über die Reste dieser Zeiten unfruchtbares Bedauern über das Unveränderliche mischen und die Dinge verachten, die uns Ersatz geworden sind. So gut wie kein Delacroix je gewünscht hätte, in die Glanzstellung seines geliebten Rubens zurückversetzt zu werden, so gut wie kein tüchtiger Monarch unserer Zeit sich je in die Rolle eines Imperators der Alten hineindenken mag; wie keiner von uns, und lebe er auch noch so bescheiden, ernsthaft wünschen kann, mit einem Ritter vergangener Zeiten zu tauschen: so sicher

müssen wir die Kunst, die Art Kunst, das Ideal der Kunst, lieben, die wir haben. Das ist der einzige indiskutable Patriotismus, die Grundlage aller Kultur.

Was wir haben ist anders; ebenso schwer und langsam, ebenso klein, ebenso zaghaft, wie das Alte beschwingt, groß und erobernd. Jeder Bauer konnte der alten Kunst nahe sein, und sie war deshalb nicht gering. In unserer Zeit ist nur das Gemeine leicht zugänglich, und dem echten Wert nahen sich, so scheint es, nur die Auserwählten. Unzählig sind die Irrwege um den Tempel herum. Und doch fühlt der endlich Ankommende dieselbe Seligkeit wie vor den herrlichsten Werken der Alten. Er schleicht gebückt über die Schwelle, nachdem er hundertmal die rechte, unscheinbare Pforte verfehlt hat. Aber ist er drinnen, so sind alle Mühen, alle Gebrechen vergessen. Ja, das Übel wird ihm teuer, weil er es überwand. Er preist das Langsame, die Einsamkeit der Anstrengung, weil alle diese Erschwernisse jetzt zu ebenso viel Stählung und Sicherung werden, um den Fund zu behalten. Es ist millionenmal schwerer, zu Rembrandt zu kommen, als zur Aldobrandinischen Hochzeit. Wer faßt ihn von den vielen, die seinen Namen heute im Munde führen anders als Historiker, Dichter oder Techniker! Wer aber einmal das Netz von Schönheitsträgern dieses Heros durchdrang und in das Innere dieses Geheimsten unserer Meister gelangt ist, dem wird etwas von dem Geheimnis selbst zu eigen, wie ein Pfund von Weisheit, mit dem er wuchern kann, und er kommt, so gering er sein

mag, in die Sphäre des Großen und fühlt sich Verwandter. Das hat unsere Kunst, und die alte hat es nicht. Diese tiefernste, urmenschliche Leidenschaft, die nach innen zieht, das Leiden zum Genuß, die Einsamkeit im Genuß, aber auch die göttliche Verinnerlichung und Einigung im Genuß. So süße Stunden gibt es mit keiner Geliebten, so innig wird man mit keinem Freunde vertraut, so erhabenen Preis bietet kein Ruhm, noch irgendeine Herrlichkeit unserer Zeit, als dieses Zwiegespräch mit der eigenen Seele im Schatten solcher Werke.

So weicht die Materialfrage, von der wir ausgingen, weit zurück, und wir erfassen, warum es so sein mußte, daß eine Entwicklung aufhörte und die andere entstand. Nicht nur weil die Tempel stürzten, die das Alte schmückte, nicht nur, weil sich ein neues Mittel ausbildete. Dahinter steckt die Entwicklung der gesamten menschlichen Einheit. Es ist die Verlegung des ganzen Schwergewichts der Menschheit von außen nach innen, die kommen mußte, weil die Erde älter wird und die Menschheit an Jahren zunimmt. Bei den Alten wuchs die Kunst fast unter freiem Himmel. Die Menschen quälten sich noch nicht, sie schlugen sich höchstens tot. Die Marter der Existenz saß noch auf der Haut, nicht im Gehirn wie bei uns, man balanzierte das Leben mit allen Gliedern. Seitdem hat sich der Kopf immer mehr zum Handgriff ausgewachsen. Wir brauchen unsere Hände nur noch, um Gabel und Messer, zierliche Dinge, und um die Feder zu halten. Mit kleinstem Mittel leben, ist unser Muß;

mit geringem Raum auskommen, unsere Sorge; mit wenig viel vollbringen unsere Sehnsucht. Das Format wechselt wie im Leben, so in der Kunst. Wo einer saß, fristen Hunderte das Dasein und zielen dahin, Tausende zu ersetzen. Ganz so zieht sich in der Kunst die Schönheit Tausender von Werken auf ein geringes Maß zusammen. Ein Mensch erfindet, was früher die Masse empfand, und viele Seelen fließen unmerkbar in Einem zusammen und bringen ihn zu geheimnisvollem Überschwang.

Wohlverstanden, nicht die Kunst der Alten wird so konzentriert, denn dann müßte ein Rembrandt besser als die antike Freske sein. Diese war nicht zu konzentrieren. Die eigne Zeit vielmehr, das halbe Jahrtausend und noch viel weniger, das Mögliche, das heute zur Verfügung steht, ein anderes als damals, vielleicht unendlich geringer, sicher unendlich verschieden, ballt sich mit verhältnismäßig tausendfacher Bewußtheit zu einer neuen Kunst. Hier wird das reine Werk selten, tausendfach seltener als früher, denn es entspringt nicht mehr einer natürlichen Auswahl menschlicher, gesellschaftlicher Beeinflussung, sondern einem latenten Moment der Rasse, dessen Entstehungsgesetz uns entgeht, jedenfalls sich praktischer Nutzung entzieht. Die Individuen, die daran bilden, sind zu zahlreich, die Fläche ist zu groß, um Beobachtungen zu erlauben. Die Tausende müssen leben, schaffen und vergehen, damit ein Genie entstehe.

So sehen wir die beiden Entwicklungsstränge aus zwei Welten hervorgehen. So sicher wir uns der Taten

beider freuen müssen, um vollkommene Menschen zu werden, d. i. alle zur Aufnahme des Schönen geeigneten Organe zu tummeln und alles Schöne zu benutzen: so sicher muß der Instinkt des Künstlers die grundverschiedenen Existenzbedingungen beider erfassen und sich klar sein, daß er nur in einer von ihnen, der unseren, leben kann.

Alle großen Künstler der neueren Malerei bilden denn auch ausschließlich Glieder der neueren Entwicklung. Sie haben die Fresken geliebt, aber sind der alten Einheit der Freske fern geblieben. Nie kam ihnen in den Sinn, etwas anderes zu machen, als was ihrer Zeit entsprach, ja ihr voranging, und wenn in ihrer Kunst von den Alten die Rede ist, so geschieht es in der Sprache der Zeitgenossen. Mag was sie bringen, noch so neu, noch so ursprünglich, voll mächtiger Zeugungskraft erscheinen, tatsächlich bildet es ein Glied an der Kette. Mögen die Sprünge des Genies in der Gestaltung scheinbar noch so kreuz und quer gehen, dieser auf Velasquez, jener auf Rubens, ein anderer auf Tintoretto zurückgreifen, nie überspringt dieser Griff großer Künstler die Hauptsphäre der Einheit, immer ist die wesentliche Richtung der Sprünge vorwärts, in die Zukunft. Unter den vielen Fällen, die wir zur Geschichte der Entstehung künstlerischer Gestaltung auch immer heranziehen mögen, findet sich kein einziges Beispiel, daß je ein großer Meister nicht gleichzeitig mit dem Griff zurück, im selben Sinne einen Schritt vorwärts tat. Im selben Sinne, also daß er, wenn er von Tintoretto nahm, nicht gleichzeitig

dem Tintorettohaften etwas zufügte, wenn er Rubens brauchte, nicht gleichzeitig dem Rubenshaften zulegte usw. Und diese Zufügung im selben Sinne, diese Zutat, dieses Neue im fortwirkenden Geiste des Alten, füllte allemal die Lücke, die immer erst gefühlt wird, wenn sie sich schließt, und diente wiederum anderen, den Nachkommen, zur Weiterbildung der Kette, d. h. zur Ausgestaltung der Konventionen für die Sprache der Seelen, wie es Scheffler in seinem schönen Buch nennt.*)

Zuweilen nagte ein dieses natürliche Gesetz verkennender Eklektizismus an der Entwicklung, wenn der Künstler seine Bestimmung nicht von dem Notwendigen, dem unwiderstehlichen Willen zur Tat, sondern von seinem Geschmack, seiner Bewunderung, seinem Intellekt und Ehrgeiz erhielt. Je näher wir der Gegenwart kommen, deren traditionsloser Sinn jeden Respekt vor dem Beruf eingebüßt hat und hier wie in aller freien Tätigkeit dem Individuum alles, selbst die Profanierung der Kunst durch den Dilettantismus erlaubt, desto mehr Beispiele finden wir für das tatsächlich, nicht nur scheinbar Willkürliche, zweck- und folgenlos Sprunghafte der Gestaltung, für den Archaismus jeglicher Art. Dieser mehr oder weniger versteckte, unheilige Diebstahl ist immer nur Notbehelf der Zerrüttung. Wären die elementarsten Gesetze der Ästhetik — ja, nicht mal der Ästhetik, sondern des gesunden Menschenverstandes — der Menge noch halbwegs gegenwärtig, so würde sie solche Hand-

*) Karl Scheffler: Konventionen der Kunst (Julius Zeitler, Verlag, Leipzig 1904).

werker des Archaismus genau so beurteilen wie in anderen Berufen die Leute, die alles andere mit größtem Eifer tun, nur nicht das Zweckmäßige und Natürliche. Dann gälte der nackte Archaismus in der Malerei nicht als kokette Kunstformel, sondern als grobes Gebrechen, und alle Redensarten nationaler, religiöser oder irgend welcher Färbung, die solche Spielereien zu rechtfertigen suchen, würden sich schon von weitem als bunter Unsinn erweisen.

Nicht an solchen niederen Erscheinungen haben wir das Wesen der Kunst und ihre Geschichte zu erkennen. Kein großer Maler war jemals Archaisst, und was die Scheide zwischen beiden, in der Geste scheinbar so ähnlichen Handlungen bildet, verrät das Schaffen aller Großen mit absoluter Eindeutigkeit. Da liegt die Grenze, wo den Griff in die Vergangenheit kein hoher Zweck der Gegenwart heiligt, wo Altes und Neues keine Einheit, keine Harmonie, keine Schöpfung ergeben.*) Wo aber aus den dunkeln Sprüngen genialer Instinkte neue Werke hervorgehen, ebenso stark und groß für uns wie die alten stark und groß für die vergangene Zeit, da erhalten wir für das unsterbliche Leben des Werkes den tiefsten Beweis. Denn nicht auf die Wohltat, andächtigen Freunden des Schönen die höchsten Wonnen zu geben, bleibt es beschränkt, sondern wirkt

*) Und diese Momente sind vorsichtig zu erwägen, wo das voreilige Urteil flüchtiger Betrachtung gewisse, deutlich zusammengesetzte Erscheinungen der Kunstgeschichte zum Archaismus rechnen möchte, wie z. B. Ingres oder gar Poussin, was oft genug schon geschehen ist.

unaufhörlich eine bewunderungswerte Wiedergebärung. Die Physiologen lehren, daß die Organe der Blutzirkulation durch jeden Umlauf des Blutes erstarren und die Menge des verbrauchten Stoffs nicht nur ersetzen, sondern vermehren. Ganz so wirkt das Schöne in seinem Rundlauf in der Menschheit. Eine unvergängliche Kraft, die durch die Abgabe unaufhörlich zunimmt; eine wahrhaft sphärische Bewegung, die einmal in die Welt hineingekommen, nach ewigem Gesetz ewig fortwirkt, bis sie an der sterbenden Seele der Menschheit den einzigen Widerstand findet.

DIE ENTWICKLUNG BÖCKLINS

Die Lehre von den Einheiten gibt den unentbehrlichen Hintergrund, um den Momenten unserer Beweisführung greifbares Relief zu verleihen. Zunächst erwächst daraus in Hinblick auf die beiden Perioden Böcklins das Recht, zu folgern: Die Frühzeit, von deren Künstlerschaft wir uns sowohl mit Hilfe des Vergleichs mit anderen Werken bildender Kunst wie auch auf Grund der elementaren Gesetze des Schönen überzeugt haben, darf in keinem absoluten Gegensatz zur Spätzeit stehen, wenn diese nicht des Anrechts auf künstlerische Bedeutung im Sinne beider Kriterien verloren gehen soll. Der Kern in der einen muß sich in der anderen wiederfinden. Oder aber, falls dieser Nachweis nicht erbracht werden kann, muß logischerweise geschlossen werden, daß die Entwicklung Böcklins in der Frühzeit abbrach wie die so mancher anderen Deutschen.

Für diesen zweiten Fall könnte schon als Beweismaterial das Verhalten der Böcklin-Verehrer benutzt werden, die das echt Böcklinsche nur in den bekannten Bildern finden und von der Frühzeit überhaupt nichts wissen wollen. Als er die ersten italienischen Bilder malte, war er, so meint man, noch nicht der eigentliche Meister, hatte noch nicht das wahre Böcklinsche, war mit einem Worte noch nicht er selbst. Aber dieser

grobe Nachweis wäre nicht stichhaltig, weil die plumpe Persönlichkeitstheorie in sich falsch ist und weder für noch gegen eine Ansicht sprechen kann. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß das, was persönlich an einem Kunstwerk erscheint, durchaus nicht unbedingt mit seinem Wert zusammenläuft, weil der Begriff des Persönlichen nicht ohne weiteres feststeht, sondern von diesem Betrachter so, von jenem anders ausgelegt werden kann. Uns erscheint heute an Delacroix durchaus nicht als persönlich, was von seinen Zeitgenossen dafür gehalten wurde, wie zahllose Kritiken, die in ihm einen Patrioten, einen Somnambulisten und wer weiß was feierten, beweisen, und das ist erst ein paar Generationen her. Das Geschwätz Aretinos über Michelangelos Atheismus oder die Vergötterung der Reinheit Raffaels wirkt auf uns heute wie leerer Schall. Ja, an sich selbst schätzten viele großen Künstler durchaus nicht das als ihr persönliches Gut, was wir heute mit Recht als auszeichnend an ihnen hervorheben. Der Begriff des Persönlichen ist an sich reinste Willkür, kann etwas Gültiges sagen, sobald er unbewußt an Stelle ästhetischer Nennungen tritt, kann das dümmste Zeug ausdrücken, sobald er die Kunst außer acht läßt. An sich ist das Persönliche so irrelevant wie für jeden meiner freundlichen Leser der Umstand, ob sein Schuster Persönlichkeit besitzt, im Vergleich zu der Wichtigkeit der Frage, ob die Schuhe sitzen. In der Lehre von den Einheiten erkannten wir das Persönliche als Einheitsbilder. Nur dadurch also, daß es an der richtigen Stelle in den höchst spezifischen

Schöpfungsapparat eingreift, wird es nützlich, nicht eo ipso. Daher kommt die Frage, ob Böcklin vor oder nach dem Jahre 1860 persönlicher war, nicht im mindesten in Betracht, wenn die Antwort uns nicht künstlerische Momente erschließt. Ganz sicher ist die Wirkung des frühen Böcklin nicht unbeschränkt, sagen wir also: die Persönlichkeit des frühen Böcklin hat ihre Grenzen; denn wir besitzen größere Leute. Wer aber die innere Ökonomik dieser Kunst nicht schätzt, dem wird in aller Kunst der zarteste, lieblichste Reiz entgehen, und größere, ja die größten Werke werden ihm immer nur verschwindende Einzelheiten abgeben. Wer nun gar nur nach einem außerhalb liegenden Kriterium, das er für den Persönlichkeitsmesser ansieht, schätzt, gelangt überhaupt zu keinem Verhältnis zu Böcklin. Er liebt heute etwas, das er morgen verachten wird, sobald er sich von seinem unverkennbaren Trugschluß überzeugt und erkennt, daß Böcklin gar nicht die Persönlichkeit ist, die vermutet wurde. Und er wird dann ebenso ungerecht ablehnen wie er heute verehrt, das heißt dann ebensowenig Nutzen von seiner Befreiung wie heute von seiner Anbetung für das Heil der eignen Kultur davontragen.

Die Differenz zwischen den beiden Perioden ist aber tatsächlich, nicht nur in den Augen der Verehrer von heute, absoluter Art und erscheint um so größer, je mehr man von Äußerlichkeiten absieht. Äußerlich wäre, wollte man sich lediglich an den Farbenunterschied halten. Farbe ist keine Einheit, sondern nur Teil davon; dieselbe Einheit kann sich mit dieser und jener Farbe

verbinden. Dagegen gibt das die Farbigkeit des Gemäldes Bildende ein gültiges Vergleichsobjekt, das Mittel, mit dem die materielle Farbe in das Rhythmische übersetzt wird. Dieses faktisch zusammengesetzte, für den Künstler dagegen einheitliche Molekül ist in den Frühwerken ohne weiteres deutlich und zwar von zartestem Gefüge. Der Pinselstrich hat daran einen merkbaren Anteil. Er ist durchaus sichtbar und zwar außerordentlich geschmeidig, genau die Zutat, die den anderen Elementen der Einheit entspricht. Er hat z. B. gar nichts von dem Gehämmerten, mit dem Leibl seine Gesichter bildet, noch weniger von den gewaltigen Schlägen Rembrandts, auch nichts von den zuckenden, blitzschnellen Strichen eines Rubens oder von der ganz vereinfachenden Handschrift der neueren Franzosen. Zögernder, weniger ausgesprochen als alle diese, aber auf demselben einzigen Wege der neueren Malerei gelingt Böcklin in der ersten Zeit die Umfüllung der Materie. Auch in seinen Werken bemerken wir ein kunstreiches Netz von Wirkungen, aus dem, wie der Tiefe entsteigend, die Erscheinung langsam hervorwächst.

Nichts, absolut nichts von dieser Art auf der anderen Seite. Das Molekül verschwindet wie weggeblasen. Wohlverstanden, die Totalität der beiden Perioden kommt hier in Betracht; denn das Mehr — oder — weniger in einzelnen Bildern werden wir nachher schon finden. Die Art von Wirkung auf der einen Seite kehrt auf der anderen nicht wieder. Die Kunst, die in der Frühzeit mit glücklichem Resultat versucht wurde, wird

in der Spätzeit aufgegeben. Dieser Fall wiederholt sich in auch nur annähernd gleichem Umfang bei keinem anderen Meister, den wir schätzen, entscheidet aber trotz aller Anomalie nicht unbedingt gegen Böcklin. Es läßt sich nämlich die Möglichkeit denken, daß die frühe Einheit später durch eine andere ersetzt würde. Nur diese Möglichkeit, soviel steht fest, gibt es, um eine Schätzung des populären Meisters im Sinne der Kunst zu rechtfertigen. Daß er anders ist als vorher, wissen wir. Dieses andere kann uns nur befriedigen, — soweit wir überhaupt gewillt sind, unsere Befriedigungen zu kontrollieren, d. i. denkende, nach Kultur strebende Menschen zu sein — wenn ein vollgültiger Ersatz für den konstatierten Verlust geschaffen, wenn eine neue Einheit gefunden wird, die für das Neue so wirkt, wie die alte für das Alte. Das heißt: wenn wir Kunstwerke vor uns haben.

Tritt dieser Fall nun wirklich ein? Gibt es im Spätwerk eine Einheit im Sinne der früheren? Sind die populären Bilder Werke der Kunst, der einzigen, die hier, den Materialbedingungen entsprechend, in Frage kommen kann, um nicht von vornherein Böcklin als Wert zu verneinen? Sind sie Werke der Malerei?

Das dürre Nein auf die Frage sagt zu wenig, um zu überzeugen. Wohl aber würde der Leser mir schon leichter zustimmen, wenn die Abnahme der frühen Einheit nachgewiesen werden könnte, das langsame und stete Nachlassen des Künstlerischen, und wenn statt des Ersatzes ein heterogenes Gefüge zum Vorschein käme, ein Novum; wenn gezeigt werden könnte, daß dieses

Novum infolge seiner Art unfähig ist, ein Werk der Malerei, sei es von Böcklin oder irgend einem anderen, zum Kunstwerk zu gestalten.

* * *

Als Pendant zu der Landschaft aus dem Jahre 1855 hängt in der Nationalgalerie auch eine kleine Landschaft mit Staffage. Sie trägt den Titel „Altrömische Maifeier“ und stammt aus dem Anfang der siebziger Jahre, also der Zeit der meisten Schackgalerie-Bilder. Jeder Vergleich der beiden Werke zeigt das Nachlassen, die Abschwächung der Harmonie. Ein Nachlassen, das sich unter derberen Formen verbirgt. Böcklins ganze Entwicklung gleicht der Ungeduld eines Klavierspielers, der immer derber auf die Tasten schlägt, je unreiner er spielt. Die Kontraste sind in der „Maifeier“ viel stärker angelegt, aber nicht durchgeführt. Die frühe Landschaft war im ganzen dunkel. Natürlich könnte die spätere ganz licht und dabei ebenso schön, ja noch schöner sein. Aber die Lichtheit des Himmels auf der zweiten bleibt nicht nur im Verhältnis zu der Masse des Waldes, sondern zum ganzen Bilde unvermittelt. Die Helligkeit ist rein materiell nur, an sich licht, die Masse des Waldes materiell dunkel, weil nur an sich dunkel. Und wie die Massen nicht zu den Massen stehen, so fehlt auch innerhalb jeder Masse die den Grad vermittelnde Stufenwelt. Deshalb wirken sie leblos ohne Bewegung. Man vergleiche das Innere des Waldes auf beiden Bildern; das bei aller Dämmerung Durchsichtige und daher Tiefe auf der einen, das Flache und daher

Tote auf der anderen. Ganz dasselbe ergibt die Untersuchung der Koloristik. Die „Maifeier“ ist zweifellos farbiger als die frühe Landschaft, aber farbiger nur in dem rein materiellen Sinne, d. h. es sind, wie man durch Abzählung konstatieren kann, mehr Farben darin. Vor dem Wald führt eine bunte Reihe von Männern und Frauen einen Tanz auf. Einen so starken Akzent wie das Rot in dieser Gruppe gibt es in dem anderen Bilde überhaupt nicht. Aber dieses Rot ist an sich ein fremder Körper, der ohne jede Wirkung bleibt, wenn es uns nicht mit allen Mitteln der Malerei vertraut gemacht wird. Daran fehlt es, nicht so, daß das ganze Bild total zerrissen wird — wir sind noch in der Zeit eines relativen Maler-Bewußtseins Böcklins — wohl aber ist der Mangel groß genug, um empfindlich zu stören. Das Rot könnte unter Umständen als isolierter Fleck, als Überraschung wirken; aber eben die Umstände fehlen. Wie das Bild angelegt ist, müßte das Rot in so innigem Zusammenhang mit dem Übrigen stehen, wie z. B. auf der Landschaft von 1855 der blaue Fleck, von dem dort die Rede war. Von diesem blauen Fleck, sagte ich, weiß man nicht genau, was er darstellt, fragt aber nicht danach, so glücklich und so richtig mit allem versehen, sitzt er an der rechten Stelle. Was das Rot dagegen darstellt, weiß man ganz genau: tanzende Leute, eine höchst eindeutige Erscheinung. Aber dieses Wissen bleibt erfolglos. Wir wünschen ja gar nichts zu wissen, sondern sehnen uns, zu empfinden. Wir wollen in unsere Seele hinein, nicht in unseren

Verstand. Unser Verstand, unsere Erfahrung verfügt über Tausende von tanzenden Paaren. Ein Wort schon genügt, diese Vorstellung zu wecken; was bedarf es dazu des Bildes! Solche Paare aber, die in uns eine ganze Flut von Empfindung zu locken wissen, so daß wir schließlich gar nicht mehr sie, sondern nur den Extrakt eines reinsten Gefühls aufnehmen, solche haben wir nicht durch ein einfaches Wort, nicht durch ein Aufzeichnen in Rot. Dazu gehört eine ganze Welt, in der sie leben und deren Kosmos sie uns, gleichsam abtretend vom Schauplatz ihrer Handlung, vermitteln. Diese Welt wäre hier die Landschaft, wenn die Tanzenden in ihr lebten, d. h. ganz organisch mit ihr verwoben wären. Erinnern wir uns, wie auf der ersten Landschaft die Gruppe Zentaur und Nymphe so innig in dem Bilde drinsteckt, daß man sie nicht loslösen kann. Niemand wird auf den törichten Gedanken geraten, daß das eine besser als daß andere ist, weil dort Zentaur und Nymphe, hier tanzende Leute vorkommen. Die größere Intensität der Einheit gibt den Vorzug. Schneidet man aus einem schönen Gesicht den wunderbaren Mund heraus, so hat man, auch wenn der Mund wie die Perle des Antlitzes erschien, eine widerliche Materie. Dasselbe geschähe, wenn aus der ersten Landschaft die Zentaurengruppe gelöst würde. Man erhielte dann nicht die Gruppe, die so wunderbar in dem Bilde steht, sondern einen regellosen Haufen von Farbflecken, d. h. rohe Materie. Die Gruppe existiert nur, solange das Bild existiert; sie gehört dazu, ordnet sich als ein mehr oder weniger

großer Teil dem übrigen unter und bekommt erst durch das übrige ihre Schönheit. Sie ist genau so deutlich wie sie sein muß, um nicht das Spiel der Baumstämme, der Blätter, des Bodens, des Hintergrundes mit dem Himmel zu stören; genau so groß, genau so farbig, so hell und dunkel. Die Tanzenden in der „Maifeier“ dagegen sind an sich etwas deutlicher. Die Leute tanzen vernehmlicher, aber, und das allein entscheidet: die Landschaft tut nicht gleichmäßig mit. Dieses Mittun aber, dieser nicht im einzelnen vernehmliche, sondern jedes Stückchen des Bildes in gleichmäßige Schwingung versetzende, höhere Tanz allein ist die Kunst; nicht der Takt der Beine irgendwelcher Personen, sondern der Rhythmus des ganzen Bildes.

Genau dasselbe Charakteristikum findet sich in allen Werken der Schackzeit. Keins der berühmten Gemälde der Münchener Galerie hält sich vollkommen neben unserer Landschaft aus dem Jahre 1855. Bei den der Berliner „Maifeier“ nahestehenden Bildern, wie der alt-römischen Weinschenke, der Hirtin bei ihrer Herde, dem Gang nach Emmaus, dem Mörder mit den Furien, könnte sich die Darlegung derselben Worte bedienen. Bei dem den Hirten erschreckenden Pan, den Villas am Meer etc. findet sich in anderer Form dasselbe Manko. Selbst eins der frühesten und besten Bilder dieser Art, die Klage des Hirten (1865), leidet schon darunter, denn man wird nur mit Mühe die unechte Beleuchtung der Höhle mit Amaryllis überwinden, wenn auch glücklicherweise hier der Mangel nur in Nuancen

auftritt. Mögen alle diese Werke noch so viele schöne Details enthalten, Dinge, für die man Böcklin zu danken hat, keins erreicht die vollkommene Harmonie des frühen Berliner Bildes oder der Landschaft bei Frau Krupp usw. Alle zeigen im stärkeren oder geringeren Grad, auf diese oder jene Art, die Mängel der „Maifeier“ und stehen deshalb um eine unüberschbare Differenz unter den Werken der Frühzeit.

Ein Schritt weiter in der Nationalgalerie führt zu dem bekannten Einsiedler oder Eremiten, der zehn Jahre nach der „Maifeier“ entstand (1882), und enthüllt auf den ersten Blick die Zerstörung der ursprünglichen Kunst, die in den Schackbildern noch eine schwache Nachblüte erlebte. Hier springt das Ungeordnete ganz roh in die Augen. In demselben Gemälde finden sich Ansätze zu verschiedenen Bildern. Der Eremit ist das eine, die Umgebung außerhalb der Hütte ein zweites, die Engel ein drittes. Man hat das Gefühl, in ein unaufgeräumtes Gemach zu treten, in dem kostbare Stücke halb zertrümmert am Boden liegen. Man vergleiche die ruhige Beleuchtung in den Frühwerken, die dort die Harmonie leitet, mit dem zerrissenen Licht des späteren Werkes, mit diesem ungelösten, billigen Effekt, der die kleinen Engel in dem Fensterausschnitt partiell beleuchtet. Sofort entsteht infolgedessen die unruhige Frage nach der Herkunft dieser Engel, nach der Sphäre, aus der sie sich verdichten, dem Gemeinschaftlichen zwischen ihnen und dem Rest, nach dem Organismus, an den geglaubt werden kann. Dieses Verlangen, das, wenn

es unbefriedigt bleibt, die seelische Wirkung ausschließt, wird nicht oder nur in oberflächlichster Weise von der Tatsache erfüllt, daß einzelne Bruchstücke in dem Bilde gelungen sind; denn diese Konstatierung kommt vom Bilderliebhaber, nicht vom Kunstfreund her, vom Amateur der Spezialität, nicht vom Suchenden reiner Genüsse. Es ist ein Unterschied zwischen der dankbaren Genügsamkeit mit flüchtigen Skizzen und der Duldsamkeit Unfähigkeiten der Gestaltung gegenüber. Der guten Skizze, auch wenn sie nur aus drei Strichen besteht, fehlt nichts von dem unentbehrlichen Leben, das einem ungeordneten Gemälde wie diesem Böcklin abgeht. Sicher hätte der Eremit in richtiger Umhüllung sehr schön gewirkt, die Engel wären in anderer Umgebung wohl möglich, der Rest desgleichen. Aber wenn man vor einem häßlichen Menschen steht, hilft die Einsicht, daß die gar zu große Nase in einem anderen Gesicht möglicherweise am Platze wäre, nicht zur Überwindung des grotesken Eindrucks. Und doch hätte man Ursache, bei dem Menschen gnädiger zu sein als vor dem häßlichen Bilde. Denn selbst in ihren schlimmsten Deformationen bewahrt die Natur noch starke Einheiten. Ist die Nase zu rot im Vergleich zu dem übrigen Antlitz, so hat sie doch noch ein Porensystem, das sie mit dem Rest verbindet; ist sie zu groß, so bleibt sie nichtsdestoweniger noch Teil eines lebendigen Organismus. Außerdem wird sie von Luft und Licht umhüllt, und wenn der Mann richtig steht und den Kopf günstig hält, kann er sogar schön sein. Nichts von alledem in einem ungeordneten

Bilde. Die Natur ist hier durch die vier Leisten des Rahmens gebildet, und der Rahmen hängt an der Wand. Was nicht auf dieser Fläche vom Maler geschaffen wurde, gelangt durch keine Macht der Welt hinein.

Was trieb nun wohl Böcklin, der früher gezeigt hatte, wie einheitlich er zu wirken verstand, hier zu der Unordnung? — Darauf gibt es nur die Antwort: das Genrebild. Bewußt oder unbewußt — diese Entscheidung gehört natürlich nicht hierher — machte er es genau so wie unser heute fast vergessener Knaus. Denn ob das ein fiedelnder Eremit ist oder wie bei Knaus ein fiedelnder Dorfschulmeister, ist für die Kunst ebenso gleichgültig wie, daß auf der ersten Landschaft eine Centaurengruppe, auf der anderen tanzende Bauern gemalt sind. Böcklin machte die Engel, deren künstlerische Herkunft uns verschlossen bleibt, weil diese Zutat unserer Vorstellung von der Frömmigkeit eines Eremiten zu Hilfe kommt. So stellt Knaus um den fiedelnden Schulmeister vergnügte Tanzpaare, weil dieses Attribut den gedanklichen Inhalt ergänzt. Wenn der Leser mir gefolgt ist, wird er die ganz elementare Veränderung Böcklins bereits in einer Hinsicht verstehen und würdigen können. Der Genremaler, der ein Bild nicht der Malerei, sondern des Genres wegen macht, um zu erheitern, um traurig zu stimmen, aus irgendwelchen edlen oder unedlen Tendenzen, verliert den Boden seiner Kunst, d. h. die Basis der eigentlichen Wirkung seiner Mittel unter den Füßen. Er sieht nicht mehr von innen aus der dunklen Kammer durch all das

organische Getriebe seiner Sinne hindurch, nicht mit dem einen alles umfassenden Organ, sondern von außen wie ein gewöhnlicher Sterblicher und malt ab. Wir nennen ihn Naturalist. Er gibt die Dinge wie sie sich ihm darbieten. Sie kommen ihm aus der Außenwelt, aus der Natur oder aus einem Buche oder aus seiner Erfindung. Alles das ist draußen, roher Stoff, genau so wie alles Sichtbare oder plastisch Denkbare geeignet, zur Kunst zu werden, aber in diesem Rohzustande gleichweit von der Kunst entfernt. Um es zur Kunst zu machen, dazu gehört, ganz gleichgültig, ob der Stoff aus einem Buche, aus der Natur oder aus der Erfindung stammt, die ganz spezifische Anstrengung, die mit dem Wirken in der Dunkelkammer begreiflich gemacht wurde, und das ganz spezifische Resultat, das die Lehre von den Einheiten erwies. Nur differenzierte Menschen gehen in die Kammer und vollbringen die hohe Zweckmäßigkeit, durch künstlerische Einheiten zu gestalten. Je leichter es ihnen fällt, d. h. je glücklicher es ihnen gelingt, desto mehr nennen wir sie Genies. Diese Differenz der glücklichen Anlage und des Wollens bestimmt die Stärke der Versuchung, die Sache sehr viel einfacher zu machen. Warum, sagt die Versuchung, dieser Umweg, warum nicht einfach Dinge berichten, die mir einfallen? Was brauche ich den Apparat dazu, der sie zur Malerei macht? Sind diese Dinge nicht auch aus Farben und Linien? Fallen jedem etwa so ergreifende, so heitere Szenen ein? — Und so vollzieht sich der spätere Böcklin.

Das Problem ist jetzt de facto gelöst; aber überzeugt noch nicht vollständig. Alles das mag manchem Leser gesucht, umständlich, fremd klingen. Aber vergessen wir nicht: das reine Kunstwerk unserer Epoche ist tatsächlich an sich etwas Urfremdes; wohl natürlich, weil aus natürlichen Gesetzen gebildet, nichts weniger als natürlich in Vergleich zu anderen Dingen der Menschen. Daher ist es denn auch durchaus nicht auf den ersten Blick für jeden, der nicht mit Kunst lebt, kenntlich. Genies sind keine gewöhnlichen Sterbliche, auch wenn wir erkennen, wie sie's machen. Das Natürliche ist die Art der Böcklin und Knaus, und das wird immer jedem naiven Menschen zuerst am besten gefallen. Die ersten Menschen, die malten, haben es sicher wie sie gemacht, nicht wie die Lionardo oder Rembrandt. Und wäre damals, am Anfang unseres Geschlechtes, die Kunst bereits im Besitz eines anderen Weltvolks gewesen, und unser erster Erdenmaler hätte sie zu Gesicht bekommen, so wäre ihm dergleichen sicher wie eitler Wahnsinn erschienen. Die Organe der künstlerischen Produktion und des Aufnahmevermögens sind durch Jahrtausende in winzigem Fortschritt gebildet worden und hatten bis zu unserer stillosen Zeit tausend gemeinschaftliche Stützen, an denen sie massenweise lernten: Architektur, Stil, Sitte, Tradition. Wir leben in einer Zeit, die mit allen diesen Stützen brach, um das Eigene, Persönliche zu befreien, und da geschieht es, daß viele Menschen noch nicht ohne diese Beihilfen fertig werden und vor gewissen Werken in eine Art Naturzustand

zurücksinken. Je freier wir sind, desto mehr muß jeder an sich selbst arbeiten, um diese Auslese der Instinkte zu vollziehen und sich vor Verwirrung zu bewahren. Erst dann wird ihm die Kunst im höchsten Sinne natürlich.

Gerade Böcklin aber, das muß ihm jeder lassen, ist eine äußerst verwirrende, captivierende Erscheinung. Tausend mittelbare Umstände stellen die Anerkennung seiner Kunst fast wie die Pflicht jedes freien Menschen dar. Diese Umstände haben mit vielen edlen Gedanken, aber mit künstlerischen Instinkten nichts gemein. Sie zu betrachten, ist hier nicht meine Aufgabe. Auch das sachlichste Argument richtet nichts gegen Suggestionen aus, und wirklich hat sich selten unter einem Menschen eine solche Masse von Suggestionen zum Thron geschichtet wie gegenwärtig unter Böcklin. Gerade das Werk der Spätzeit enthält höchst verlockende Wirrnisse, die diese Suggestionen stützen. Wären alle Bilder wie der Eremit oder die altrömische Maifeier, so fiel die Erkenntnis leicht. Denn in ihnen und vielen ähnlichen sehen wir deutlich den Kampf der beiden Prinzipien und können uns ohne weiteres überzeugen, daß das künstlerische unterliegt. Nachher geht aber Böcklin einen Schritt weiter auf derselben absteigenden Bahn, und hier beginnt der positive Ersatz des Künstlerischen, den wir suchen. Er unterdrückt nämlich das eine Prinzip ganz und verwischt das Fragmentarische des „Eremiten“. Die berühmten großen Bilder, die Gefilde der Seligen, Pietà, Toteninsel, Spiel der Wellen, Schweigen im Walde usw. sind auf den ersten Blick durchaus keine Fragmente im

Sinne des „Eremiten“. Äußerlich spürt man hier kein Absetzen des Künstlers. Gewaltige Szenen tun sich vor uns auf, nie gesehene Dinge, die unser Interesse fesseln. Diese sind so tatsächlich vorhanden, dabei der Gewohnheit so entgegengesetzt, deuten also auf Schöpfung, daß die Verehrung sich im Recht glaubt.

Die Folgerung dieser Verehrung ist etwa folgende: Gewiß ist Kunst nicht Natur, das weiß man; Böcklin ist auch nicht Natur, das sieht man: folglich ist Böcklin Kunst, das fühlt man. Niemand sieht den Trugschluß. Wäre man gewohnt, Kunstfragen so ernst zu behandeln wie z. B. Geldfragen, so käme jeder, der die alte Kunst schätzt, also überhaupt weiß, was Kunst ist, sofort zur Erkenntnis. Man folgert aber überhaupt nicht ernstlich, sondern überläßt sich einer vagen Empfindung, der dieser vermeintliche Zusammenhang verborgene Beweiskraft zuführt. So ungefähr, sagt man sich, ist die Kunst. Va bene. Im nächsten Moment heißt es: so ist sie.

So ist sie aber nicht! und der Unterschied ist nicht gradweise, sondern ein Gegensatz wie Tag und Nacht, gut und schlecht, warm und kalt; ja noch stärker, denn während diese Gegensätze in Wirklichkeit nur Maßverschiedenheiten derselben Leiter darstellen, ist zwischen Böcklins Hauptwerken und rein künstlerischen Werken überhaupt nichts Gemeinsames. Sie sind schlechter als der Eremit, die Maifeier und die Bilder der Schackzeit, von den früheren zu schweigen. Sie sind vor dem Urteil einer auf Kunst gerichteten Betrachtung überhaupt nicht.

Bevor ich dieses näher darzutun versuche, sei mir ein banaler Vergleich erlaubt. Auf der Realschule ist Abiturientenexamen. Die Aufgabe ist verteilt, die Abiturienten sitzen auf den Bänken und schreiben, rechnen, zeichnen unter Aufsicht eines Lehrers, der am Pulte sitzt. Unter ihnen befindet sich einer, der ganz brav vorwärts zu kommen scheint. Er schreibt in einem fort, setzt viele Zahlen unter und nebeneinander und macht komplizierte Zeichnungen mit vielen Strichen und Buchstaben. Den anderen brennen die Köpfe. Unser junger Mann schreibt unentwegt weiter, und der kontrollierende Lehrer kann von weitem bemerken, daß dieser Kandidat schon einen ganzen Bogen voll hat. In Wirklichkeit hat aber dieser Kandidat noch gar nichts, denn in Wirklichkeit liegt hier ein Examenstreich vor. Unser junger Mann hat keine Ahnung von der Aufgabe und versucht auch gar nicht, sie zu lösen. Er schreibt nur beliebige Zahlen hin und macht Zeichnungen, die von weitem ungefähr nach was aussehen; und er tut das lediglich, um nicht aufzufallen, um tätig zu erscheinen. Und nach einer Weile, im gegebenen Moment, bekommt er dann das Exempel fix und fertig von einem Kameraden zugestellt und schreibt es schleunigst ab. Seine eigene Arbeit hatte eigentlich gar keinen Sinn; es waren willkürliche Zahlen und Zeichnungen. Hätte der brave Lehrer sich nur einmal das Blatt geben lassen, so wäre der Streich sofort herausgekommen. Und doch hatte das faktisch Sinnlose eine Art von Sinn. Aus der Ferne nämlich

gab es dem Lehrer die Illusion der Realität, die er vermutete. Ein bildlicher Sinn also; dieselben Elemente fanden sich wie in einem richtig aufgebauten Exempel. Nur die Stellung der Zahlen variierte, und dadurch allein fehlte die Grundlage vernünftiger Tätigkeit.

Diese Analogie soll selbstverständlich nicht im geringsten dienen, Zweifel an der Ehrlichkeit eines Künstlers zu erwecken. Die Künstler, die täuschen, tun es fast immer unbewußt und täuschen am meisten sich selbst. Das Beispiel gibt ein Schema für zwei scheinbar ähnliche, in Wirklichkeit einander entgegengesetzte Arten von Gestaltung. Ersetzt man in dem Exempel die Zahlen durch unsere Einheiten, gibt man diesen Zahlen die eigentümliche Kraft, nicht durch unsere mathematische Reflexion, sondern lediglich mit Hilfe des intensiven Blicks des Betrachters die Richtigkeit des Exempels darzutun, so entsteht ein Schema für das Kunstwerk.

DER POPULÄRE BÖCKLIN

Das Schema mit den beiden mathematischen Arbeiten deutet auf die bekannte aber in ihrem Umfang heute den wenigsten bewußte Tatsache, daß es tausend bildähnliche Dinge gibt, die gar nichts mit der Kunst zu tun haben, von der hier gehandelt wird. Daß die Kunst im allgemeinen nicht auf die hier gemeinte beschränkt ist, daß z. B. eine Landkarte, eine gelungene Abbildung aus der Anatomie oder Botanik, eine gute Photographie als malerische Äußerungen betrachtet werden können, steht außer Zweifel. Jedes Ding, das einen Zweck erfüllt, verlangt eine Kunst, um richtig gemacht zu werden. Die Unterschiede der Zwecke geben die verschiedenen Sphären der Künste. Der höchste Zweck ist der von allem Materialismus Genesene, den der Barbar nicht sieht, der uns alles bedeutet: der Nutzen der Seele. Er ist nur durch die zwecklose, auf sich selbst gestellte Betätigung zu erfüllen, die wir in diesem Rahmen allein des hohen Namens „Kunst“ für würdig halten.

Wir haben im vorigen die Entwicklung Böcklins gezeigt und müssen jetzt nachweisen, daß, die gefeierten Werke des Meisters nicht in die höchste Sphäre menschlicher Betätigung, die hier Kunst genannt wird, gehören. Wir sehen daher in der Folge von der Entwicklung Böcklins möglichst ab, da sie ja nur eine von mir aufgestellte Handlung sein und daher durch eine weiter

fassende Ästhetik in Frage gestellt werden könnte, und versuchen, den Kreis der Darlegung zu erweitern. Auch hier wiederum bleibt uns immer nur außer den elementaren Gesetzen der Ästhetik der Vergleich übrig, um die Sphäre der Kunst wirksam zu machen.

Wir bleiben absichtlich, um die Nachprüfung zu erleichtern, in der Nationalgalerie.*) Man kann natürlich dieselbe Untersuchung auf jede andere Sammlung anwenden, ja manche andere Böcklingalerie bietet fast bessere Angriffspunkte, da nicht alle Bilder der Nationalgalerie die typischen Eigentümlichkeiten Böcklins zeigen. Dabei wird es gut sein, die abnorm gegenständlichen Werke für zuletzt zu lassen, weil sie infolge ihres Vor-

*) Nicht mit Photographien kontrollieren! Nachdem sich der Brauch immer mehr einbürgert, ein Bild auf dem bequemen Wege der Reproduktion zu genießen, kann auf diese fehlerhafte Schätzung Böcklins, der sich ganz besonders des Wohlwollens der Photographie-Liebhaber erfreut, nicht dringend genug hingewiesen werden. Die Photographie gibt eine ihrer Art nach vollkommene Harmonie durch Differenzen zwischen weiß und schwarz, die das Vorbild notwendig modifizieren. Je mehr sich eine Malerei ihrer spezifischen Mittel bedient, d. h. je reicher, je malerischer sie ist, desto schlechter fährt sie bei der Wiedergabe auf dem Wege dieser mechanischen Reduktion. Böcklin dagegen profitiert bei dieser Übertragung, da die Photographie notwendig alle groben Differenzen verwischt und einen Gesamton gibt, den das Vorbild vermissen läßt. Alle Photographien nach seinen Gemälden der späteren Zeit sind größere Kunstwerke als die Originale, und in dieser Form, aber nur in dieser, übertreffen die späten Werke manche Bilder der Frühzeit, die man in photographischer Wiedergabe daneben hält. Es ist derselbe Fall wie bei den Bildern der englischen Präraphaeliten, die man in natura nicht ansehen kann und in dem warmen braunen Ton einer Photographie Hollyers mit Wohlgefallen hinnimmt.

wurfs den Vergleich mit anderen Meistern erschweren, solange die Erkenntnis noch der Sicherung bedarf. Schon der Vorwurf nämlich drängt viele Kritiken, die unter anderen Umständen entscheidend wären, in den Hintergrund. Wenn man z. B. auf die ungeheuerliche Willkür hinweist, mit der Böcklin im „Gefilde der Seligen“ die kleine Gruppe auf dem Ufer, die wie aus Papier geschnitten wirkt, hinzugetan hat, so wenig zusammenhängend mit dem Rest, daß sie wie aufgeflickt wirkt; wenn man auf dem „Frühlingstag“ den ähnlich hineingesetzten alten Herrn zeigt oder auf der Piëtà die krasse Roheit des roten Mantels: so scheinen solche Einwendungen untergeordneter Art, weil scheinbar das Schwergewicht des Gemäldes nicht auf diesen Punkten beruht. Dieser Schein fußt auf der deutlich erkenntlichen Handlung wie sie, wenn nicht gemalt, also in die Wirklichkeit übertragen, vor sich gehen würde, widerspricht also der Basis mit der vor dem gemalten Vorgang gerechnet werden muß. Tatsächlich sind solche Details in unserem Falle hervortretende Gipfel der Willkür, die das Ganze leitet, mit deren Hilfe man leicht das ganze unfruchtbare Feld der Böcklinschen Gestaltung übersieht. Denn sie ziehen das Auge auf die höhere Kontrolle, die nicht mehr mit der dankbaren Quittung des aufnehmenden Verstandes genug hat, sondern sich an den in der Erfahrung schlummernden Reichtum der Harmonien erinnert und die Gesetze beherrscht, die daraus folgern.

Viel leichter dagegen erkennt der Laie den Mangel Böcklins an einfacheren Vorwürfen. Diese beschränken

sich fast ausschließlich auf Porträts und wir wollen uns zunächst mit diesen beschäftigen. N. B.: Böcklin sah bekanntlich das Porträt als eine untergeordnete Kunstgattung an, und man könnte daraus schließen, daß die Untersuchung seine Bildnisse nicht als Material benutzen dürfe. Dem widerspricht einmal die Einsicht, daß die grundsätzliche Anschauung von dem Unwert des Porträts als Kunstgattung gerade schon ein Argument nicht gering zu schätzender Art gegen Böcklin darstellt, da die Folge solcher Anschauung in letzter Instanz genau alle die Gründe umfaßt, die gegen ihn entscheiden. Weiter steht solcher Anschauung die tatsächliche Existenz vieler Bildnisse von seiner Hand gegenüber. Endlich fügen sich diese durchaus organisch in das Werk Böcklins ein.

Die Nationalgalerie besitzt nicht weniger als vier Bildnisse: das Porträt des Kammersängers Wallenreiter aus dem Anfang der sechziger Jahre, das des Bildhauers v. Kopf aus 1863, das berühmte Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod, datiert 1872, und die Dame im violetten Sammetkleid aus dem Jahre 1879; vier Bilder, die ebensoviel deutliche Etappen in dem Niedergang Böcklins darstellen. Gemalt, d. h. aus gesundem künstlerischen Bewußtsein entstanden ist nur das früheste von ihnen; das zweite und dritte zeigen die Zerrissenheit der Übergangsepoche; das vierte den endgültigen Verzicht auf Kunst, das Stadium des Populären.

Der Kammersänger ist keine umstürzende Genietat, aber eine organische Schöpfung, die man ohne jeden Verzicht auf das Andenken größerer Meister schätzen kann,

und je häufiger man sie sieht, um so lieber gewinnt. Ganz allmählich mit äußerst sorgsamem Mittel ist das Antlitz aus der Fläche gebildet. Zur Einheit wurde auch der sichtbare Grund der Leinwand mitbenutzt. Wie bei Poussin und vielen anderen Meistern der alten und neuen Zeit ersetzt das Korn des Gewebes die Strichstruktur des Pinsels und erlaubt der Hand eine ganz leichte, gleitende Gestaltung. Man sieht fast nicht, wie es gemacht ist; nur daß diese sanfte Einheitlichkeit durch keinen Mißklang in Frage gestellt wird, ist deutlich. Ob das Porträt ähnlich war, können wir nicht mehr entscheiden; sicher aber gibt es noch heute ein ganz getreues Gesicht, in sich abgeschlossen wie jedes edle Bildnis, das nicht des Nützlichkeitswerts der Ähnlichkeit, sondern dieser eigenen Wertquelle bedarf, um der Menschheit, nicht nur dem Kreis der Angehörigen, ein Bild des Menschen zu zeigen.

Der Bildhauer ist banal aber korrekt gemacht. Es mag einer der frühesten Versuche Böcklins in hellen Farben gewesen sein. Die Zusammenstellung des Rosa, Blau und Weißgelb ist nicht glücklich; das Blonde lag ihm nicht. Immerhin macht das Bild den Eindruck ernsthafter Arbeit und kann wohl als Durchschnittsleistung der Zeit gelten. Im Vergleich zu dem Kammersänger und ähnlichen Porträts der früheren Art wirkt es wie die Äußerung eines strebsamen Salonmalers und bereitet schon die schlimme proletarische Note vor, die früher nie, später immer hervortritt.

Noch empfindlicher vermißt man den lebensfähigen Organismus bei dem Selbstporträt mit dem Tode. Es

ist nur noch gerade der Versuch gemacht, den Vorgang in das Malerische zu übertragen, aber eilig, wie man in Kriegszeiten Brücken für die Soldaten baut. Bei jedem neuen Besuch entdeckt man neue Mängel. Es geht bei schlechten Bildern genau entgegengesetzt zu wie bei guten; sie werden immer schlechter. Man unterscheidet hier immer mehr eine ursprüngliche, sozusagen den Grund bildende Aufzeichnung, der nur gerade die Sichtbarmachung des Vorgangs gelingt, und eine fragmentarische Bedeckung dieses Grundes mit Pinselstrichen. Diese tragen nicht selbsttätig die Handlung, sondern sind wie zum Schein gemacht; Zieraten an einem Nutzbau ohne Zweck und Zusammenhang. Daher kommt es hier zu keiner Selbstwirkung des gemalten Menschen, die sich bei näherer Bekanntschaft verstärkt, sondern es ist fast, als löse sich das Bild von selbst immer mehr in seine rohen Bestandteile.

Die kritische Betrachtung der Dame im Samtkleid, das leicht erkenntliche Ende des Weges sei dem freundlichen Leser überlassen, weil auch für einen weiser als ich mit den Mitteln der Darstellung umgehenden Schreiber das Niveau dieser Art von Malerei selbst dem kräftigsten Superlativ unerreicht bleibt. Dagegen wollen wir bei dem Selbstporträt verweilen, da es jenseits der Beschränkung steht, die aus Böcklins Anschauung von der Gattung des Bildnisses hervorgeht, und von jedem Leser ohne weiteres als typisches Werk zugelassen wird.

Solange man vom Bilde einen geschlossenen, harmonischen Kosmos verlangt, der, sei es mit Malerei oder

Zeichnung, sei es mit welchen Mitteln auch immer, ein gesetzmäßiges Abbild der Anschauung des Künstlers gibt, ist das Selbstporträt mit dem Tod unendlich schwache Kunst. Dagegen meldet es wie Böcklin im Jahre 1872 ungefähr aussah und gibt im übrigen eine sonderbare Situation. Jeder naive Betrachter hat zuerst die peinliche Empfindung, daß dort ein Mensch für die Ewigkeit mit einem Totengerippe zusammengetan ist, und diese Pein würde ihn abstoßen, wenn er nicht erführe, daß der zu solcher Nachbarschaft Verurteilte den berühmten Meister darstellt. Das interessiert ihn biographisch. Wüßte er nichts von Böcklin, so wäre dem sündigen Lebemann statt des Totenkopfes vielleicht ein hübsches Lockengesicht lieber, dem Trinker ein gefülltes Weinglas — auch das hat Böcklin bei einem anderen Selbstporträt nicht höheren Wertes geliefert — dem Kartenspieler das Sinnbild seines Lasters. Kurz, der Betrachter mischt sich in die Sache; und man kann es ihm nicht verdenken, denn nichts anderes außer dem Sinnbildlichen tritt entscheidend in dem Bilde hervor. Da es sich aber hier nicht um irgend einen Kammer-sänger oder anderen unbekanntem Sterblichen, sondern um den bekannten Meister Böcklin handelt, unterwirft sich der Betrachter, nimmt das Sinnbildliche hin und bringt die Bedeutung des Selbstporträtierten mit der Bedeutung des Totengerippes zusammen. Der eine findet das Symbol so, der andere so, und schon sind wir in dem uferlosen Gebiet der eigentlichen Sphäre Böcklins.

Durch diese Zutat des Symbolischen wird also der Blick vom Werke abgezogen, und so entsteht scheinbar etwas der Wirkung Ähnliches, die wir als wesentlich für den Kunstgenuß fanden. Auch beim Kunstwerk, und je größer es ist, desto mehr, vergift man die Farbflecke, die Striche und Linien. Bei dem Selbstporträt mit dem Tod verfährt der willige Verehrer nicht anders. Dein kritteler Sinn, so sagt er, mag recht haben, diese Malerei mag nicht der Fehler entbehren, mag fragmentarisch sein, wobei zu bedenken ist, daß alle Malerei der Modernen diesen Tadel verdient. Mag sie sein, wie sie will, so sagt er, was kümmert mich das alles, wenn ich zur Seele geführt werde! Wenn ich glücklich bin, was geht mich der Rest an! Was schert mich das Mittel, wenn der Zweck erreicht wird!

Wäre dem so, erreichte wirklich das Mittel den Zweck, uns seelisch zu beschenken, so hätte diese Abwehr mehr als recht. Aber, ist denn das wirklich Seele, was sich an der phantastischen Selbstbiographie dieses Porträts ergötzt? Kommt es wirklich jenem bilderlosen Vergessensein gleich, das wir bei Kunstwerken fühlen? bringt es die göttliche Loslösung vom Dasein, jene fruchtbare Leere inmitten irdischer Enge? die Leere, die sofort, sobald sie entsteht, von wortloser Empfindung gefüllt wird! Ist es nicht mehr eine Phantasie, was hier gelockt wird, ein Spiel, über dessen tatsächlicher Beweglichkeit man das mangelnde Ziel vergift? Kann sich diese phantastische Ader des Betrachters nicht bei unendlich vielen anderen Dingen öffnen, die ebenso

merkwürdig und ebensowenig Kunst sind? — Ist es nicht mehr Gedanke?

Und dem wird kein Ehrlicher widersprechen können: Zum Denken regt dieses Selbstporträt an. Das Denken aber, das sich nicht zu konzentrieren vermag — und wie vermöchte es das hier, wo die Gedanken wie flinke Vögel auseinanderstieben! — das keinen Zweck erfüllt — denn was wäre der Zweck solcher Gedanken! — kann uns nicht bessern, nicht veredeln. Es erfüllt weder den Selbstzweck des Denkens, denn es stählt nicht den Denkapparat, sondern verweichlicht, schwächt ihn; und es erfüllt keinen Kunstzweck, denn Kunstgenuß hat nichts mit Denken zu tun. Nicht was alles bei der Zusammenstellung Böcklins mit dem Tod gedacht werden kann, steht in Frage — das ist unendlich bei jedem Dinge — was nicht gedacht werden kann, entscheidet. So lange die Kunst jener höchsten Tätigkeit unseres Wesens, der Empfindung, dient, sind Bilder wie das Selbstporträt Hemmschuhe dieses Höchsten.

Die vergleichende Betrachtung desselben Gemäldes werde ich im nächsten Kapitel versuchen.

Es ist erstaunlich, wie schnell Böcklin, nachdem er erst einmal den Blick in dieses Gedankengebiet geworfen hatte, seine Allegorie erweiterte; aber schließlich ebenso erklärlich wie die Geschwindigkeit, mit der der Kult um Böcklin um sich griff. Wenn man ein solches Bild macht, kann man in der Tat ebensogut zehn oder hundert machen; wen eins dieser Art befriedigt, dem werden hundert nicht weniger zusagen. Böcklin fielen die Schuppen von den

Augen, es gab für ihn nun kein Halten mehr. Das Feld erweiterte sich mit der Wucht eines den Damm durchbrechenden Stroms und beglückte ihn, der früher sehr still und zaghaft sein Bildchen gesponnen hatte, mit ungeheurer Fruchtbarkeit. Das Frühere mag ihm, mit dieser Flut verglichen, wie mühseliges Stammeln erschienen sein. Jetzt spricht er laut und deutlich, gebieterisch, allgemein verständlich. Die Gestalten, die er denkt, beginnen in ihm zu leben. Er erfindet ihnen Gefährten, bildet die Kulisse ihrer Handlung, schreitet zum Drama. Langsam siegt er über den Unglauben der Menge. Immer weiter weicht der eigene Zweifel vor der Fülle der Erscheinungen zurück. Heute ist es der Mensch mit dem Tod, da diskutiert man noch, morgen sind es zwei Fabelwesen, da staunt man. So entsteht eine ganze Welt, Gefilde der Seligen, wo im Spiel der Wellen Tritonen mit Nereiden schwärmen, schweigende Toteninseln, Katafalke in heiligen Hainen. Die Allegorie wird Wirklichkeit, ein Seher aus dem Künstler, das Publikum zur Gemeinde.

Die Konsequenz dieser Schöpfung war das Zündende, für Böcklin selbst wie für die Zuschauer. Denkt jeder bei den wundersamen Gebilden, die der Schwamm auf dem Gemäuer zeichnet, gleich an Fäulnis! Ist aber andererseits nicht auch das wuchernde, den Baum zerstörende Unkraut, von siegreicher Konsequenz! — Was war das Folgerichtige bei Böcklin? Man entdeckt es am Anfang seiner Laufbahn wie einen winzigen Punkt am Horizont. Schon auf dem frühesten Bilde sahen wir

die Umarmung des Centauren und einer Nymphe. Vergleicht man das Ende mit dem Anfang: hier wie dort ein Fabelgeschöpf! Wer staunte nicht über so tiefes Wunder inneren Wachstums! Nur haben die Rollen inzwischen gewechselt, hier schweigt die Konsequenz. Aus dem Unwesentlichen wurde das Wesen. Aus dem zarten Gewebe des Bildes trat der Centaur dröhnenden Schrittes heraus. Nun wohnt er in unseren Gedanken, ein unentbehrlicher Gast feuchtfröhlicher Gelage, der Schlüssel neugermanischer Vorstellung, mit der sich jeder deutsche Mann und jede deutsche Jungfrau umgürten. Das andere aber, das ihn gebändigt hielt, die Welt, deren Rausch die blöde Menge verachtet, das Bild, die Kunst, ist verduftet.

ERFINDUNG

Man wird Böcklin lassen müssen, daß er ein Erfinder war. Dieser Begriff der Erfindung, der in unserer Lehre von den Einheiten nicht vorkommt, bedarf vielleicht noch einer Klärung. Die Gefilde der Seligen, das Spiel der Wellen oder irgend ein anderer Vorwurf hätten natürlich so gut ein unsterbliches Gemälde geben können wie irgend ein Vorwurf der Alten. Nicht weniger originelle Erfindungen wurden von großen Künstlern zu wahren Kunstwerken gebildet, und jeder freut sich ihrer, der die Kunst liebt. Der Zufall will, daß der soeben besprochene Vorwurf Böcklins drei und ein halbes Jahrhundert vor ihm einem der größten Maler der Vergangenheit diente, einem Ahnen deutscher Kunst, vor dem wir uns alle in Verehrung beugen: Holbein. Und das Bild ist eins seiner Meisterwerke geworden.

Auch Holbein malte einst einen Menschen mit einem Totengerippe, ganz ähnlich wie das erwähnte Selbstporträt Böcklins der Nationalgalerie: es ist das bekannte Schatzmeisterbildnis mit Tod und Stundenglas der Münchener Pinakothek. Man weiß nicht, ob Holbein auf den Einfall kam oder der Kunde, ob es ihm angenehm war oder nicht. Er malte das Bild jedenfalls, als ob es so sein müßte. Das Skelett ist bei nahem betrachtet eigentlich viel unheimlicher als das Böcklins, ja es hat einen ungeheuerlich grausigen Aus-

druck, während der Moderne das seine mildert. Es grinst mehr als operettenhaft; mit der gewissen oder vielmehr ungewissen Geste toter Knochen, die längst keine Haut mehr gesehen haben. Bei Böcklin geht der physiognomische Ernst des Menschen einigermaßen mit dem *Memento mori* zusammen. Bei Holbein aber gar nicht. Denn das Gesicht des Schatzmeisters lächelt in breiter, liebenswürdiger Behaglichkeit, als säße daneben ein hübsches Kind vom Hofe Heinrichs VIII. oder als speiste er in beschaulicher Gesellschaft. Das heißt: der Holbein ist im Vorwurf viel krasser noch als Böcklin. Denkt man ihn sich nicht gemalt, sondern dieses breite behagliche Lächeln und dieses grausige Gerippe in der Wirklichkeit nebeneinander, so erhält man einen Kontrast, den man nicht ohne Entsetzen oder Empörung ertragen könnte. Woher kommt es nun, daß man bei dem sanfteren Böcklin nicht das Unbehagen, von dem ich sprach, unterdrücken kann, während der wilde Holbein zu den Lieblingen des Kunstfreundes gehört? — Weil der Holbein phänomenal gemalt ist und der andere nicht. Man vergleiche die grobe Unsicherheit Böcklins, seine kaum zusammenhängende Materie mit der Art des anderen. So überwältigend ist die Kunst in dem Schatzmeister, daß nichts von dem Gedanklichen bleibt. Der furchtbare Kontrast im Gegenstande geht vor dem Kontrast der Farben unter. Das höhere Wunder geschieht: die Schöpfung der Materie. Unendlich größer als der Mut, zwei so heterogene Dinge wie Leben und Tod zu vereinen, ist die Erfindung dieser

Harmonie von Olive, Gold und Schwarz; unübertrefflich diese Zusammenstellung der Stoffe im Kostüm, die sicher schon im Leben bewunderungswert waren, hier aber eine über alles Brokat und Gold weit hinausgehende Pracht erreichen. Das Reichste von allen aber scheint mir just der Tod. Er steht mit seinem Olive nicht nur in dem herrlichen Kontrast zum Fleischtön, der schwarzen Seide usw., nicht nur bildet er in Umriß und Modellierung eine dem Übrigen überraschend angeschmiegte Arabeske; sondern er entwickelt noch obendrein in sich selbst eine nur dem Hauch vergleichbare Abstufung der Farbe von fahlem Graubraun bis zum starken Olive. Dadurch löst sich das Scheußliche in Schönheit. Es verschwindet nicht, wir sehen es ja deutlich, deutlicher als bei Böcklin, es verliert nichts von seiner sichtbaren Art. Es geht in eine höhere Existenz über. Hexerei gibt es nicht. So muß also wohl die Malerei der Wundertäter sein.

Dieses Beispiel, das Böcklin ungemein günstig angepaßt werden konnte, denn es gleicht dem Vorwurf und stammt von einem der alten deutschen Meister, auf die man sich zu gunsten Böcklins zu berufen pflegt, entscheidet also auf seinem eigensten Feld gegen ihn. Und zwar nicht gradweise, was bei der Potenz eines Holbeins nicht wunderlich wäre, wenschon man oft genug hört, daß Böcklin ihm mindestens gleichkomme, sondern kluftweise. Und welches andere Beispiel man auch wählen mag, abstrahiert man vom Gegenstand, so wird man diese Kluft

zwischen aller großen Kunst der Gegenwart und Vergangenheit und dem Böcklinschen finden. Wo die Kluft geringer ist und gar ganz verschwindet, um in die natürlichen Differenzen desselben Niveaus überzugehen, die sich zwischen allen Meistern finden, da ist es nicht der populäre Böcklin, sondern der alte, der unbekannte, von dem wir ausgingen.

Es ist also ein ander Ding um die Erfindung eines Vorwurfs, ein anderes um die Erfindung der malerischen Gestaltung dieses Vorwurfs. Ganz sicher wirken beide zur Sache; aber die erste ist nicht dem Künstler eigentümlich. Auch der Kunde Holbeins, der sich mit dem Tode malen ließ, hatte diese Erfindung; denn vielleicht kam die Idee von ihm, entsprang seiner Phantasie, nicht der des Meisters. Ja, vielleicht war sie die innere Konsequenz eines Lebens, das vielen Zeitgenossen des Sir Bryan Tuke in diesem Bilde treffend symbolisiert schien. Entscheidend wurde trotzdem allein die Phantasie Holbeins. So mögen viele Zeitgenossen Michelangelos seine Einfälle gehabt haben, aber keiner besaß seine Phantasie, den Einfall so in Marmor umzubilden, um ein drittes, das Kunstwerk, daraus zu schaffen. Und wir alle, die heute im Leben stehen, arbeiten, leiden und uns sehnen, haben vielleicht eine Fülle von Phantasien, die uns über die Wirklichkeit hinauslocken nach schönen bunten Schlössern hin, wo wir lieblicher und stolzer wohnen könnten als in diesem Dasein; und zeigt uns nicht jeder Tag, daß mit dieser Phantasie nur zu wenig getan ist!

Tritt man dieser Zweiheit von Erfindung näher, so findet man zwischen beiden einen feindlichen Gegensatz. Dieselben Worte: Erfindung, Einfall, Phantasie, decken wie so oft auf unserem verwirrten Gebiet zwei ganz verschiedene Begriffe. Der eine Einfall — die eine Phantasie und Erfindung — ruft die schönen Bestien. Sie bäumen sich gewaltig vor dem entzückten Auge des Träumers. Vor seiner Kunst strecken sie sich geduldig zu Füßen. Holbein überwindet den Traum, Böcklin übertreibt ihn und bringt ihn auf die Leinwand. Der Einfall springt hier direkt aus dem Kopfe in den Rahmen hinein. Dort und bei allen anderen, die wir verehren, dringt er zuvor in die dunkle Kammer und wird da erst wahrhaft erfunden. Bei allen! Keiner hat es anders gemacht. Deshalb überrascht dieser Neuling, der es anders versucht. Nicht weil er groß ist, weil er es gerade nicht ist. Wir sind an diese Wirkungen nicht gewöhnt, und da uns heute alles, was neu ist, zur Begeisterung bringt, nahmen wir sie für Größe. Nur die Zerstörung aller Traditionen, die Untergrabung der letzten schwachen Stützen, auf denen sich selbst noch unsere Väter, die heute vielverachteten Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hielten, machte das Phänomen Böcklin möglich. Das einzige ihm unbestritten dienende Argument lautet: er wirkt. Daß dieses Lob ebensoviel von dem Subjekt wie dem Objekt sagt, von dem Wirkungsfaktor wie von dem Medium, entgeht der Begründung, und die so schließen, würden sich nicht wenig wundern, wollte man dieses Prinzip auf andere

Gegenstände übertragen. Alles wirkt, wenn man still hält. Das gleichmäßige, gedankenlose Stillhalten unserer Zeit, oder was dasselbe ist, das geringe Interesse an allen über das Materielle hinausgehenden Reflexionen erklärt auch diese Wirkung. Wir haben wohl die Phantasie erlangt, alles aufzunehmen, aber die Zeit und Lust verloren, uns damit auseinanderzusetzen, und die Ökonomie unserer Regungen wird in dem vielartigen Gedränge unserer Tage so vernachlässigt, daß alles wirkt, was sich nur möglichst laut vernehmen läßt. Laut aber ist Böcklin sicher; der lauteste, den unsere Galerien beherbergen. Rembrandt, Rubens und Velasquez sind schwache Leute daneben. Die Kraft des Meisters jedoch eifert nicht nach diesem Lärm. Die Muskulatur versagt vor dem Werke des Geistes; physische Kraft ist in der Kunst eine tote Sache. Nur das leibliche Auge sieht sie und erstaunt darüber wie über jedes Kraft-Phänomen. Das andere kennt nicht dergleichen, und auch der tollste Einfall sagt ihm nichts, wenn dieser nicht versteht, sich ihm vertraut zu machen. So ist kein Tizian so wild, daß uns nicht gleichzeitig mit der Bewunderung der Wildheit die auf dieselbe Höhe steigende Gesetzmäßigkeit beruhigte. Mag das eine, die Wildheit, als erstes auf uns wirken, abstoßend oder anziehend, je nach dem Temperament des Schauenden, nach Stimmung und Ort. Was uns hält, was schließlich jede Stimmung überwindet und uns erlaubt, ihm bis aufs Innerste zu nahen, ist das andere. Was bei Böcklin spricht, ist nur der erste Stoß seiner Erfindung. Diese Wirkung ist

mechanischer Art. Wäre sie selbst so groß, daß den friedlichen Betrachter der Schlag träfe, so würde das nicht ein Atom von ihr melden, das unsere Ästhetik zu interessieren vermöchte.

Gehen wir einen Augenblick, um diesen Begriff der primären Erfindung ganz auszuschöpfen, in die Vergangenheit zurück und suchen wir ihn da, wo die Kunst die höchsten Gipfel erreichte. Rubens hatte Einfälle in toller Fülle. Rembrandt und Velasquez schon weniger, denn sie haben sich Dutzende von Malen begnügt, das eigene Antlitz oder immer wieder das eines Königs zu malen, und trotzdem feiern wir sie gerade in diesen Gemälden einer von Böcklin nicht als Kunst geschätzten Gattung am höchsten. Die holländischen Landschaftler waren noch ärmer an dieser Erfindung. Bei den Primitiven im Norden wie im Süden nimmt sie immer mehr ab und kommt bei den ersten Tafelmalern wie einem Cimabue dem Nullpunkt nahe. Diese frühen Künstler befriedigen uns heute nicht, könnte man erwidern, und gelten womöglich gerade deshalb als Primitive. Aber man braucht nur noch weitere tausend Jahre zurückzugehen, um eine Kunst zu finden, die über allem Primitiven steht, und wo der Einfall in unserem Sinne nicht mehr bedeutet als ein Tropfen im Meere. Trotzdem grüßen wir Phidias und Skopas und Praxiteles wie reine Helden der Kunst, trotzdem verehren wir den oder die Meister, die den „Thron der Venus“ schufen, trotzdem erscheinen uns die Ägypter, die viel tausendjährigen Ahnen unserer Kunst wie wahrhaft göttliche Gestalter. Ein ungenaues

Studium der Geschichte könnte zu dem Schluß treiben, daß die Zunahme der Variationen des primären Einfalls etwas mit der Modifikation der Einheiten zu tun habe, die wir in großen Umrissen an den beiden Entwicklungssträngen der Malerei (im sechsten Kapitel) beobachtet haben. Dieser Schluß ist nur insofern richtig, als die Ausdehnung der Gestaltungsmöglichkeiten durch die Freiheit des Individuums, sich seiner Phantasie zu überlassen, gefördert wurde. Er ist falsch, wenn er daraus auf eine Modifikation des Kunst-Problems schließt. Ebenso wenig wie sich das Problem in den beiden Entwicklungssträngen ändert, da das Gesetz gleichbleibt, nur die Möglichkeiten der Lösungen erweitert werden, ebenso wenig und noch viel weniger kann diese Freiheit des Einfalls das Gesetz umstürzen. Nicht nur weil es keinen einzigen Fall, kein Kunstwerk gibt, das diese Tatsache in Frage zu ziehen vermöchte, sondern auch weil sich gegen diese Möglichkeit jede vernünftige Vorstellung sträubt, ist sie ausgeschlossen. Denn mit der Zulassung solcher Möglichkeit würde jeder Ästhetik der Kunst der Boden entzogen und jede Kunstäußerung Willkür.

Tatsächlich ist die Erfindung, der Einfall, eine Freiheit erstaunlich neuen Datums, nichtsdestoweniger zu uns gehörig wie jede Freiheit, die wir haben; aber wichtiger für den Menschen im allgemeinen als für den kunstübenden im besonderen. Sie nimmt teil an der allgemeinen Individualisierung des Menschen. In den Händen der zeitgenössischen Künstler traditionsloser Milieus ist sie eher eine Last, ein Grund mehr zur Zer-

splitterung als Wohltat. Losgelöst vom Künstlerischen wie im Werke Böcklins und trotzdem mit Glorie umgeben, wird der Einfall, die Erfindung, zum Kunstfeind und richtet im Geistes-Leben des Volkes dieselben Verheerungen an, die wir an Böcklins späteren Werken erkennen. Als typischer Träger dieses kunstfeindlichen Elementes erscheint Böcklin als der gesteigerte Ausdruck einer kulturfeindlichen Macht, gegen die wir kämpfen müssen, um uns selbst zu erhalten.

* * *

So viele Argumente und vielleicht noch vielmehr und bessere hatte ich einmal in einer langen Nacht vor einem Freunde ausgebreitet. Er hatte mich erst wie ein Berserker angebrüllt, dann war er sachlich, schließlich immer nachdenklicher geworden. Meine Argumente strahlten wie frischgewaschene Buben und reckten die frechen Gesichter immer begehrllicher nach meinem Freunde. Plötzlich duckten sie sich erschreckt. Der Blick meines Freundes wurde mit einem Male von eigentümlicher Starre. Eine große Entschlossenheit bemächtigte sich seiner und er sprach mit Nachdruck:

„Und er ist doch ein großer Künstler.“

„Wieso?“ frug ich mit sterbender Stimme.

„Ich gebe zu,“ fuhr er fort, „daß er kein Maler ist —“

„Auch kein Zeichner!“

„Meinetwegen auch kein Zeichner. Er ist eben etwas anderes.“

Dieses Doch und dieses Andere haben etwas Übermenschliches. Sie kommen aus einer Sphäre, wo die

Entschlüsse nicht aus Überlegung noch Empfindung, sondern zauberisch von selbst entstehen. Man muß es erlebt haben, um daran zu glauben. Es ist die vierte Dimension.

Übrigens wirkt diese Sphäre nur bei solchen unschädlichen Diskussionen. Denn ich möchte den Kaufmann sehen, der ebenso dächte, wenn man ihm sagte:

Hier ist ein Mann. Er ist kein Kaufmann, er kann nicht richtig rechnen und besitzt auch keine andere Eigenschaft, die ihn für den Posten geeignet erscheinen läßt. Aber er ist etwas anderes. Deshalb gib ihm Prokura.

DIE STELLUNG ZU MENZEL: SPÄTZEIT

Den endgültigen Wert Böcklins zu bestimmen, ist nicht unsere Sache. Das wird die Geschichte besorgen. Wir haben nur zu fragen: einmal, was er uns gibt; weiter, ob und wie er unsere Kultur beeinflusst, fördernd oder hindernd. Für das erste haben wir einige Argumente gefunden, das zweite bleibt noch zu untersuchen. Für die Gesamtheit der hinter uns liegenden Betrachtung aber ergibt sich aus der Art unseres Vorgehens, das im wesentlichen darauf gerichtet war, zu erkennen, was Böcklin nicht ist, d. h. auf die Kritik der gewohnten Schätzung, die Möglichkeit einer gewissen Unterschätzung des Wertes. Daher bedarf unsere Arbeit einer Kontrolle. Diese soll im zweiten Teil des Buches versucht werden.

Denn es wäre nicht unmöglich, daß man in hundert Jahren, wenn die Hauptsuggestion, die heute wirkt, vor dem Licht neuer, hoffener, harmonischerer Sterne erloschen sein wird, geduldig und eingehend nachprüft, ob nicht jenseits der Anschauung unserer Zeit Böcklin den Anspruch auf bleibende Bedeutung erheben kann. Freilich, die allgemeine Erfahrung spricht nicht dafür. Die Zeit pflegt halbe Werte mit schneidender Rücksichtslosigkeit zu behandeln, da sie der ganzen zu viel besitzt, und es steht zu vermuten, daß unsere relative Gastfreundlichkeit für das vielerlei des Tages und der Vergangenheit sich einschränken wird, sobald die Zeit

erst mal gelernt hat, sich selbst und das Notwendige, das ihr frommt, zu erkennen.

Auch innerhalb der Grenzen unserer Untersuchung blieb manche Nuance unberücksichtigt. Man findet auch in den schlimmsten Böcklins einen schwachen Modus der Farbenverteilung, ein vages Prinzip der Verhältnisse, das dem Bilde als solchem förderlich wird. Im „Gefilde der Seligen“ und in der „Pieta“ z. B. versucht das Blau eine ordnende Rolle zu spielen; in diesen und anderen gelingt der Linie ein gewisser Zusammenschluß der Massen. Darauf kommen wir später eingehend zurück. Nur — und das erkennen wir schon jetzt — wie unendlich schwach im Sinne des Harmonischen erscheint gerade in den großen Bildern, die stärkster Einheiten, der Aufwendung aller Kunst bedürften, die Malerei im Vergleich zu den kleinen bescheidenen Werken der Frühzeit, von großen Meistern zu schweigen. Was Malerisches daran ist, sind meist nachträglich entstandene Hilfen, die das Wesenlose des Materials nur noch grimmiger sehen lassen.

Dagegen bleibt in Böcklin ein Rohstoff. Mag die Gestaltung jenseits des Künstlerischen liegen, sie steht in aller Deutlichkeit vor uns. Die Bilder sind da, in großer Menge. Eine Fähigkeit gehörte dazu, sie zu machen; wenn nicht die des Künstlers, so eine andere. Wir wissen von den Biographen, daß er manche Bilder wiederholt von neuem begann und das Alte zerstörte; wissen und sehen es zudem, daß er großen Fleiß, eine Fülle von Arbeit und Wissen darauf verwandte; daß er sich nicht verdrießen ließ, die Bilder möglichst unver-

gänglich zu machen und dafür und zur Erzielung glänzender Farben die Rezepte der alten Meister benutzte. Vermag alles dies, auch wenn es noch verdienstvoller wäre, nicht um ein Haar das Resultat unserer Betrachtung zu verändern, — denn alle Mittel bedeuten nichts, so lange sie nicht zu künstlerischen Einheiten des Malers werden — so steht doch das Sachliche durch sie fest, das er zu bilden wußte. Dies Sachliche ist Resultat einer Reproduktion. Böcklin bildete gesehene Dinge nach. Er sah sie irgendwo, in seinem Geiste, erfand sie. Mit großer Genauigkeit verstand er, sie deutlich zu machen. Kein Detail fehlt. Wir sehen die Fischschuppen am Leibe der Meerwesen, das merkwürdige Haar der Tritone, die zottligen Ohren der Pane, die Spitzbubengesichter der kleineren Halbgötter. Dazu die Brandung des Meeres, in dem die Dinge geschehen, das einsame Ufer, die Landschaft. Alles ist richtig wiedergegeben, mit einer fast wissenschaftlichen Treue, die wir Realismus nennen können, ganz wie Menzels spätere Art. Und hier berühren wir die Behauptung, die diesen Teil unserer Arbeit einleitete, daß Menzel und Böcklin keine Gegensätze sondern Parallelen darstellen. Wie in der Tendenz ihrer besten, der Frühzeit gehörenden Werke, nähern sie sich auch hier, im Irrtum der späteren Zeit, einem gemeinsamen Zielpunkt. Der Winkel ihrer abweichenden Bahnen ist annähernd, natürlich immer nur relativ, gleich, und die Wirkungssphäre des populären Böcklin fällt ungefähr mit der des populären Menzel zusammen. Was den einen auszeichnet, finden wir auch als Vorzug des

anderen: eine Naturtreue. Der Unterschied beschränkt sich zunächst, wenn man von allen Folgerungen absieht, darauf, daß das von Menzel, bevor er es aufgezeichnet Gesehene auch mehr oder weniger deutlich von anderen gesehen werden kann, während das Objekt der Aufzeichnungen Böcklins keine ohne weiteres wahrnehmbare Realität darstellt. Die Verschiedenheit zwischen diesen beiden Realitäten ist aber, wie nachgewiesen wurde, für die Kunst unwesentlich. Daraus ergibt sich eine Beschränkung beider Meister verschiedenen Grades, aber von derselben Art. Menzel ließ, wie man in jeder Biographie lesen kann, die Welt Friedrichs des Großen unter seinem Pinsel oder seinem Griffel erstehen. Bei Böcklin ersteht die Welt der Zentauren, Seejungfern, Pane usw. Bei beiden stellt sich diese Behauptung als biographische Hyperbel heraus, und die Erkenntnis dieser Übertreibung zeigt die Schranken der Wirkungssphären beider Künstler. Bei aller Schätzung Menzels nämlich vermag man sich nicht der Einsicht zu verschließen, daß wer wirklich nur seine Zeichnungen zu Friedrichs des Großen Taten gesehen, nicht gleichzeitig auch ein gutes Buch darüber gelesen hat, nie dieser Zeit wirkliches Wesen erkennt. Alle Schätzung Böcklins andererseits kann nicht übersehen, daß seine Bilder den Organismus dieser Zentauren- und Seejungfernwelt nicht zu erschließen vermögen, wenn nicht noch andere Hilfen dazu kommen. Beide, auch bei einem Leben von tausend Jahren, könnten auf ihrem Wege immer nur Zustände, im besten Fall Reihen von Zuständen des von ihnen gewählten Kosmos geben, nicht

den Kosmos selbst. Die Hilfe gewinnt man bei dem einen aus dem Buch, das er auf meisterliche Art illustriert hat, bei dem anderen aus einem ebenso unabhängigen Kombinationsvermögen, das an Stelle des Buches tritt.

Nur darf der Vergleich beider Künstler eine entscheidende Differenz nicht übersehen, die jede künstlerische Betrachtung schließlich und ganz entschieden zugunsten Menzels beendet. Selbst wenn man den nicht geringfügigen Umstand abzieht, daß auf Menzels Seite eine unverhältnismäßig größere Anzahl bedeutender Werke steht als auf der anderen, genügend, um ein normales Leben reichlich auszufüllen, und daß die Schwächung seiner Potenz viel langsamer vor sich ging und nie ohne viel größere Reste des Künstlerischen zu lassen: auch der absolute Wert seiner spätesten Werke ist vergleichsweise immer noch ästhetischer Art. Selbst wo Menzels künstlerischer Willen ganz erschlaft, wo er nur an das Aufzeichnen, die Notiz denkt, kommt unwillkürlich eine Harmonie in das Gebilde. Diese mag für die Seele folgenlos bleiben, aber sie schadet ihr nicht; sie ist harmlos, folgt unmittelbar aus der Natur, d. i. einem allgemein bekannten, fest bestehenden Kosmos, dessen bruchstückhafte Darstellung keine tiefgehende Verwirrung anrichten kann und unter der Hand unseres Altmeisters stets das beruhigende Gepräge nüchterner Sachlichkeit behält. Außerdem darf bei der Schätzung des Persönlichen nicht das äußere Entwicklungsmotiv, das fast unvermeidliche Hemmnis, mit dem Menzel zu kämpfen hatte, übersehen werden. Er ging tatsächlich

von dem Buchgewerbe aus, machte sich und anderen nichts vor, sondern folgte auf natürlichem Wege seiner natürlichen Anlage für die Kleinkunst der Illustration. Diese war ungewöhnlich und wurde von ihm mit bewunderungswertem Fleiß zur größten Wirkung gebracht. Sein hartes, aber gerechtes Wort, daß das Angeborne nichts, der Fleiß alles bedeute, erfüllte er zuerst an sich selbst als leuchtendes Beispiel. Er wucherte mit seiner Begabung. Auch wenn er nichts als seine Bücher gemacht hätte, wäre er unsterblich. Denn nicht, daß seine Holzschnitte geeignet waren, den Gemälden zum Vorwurf zu dienen, erhöht ihren Wert; sondern daß er sie so vollkommen erfand, daß sie, so wie sie sind, den Zweck, für den sie bestimmt waren, ideal erfüllen, macht die Bedeutung des Illustrators. Auch wenn man den Nutzen, den er seinen Vorgängern auf diesem Felde verdankte, noch so hoch anschlägt, bleibt er als einer der Größten bestehen. Daß er malte, wie er es in seiner Frühzeit getan, ist ein überraschendes Geschenk; daß er hier freier, unabhängiger, unentbehrlicher als in seiner Illustration erscheint, wird erst die Zukunft offenbaren, die berufen ist, seine Bedeutung in der Geschichte der deutschen Malerei festzustellen. Nur gegen die Vermischung dieser beiden Gaben, gegen diesen Trugschluß seines Fleißes, wendet sich unser Einwand. Auch hier aber geziemt es uns, zu verstehen. In einem kunstarmen Lande mußte ein Künstler von dieser alleinstehenden Geschicklichkeit, der das seltene Glück hatte, seinen Griffel erfolgreich in den Dienst einer all-

gemein verständlichen Sache zu stellen, vielerlei Berufung finden. Es liegt auf der Hand, daß ihm die Historienbilder, die ihn sowohl von dem ersten Beruf des Illustrators wie von seiner Begabung als Maler entfernten, nicht förderlich gewesen sind; aber hätte er diese ehrenvollen Aufträge zurückweisen, hätte er sie im Sinne seiner edelsten Gabe ausführen können? Einfach und menschlich verständlich, nicht leicht anders denkbar ist sein Geschick. Es wird niemanden verführen. Das deutsche Wesen, von dem jede seiner Perioden viel-sagende Belege zurückließ, liegt heute schon weit zurück, und nur zu leicht gelingt der Gegenwart, dieses Wesen altmodisch zu finden. Schwere Arbeit lockt heutzutage nicht. So werden seine Fehler in Deutschland ebenso ohne Nachahmung bleiben wie seine Vorzüge. Ja, es fragt sich, ob je bei uns die Tat, die ihm wirklich im reichsten Maße gelang und vor der alles Kleinliche dieses langen Lebens zurücktritt, gerechten Enthusiasmus, ein Zehntel der Begeisterung des Böcklinkultes, wachrufen wird. Noch bei Beginn der neuen Ära unseres Landes, als er längst das Maximum gegeben hatte, nannten ihn die Künstler, die damals das Urteil der Menge bestimmten, einen kleinen Karikaturisten. Schon damals war er der Hofmaler. Ein merkwürdiges Geschick, das viel zu denken gibt, will, daß gerade dieser trotz aller Fehler unser größter Meister seit der alten Zeit den Fürsten nahe kam und dem Volke doch eigentlich fremd blieb. Daß sich einmal, vielleicht ein einziges Mal in unseren Tagen, auf einen großen Künstler die Gnade

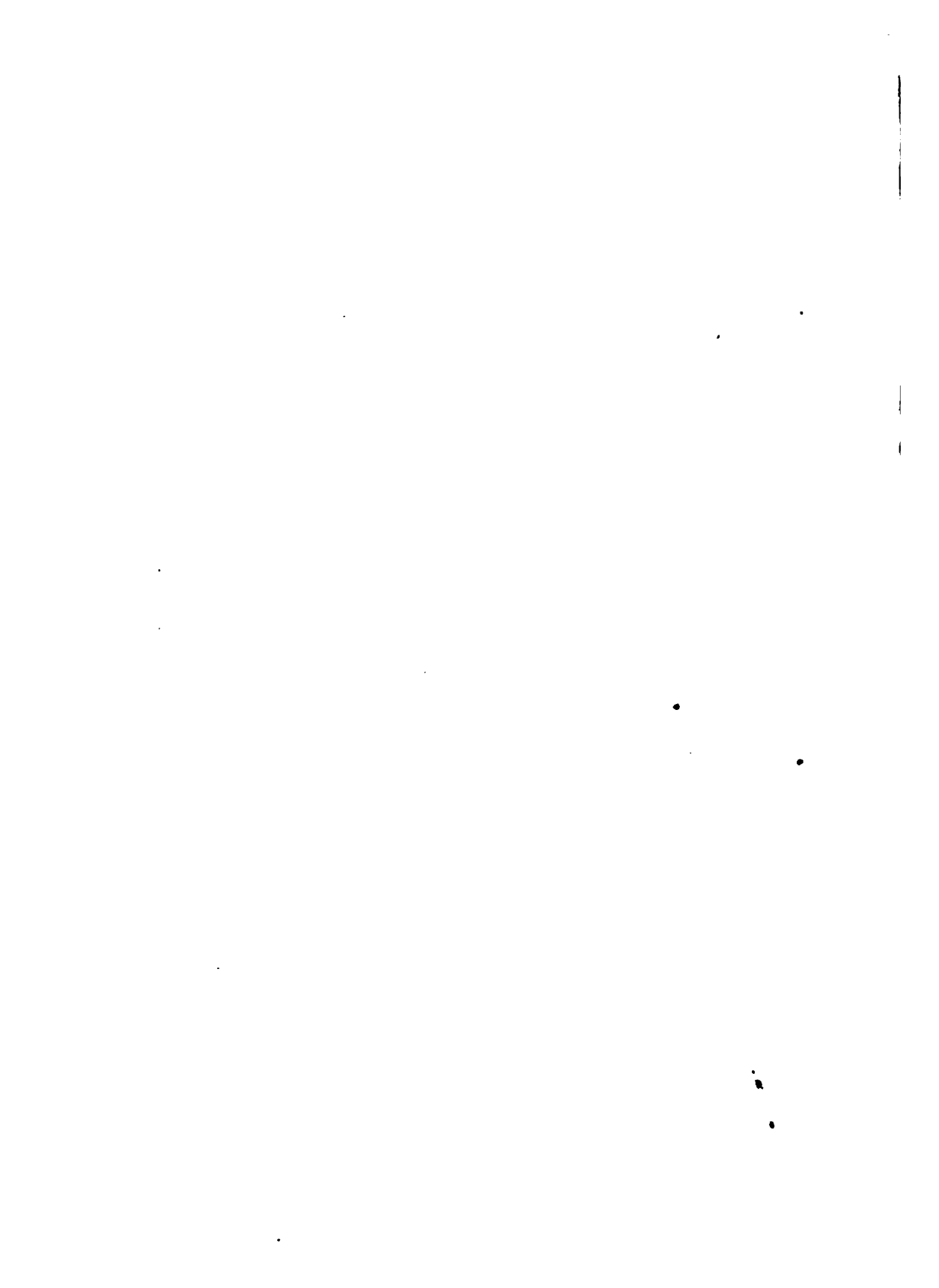
des Thrones ergoß, hat dieses Leben nicht sonderlich versüßt. Fast scheint die Fülle gerechter Auszeichnungen sein Wesen immer mehr verbittert und ihn zu dem Menschen gemacht zu haben, der schließlich seine größte Tat, sein Jugendwerk, verachtete.

Anders steht Böcklin vor uns. Aber auch diesem, den Vorzügen seiner Fehler, sind manche Zeitgenossen verpflichtet. Nicht seine Kunstgenossen. Denen hat er nur geschadet, sei es durch das Beispiel, dem sie unterliegen, oder durch die Verführung des Laien, dem durch Böcklin der Geschmack an der Kunst verdorben wird. Wohl aber hat seine Gestaltungsart manchen künstlerisch gesinnten Menschen mindestens vorübergehend angeregt. Das Fragmentarische einer Kunst vermag erfahrungsgemäß die Produzenten anderer Künste sozusagen anzusaugen, und treibt sie dazu, auf ihrem Felde zu vollenden, was der erste Autor auf dem seinen unterließ. So machten es die Dichter mit Böcklin. Nicht van der Meer oder Cuyp werden angedichtet. So ganz in sich vollendete Werke lassen keinen Raum für andere übrig. Wohl aber Leute wie Blake, wie Rops, wie Moreau und Böcklin; Künstler, bei denen der Gedanke noch unverbraucht an der Oberfläche des Werkes liegt. Und wenn auch im Gefolge dieser Anregungen das Dilettantische schlimmster Art vorherrscht, immer bleibt ein dankenswerter Rest. Die Dichter haben sich dann auch erkenntlich gezeigt und ihr Teil an der Popularität des Meisters beigetragen. Sie schreiben das Buch, die Bücher, liefern den Text, den Menzel auf einfacherem Wege Kugler entnahm.

Ohne diesen Zusatz sind beide Illustratoren mehr oder weniger unvollkommen. Die Erfüllung liegt also nicht in ihnen, beide sind Fragmente, der eine viel größer als der andere, aber beide in ihren populären Werken höchster Vollkommenheit unzugänglich, daher von dem eigentlichen Wesen der Kunst grundgesetzlich entfernt. Beide übersahen die Grenzen ihrer Kunst und ihres eigenen Wesens, wollten Unmögliches.

Die Kunst kann aber nichts Unmögliches und strebt nicht danach. Sie vermag immer nur eine Welt zu erschöpfen. Das ist ihre eigene, die von ihr herkommt, von ihrer Materie, von ihrem Gesetz. Diese hat sie in Hunderten von Meisterwerken so gesichert, daß Ort und Zeit vergehen können, ohne ihre Wohltat zu erschöpfen.

ZWEITER TEIL



METHODE

Es bleibt eine delikate Arbeit: die Revision und Ergänzung des Gefundenen. Wir gingen bisher von dem Werke Böcklins und von der Entwicklung aus, die wir dabei fanden. Um die Kontrolle zu ermöglichen, müssen wir diesen Weg verlassen und einen ganz neuen einschlagen, der die Möglichkeit einer Benutzung derselben Fehlerquelle, wenn eine solche vorhanden, ausschließt. Wir werden uns also im folgenden nicht mehr lediglich an das Werk halten, sondern auch an den einzigen anderen Faktor, der mit einer gewissen, nicht unbeschränkten Berechtigung als Urteilsbilder benutzt werden kann, an die Persönlichkeit des Künstlers. Zweitens werden wir meinen Standpunkt, der bisher die Argumente produzierte, möglichst ausscheiden und statt dessen eine andere Persönlichkeit setzen, die mindestens denselben Glauben verdient. Drittens werden wir noch eine andere Richtung der Beweisführung ändern: Wir haben bisher alle Argumente angewendet, um zu zeigen, was Böcklin nicht ist. Wir fanden, daß er nicht als Maler gelten, daß man ihm nicht den Titel eines Künstlers im Sinne höherer Ästhetik zuerkennen könne. Diesen negativen Weg ersetzen wir jetzt durch den positiven: wenn er dies und jenes nicht ist, was ist er also? Fixieren wir die Gestaltungsart Böcklins, versuchen wir die Sphäre so genau

wie möglich festzustellen, auf dem sich dieser als unkünstlerisch erkannte Wert befindet. Bei der großen Schätzung, der er sich erfreut, ist dies Verlangen schon deshalb berechtigt, um auf diesem Wege eine plausible Erklärung der Massensuggestion, die hier gewirkt hat, zu erhalten.

Diese drei Methoden geben drei sichere Kontrollen, soweit sie wissenschaftlich verwendet werden. Für die erste, den Ersatz des Werkes durch den Künstler, ist, wie wir wissen, größte Vorsicht geboten. Das Verhältnis des Autors zum Werk ist für die Kritik belanglos. Der Autor stirbt, das Werk bleibt. Er schafft in einem Zustand, über den er sich nicht notwendig Rechenschaft zu geben braucht, und der mit seinem von uns bemerkbaren Menschentum, mit seinen Schicksalen unter Umständen nur äußerst lose zusammenhängt. Hier ergibt sich also von vornherein die Einsicht, daß was wir von der Persönlichkeit Böcklins brauchen können, in Rücksicht auf dieses dunkle Verhältnis vorsichtig ausgesiebt werden muß und im besten Fall immer nur den Wert einer Wahrscheinlichkeitsrechnung erreicht.

Den Ersatz des Forschers, der bisher arbeitete, durch einen anderen, der die Fortsetzung übernimmt, kann uns nur die Literatur über Böcklin geben. An dieser ist so wenig Mangel, daß die Wahl schwer fällt. Auch hier lauern viele Schwierigkeiten. Wir wissen, was wir von den Dichtern in unserer Wissenschaft zu halten haben. Der bei weitem größte Teil der Böcklin-Literatur, ja fast könnte man sagen, der beste,

hat stark dichterisches Gepräge. Darin steht ungefähr alles, was die Autoren je gedacht haben, und von der Sache selbst ist so viel die Rede, wie in der Bibel von Röntgen-Strahlen. Diese Literatur kann uns also nichts nützen, wir brauchen eingehende Kritik, von deren Neutralität wir überzeugt sein dürfen. Glücklicherweise bietet sich aus diesem Dilemma ein einzigartiger Ausweg. Der Zeuge von denkbar größter Glaubwürdigkeit, dessen Wohlwollen für den Helden außer Frage steht, ist Böcklin selbst. Wir besitzen seit kurzem zwei Bücher, die mehr oder weniger direkt mit dem Künstler zusammenhängen, eine Fülle von Aussprüchen und Gedanken Böcklins über die Kunst enthalten und daher als Dokumente unserer Untersuchung benutzt werden können. Das eine die Schickschen Aufzeichnungen, das andere von Floerke*) Beide Autoren waren ehrliche Leute und unbedingte Bewunderer, die jahrelang im engsten Kreise des Meisters lebten, glücklicherweise zu verschiedenen Zeiten: Schick in der Schackperiode der sechziger Jahre, Floerke zwei Dezennien später in der Blütezeit des heute populären Böcklin. Leider fehlt uns ein ähnliches Doku-

*) Rudolf Schick: Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866, 1868, 1869 über Arnold Böcklin. Herausgegeben von H. v. Tschudi, gesichtet von C. Fleischlen. Verlag von F. Fontane & Co., 1901, Berlin. — Gustav Floerke: Zehn Jahre mit Böcklin. Herausgegeben von Hanns Floerke, München, Verlags-Anstalt Bruckmann, zweite vermehrte Auflage 1902. — Ich zitiere das erste Buch mit S., das zweite mit F. Wo nicht ausdrücklich hervorgehoben, stammen alle Zitate von Böcklin selbst. Von den persönlichen Äußerungen Floerkes sind nur solche gewählt, die sich offenbar mit den Ansichten Böcklins decken.

ment über die Frühzeit, als die besten Werke entstanden. Denn die Erinnerungen Rudolf Kollers, eines Zeugen der allerersten Zeit, in dem Buche von Adolf Frey*) beschränken sich auf interessante biographische Details. Sie dokumentieren übrigens die tatsächlichen Beziehungen des frühen Böcklin zu Corot, von denen im ersten Teil die Rede war. Einige dürftige Notizen über die erste Zeit verdanken wir Martin Klotz. Abgesehen von den Kollerschen Erinnerungen beschäftigt sich das maßvolle Buch Freys ungefähr mit derselben Zeit wie Floerke, nur geht es um ein paar Jahre weiter, bis 1892. Es enthält ebenfalls einige Aussprüche Böcklins, die sich mit Floerke decken. Soweit sie etwas Neues bieten, werden sie im folgenden mitbenutzt.

Die Zulässigkeit der beiden Hauptdokumente ist leicht darzutun. Schick und Floerke waren beide nichts weniger als Geistesheroen; ihre Grenzen sind deutlich. Gerade ihre leichtkenntliche Beschränktheit aber ermöglicht uns die Verwendung, da wir ja nicht sie, sondern die größere, hinter ihnen stehende Potenz, den Meister, benutzen wollen, und es uns daher nur darauf ankommt, ob sie die Anschauungen ihres Vorbildes möglichst getreu widerspiegeln. Dessen kann man nach ohne weiteres ausführbaren Abstraktionen sicher sein. Schick war von sehr einfacher Konstitution, fleißig und peinlich genau und hatte mindestens den guten Willen mit Eckermann gemein. Er hat nichts dazu getan, aber auch nichts

*) Adolf Frey: Arnold Böcklin. Nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde. Stuttgart, Cotta 1903.

greifbares weggelassen. Floerke, sehr viel selbständiger aber ohne jeden Begriff von künstlerischen Wirkungen, ersetzte mangelhafte Zusammenhänge durch temperamentvolles Draufgehen und wäre zu Entstellungen gekommen, wenn ihn nicht sein unbegrenzter Respekt vor Böcklin gehalten hätte. Selbstverständlich wird hier von den Ungeheuerlichkeiten des Buches, die nicht unbedingt auf den Einfluß des Zentrums des Kreises zurückgehen, abgesehen. Wo Floerke aber Böcklins Meinungen wiedergibt, kann man sich auf ihn verlassen, gerade so wie er Anerkennung und Glauben bei der Niederschrift der Maréesschen Ansichten verdient, die ihm nicht aus dem Herzen, auch nicht von Böcklin kam, sondern, wie er selbst in einer Notiz bemerkt, aus dem Maréeskreis hervorging. Die Darstellung beider Autoren ist ganz durchsichtig, man kann fast den Ton rekonstruieren, der in den beiden Perioden in dem Kreise herrschte. Dazu beschäftigen sie sich mit einem ebenso einfachen, ebenso ehrlichen Menschen und bedienen sich immer wieder derselben Momente; Schick bis zur Eintönigkeit, Floerke bis zum Absurden. Zudem werden die hier benutzten Aussprüche dem Sinne nach von vielen anderen Aufzeichnungen Böcklinscher Aussprüche bestätigt. Vermutlich hätte eine Selbstbiographie kein besseres Bild gegeben, keinesfalls ein wesentlich anderes.

Auf diese Weise erhalten wir für die beiden ersten Notwendigkeiten der Kontrolle die denkbar günstigsten Mittel: die persönliche Anschauung Böcklins tritt an Stelle des Werkes und des Betrachters. Auch die dritte, die

Erkenntnis der Sphäre, wo wir Böcklin zu suchen haben, wird auf diesem Wege versucht werden.

Ungeachtet dessen muß natürlich auch im folgenden die normale kunsttheoretische Anschauung die Basis bilden. Sie ist, zumal in den hier angezogenen elementaren Regeln, kein persönlicher Besitz, sondern das Gegebene, ohne das überhaupt keine gültige Betrachtung zustande kommen kann.

DER IRRTUM

Der größte Teil der Schickschen Notizen bezieht sich auf die Farbe. Auch die Behandlung der Komposition, der Wirkung der Verhältnisse nimmt großen Raum ein. Desgleichen ist oft von Kontrasten aller Art die Rede. Farbe, Verhältnisse, Kontraste, Komposition: das ist ungefähr alles, auf das es in der Malerei ankommt. Ich leugnete im ersten Teil, daß Böcklin künstlerische Absichten erreichte, und ließ dahingestellt, wie weit er sie hegte. Bei Schick scheinen nun gerade die Träger solcher Absichten die Hauptrolle zu spielen, spielten sie auch. Böcklin hat sich nicht zum Spaß so eingehend darüber unterhalten. Wir bemerken außerdem den Niederschlag dieser Bedeutung in den Änderungen, die Böcklin, während Schick bei ihm war, an den Bildern vornahm und in denen, die Schick an seinen eigenen Arbeiten, dem Rate des Meisters folgend, bewerkstelligte. Schon die Überfülle solcher Notizen spricht, wenn nicht gegen das Sachliche, so gegen den weitgehenden Umfang meiner Behauptungen. Es klingt nicht wahrscheinlich, daß jemand gar nichts von einer Sache weiß, von der er sein Leben lang redet, noch dazu in ergiebigstem Maße handelt.

Aber diese Erwägungen entspringen billigen Schlüssen, die sich schon oft genug als trügerisch erwiesen haben. Noch weniger wahrscheinlich, als daß ein

von seiner Künstlerschaft überzeugter Einzelner sich irrt, ist der Irrtum ganzer Künstlergenerationen, ja ganzer Epochen, und auch von diesen haben wir unbestreitbare Belege und Dokumente, die nichtsdestoweniger den Drang nach Erkenntnis, nach Auseinandersetzung mit den Wirkungsfaktoren des Künstlerischen deutlich erkennen lassen. Die Fülle der Worte tut nirgends weniger zur Sache als hier, wo nur mit großer Anstrengung der Gedanke in die gewohnte Form der Sprache dringt, und eine Nuance der Formulierung abgrundtiefe Verschiedenheiten deutet. Farbe, Kontrast, Verhältnisse spielen in jedem Bilde, nicht nur im Kunstwerk eine entscheidende Rolle, da sie in jedem Fall die materiellen Träger der Erscheinung vorstellen; und ohne jede Rücksicht auf sie wird auch der Mädchenkopf auf dem Innendeckel der Zigarrenkiste unmöglich. Bewußt oder unbewußt hat jeder Verfertiger der primitivsten bildlichen Darstellung auf gewisse Elementargesetze zu achten, um sein Machwerk lediglich sichtbar, dann verständlich, eindringlich, angenehm zu machen; eine Folge von Eigenschaften, die wir mit einzelnen Worten geben und von denen jede einzelne bereits ganze Ringe von Gesetzen umschließt. Von da bis zum Kunstwerk ist noch weit.

Betrachten wir zunächst den umfangreichsten Faktor. Wohl kein Maler irgend einer Zeit hat sich so eingehend mit der Farbe beschäftigt wie Böcklin, nicht nur mit der Farbe auf dem Bilde, sondern auch mit der Palette. Dabei hielt er sich einmal an die alten Meister, an Armenino, von dessen Trattato so oft die Rede ist,

Cenino Ceni, Vitruv und später an die *Schedula diversarum artium* des Theophilus, die, nach Frey, vermutlich erst in Zürich sein Leitstern wurde. (Frey 81, 82.) „Alles“, berichtet Floerke, „was er in alten Rezeptbüchern auftreiben konnte, versuchte er sukzessive und fand so durch die Praxis manche richtige Auslegung derselben. Auch die griechischen Schriftsteller durchsuchte er nach technischen Rezepten, die er alle praktisch versucht und interpretieren gelernt hat.“ (F. 163.) „Böcklins Basler Fresken nach Vitruv“ (F. 166). Böcklins „Heidenrespekt vor allen schriftlichen Rezepten des Altertums“ (F. 167) etc. etc. Dann diente ihm seine eigene, offenbar sehr entwickelte Begabung für Farbentechnologie. Er wurde nie müde zu probieren und mutete sich Schwierigkeiten in der Handhabung der Mittel zu, die jeden anderen zur Verzweiflung gebracht hätten. Die aufmerksame Beobachtung dieser Versuche ergibt eine auffallende Tatsache: Er fing mit der gewöhnlichen Ölmalerei an und bediente sich ihrer im Anfang wie jeder Maler seiner Zeit. Dann ging er zu allen möglichen Temperaversuchen über und kombinierte die Gummitempera mit Firnisfarben. Das heißt: Je mehr sich der eigentliche Böcklin entwickelt, desto zäher wird sein Malmaterial. Der Kopaivenbalsam, das Bindemittel, spielte dabei die entscheidende Rolle. Wie Schick berichtet, meinte Böcklin: „zur Anlage eines Bildes sei dünner Kopaivenbalsam geeigneter, da man flott hineinmalen könne; sonst ziehe er (Böcklin) den dickeren vor“ (S. 298, vergl. auch 297). Ein ander Mal sagt Schick: „Böcklin

rät immer, nur mit reinem Kopaivenbalsam zu malen, ohne weitere Zutat von Öl oder anderen Stoffen. Mein Balsam ist nun aber so dick, daß ich ihn nicht gut über das Bild verbreiten kann. Böcklin sagte, dann solle ich meine Malweise danach einrichten, aber nichts darunter nehmen.“ (S. 225.)

Diese Stellen, die sich durch viele andere Belege ergänzen lassen, — vergl. z. B. was über das Verteilen der Farben gesagt wird (S. 127 u. a.) — geben Licht über eine Seite der Böcklinschen Malweise.*) Er konzipierte, wenn man so sagen kann, nur den ersten Entwurf auf der Leinwand. Nur da gönnte er sich Freiheit, malte wie ihm der Sinn stand mit einem Mittel, das seiner Inspiration sofort zu folgen vermochte; d. h.: nur so lange war er wirklich Maler, auf natürliche Weise mit seiner Technik verbunden. Der Rest war eine ganz andere Tätigkeit: kein Malen im Sinne einer natürlichen Gesamtgestaltung, die alle Elemente des Werkes beteiligt, sondern ein Bemalen des ersten Entwurfs. Für diese Bemalung werden alle nur erdenklichen Mittel herangeholt, um den Effekt zu vergrößern; alles was der Technologe erfand, was die Alten ihm gaben. Aber je reicher diese Tätigkeit ausgestattet wird, desto stärker springt die Loslösung von der ersten eigentlichen, auf diese Weise immer mehr verschwindenden Kunstschöpfung in die Augen, die Zweiheit. Über die „Natur der Farben

*) Vergl. außer Frey, der dieses Kapitel mit größter Übersichtlichkeit und Ausführlichkeit behandelt, die Bücher von H. A. Schmid (Text zu dem B. W. u. a.), E. Württenberger, O. Lasius und was Böcklins Schüler Albert Weltli über die Farben sagt.

wurde er sich klar“ (S. 201), aber nicht über den Rest. Denn es sind zwei Dinge: schöne, farbige, blanke oder irgend andere Flächen machen, ist das eine. Ein Kunstwerk machen, das zweite. Ganz sicher hat er es in dem ersten sehr weit gebracht. Es ist nicht Zweck unserer Untersuchung, aber mag es ohne das gelten, daß er prächtigere Flächen zu machen verstand als irgend einer seiner Zeitgenossen, ja, sagen wir sogar, als die Alten, bei denen diese Pracht der Flächen zum Bilde gehörte und deren Erziehung darauf gerichtet war. Wenn man ein Stück aus einem Böcklin herauschneidet und ein Stück aus einem Giorgione, so ist das Böcklinsche, das sieht jedes Kind, prächtiger, farbiger, glänzender. Darin übertrumpft er auch sich selbst. Nie findet man auf den Bildern der fünfziger Jahre die blanke Pracht der späteren. Aber, nun ergänze man den Vergleich und halte neben das Stück des Giorgione, neben das Böcklinsche einen farbigen Glasscherben, oder ein Stück polierten Marmors. Und jedes Kind wird dann sehen, daß das Glas, der Marmor noch schöner als der Böcklin ist.

Um diese von jedem Kinde zu begreifende Tatsache dreht sich das ganze technische Problem Böcklins, wenn man die vielen Worte auf die natürliche Konsequenz reduziert. Deshalb wird die alte und neue Farbentechnologie studiert, daraufhin jedes Bild der Alten untersucht, darnach richtet sich alles Folgende. Das Problem breitet sich aus, nimmt alle möglichen, noch zu untersuchenden Dinge auf, Kontrastfragen, Verhältnisregeln u. s. w., wird scheinbar kompliziert und bleibt

doch immer bei dem auf den ersten Blick in das Schicksche Buch und alle anderen geduldigen Abhandlungen auf jeder Seite deutlichen Nonsens: dem Dualismus von Mittel und Zweck.

Floerke ist immer da am besten, wo er unfreiwillig Dokumente gegen seinen Freund aus dem eigenen Busen schöpft. Am Schluß seines Buches findet sich der unwiderlegliche Satz: „Der eine will ein Bild malen, der andere will bloß gut malen.“ (F. 258.) Und was man auch für und wider die Böcklinsche Malerei — abgesehen vom ersten Entwurf — vorbringen mag, auf diesen Satz gehen alle Diskussionen zurück. Tatsächlich zielt die ganze, bis zum Überdruß breit getretene Maltheorie immer nur dahin, schöne und möglichst dauerhafte Flächen zu machen. Dadurch wird die Malerei zu einer Konkurrenz mit anderen Techniken, mit anderen Materialien genötigt, die nicht nur nicht in ihrem Wesen liegt, sondern sogar ihr eigenes Wesen zerstört. Die Pracht eines Gemäldes wirkt jenseits der Pracht eines gegebenen oder aus dem Schweiß tausender oder dem Genie der Weisen mit allen nur erdenklichen Mitteln gebildeten Materials. Reines Gold und köstliche Steine sind elender Tand daneben. Sie dienen hier nicht, können hier nicht dienen. Das ist der wunderbare Segen der Kunst, daß sie dem Genie unmittelbar gehört, erhaben über die materielle Last jeder anderen Gestaltung. Das Brett einer Kiste, der Lappen in der Gosse genügen zum reinsten Werk. Wohl ist die schönste Stelle in dem Giorgione des

Louvre, die beiden Köpfe in der Mitte brauner Sauce, wohl mag man die Substanz, aus der das Rembrandtsche Selbstporträt bei Carstanjen in Berlin besteht, mit jedem beliebigen Namen bezeichnen: das sagt so viel von diesen göttlichen Werken wie von der Schönheit einer Frau die Einsicht, daß ihre Eingeweide nicht mit Rosen gefüllt sind. Farbe und Farbigekeit sind zwei durch nichts verbundene Dinge. Eine Tintenzeichnung Delacroix's ist farbiger als hundert Farben, farbiger in dem einzigen Sinne, der im Gemälde gilt, dem malerischen, den jeder Maler immer nur im Auge haben kann, soweit, er gewillt ist, mit seinem Handwerk Kunst zu produzieren.

Freilich war es früher scheinbar anders, früher, das heißt in der Zeit jener spezifisch gewerblichen Periode der Malerei, die wir als ersten Entwicklungsstrang fanden, als es noch keine Malerei in unserem, in Rembrandts, Velasquez' und Rubens' Sinne gab, und der frisch gelöste Zusammenhang mit der Architektur noch rudimentäre Konventionen, die nur in Beziehung zur Architektur, nicht in Beziehung zur Malerei als solcher bestanden, übrig ließ. Unter diesen des eigentlichen Zwecks beraubten Konventionen steht das Malmittel obenan. Holztafel und Leinwand heuchelten noch die Festigkeit der Wand, die einst die Malerei zu tragen hatte, mußten so verfahren, da die Entwicklung des künstlerischen Instinktes unmöglich so schnell den äußeren Zeitereignissen zu folgen vermag. Wenn diese Festigkeit und Pracht des Materials nicht mehr möglich war, sie galt noch so

lange für schön, ja für die einzig würdige Art, so lange der Persönlichkeiten Folge nicht in ameisenhafter Arbeit das Prestige dieses Überflusses gebrochen hatte.

Böcklin versuchte diese vergangene Konvention wieder aufzunehmen. Frey gibt ein denkbar umfassendes Zitat, das das ganze technische Programm enthält: „Die reinen Temperabilder des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts haben sich am frischsten erhalten und besitzen eine unveränderte Klarheit. Über Dauer und Schönheit der Farbe kann man sich also nur bei diesen Alten Rats erholen, ganz besonders bei den Brüdern van Eyck. Indem diese den Zauber der Firnislasuren entdeckten, das heißt die Schönheit der in dünner Schicht über einen Kreide- oder Gipsgrund gezogenen Firnisfarbe, und bei späteren Versuchen auf die Emulsionstempera gerieten, errichteten sie ein sicheres Malsystem, das die feingestimmteste Farbenpracht mit höchster Plastik vereinigte und vor allem ein feineres Abstimmen der Farbe gestattete als die pure Gummitempera. An diesem System hielten die Maler der Frührenaissance fest, bis dann Lionardo da Vinci kam. Er warf das Helldunkelproblem in die Malerei, das eigentlich ein plastisches und gar kein malerisches Problem ist. Dadurch wurden viele Maler gegen die Farbe mehr und mehr gleichgültig. Das Helldunkel steht noch heute im Vordergrund und herrscht als Luftperspektive. Ihr opfern die Maler eine kräftige dekorative Wirkung. Diese ist aber eine erste Anforderung an ein Bild. Will man die dekorative

Wirkung nicht, so genügt ja das Zeichnen und ein kleineres Format. Solange man den van Eycks folgte, blieben die Farben durchaus klar, trotz der gilbenden Wirkung des Öles, wovon man allerdings für die Lasuren nur eine geringe Menge brauchte. Erst später scheint man dazu gelangt zu sein, das deckende Ölweiß und seine vielfältigen Mischungen mit den anderen Farben (die sogenannten Tinten) zu verwenden. Wie weit man es seitdem gebracht hat, sieht man ja: je dicker die Farbe, desto mehr Öl war vonnöten, und so ist es denn kein Wunder, wenn die Bilder gelb, schwarz und unscheinbar werden. Die Unsolidität hat bis in unsere Tage größere Fortschritte gemacht. Neuere Bilder haben sich nicht so viele Jahrzehnte gehalten als die der alten Meister Jahrhunderte. Zu diesen alten Meistern also müssen wir zurück.“ (Frey 101, 102.)

Mit diesem Postulat verglichen, wirken die engsten Vorschriften der Klassizisten wie Freiheitsproklamationen. Es verlangt selbst von einem Lionardo jene Schönheit der Farben, die nicht im Verhältnis zu dem ewig wechselnden Zweck jedes neuen Genies, sondern an einer rein äußerlichen Konvenienz gemessen, gelten soll. Geht das nicht noch viel weiter als die übelbeleumdete Lehre vom Wahren und Guten, eine Vorschrift, die, wenn sie das Wesen der Kunst verkannte, es doch nicht unbedingt verbannte! Wie wenig dies Postulat durch die Betonung der daneben liegenden dekorativen Wirkung möglich wird, werden wir in einem späteren Kapitel beweisen. Für jetzt genügt, daß die Wirkung Lionardos, sei sie

dekorativ oder nicht, der Forderung nicht entspricht, von den Späteren zu schweigen. Wie nun, wenn Lionardo sich nicht mal dieser dekadenten Malerei bedient, wenn er überhaupt nicht gemalt, wenn er sich begnügt hätte, seine Gemälde in der Art der Köpfe seiner Isabella d'Este, seiner H. Anna usw. auf Kartons zu zeichnen? Jeder Empfindung für Malerei wird seine unvollendete und nichts weniger als farbenprächtige Anbetung der Magier in den Uffizien wie eine der größten Offenbarungen des malerischen Genies erscheinen, genau wie die Michelangelo-Skizzen in London. Ja, ich glaube, daß das tiefste Wesen des Farbigen, des Malerischen, in seiner Zeit von keinem Meister tiefer gefaßt und weiter ausgedehnt wurde. Und wer da nur ein „Helldunkelproblem“ und „eigentlich ein plastisches und gar kein malerisches Problem“ sieht, hat Augen, aber keine Empfindung. Raum machte Lionardo und füllte mit dem Raum unsere Seelen; machte es so und so, nach seiner Weise, erreichte es, das ist des Pudels Kern. Und ist dasselbe nicht auch das Höchste an van Eyck. Brachte etwa die Firnislasur den Adam in Brüssel fertig oder den Mann mit der Nelke oder das Doppelporträt in der Nationalgallery?

Daß ein Mensch, wie Böcklin, über dessen Empfindungen so viele Bücher geschrieben wurden, dieses Erste und Letzte der Kunst niemals sah, sollte allein schon die Gläubigen zum Nachdenken bringen. Läßt man das aus den Augen, so hindert natürlich nichts, jede Willkür, auch dieses Farbenpostulat, das er aussprach

und in seinen Bildern illustrierte, anzuerkennen. Denn, wenn die Empfindung nicht gilt, wie sollte man an eine Entwicklungsgeschichte der Empfindung glauben, eine Geschichte, die den Anachronismus Böcklins als wider-natürlich verdammt! Erinnerung man sich solcher Aus-sprüche vor den Gemälden Böcklins, so hat man zu-weißen die Vorstellung, als hätte er nicht in unserer Welt gelebt, weder in unserer Zeit, noch in der seiner geliebten Alten. Böcklin wäre von van Eyck nicht weniger zurückgewiesen worden. Er hat nichts mit diesen Großen gemein, wenn das mühsame Kleid nicht die Gemeinschaft gibt. Jeder wirkliche Anachronismus steht außerhalb jeder Zeit, auch jenseits der, auf die er zurückgreift. Die Kraft, die ihm hier fehlt, würde ihm dort nur noch empfindlicher abgehen. Ist es ein Zufall, daß Böcklins Versuche mit der Flugmaschine diesen Anachronismus nicht weniger deutlich erweisen? Daß er, der weder von moderner Physik, noch von moderner Mechanik eine Ahnung hatte, sich dieses Problem in den Kopf setzte. „Die Beschreibung seiner Flugmaschine mutet einen Techniker beinahe an wie der Erfindertraum eines alten Griechen oder Römers. In der Tat stand seine Weltanschauung mit derjenigen eines Lucrez un-gefähr auf derselben Stufe. Er nahm dunkle, gewaltige Kräfte an und ließ sich nicht ausreden, daß auf der Sonne ganz besondere wohltätige Geister hausten.“ (Frey 165.) Dieses Detail, das Böcklin viele Jahre be-anspruchte, hat für seine Kunst nicht mehr Bedeutung als des Mechanikers Lionardos Versuche für den Künstler

der Joconda. Aber wie die Harmonie des großen Florentiners in allem lebt, was er in die Hand nahm, wie wir noch heute in jeder seiner außerkünstlerischen Äußerungen ganz wie bei Goethe den Grad von Vollkommenheit erkennen, der den Elementen seiner Kultur entsprach, so tritt uns in Böcklin das Unvollkommene seines Wesens in allen seinen Betätigungen entgegen. Wie er ein pseudo - alter Meister war, so zeigt seine ganze Persönlichkeit all die Eigentümlichkeiten der heute, und nicht zum wenigsten unter seinem Einfluß immer häufigeren, Gattung des Pseudo-Universalgenies. Wie er malte, so, im Prinzip, bildhauerte, dachte, schrieb und sprach er. Der Grad von Mathematik, der zum höheren Leben und zur Kunst gehört, zu allem Geistigen, zu dem Lionardo die Malerei als „Cosa mentale“ rechnete, ging Böcklin ab. Daher seine Anschauung von dem allein seligmachenden Malmittel der Alten. Er, der so viel zu erfinden glaubte, erfand in Wirklichkeit nicht das notwendige, das eigene Mittel. Wie er bei allen Rechnungen über die Flugmaschine immer auf einer falschen Ebene rechnete, nämlich mit der eigenen Schwere und Kraft des Menschen, an Stelle des selbständigen Luftschiffs, und sich durch keine Vernunft zum Selbstverständlichen bringen ließ, so folgte er in seiner Malerei immer auf der unnatürlichen Basis eines mechanischen Farbprozesses, nicht mit dem Farbmittel individueller Gestaltung. Seine Anschauungen und nur zu greifbar gewordenen Versuche in der Plastik zeigen denselben Farbenmaterialismus wie seine Malerei. Wenn

man an seinen Froschkönig denkt, erscheint alles, was uns der Imperialismus unserer Tage beschert hat, wie gelindes Lächeln. Das Leben des Marmors, dessen höchste Betätigung nicht weniger malerisch heißt wie das Leben der Materie in der Malerei, in der Architektur oder in irgendeiner bildenden Kunst, gedachte er durch Anstreichen zu erhöhen. Das Weiß dieses göttlichen Materials der Alten galt ihm für farblos, auch wenn es ein Gott gestaltete, und er kam auf die Idee, ein neues der Bemalung leichter zugängliches Material zu erfinden. Es mißlang ihm zur Bestürzung aller Kunstgesinnten. Selbst Grimm, der Biograph Michelangelos, betrauerte die steckengebliebene Plastik Böcklins.

* * *

Das Malmittel spielt also gar keine Rolle, oder eine so geringe, seine Teilnahme an der Einheit des Künstlers ist so beschränkter Art, daß sich jede Rücksicht darauf, die der Gestaltung Gesetze vorschreibt, als elementarer Irrtum erweist. Wohl muß ich mit bestimmten Farben auf bestimmte Art und Weise malen, denn tue ichs nicht, so male ich überhaupt nicht. Aber nichts befiehlt mir gerade diese Farben, nicht andere zu nehmen. Keine Rücksicht auf diesen oder jenen Umstand, alles treibt mich im Gegenteil, lediglich die zu verwenden, mit denen die Sache am besten gelingt, meine Sache, die ich nur allein vorhabe. Die Wahl folgt aus der Persönlichkeit des Künstlers. Auch die Rücksicht auf Haltbarkeit, der Böcklin soviel opferte, ist ganz untergeordneter Art. Sie liegt auf einer Sphäre von Erwägungen, die nichts vom Wesen

des Kunstwerks berichtet und wenn sie entscheidend wird, diesem Wesen nur Abbruch tut. Das Werk ist immer unsterblich, auch wenn es am nächsten Tage nach seiner Entstehung in Asche zerfällt. Das ist kein Paradox, sondern in dem Sinne richtig, in dem überhaupt die Unsterblichkeit der Kunst gilt.

Wenn Böcklin nun wirklich so materiell erwog, wenn er sich in den Rücksichten auf seine Schöpfung von so außerhalb liegenden Faktoren leiten ließ, dadurch theoretisch das Wesen des Schönen verlor und praktisch zu unschönen Dingen getrieben wurde, muß dieser elementare Irrtum in all seinen Beziehungen zur Kunst deutlich hervortreten. Denn ein nur einigermaßen bewußter und ehrlicher Mensch kann eine so tiefgehende Anomalie nicht verstecken. Sie wird vielmehr der Ausgangspunkt seines ganzen Denkens und Handelns. Wir deuteten diesen Zusammenhang schon an. Wir müssen ihn von rechtswegen in seinen Aussprüchen und in den Gedankengängen seiner beiden Apostel auf vielerlei Art und Weise wiederfinden. Das nächstliegende ist: denkt Böcklin so über seine Kunst, so muß er über die Kunst der anderen ebenso denken. Floerke und Schick geben darüber jeden wünschenswerten Aufschluß.

DIE VERNEINUNG BÖCKLINS

Zum ersten Male findet sich bei Schick eine unsere Frage deutlich umfassende Äußerung Böcklins gelegentlich Marées: „Marées vergesse, daß man ein Bild nicht der Farbe oder einer malerischen Wirkung wegen, sondern der Sache selbst wegen male.“ (S. 40.) Dieser Ansicht wird ein paar Dutzend Seiten später widersprochen: „Man muß im Bilde nur dem malerischen Eindruck und den malerischen Empfindungen nachgehen und sich nichts anderes dabei denken; das (das andere) hätten die Kunstgelehrten aufgebracht.“ (S. 79.) Im selben Sinne kann man auch ein Zitat bei Floerke auslegen: „Jedermann behält das, was ihm in seinen Kram paßt. Warum auch anders? Ich dachte früher auch an alles Mögliche, was ich noch in mir ausbilden könnte. Ich bin froh, daß ich mich beschränkt habe. Ein jeder muß begreifen, was er vor allem kann, und nur das machen, und dann nicht rechts und nicht links. Ich z. B. will kein Historienmaler sein. Auch kann ich keine präzisen Umrisse machen. Ich ziehe mich also vollwissentlich auf rein malerische Wirkungen zurück, auf vage Vorstellungen aus dem Kreis dessen, was mich beschäftigt.“ (F. 53.) Da beide Stellen unverhältnismäßig isoliert bleiben, muß angenommen werden, daß der Widerspruch zu der ersten Stelle sich dadurch erklärt, daß Böcklin hier nicht dasselbe wie dort meinte,

daß er unter malerischer Wirkung etwas anderes als wir verstand, was auch das Floerkesche Zitat schon hinreichend andeutet. Denn beiden Aussprüchen stehen hundert andere gegenüber, die seine Auffassung im Sinne der Beurteilung des Marées, das heißt den Gegensatz zu reiner Malerei betonen. Ganz so verhält er sich zu keinem Geringeren als Rembrandt, über den er sich oft und stets im selben Sinne äußerte. „Rembrandt,“ sagte er, „sei nicht als Kolorist zu betrachten, denn es ist ihm nur um hell gegen dunkel zu tun; auf Farbestimmungen hat er sich nie eingelassen“. (S. 354.) Das klingt wörtlich wie das von Frey zitierte Urteil über Lionardo. Frey bestätigt überdies Böcklins Abneigung gegen Rembrandt und glaubt sie wie folgt zu erklären: „Rembrandt vollendete und verkörperte das Helldunkelprinzip, Böcklin vollendete und verkörperte das diesem feindliche schönfarbige Prinzip; Rembrandt suchte das Heil in der entschiedensten Konzentration des Lichtes, Böcklin im Wechsel von Licht und Schatten“ etc. (Frey 217.) Man sieht schon an dem Versuch Freys, wie leicht jede positive Erklärung Böcklins zum Absurden führt. Denn sobald er auf die eine Seite das Helldunkel stellt und in diesem gleichzeitig die entschiedenste Konzentration des Lichtes erkennt, auf die andere Seite sein schönfarbiges Prinzip denkt und in diesem den Wechsel von Licht und Schatten erblickt, hören diese Prinzipien auf, einander feindlich zu sein. Suchte er nämlich im Ernst in Rembrandt nur Licht, nicht den Schatten, so würde er die Wahrheit auf den Kopf stellen und zudem

Rembrandt der Hexerei beschuldigen, denn die Malerei vermag so wenig Licht ohne Schatten zu geben wie die Sonne, die uns bescheint. In der Tat gibt es denn auch keine feindlichen Prinzipien dieser Art in der Kunst. Sobald das Problem von Licht und Schatten erkannt ist, rückt die Frage nach der Darstellung dieses notwendigen Kontrastes auf den zweiten Plan und hängt von vielerlei Dispositionen ab. Gerade aber an der vollkommenen Erkenntnis dieses Problems fehlte es Böcklin. Er vollendete und verkörperte nicht nur nicht das Prinzip des Wechsels von Licht und Schatten, sondern blieb weit hinter Rembrandt und Lionardo zurück. Vielmehr brachte er ein neues Prinzip in die Kunst, das nichts mit Licht und Schatten und mit dem in Licht und Schatten wirksamen farbigen Prinzip zu tun hat; ein feindliches Prinzip, weil eine diese elementaren Grundgesetze verkennende Anschauung immer nur feindlich sein kann. Dieses gibt sich zunächst in der Abneigung gegen Lionardo und Rembrandt zu erkennen, zwei recht entfernt voneinander liegende Welten, von denen man schwer^{er} begreift, daß sie einem kunstsinnigen Menschen gleich blaß erschienen. Trotzdem mag man darüber beispielsweise mit der Erklärung hinwegkommen, daß ein auf spezifisch reine Farben gestimmter Künstler nicht gern die Dunkelmalerei mit unreinen Farben zuläßt. Zeigt solche Anschauung bei diesem Umfang der abgelehnten Sphäre auch vielerlei Beschränkung, mindestens entbehrt sie nicht der Logik. Diese Logik mußte Böcklin zu den Venezianern treiben, und tat-

sächlich findet sich bei Schick: „Im Vergleich mit Tizian, der immer ein voller Künstler war, sei Rembrandt ein kleines Talent, der sein Hauptaugenmerk auf das Machen gerichtet habe.“ (S. 93.) Das „Machen“, das eine der törichtesten Streitereien ins Gedächtnis zurückruft, könnte als die Lizenz des Künstlers gelten, der nicht nötig hat, sich über die Gründe seiner Ablehnung Rechenschaft abzulegen. Es erweist sich aber, wie wir gleich sehen werden, in Wirklichkeit als der Nervus rerum aller Antipathien Böcklins. Böcklin erfüllt nicht die Logik, von der wir eben sprachen. Denn wenn er hier Tizian über Rembrandt stellt, was ihm nicht vorgeworfen werden soll, so wird Tizian selbst wieder gerade seiner eigensten Art wegen an anderen Stellen niedriger gehalten. „La Bella“ im Pitti soll „in der Raumverteilung nicht schön“ sein, und „Tizian habe das Bild wie gewöhnlich leichtfertig und liederlich angefangen“. (S. 331.) Von den Venezianern im ganzen gilt dasselbe: „Die Venezianer sind doch meistens rücksichtslose Schmierer von wenig edlem Geschmack.“ (S. 96.) Und er fügt hinzu: „Zu bewundern ist aber bei alledem ihre Kenntnis der male- rischen Mittel“ (ebenda). Diese Bewunderung hält sich in engen Grenzen: „Die Maler der Zeit Armeninos“ — es geht auf die Venezianer — „und andere waren keine wahren Künstler, und überall kommt an ihnen ein hand- werklicher Sinn zum Vorschein.“ (S. 223.) Veronese schneidet einmal leidlich ab (S. 208). Aber auch von ihm gilt dasselbe: „Seine skizzierende Art genügt nicht mehr den heutigen Anforderungen“ (S. 12), und „Böcklin

nannte Tintoretto bei all seinem Talent einen rohen Schmierer“. (S. 90.)

Diese Anschauung, in der wir immer deutlicher die bekannte Verachtung der „Mache“ erkennen, bleibt nicht auf Rembrandt und das spezifisch Venezianische beschränkt. Sie findet in Claude „sehr einfache Lichtdispositionen, die, wie man sie auch anwenden mag, immer wirken werden.“ (S. 204.) Im Anschluß an das Urteil über die Venezianer als „nicht wahre Künstler“ heißt es von einer ganz abseits liegenden Größe: „Auch Michelangelo in seinem Streben nach dem Handwerklichen ist ihnen fast beizuzählen“ (S. 224); von Lionardo: „Jene harte Modellierung — er war eigentlich der Erfinder der Modellierung — seine Stoffe, wie Eitelkeit und Bescheidenheit etc., haben für die Jetztzeit keine Bedeutung mehr.“ (S. 82.) Dieses letzte Zitat erweitert den Blick in kaum geahnte Gefilde.

Velasquez, van der Meer, die holländischen Landschaftler und ähnliche Künstler kommen weder bei Schick, Floerke, noch bei Frey oder anderen Aussprüchensammlern vor. Dagegen galten Riberas Bilder der Ansicht Böcklins „von Anfang an scheußlich und sind mit der Zeit noch scheußlicher geworden“ (S. 228), und von den Carracci und Guercino meinte er: „Wenn man sich von vornherein beim ersten Eindruck schon sagen muß: solche Arbeiten sind scheußlich, so sieht man sie lieber gar nicht an.“ (S. 368.)

So dachte er in den sechziger Jahren. Zwanzig Jahre später hat sich das Urteil geschärft. Es fällt

genau gleichartig, nur noch um vieles bestimmter aus. Da sind die „Graumaler“ — meint er hier vielleicht Velasquez? — „Esel.“ (F. 112.) Tizian „pfuscht“ auf der Venus in der Tribuna (F. 182), van Dyck kann sich gratulieren, gezeigt zu haben, „daß er mehr konnte, als Porträtmaler sein“ (F. 93: „na, überhaupt das Porträt!“). „Signorelli ist talentlos.“ Diese Stelle lohnt sich. Sie steht am Anfang der „Urteile Böcklins über andere“ und leitet den ganzen Abschnitt würdig ein:

„Nein, dieser Kerl — wie heißt er doch — der Signorelli! Etwas Talentloseres habe ich nie gesehen. Ich habe mich vergebens gefragt, warum um Gottes willen der Kerl das alles gemacht, wie er das ausgehalten hat. Von allen Seiten habe ich mir's angesehen, aber nirgends ist mir eine Erklärung geworden. Nichts hat der Kerl zu sagen, keinerlei künstlerischer Gedanke malerischer oder plastischer Art, keinerlei Freude an irgend etwas, nicht einmal am Können, nichts von Komposition oder Anatomie, oder was es sonst sei — lauter mühseliges, geduldig nebeneinander gezeichnetes Zeug.“ (F. 179.) Gemeint sind die Fresken in Orvieto.

Das sind Beispiele aus verschiedenen Gebieten der älteren Kunst, genügend, um die Sinnlosigkeit dieser Anschauung zu erweisen. Vervollständigen wir sie mit den Betrachtungen über die Zeitgenossen. Die persönlichen Beziehungen zu Feuerbach, Marées und Hildebrand mildern hier die Form des Urteils. Floerke nennt Hildebrand „arm und geizig“ und wohlverstanden nicht im Vergleich zu Schlüter, Rude oder Carpeaux, sondern zu

Begas (F. 160). Weit über den Wittelsbacher Brunnen Hildebrands erhebt sich der Begassche Schloßbrunnen, „gesteckt voll Leben, ein monumentaler Böcklin“ (F. 130). 1866 sagt Böcklin von Feuerbach genau dasselbe, was wir zu gleicher Zeit über Marées fanden (s. oben), und man muß an den Unterschied zwischen Feuerbach und Marées zu jener Zeit denken — vgl. die Feuerbachs um die Mitte der sechziger Jahre mit der „Schwemme“ bei Schack —, um den Umfang des Urteils zu erkennen: „Nicht dem Wesen der Sache ginge er (Feuerbach) nach, sondern der Farbenidee. Er disponiere sich z. B. den Effekt: hinten grün, darauf das Fleisch grau und vorn stark rot, und dazu suche er sich den Gegenstand“ (S. 40). Darin könnte man eine plumpe Unterschätzung der Feuerbachschen Harmonik, aber den Versuch einer Kritik sehen. Doch Böcklin fährt fort: „Kein Auffassen dem Charakter gemäß; wie man etwa bei einem jugendlichen Kopf an Rosen und Heiterkeit denkt, bei älteren Leuten an ernstere Umgebung“ (ebenda). Also dieselbe Tiefe der Auffassung wie bei dem zitierten Urteil über Lionardo's Symbolik. Drei Jahre später erkennt er das Dekorative an, findet aber, daß „seine späteren Bilder erstaunliche Roheiten haben“ (S. 306). Das sind just seine malerischen und seine besten. (Der „Mandolinenspieler“ in der Bremer Kunsthalle 1868, die erste Fassung des „Gastmahl des Plato“ in der Karlsruher Galerie 1869 usw.) Zwanzig Jahre später hat sich das Urteil auch hier in dem vorher angedeuteten

Sinne gehärtet: „Wer so wie er (es handelt sich um Marées) wie ein Akademiker an den ersten Schwierigkeiten, die ihn gar nichts mehr angehen sollten, scheiterte, ist doch kein bewußter großer Künstler. Ja, er blieb in den Anfängen stecken, nahm sie schon für die Hauptsache. So ein Fuß geht bei ihm oft zwanzigmal in eine Figur. Er fing eben oben an, malte sich fest, und nun sah er das Ganze nicht mehr. Über das Aktmalen ist er überhaupt nie hinausgekommen. Und bei nichts braucht man weniger zu denken, als beim Aktmalen. Ein Lebewesen, nur weil es einmal da ist, mit größer werdender Geschicklichkeit nachzumalen, es so oder so hin- und nebeneinanderzustellen — das heißt doch noch kein Bild malen; da fängt es ja noch gar nicht an. — Also er hatte keine Idee von Proportion. Das Ganze sah er nicht. Er fing oben an und endigte unten — wie Gott will“ (F. 187).

Keine Kritik würde sich erlauben dürfen, Böcklin so schlimm zu verurteilen, als er es mit diesen Zeilen selbst tut. Erwidern könnte man mit der unbewußt vieldeutigen Antwort, die er zwanzig Jahre früher mal in seiner Hilflosigkeit Marées gegeben und die der getreue Schick emsig notiert hat. Ja, sie wäre das Motto über den ganzen Böcklin: „Man schätzt nur das, was auf gleicher Stufe mit der eignen Anschauungsweise steht, was man eben einsehen kann. Für das, was darüber hinausgeht, fehlt einem jeder Maßstab“ (S. 114).

Deshalb, nur deshalb ist „Menzel für Böcklin natürlich vorstellungslos im künstlerischen Sinne“ (F. 186;

vergl. Frey 217), deshalb nennt Floerke Courbet einen „Knoten“ (F. 208), deshalb Böcklin Hildebrand „einen Hellenist in Renaissance-Sauce“ (F. 188), deshalb „gehen ihn die Hexenmeistereien auf modernen Bildern nichts an“ (F. 210). Deshalb ist „wer immer das gleiche macht, sagt Böcklin, ein Schweinehund“ (F. 207). Deshalb hält er die Plänärmaler für „Packträger“ (F. 237), behauptet von den Franzosen, sie könnten nicht malen und seien „Chiffonniers“ (Frey 123), und begreift im Hinblick auf Millet nicht, „wie man sich für das Tagelöhnerpack interessieren kann“ (F. 190). Deshalb „lacht er fürchterlich über Leibl, der drei Jahre in einer Dorfkirche gesessen, um drei alte Weiber zu malen, unter anderem auch eine Haube, die zu sticken viel leichter gewesen wäre. „„Muß das ein langweiliger, denkfauler Kerl sein!““ (F. 187). Und Floerke, der, glaube ich, mal Kunsthistoriker oder dergleichen war, fügt später aus eigenem Busen hinzu: „Die Kunst trieb er (Leibl) unter dem Protektorat seiner Körperkraft-Eitelkeit, mit allem dadurch erlaubten Hochmut und mit mehr als erlaubter Dummheit“ (F. 247). Ich unterdrücke die bildreichsten Scherze und die nächstliegenden Schlußfolgerungen.

Eins muß man Böcklin nachsagen: er war konsequent und in dieser Ehrlichkeit aller Achtung wert. Wir nannten seine Anschauung sinnlos. Sie ist es, solange man daraus ein organisches Wertverhältnis zur Kunst herauschälen will. Sie entbehrt durchaus nicht des Sinns in dem Gedanken und dem Schaffen Böcklins. Alle diese Urteile, die der Leser an der Hand der

Originale ergänzen mag, hängen untereinander auf das innigste zusammen und formen das Theoretische des Menschen, der solche Bilder malte. Sie könnten nicht anders ausfallen, oder die Bilder müßten anders sein. Es handelt sich hier nicht um Nuancen, sondern ganz grobe, auf den ersten Blick erkenntliche Tatsachen. Es wäre daher nichts verkehrter, und man würde Böcklin um seine letzte, unantastbare Eigenschaft: die Ehrlichkeit, bringen, wollte man an diesem logischen Zusammenhange rütteln. Wenn es eins gibt, das die ungeheuerlichen Schäden seiner Wirksamkeit in milderem Lichte erscheinen läßt, so ist es die sichere Überzeugung, daß er so dachte, wie er sprach und handelte, daß der Irrtum durch alle Phasen seines Daseins hindurchgeht und von jedem Kompromiß frei war. Man stelle daher dieser Tatsache keine scheinbaren Gegenbeispiele aus dem Leben anderer Künstler entgegen, denn der Schein trügt, d. h. deckt nicht unser Exempel. Man entgegne nicht, daß man sich im allgemeinen nicht an solche Äußerungen halten dürfe, denn das Maß, in dem das richtig ist, kommt hier nicht in Frage. Die törichte Ansicht, daß Künstler schlechtweg unfähig seien zu urteilen, steht mit Hunderten von leuchtenden Beispielen in Widerspruch und wurde schon oft — noch kürzlich von Bodenhausen*) — widerlegt. Die Tatsache, daß die größten Torheiten über Kunst von ihren eignen

*) In der Einleitung des von ihm übersetzten, glänzenden Buches des Malers Stevenson über Velasquez (München, Verlagsanstalt Bruckmann, 1904).

Jüngern verbreitet worden sind, vermag jene Ansicht nicht zu bestätigen. Jedes Urteil der Künstler ist wertvoll, das versteht sich von selbst, denn sie wissen am besten in ihrem Fache Bescheid, beschäftigen sich mehr damit als irgend ein anderer. Wertvoll, sowohl für die Erkenntnis anderer Werte, wie auch ihrer selbst. Wo sie richtig treffen, zeigen sie das wesentliche; wo sie daneben schießen, erschließt der Irrtum unverrückbare Seiten des eignen Wesens. Der Irrtum ist Ausfluß der Einseitigkeit, mit der sie sich äußern müssen, Teil und Symbol ihres Gegensatzes zur Welt, der ihr Dasein bedingt. Die Großen der Gegenwart und Vergangenheit, die sie als ihresgleichen ansehen, zu denen sie hinstreben, deren Ziele sie teilen, werden von ihnen mit Leidenschaft empfunden und vor anderen, vielleicht ebenso großen, noch größeren Meistern mit der blinden Liebe von Blutsverwandten vorgezogen. Sie empfinden rein instinktiv wie sie schaffen, empfinden diese Art als von der anderer, unter Umständen vieler anderen verschieden, und indem sie diese und nichts anderes begreifen und preisen, wirken sie nicht als Ästhetiker, sondern als Schöpfer, denn sie dienen damit unbewußt der unentbehrlichen Arbeitsteilung des künstlerischen Fundus. Nicht Laune, sondern die Selbsterhaltung treibt sie zur Richtungspolitik. Sie sind Ausgleicher der großen Schwankungen der Kunstgeschichte, sorgen für die Reaktionen, aber ihre Reaktionen sind immer, auch wenn sie noch so feindlich auftreten, positiver Art. Wenn sie gewisse, ihnen im

engeren entgegengesetzte Werte der Gegenwart oder Vergangenheit der momentanen Schätzung der Lebenden zu entfremden suchen, geschieht es in der unbewußten Furcht, daß die lebhafteste Erkenntnis solcher ihnen fremden Werte das begrenzte Aufnahmevermögen für das von ihnen gebrachte Neue erschaffen könnte. Da sie gleichzeitig die Legitimität ihrer eignen Tat durch den Hinweis auf die Gleichstrebenden und ihre Ahnen dartun, sind sie positive Förderer entwicklungsgeschichtlicher Erkenntnis und erleichtern die unentbehrliche Erweiterung unserer Ästhetik. Nur diese Erweiterung bleibt schließlich übrig, wenn überhaupt etwas bleibt. Ihr Auftreten ist wie ein Steinwurf ins Wasser, der die ruhige Fläche aufregt und über die Ufer treibt, kahle Gelände überschwemmend. Die Wellen beruhigen sich, und aus dem kahlen Land, das sie benetzt haben, sprießt neue Frucht zum Leben der dankbaren Menschheit. Nur die zwecklose Aufregung des Elementes, auf dem wir treiben, danken wir nicht; die nur zerstörende Kraft, wenn sich die Wogen, dem Taifun vergleichbar, im tödlichen Trichter um sich selbst drehen, dem schwachen Schiffchen gefährlich; wenn die Last der Tat keine Förderung bringt.

Nie, bei keinem der vielen Künstler, deren Urteile wir kennen, ging je die Einseitigkeit der Richtungspolitik so weit, wie bei Böcklin. Keiner tat je so viel hinweg wie dieser. Alles leugnet er, was überhaupt zur eigentlichen Malerei gehört, und das Eigentliche daran scheint ihm verächtlich. Mindestens der ganze zweite Entwicklungs-

strang der Kunst, von dem wir bei der Darstellung der Geschichte der Einheit sprachen, wird ausgeschieden. Alle großen Maler, das Genie, dem wir die Art unserer künstlerischen Gesittung danken, die Blutkörper im segensreichen Rundlauf unserer Kultur, verschwinden so ausschließlich und endgültig, daß mancher die Berichte mit dem Bewußtsein aus der Hand legen mag, nicht die Gedanken eines Künstlers, eines Förderers unserer Kultur vernommen zu haben, sondern die blinde Zerstörungswut eines Barbaren.

Und doch hat dieses Sinnlose empörender Willkür denselben Sinn der Tatsachen-Folge, der das Gebaren schöpferischer Persönlichkeiten bestimmt; nur ins Ungeheuerliche gesteigert. Auch hier entspricht der Verneinung des Bestehenden eine Bejahung. Nur: da die Verneinung den Kreis überschreitet, innerhalb dessen allein ein Wertverhältnis zur Kunst bestimmt werden kann, wird auch das Ja im selben Umfang zum Wesenlosen wie das Nein.

daß bei aller Anerkennung Rubens doch zu den Malern gerechnet wird, denen es „nur“ auf schöne und interessante malerische Erscheinung ankommt. (S. 255.)

Dagegen liebt er die nordischen Primitiven, die alten Flamen und alten Deutschen, und das tritt später, in den achtziger Jahren, bei Floerke, immer stärker hervor. Er hält sich dabei eng an das, was ihm als „Sauberkeit, Reinlichkeit, Verständlichkeit“ erscheint (bei Rogier van der Weyden, F. 183). „Nicht die Holländer, sondern die ungesauceten, bestimmten, lichtvollen Flamländer sind Böcklin so viel wert.“ (F. 183.) In den beiden letzten Jahrzehnten konzentrierte sich diese Liebe namentlich auf Grünewald (Frey 215). Schon Holbein kommt bei Böcklin schlecht weg. „Er ist nur Porträtmaler, und das waren am Ende sein Vater auch und Ambrosius auch — wenn auch sehr subjektiv (so daß er auf die Dauer langweilig wird). Auf seinem Th. Moore ist z. B. alles gleichwertig — nur er, der Alte, am gleichgültigsten. Hans Holbein: Glasscheibenbreite.“ (F. 184.)

Von den Italienern werden Raffael und Correggio gewürdigt, „die einzigen, die frei von pedantischem Wesen künstlerisch dachten“ (S. 255), Correggio nicht bedingungslos (S. 368 u. S. 377). Böcklin lernte an seinen Verkürzungen (S. 370), sah aber hier, ebensowenig wie an Lionardo, weder das ganz in eigne Atmosphäre Getauchte der Meisterwerke, noch, ebensowenig wie bei den schlimm behandelten Frühflorentinern (F. 181 u. a.), das Zusammenfassende der Arabeske. Ähnlich steht es

mit Luini, an dem das Glatte bewundert wird (S. 377). Später wandte er sich ganz von diesen Zwischenstufen in seinem Sinne ab; bei Floerke und Frey kommen Correggio und Luini nicht mehr vor. Raffael dagegen behielt er am längsten, wenn auch, wie wir sehen werden, mit großen Reserven. Erst in den letzten Jahrzehnten verlor er auch dieses Verhältnis (Frey 216). Auch während seiner Schwärmerei machte er sich nicht viel aus den Tafelbildern Raffaels, sondern wies immer wieder auf die Fresken in Rom, und das gibt seiner Bewunderung von Anfang an die typische Richtung. „Einige von diesen Bildern (Raffael) sind die einzigen fast, worin die Aufgabe der Malerei vollständig gelöst ist. Die große Masse der Schöpfungen des Cinquecento sind aber arger Wust. Das fällt einem recht auf, wenn man von den pompejanischen Wandgemälden in Neapel in das obere Stockwerk zu Raffael, Tizian etc. tritt, die einem gegen die antike Schönheit wie Zopfbilder vorkommen.“ (S. 84.) Man beachte einmal die deutliche Formulierung der Aufgaben der Malerei, dann was im zweiten Satz in einem Atem alles abgetan wird: die mehr als zweifelhaften Raffaels des Museums von Neapel und die farnesischen Papstbilder Tizians derselben Galerie. Von einem exklusiven Standpunkt mag man in Raffael einen Zopf im Vergleich zur Antike sehen; aber wo ist das gleiche in dem Paul III. ohne Kappe oder in dem Gruppenbild mit den Nepoten oder dem Pier Luigi in der goldenen Rüstung, den reifsten Werken eines dem Urbinaten direkt entgegengesetzten

Genies, den Fundamenten einer neuen Kunst, die nicht das mindeste mit der Antike zu tun hat! — Was er aber in Raffael liebte, war just der Zopf, d. h. das relativ Archaistische seiner Art. Daß er ihm im Grunde ebenso verständnislos gegenüberstand, zeigt noch mehr die Stelle, die der oben zitierten folgt: „Wir sind nur von Jugend auf so an die vermeintliche Schönheit dieser Bilder gewöhnt und treten dann vor eine Venus von Milo und sagen: „Die ist auch schön“, ohne den ungeheuren Abstand zu fühlen. Böcklin meint, wenn die Farnesina verschüttet und aus dem Gedächtnis der Menschen ausgewischt wäre und nach tausend Jahren als einziger Rest ihrer Zeit ausgegraben würde, man würde glauben, der Schöpfer dieser Bilder sei nicht recht bei Sinnen gewesen, daß er solche Psyche, solche Venus schön glaubte.“ (S. 85.)

Also nichts sah er in Raffael als den Rest der Alten. Und zwar was von der alten Kunst? Bei Schick ist das wiederholt deutlich gesagt. „Böcklin war bereits neun Jahre in Italien, als er zum ersten Male nach Neapel kam. Der Eindruck war so gewaltig, daß er ganz aus der bisherigen Bahn getrieben wurde.“ Gemeint sind die antiken Fresken. „Er bedaure sehr, daß er darüber fast ein ganzes Jahr verloren hätte, bis er wieder mit sich ins Reine kam. Dann hätte er aber einen ganz neuen Weg eingeschlagen. Auch anno 1861,*)

*) Danach wäre die biographische Notiz im Böcklin-Werk, nach der er erst 1862 nach Italien zurückgekehrt sein soll, ungenau. Der Irrtum war aber wohl bei Schick.

als er im Herbst wieder von Weimar nach Italien zurückkehrte, haben die neuen Eindrücke ihn wiederum völlig sich umändern gemacht. Und was diesmal auf ihn so große Wirkung machte, waren die Stenzen Raffaels, besonders das Bild des Heliodor. Es schien ihm klar, daß es das Großdekorative in den Bildern ist, was selbst auf den Sinn des rohesten und ungebildetsten Menschen Eindruck macht; und das suchte er auch in seinen nachherigen Bildern mehr anzustreben.“ (S. 171.)

Das ist von wünschenswerter Klarheit und für die Geschichte Böcklins entscheidend. Also das „Großdekorative“ im Sinne der antiken Fresken zog ihn an, ja, vollbrachte den Umschwung seiner Entwicklung. Verweilen wir einen Augenblick bei dem Biographischen. Vorher hatte Böcklin in Italien Poussin, sagen wir eine der Art Poussins nahestehende Gestaltung gefunden, deren Früchte wir kennen gelernt haben. *) Dieser erste Aufenthalt in Italien reicht von 1850—1856. Vorher war er in Paris, nachher bis 1862 in Deutschland, um dann wieder nach Rom zurückzukehren, wo ihn Schick kennen lernt. Die fünfziger Jahre sind im ökonomischen Sinne wenig ergiebig. Im Jahre 1856 fällt die Landschaft im Sabinergebirge, die der Kruppschen nahesteht,

*) Der Herausgeber des Floerkeschen Buches berichtet, daß Böcklin — laut Landsinger — die Landschaften des Gaspard Poussin im letzten Saal des Pitti beurteilt habe. (F. 20). B. hat aber zweifellos Nicolaus Poussin in Rom, vorher vielleicht schon die Pariser Gemälde beachtet. Schon Pecht wies auf Poussin gelegentlich der „Idealen Landschaft“ (Böcklinwerk III, 39), vergl. F. 81. Aussprüche über Poussin fehlen meines Wissens, da über die Frühzeit keine Dokumente vorhanden sind.

in Basel durch. Darauf nimmt Böcklin, durch Not gezwungen, wie Schick (S. 184) berichtet, den Dekorationsauftrag für Wedekind in Berlin an, der 1858 zu Ende geführt wird. Es ist die Vorbereitung des Umschwungs. Ein weiteres trauriges Ereignis persönlicher Art hat bestimmt mitgewirkt. 1857 kam die schwere Typhuserkrankung in München, von der H. A. Schmid und andere berichten.*) Floerke schreibt darüber: „Nach seinem Typhus (München, 1857), währenddem ihm ein Kind starb, war er wie ein Kind, mußte geführt werden, streckte den Leuten die Zunge entgegen etc. Aber das Schlimmste war, daß er völlig von vorne anfangen mußte. Aber auch nie habe er sich mit solcher Wollust ins Anschauen und Aufsaugen der Natur gestürzt wie damals“. (F. 15.) Auf diese Periode folgt der erste Anblick der antiken Fresken. Der Eindruck ist um so mächtiger, als kein rechter Widerstand da war. Böcklin suchte etwas Neues, mußte aus inneren und ökonomischen Gründen suchen. Er findet in der Antike wie hundert andere vor ihm, freilich anders als je einer, der den Weg über die Alpen nahm, das neue Programm.

Über den Einfluß der pompejanischen Fresken wimmelt es bei allen Zitatensammlern von Belegen. Sie sind das einzige Zeugnis, das Böcklin ohne jede Einschränkung anerkennt, und der Nachdruck, mit dem hier das Schöne gelobt wird, stellt alles andere, selbst das sonst von Böcklin Zugelassene in den Schatten. „Obgleich Handwerker dem Stande nach, sind die pompe-

*) Schmid im Böcklinwerk IV, S. 29 u. 30.

janischen Maler doch größere Maler gewesen als alle späteren des 15. und 16. Jahrhunderts“. (S. 101, genau dasselbe wiederholt S. 131.) Zur selben Zeit rät Böcklin seinem Getreuen, „sobald als möglich nach Neapel zu gehen, da die pompejanischen Bilder einen Einfluß auf ihn ausüben würden, daß er später ganz andere Studien machen würde. Er (Böcklin) bereue es, nicht früher hingekommen zu sein.“ (S. 126.) Und diese Neigung erhält sich auch später im vollsten Umfange, in derselben Ausschließlichkeit. Er schätzt die Künstler von Pompeji als „die einzig bewußten Maler“. (F. 230.) Sein letzter Biograph rechnet ihn sogar zu Winckelmann und Lessing und bestätigt die Schwärmerei auch noch in den letzten Jahren. (Frey 151, 152.)

Damit hätten wir, was gefordert werden mußte, erreicht. An der Hand desselben Materials, mit derselben Untersuchung, die mit aller Deutlichkeit die Verneinung der Böcklinschen Ästhetik ergab, haben wir gefunden, was sie mit derselben Energie bejaht. Der einen Seite steht unverkennbar die andere gegenüber.

Fast könnte man aus dieser Darlegung schließen, daß Böcklin ein Klassiker war, und ich wundere mich beinahe, daß ihm dieser Titel noch nicht zuerkannt wurde. Bleibt doch, so scheint es, nur das Klassische übrig. Also das beste, das edelste, das je von Menschenhand geformt wurde. Sind es auch nur die Fresken einer zum Verfall neigenden Zeit, denen er seine Liebe schenkte, wird auch kein Wort von den Großen laut, die jener Zeit Blüte bedeuten, immer gehört das eine zum anderen.

Vielleicht ist dieses Erbe der Lessing und Winckelmann der blutigste Witz, den je die wechselvollen Geschicke der Kunstgeschichte hervorgebracht haben. Kein Zufall. Wer heute den Laokoon mit Nachdenken liest, wird sich nicht wundern, daß der erlauchte Irrtum — ein Dokument unserer Rasse, dem wir kein zweites zur Seite zu stellen haben — noch nach hundert Jahren zum Fanatismus treiben konnte. Was Böcklin verwirklicht, pries Lessing mit einer Gewalt der Rede, der man den letzten Sinn nicht nachzurechnen wagt, so erhaben spricht der Geist des Weisen selbst im Irrtum. Dieselbe Verkennung des Fleisches und Blutes der Malerei, die Böcklin richtet, steckt schon im Schöpfer des Laokoon. Eins ist anders geworden: Der Geist des Weisen ist von uns gewichen, und nur im Irrtum sind wir noch mit ihm verbunden.

FOLGERUNG

Vermutlich ist der recht durchsichtige Zusammenhang dem Leser längst klar, und jede Folge daraus wäre überflüssig, wenn nur ein Schick und ein Floerke, nicht die kompakte Majorität Deutschlands, jedermann, der so gut wie ich diesen Zusammenhang in allen Äußerungen und in allen Bildern Böcklins sehen kann, die notwendige Folgerung verweigerte und nicht immer wieder das *ceterum censeo* mit der doch großen Künstlerschaft brächte. Es muß also bewiesen werden, daß dieses und jedes letzte Doch auf Irrtum beruht. Dieser Beweis könnte bei einer weniger durchsichtigen Erscheinung von derselben Beschränktheit nicht annähernd mit derselben Schärfe erbracht werden, trotzdem das entscheidende Beweismaterial in derselben Fülle vorhanden, d. h. die Schwäche des Werkes ebenso deutlich wäre; weil die Unbiegsamkeit des Wortes, die Ungewohntheit dieser Untersuchungen, die unvermeidliche Kompliziertheit unüberwindliche Hindernisse aufbauen. Das trifft z. B. bei mehr oder weniger ähnlichen, mehr oder weniger ähnlich beschränkten Persönlichkeiten wie Watts und anderen Engländern, wie Moreau und anderen Franzosen, wie Thoma und anderen Deutschen zu, wo die Faktoren des Beweises nicht so greifbar der schriftstellerischen Darstellung entgegenwachsen, weil die Persönlichkeiten vorsichtiger, komplizierter verfahren

oder ärmer sind. Und es wird noch schwerer bei den Graden, wo sich künstlerische Äußerungen mit den abseitsliegenden Tendenzen mischen wie z. B. bei Klinger.

Bei Böcklin liegt der unwiderstehliche Beweis in der Deutlichkeit seines Irrweges und in der untrüglichen Erweisbarkeit, daß es nicht möglich ist, auf seinem Wege zu künstlerischen Äußerungen zu gelangen; daß nicht nur er dabei Schiffbruch leiden mußte, sondern jeder, selbst ein noch viel reicherer Mensch, ein idealer Böcklin mit vielfach vermehrtem Talent. Weil die Bedingungen seiner Gestaltung von der Kunst nicht erfüllt werden können.

Böcklin verachtet alle echten Maler: je typischer sich die dem Malerischen zugeneigten Persönlichkeiten als Erfinder eigener Mittel zu erkennen geben, desto energischer werden sie zurückgewiesen.

Böcklin liebt, was er groß-dekorativ nennt, Dinge, in denen das Malerische in dem eben erwähnten Sinne individueller Mittel nicht vorkommt. Je stärker dieses Groß-Dekorative in den von ihm gebrauchten Beispielen erscheint, desto energischer tritt er für sie ein. Und weiter: Bei der Verneinung wirft er den abgelehnten Künstlern das Handwerkliche vor, die Mache, das Malerische, das Mittel, mit dem sie sich organisch, ihrer Art nach äußern, und spricht ihnen auf Grund dieser Eigenschaft das Künstlertum ab. Bei der Bejahung spricht er logischerweise den Freskenmalern, obwohl sie nur Handwerker waren, das Künstlertum zu. Das heißt, es gibt für ihn in der Vergangenheit überhaupt nur eine Kunst:

das Handwerk der Antike; und es gibt in seiner Ästhetik nur eine Malerei: die nicht vom eigenen Mittel regierte. Er sagt nicht, daß die Antike keine Mache, kein Handwerkliches hatte. Wenn er es sagte, würde er einen Nonsens aussprechen. Er schätzt aber diese Handwerker, weil sie ihr Handwerk bewußt im künstlerischen Sinne verwerten, während dies, nach seiner Ansicht, die nachfolgenden Generationen nicht getan haben.

Der Irrtum ist zweierlei Art. Einmal historisch, begrifflich, was uns hier gleichgültig sein könnte: daß die alten Freskenmaler bewußt waren. Sie waren in Wirklichkeit Untergebene im Verhältnis zu den neueren Künstlern, führten Aufgaben aus, die sie in Form und Vorwurf von anderen empfangen, waren also Werkzeuge. Die bewußte Verwendung lag nicht in ihnen, sondern außer ihnen. Was sie machten, war künstlerisch, weil die Verwendung einem künstlerischen System entsprach, das selbstverständlich dasselbe sein muß, wie das auch heute noch regierende, da das Gesetz unveränderlich, ewig gilt. Da sie nicht selbst die Lösung brachten, sondern nur an der Lösung beteiligt waren, die ein anderer, ein anderes an ihrer Stelle erfand, waren sie Ausführende, Handwerker, nicht Künstler. Ihre Beteiligung stellt nur einen Anteil an der Einheit dar, die zu ihren Zeiten der Kunstgestaltung zugrunde lag, während zu unseren Zeiten die Tätigkeit des Künstlers die Totalität der Einheitsschöpfung umfaßt. Diese historisch-begriffliche Verwirrung deckt den logischen Irrtum des Gestalters. Wer auch nur flüchtig meiner Darstellung der Theorie

von den Einheiten gefolgt ist, wird das ohne weiteres begreifen. Es scheint unmöglich, auf einem anderen Wege Malerei zu erzeugen als dem des Entwicklungsstranges seit 500 Jahren. Dieser bedingte Schluß folgt aus der Geschichte. Es ist absolut unmöglich, auf einem anderen, bestimmten Wege, der nicht die Malerei, sondern eine andere Kunst, die wir nur zufällig auch Malerei nennen, gestaltete, Kunst zu erzeugen, wenn nicht die Bedingungen dieses Weges erfüllt werden. Dieser unbedingte Schluß folgt aus der Logik.

Die Kunst kann nichts Unmögliches und strebt nicht danach. Sie beruht auf der Entdeckung gesetzmäßiger Möglichkeiten. So wenig und noch weniger vermag sie um ein Haar das Gesetz zu verändern, als das größte Genie, die größte Macht, das Zusammentreffen günstigster Umstände auch nur um ein Haar das Organische verändern kann, aus dem der Mensch zum Unterschied von der Katze oder Kuh besteht. Dies Organische hat, abgesehen von so elementaren Eigentümlichkeiten, die den Menschen vom Tiere trennen, noch versteckter liegende, nicht weniger unverrückbare Momente, die genügen, einen Menschen vor zweitausend Jahren von einem heutigen zu unterscheiden. Schon die Summe dieser Momente schließt die isolierte Äußerungsart eines Zeitgenossen aus, die er einer um zweitausend Jahre zurückliegenden Epoche zu entnehmen glaubt. Mindestens läßt sie die Art nicht als natürlich und zweckentsprechend erscheinen. Nun

entnimmt aber Böcklin nicht mal tatsächlich diese Äußerungsart der Geschichte, sondern nur einen Schein, eine seiner beschränkten Bildung und seiner mangelhaften Urteilskraft wesentlich dünkende Äußerlichkeit der Alten, die er seiner Gestaltung als grundlegend unterschiebt. Wenn der Gedanke einer Übertragung des Alten, jenseits aller Entwicklungsgeschichte, von allen anderen Erwägungen abgesehen, einen Sinn haben sollte, mußte mit der Äußerung die Bedingung der Äußerung, die logische Möglichkeit rekonstruiert werden. Wo ist diese Bedingung bei Böcklin? Die Geburt der antiken Freske war in der Architektur begründet. Sie, die Baukunst, war der Einheitsbildner, der das Organ, eins unter anderen, leitete; das Künstlerbewußtsein, das dem Unbewußten des Handwerkers vorstand. Wiederum die Baukunst, die Herrin, ergab sich als keusche Dienerin einer Vielheit, mit der sie durch tausend Bande, natürlich und innig wie die Sprache, zusammenhing. Ein exzentrisches Gebaren also, der heute allein möglichen Konzentration entgegengesetzt. Mindestens also muß eine Malerei, die wieder zur Freske werden will, zur Wand, zur unentbehrlichen Trägerin der Gestaltung zurückkehren. Niemals wird sie freilich mit der Leichtigkeit, mit der sie sich noch heute dieses Trägers bedienen kann, die Zuchtwahl der Jahrhunderte langen Entwicklung ersetzen, die Ungewohntheit des Genies brechen, das längst gelernt hat, auf einem neuen, tiefbegründeten Felde sich zu äußern, und neue Organe ausgebildet hat, dieses Feldes zum Lobe des Schönen,

zum Nutzen der Seele Herr zu werden. Denn, wo ist heute der Dichter, der aus Volksgesängen eine Ilias dichtet? wo der Musikant, der dem Rhythmus einer gläubigen Menge Kirchengesänge ablauscht? wo der Bildner, der auf weit sichtbarem Hügel den Koloß der Gottheit aus dem Gebaren Tausender von Gleichgesinnten zu bilden weiß? — Nonsens, darnach zu streben, Trugschluß der Verzweiflung, der Gedankenfaulheit, des dummen Fleisches! — Keine Resignation gehört dazu, um unser Leben zu leben, unsere Schönheit zu sehen, unsere Seelen zu schmücken. Wir haben dasselbe wie die Alten, dieselbe Seligkeit, die zum höchsten erhebt, das Reich der Schönheit liegt unermesslich vor uns. Wir können uns ebenso vollenden wie sie, und in den Edlen unter uns lebt dieser Drang gewaltig. Nur wollen muß man und sehen, sehen und begreifen, das Unsere so sicher erringen, wie die Alten das Ihrige unverlierbar mit sich trugen. Bleibt das versagt, gelingt uns nicht, die Tizian, Rembrandt und Velasquez und die glorreiche Schar vor ihnen, mit ihnen und nach ihnen bis zu unseren Tagen mit unseren Augen aufzusaugen als Labe unserer Seelen, so wird der Blick nach rückwärts noch viel weniger frommen, und niederstürzen wir als seelenlos Verworrene.

Böcklin unterbricht den einzigen segensreichen Strom der Kunst. Er stellt sich allein kraft seiner Machtvollkommenheit auf die andere Seite, zeigt einen bunten Fetzen und behauptet, das sei die Kunst, die sich auf die Antike aufbaut, die einzige, die wahre. Und

seine Machtvollkommenheit ist so groß, daß sich die Gesetze vor ihm wie stumme Diener neigen. Denn er bekommt das Kind ohne Mutter, die Freske ohne Wand fertig. Selbst für diese letzte Konsequenz gibt es schwarz auf weiß Belege in Böcklins Aussprüchen, wie z. B.: „Man müsse sich beim Malen der Bilder (auch kleinerer) immer vorstellen, man habe die Wand eines Hauses zu bemalen.“ (S. 194). Die Parenthese des sorgfältigen Schicks ist das Pünktchen auf dem I.

Das heißt mit einem Satz nicht nur die ganze Konvention des Staffeleibildes streichen, sondern für das Staffeleibild die Konvention der Monumentalmalerei im Sinne der Fresken anwenden. Mit anderen Worten bedeutet es nichts anderes als den Versuch, mit einer Leiter irgendwo hinaufsteigen zu wollen, ohne sie anzulehnen. Moderne Barbaren haben es mit ihrer Bildung abzumachen, wenn sie das Staffeleibild leugnen und damit die edelsten Werke unserer Kunst seit einem halben Jahrtausend leugnen. So Floerke in seinem Aufsatz „Böcklin und das Monumentale“ (F. 126. Was er die Verweisung der Malerei und Plastik in das „Atelier“ nennt, F. 127 oben), eine logische Umschreibung des schönen Satzes: „Gott sei Dank, daß wir mit dem Böcklin endlich einmal aus der Kunstgeschichte herauskommen.“ (F. 130.) Man kann daraus auf die Kultur solcher Leute schließen, aber hat nicht ohne weiteres das Recht, an ihrem Verstande zu zweifeln. Dagegen das eine tun, und das andere nicht lassen, die Staffelei zerbrechen und gleichzeitig auf ihr malen wollen, ist intellektueller

Defekt. Sobald man die Konvention des gerahmten Bildes akzeptiert, muß man ihre Gesetze annehmen, die allein das Vernünftige der Konvention verbürgen. Dann hat man nicht mehr an die Wand zu denken, ja dieser Gedanke ist unsinnig, sondern nur an die Fläche zwischen den vier Leisten des Rahmens. Denn diese Fläche stellt für den Staffeilmaler ebenso die Welt dar, wie die Wand mit allem was ihr die Architektur gab, für den Freskenmaler das Gesetz, die Welt war und immer nur sein kann.

Daß es gelingen kann, Bilder zu malen, die der Wand als solcher zum Schmuck gereichen, beweisen tausend edle Werke aus allen Perioden der Malerei. Daß die Rücksicht darauf sich unter Umständen mit dem Gehorsam vor dem Gesetzmäßigen des Bildes verträgt, zeigten Ingres, nach ihm Puvis de Chavannes und andere und, in noch höherem, reicherem und in beglückenderem Maße, ein Großer des Böcklin-Kreises: unser Marées. Aber daß die Rücksicht auf den Raum das Gesetz des Bildes unterdrücken kann, hat noch kein Künstler mit Wort oder Tat erwiesen. Selbst das Genie dieser Großen hat nie vermocht, das Ungewohnte der erstrebten Monumentalität zu überwinden. Dem Betrachter stellt sich das Lebenswerk jedes Einzelnen dieser Künstler als eine Zweiheit dar. Auf der einen Seite finden wir bei Ingres, Chassériau, Puvis, bei Feuerbach und Marées eine unmittelbare Instinktkunst, die in den Porträts und anderen Staffeilebildern groß ist; auf der anderen eine Monumentalkunst, die mit wechselndem Geschick versucht,

das Instinktive der anderen in das große Format zu retten. Vergleicht man den Bertin von Ingres mit dem Homer, oder ein Kniestück von Puvis mit dem Rundbild der Sorbonne, oder ein Selbstporträt Feuerbachs mit dem Gastmahl des Plato, so glaubt man zwei verschiedene Künste vor sich zu haben. Diese Zweiheit bestand nicht in der alten Kunst. Wir suchen den Gegensatz vergebens in den Imperatorenbildnissen und anderen Mosaiks der Römer, finden ihn auch nicht in den Werken der christlichen Freskenkünstler; ebensowenig im Trecento und Quattrocento. Noch die Porträts Piero della Francescas, Ghirlandajos usw. scheinen der Wand entnommen und sind von derselben Art wie die großen Dekorationen dieser Künstler. Der Dualismus beginnt notwendigerweise mit dem Anfang der spezifischen Entwicklung der Malerei, daher schon mit van Eyck, und wird folglich im neunzehnten Jahrhundert am stärksten. Sein Dasein bedeutet notwendig eine Schädigung. Ingres wurde mit der Wand nie ohne Einbuße fertig. Bei Chassériau, Puvis und Feuerbach ist der Kompromiß deutlich. Marées allein aus dieser Generation schafft aus dem Vollen und doch, wer erkennt nicht den Zwiespalt seines Wesens in der beschränkten Fähigkeit, seine Art zum Stil einer Monumentalkunst auszudehnen, ein Ideal, für dessen Verwirklichung ihm nichts so sehr als die Hauptsache fehlte: der gegebene Zweck.

Daß diese Zweiheit nicht von rechtswegen besteht, ist klar, auch abgesehen von der Historie. Wenn wir die eine Kunst monumental nennen, die andere nicht,

so begehen wir eine begriffliche Täuschung, die keiner Überlegung widersteht. Was das Wort „Monumental“ vernünftigerweise von der Kunst sagen kann, ist nichts, was die Monumentalmalerei grundsätzlich von der des gerahmten Bildes, wie Böcklin glaubte, unterscheidet, sondern ein nicht nur aller guten Malerei, sondern überhaupt aller Kunst gemeinsamer Wert, ja der wesentliche Begriff des Schönen in der Kunst. Es bedeutet im allgemeinen die Wirkung künstlerischer Gestaltung, die um so besser gelingt, je trefflicher sie den Platz schmückt, den sie ausfüllt, je glücklicher sie der Materie dient, aus der sie gemacht ist. Da Platz und Materie wechseln, wechselt der Begriff, d. h. sein Aussehen verändert sich. Sein Wesen dagegen verläuft stets in denselben Bahnen. So steht nichts im Wege, den Frauenkopf van der Meers im Haag statt schön, herrlich, gebenedeit oder, wie es sonst der Begeisterung gefällt, monumental zu nennen. Das Wort sagt hier ohne weiteres nicht mehr und nicht weniger, als wenn man es auf Poussin's Flora in Dresden, oder den großen Rembrandt in Kassel, oder die Meninas im Prado anwendet. Alle diese Dinge und noch recht viel andere sind monumental, d. h. schön. Sie zeigen den geschlossenen Ausdruck der Empfindung und der Mittel ihrer Autoren.

Im engeren Sinne monumental nennen wir an der Kunst das, was die Beziehung des Werks zu dem Raum, den es schmückt, betont. Es kann also nur, in diesem engeren Sinne, auf die Raumkunst, in unserem Gebiet

auf die Wandmalerei, angewendet werden. Daß diese engere Gattung nicht die Art der weiteren umstößt, vielmehr mit dieser zusammenfällt und nur eine Anwendung weiteren Umfangs derselben, der ganzen Malerei eigentümlichen, Bedingungen bedeutet, versteht sich von selbst. Die Elemente, die im Staffeleibild wirken, Linien, Flächen, Farben, sind hier ebenso wirksam, nur treten sie hier stärker hervor entsprechend dem größeren Abstand von dem Beschauer, den besonderen Lichtverhältnissen und anderen Bedingungen des Raumes. Der besondere Fall treibt zum Ausschluß der Darstellungen, die sich der vom Raum gegebenen Übersichtlichkeit widersetzen.

Diesem notwendigen Ausschluß, diesen natürlichen Hemmnissen durch den Zweck, an die das Genie seit hunderten von Jahren nicht mehr gewohnt ist, vermag sich der moderne Künstler nicht ohne schwere Opfer zu fügen. Unter diesen sind die bei Ingres und seinen Nachfolgern, bei Feuerbach und Marées offenkundigen noch die geringsten. Wir sehen in England ein ganzes Volk seine Malerei einbüßen, weil es diesem Ziel nachläuft, sehen, wie hier das Ziel einer Monumentalkunst plötzlich kurz nach Constable und Turner wie ein abstraktes gebieterisches Postulat aufgestellt wird, das als solches die Gemüter so verblendet, daß sie die ganze Entwicklung ihrer Kunst unterbrechen und es mit einem verstandesmäßigen, nicht instinktivem Mittel, mit der Nachahmung einer ihnen vollkommen fern liegenden Form, zu erreichen suchen.

Wie ähnlich sich Böcklin verhält, wie er auf diesem abschüssigen Pfade noch weiter geht, werden wir noch zu untersuchen haben. Angesichts dieser ungeheuerlichen Schäden gilt es vor allem, die Berechtigung dieses Postulats einer Monumentalmalerei zu untersuchen. Nachdem Hunderte vor Jahren ohne diese Gattung gelebt und gewirkt haben, eine Gattung, die in der ruhmreichsten Malerei der neueren Zeit, bei den Holländern überhaupt nicht existiert, entsteht die Frage: brauchen wir heute eine solche Kunst, die uns mit so gefahrbringenden Opfern bedroht? Werden wir sie brauchen?

Das Kapitel ist das tiefste und komplizierteste der Kunstphilosophie, weil es eine Antwort verlangt, die aus unserer Entwicklungsgeschichte unmittelbar nicht hervorgeht. Wir können nicht sagen, was in hundert Jahren sein wird, und daher nicht den indiskutablen Wert einer heute geübten Kunst für diese Zeit bestimmen. Nur eins vermögen wir festzustellen: einmal, daß keine Rücksicht auf die Zukunft die ästhetische Schätzung gegebener Werte beeinflussen darf, daß solche Mutmaßungen gewisse Erscheinungen des Tages wohl erklären, nicht aber bewerten können; dann, daß die Entwicklung, welcher Art sie auch sei, unbedingt aus den Werten herauswachsen muß, die wir, unsere Zeit, unsere großen Künstler gewonnen haben. Die Bedeutung dieser Erwägungen drängt die Wichtigkeit des Postulats selbst zurück. Notwendig ist, daß wir die Kunst behalten; in welcher Form kommt in zweiter Linie. Immer kann diese zukünftige Form nur aus unseren Formen

hervorgehen. Daß man die Notwendigkeit einer Monumentalmalerei nicht mit utilitaristischen Begründungen jenseits des Entwicklungsgeschichtlichen erhärten kann, liegt auf der Hand. Es besteht durchaus kein Zwang, unsere öffentlichen Gebäude mit Wandmalereien zu schmücken, und nur die Deduktion eines Barbaren, der den heiligen Wert der Kunst nicht erfäßt, nie die seelische Wirkung des Kunstgenies an sich erfahren hat, kann, koste es, was es wolle, die Wiedervereinigung der Künste zugunsten der Architektur wünschen. Gerade aus der Entwicklungsgeschichte aber erwächst die Hoffnung auf eine neue Monumentalkunst. Zwar, nicht die der Engländer, keine entlehnte, willkürliche Stilisierung, nicht die eines Böcklin. Wir bemerken in dem rein Malerischen, wie es Rembrandt, Franz Hals, Rubens, Velasquez, wie es vorher die Venezianer, nachher die größten Meister des 17. und 18. Jahrhunderts und noch deutlicher die bedeutendsten Künstler unserer Zeit geübt haben, Anzeichen eines Monumentalstils, d. i. einer Gestaltung, die fähig werden könnte, die Raumkunst der Alten ohne Einbuße zurückzuerobern. Wie kann das geschehen? Durch eine Entwicklung der Einheit, die vom Träger des Individuellen zum Träger des Allgemeinen wird, durch eine Wandlung des Stils des Einzelnen zu dem der Gesamtheit. Man kann als eigentümlich für die Art der neueren Kunst die Fähigkeit der Individualität bezeichnen, sich ganz unmittelbar mit einem vom Instinkt erfundenen Mittel auszudrücken. Nach einer außerordentlichen

Individualisierung dieses Mittels tritt mit der Zeit eine deutliche Verallgemeinerung auf. Diese ist unbewußt, das heißt also, sie verzichtet nicht auf die typische Eigenschaft moderner Kunstgestaltung, das Instinktive, sondern kommt durch eine Spezialisierung des Mittels zustande. Das läßt sich heute schon in Millet und Courbet erkennen. In beiden spricht ein Stil, der neben der Erfüllung aller individuellen Instinkte dieser Künstler die Möglichkeit einer Weiterung der Formensprache nach dem Monumentalen hin zusagt. Bei Millet wirkt noch eine Spur klassizistischen Kompromisses mit, Courbet ist ganz instinktiv-monumental, und der große Einfluß, den er, nicht zuletzt auch auf die Deutschen, ausübte, beruht auf dieser bewunderungswerten Ausdrucksfähigkeit. Sie war es, die den Impressionisten den Ansporn gab und die aus Manets Olympia das repräsentative Werk der Epoche machte. Vielleicht wird man einmal in dem Angelus Millets, in den Steinklopfern Courbets und in der Olympia Manets die ersten Phasen einer neuen Monumentalkunst sehen. Dies Neue ist noch nicht abgeschlossen. Es verbreitert sich unter der rationellen Arbeit der Koloristen. Monet, Seurat und Signac sind zielbewußte Helfer. Degas und Lautrec haben eine fortwirkende Welt noch ungelöster Monumentalität geschaffen. In gewissen Menzels, noch mehr in Leibl und am entschiedensten in Liebermann lebt ein verwandter, nach Herausarbeitung einer immer einfacheren, immer mächtigeren Form zielender Drang. Van Gogh hat dafür den gewaltigsten, kühnsten Ausdruck gefunden, eine wahr-

haft enthusiastische Pracht der Empfindung in großen Linien und Flächen.

In so vielen verschiedenen Künstlern und noch in viel anderen mehr, die nichts von einander wußten, bereitet sich jenseits der natürlichen Verschiedenheit von Ort und Rasse ein Gemeinschaftliches vor. Aus dem Idiom der einzelnen wird eine Sprache für die Masse. Eine Weltsprache. Sie entsteht wie alle großen, lebendigen Organisationen entstehen: natürlich. Man hat sich nicht untereinander zu gemeinsamem Tun verabredet. Jeder dieser großen Leute hörte nur auf die Stimme des eigenen Blutes, ihre Werke wirken wie erstarrte Lebensinstinkte. Kein enges Rezept bringt dergleichen zustande, nur ein sehr großes, gewaltiges Völkerideal: Wahrheit! ein feierliches Symbol der Zuversicht in unser Bestehen, ein Optimismus, mächtiger als ihn je eine Zeit sah, weil er aus eigener Empfindung, aus dem Vertrauen auf die eigene Kraft, auf eigene Gesittung entspringt.

Solche Dinge sind nicht zu leugnen, wenn man nicht das Göttliche unserer Zeit, das letzte, das uns jenseits vom Alltag bleibt, verleugnen will. Ob solche Kunst fähig wird, die Wände unserer Gebäude zu schmücken, ist eine müßige Frage. Hätten wir tausend Maler gehabt, die solchen Aufgaben gewachsen gewesen wären, so hätten noch die Erbauer der Wände gefehlt, und gäbe es solche Erbauer, so fehlten vielleicht die Menschen, die würdig wären, in solchen Bauten zu wohnen. Jede Überlegung also, die nicht mit Phan-

tastereien genug hat, treibt immer wieder zu innigem Anschluß an unsere Großen und warnt vor willkürlichen Änderungen der Bahn. Das aber verlangt Böcklin. Die gottbegnadeten Meister, die uns bis heute geleitet haben, fußten auf Vorgängern und brachten Kinder zur Welt. So frei sie waren, so stolz sie jede bewußte Abhängigkeit zurückwiesen, sie beugten sich dem Gesetz ihrer Kunst und, indem sie es erfüllten, wurden sie, so groß sie waren, Teile eines Ganzen, unserer Kultur. Nur so konnte in ihnen die geheime Kraft des Erdteils wirken, nur so können wir zu einer Kunst gelangen. Böcklin bricht diese Phalanx. Er glaubt eine neue Kunst zu erfinden, wie der Techniker eine Erfindung macht, und versucht in Wirklichkeit nichts mehr oder weniger als ein Naturgesetz zu verändern. Wie der Vers eines großen Dichters sich immer nur aus der zeitgenössischen Sprache entwickeln wird, vermag das Monumentale, das man das Heldengedicht der Kunst nennen könnte, immer nur aus der zeitgenössischen Art sein Leben zu schöpfen. In jedem Symptom seiner Kunst wie in dem Geist seiner Anschauung tritt bei Böcklin dieser Mangel an instinktiver Einsicht zu Tage. Nicht nur der Anachronismus, vor allem die Unlogik seines Schritts entscheidet. Daß er auf den Gedanken kam, das Prestige des Staffeleibildes zu brechen, ist an sich noch kein Verdienst. Er war nicht der erste, der den Gedanken faßte. Größere als er haben nicht nur so gedacht, sondern entsprechend zu handeln verstanden und haben solches Handeln mit dem freiwilligen Verzicht

auf jede Anerkennung bezahlt. Nur dachten und handelten sie logisch. Siehe unseren Marées, den man heute noch gern als Verrückten, mindestens als „sonderbaren Schwärmer“ hinstellt; ein großer Mensch, der vorzog, sich dem Gesetz zu opfern als den billigen Gedanken eines Kompromisses anzunehmen.

* *

Böcklin besaß natürlich aus seiner Frühzeit eine Vorstellung von der Welt des Staffeleibildes. Auch fehlte ihm nicht ein primitiver Sinn für Symmetrie. Fragmente dieser Anschauung ragen in alle Perioden hinein, und diese Vermischung, die wir in folgenden Kapiteln noch genauer betrachten werden, ist wohl der wesentliche Grund, warum sich selbst ernste Kunstfreunde bisher über ihn täuschten. Hier liegt auch die leicht ersichtliche Erklärung der einzigen wesentlichen Inkonsequenz Böcklins in den Zitaten Schicks und Floerkes. Er konnte sich als denkender Mensch unmöglich der Greifbarkeit dieses Gipfels seines Irrtums entziehen, und sein Bewußtsein hat deshalb diesen Punkt zu vermeiden gesucht. Wenige Zeilen nach dem oben zitierten Satz mit der Parenthese findet sich die Betonung des Rahmens, des gegebenen Formates. Bezeichnend genug führt dieser Widerspruch nicht zur Verneinung all der Ungeheuerlichkeiten Böcklins über die größten Meister innerhalb des Rahmens, sondern zu der ernsthaften Anerkennung eines „Lampenschirmes von Gunkel, auf den dieser einen Apollo komponiert hatte.“ (S. 194.) Hier erlebt man eine der seltenen reinen Freuden an dem Schickschen Buche.

Die verkehrte Basis mußte notwendig alle Elemente der Anschauung Böcklins trüben. Als echter Dilettant richtete er sich in dem Kartenhause ein, möblierte es mit großen und kleinen Dingen und nannte sie nach seiner Laune: Farbe, Technik, Kontrastwirkungen, Verhältnisse usw. Er baute den Irrtum auf wie ein richtiges Haus und fühlte sich darin wohl. Dagegen ist nichts zu sagen. Die Menschheit aber, der glückliche Besitzer wahrhaftiger Bauten unsterblicher Meister, Bauten aus Leinwand und Farbe und so gewaltig wie steinerne Monumente, so festgefügt und wohl durchdacht wie Paläste, so ehrwürdig wie Tempel: dieselbe Menschheit, das liebe Publikum, rennt scharenweise zu des fremden Trugs phantastischer Villa und murmelt ergriffen: Er ist doch ein großer Künstler.

DIE ORGANISATION DES IRRTUMS

Dekorativ wollte Böcklin wirken. Das Wort hat heute erneuten Klang bekommen. Unter seinem Schutz macht sich in jeder Bierschenke eine namenlose Malerei breit, die vom Illustrator, vom Verglaser, vom Tapezierer und namentlich von schlechtem Geschmack herkommt, von allem möglichen, nur nicht vom Maler. Es bezeichnet gegenwärtig eine Blüte des häuslichen Gewerbes von schätzbarem Wert und verbirgt einen Verfall der Kunst, wie ihn noch keine Zeit gesehen hat. Den ästhetischen Sinn des Wortes sahen wir im vorigen Kapitel, denn monumental und dekorativ bedeutet dasselbe. Dekorative Malerei im Sinne der modernen Buchkünstler, Verglaser und Tapezierer dagegen ist keine Kunst im höheren Sinne, sondern ein unendlich armseliger Notbehelf, der in tausend Fällen passender durch ein anderes Material, Mosaik, Intarsien, Gobelin und noch häufiger durch — nichts ersetzt würde. Sie hat mit der Malerei als solcher so viel zu tun, wie der Salat, den man auch am besten mit Öl zubereitet.

Auch Böcklins Malerei ist ein Notbehelf, und wir werden zu untersuchen haben, ob und welcher Ersatz ihm vorteilhafter wäre, um auf diese Weise die positive Lage seines Wertes zu bestimmen. Das Notbehelfartige liegt bei ihm tiefer als bei den leicht zufriedenen Fabrikanten des Tages. Er versteckt und verwischt es

5

mit komplizierten Mitteln. Diese Mittel hängen einerseits mit einer größeren Malerei zusammen d. h. sorgen für gewisse Suggestionen einer näher zu bezeichnenden Flächenkunst; andererseits zielen sie auf ein ganz fremdes Gebiet, das nur mittelbar mit der bildenden Kunst zusammenhängt. Wir können sie dementsprechend in zwei Kategorien teilen, die wir als Mosaikmittel und als Theatermittel erkennen werden.

* * *

Nehmen wir die ersten zuerst. Wir sahen, wie Böcklin zur antiken Freske kam. Die Ausführungsart der pompejanischen Handwerker schloß sich von selbst aus. Er meinte im Hinblick auf antike Enkaustik: „Diese Malerei biete keine besonderen Vorteile, so daß sich ihre Wiederausübung nicht verlohnen würde.“ (S. 177.) Das Prinzip seiner Lieblinge in Neapel war ihm recht. Um es für seine Zwecke zu realisieren, erfand er eine Bemalungsmethode, wobei ihm das Äussere altdeutscher Tafeln vorschwebte. Wir wissen, wie er über die Maler dachte und finden das gleiche in allen seinen Aussprüchen über das Malen bestätigt. Das Verteilen der Farbe hieß er seinen Jünger „durch Schlagen mit dem Ballen der Hand zu bewirken.“ (S. 127.) Das ist die einzige Beteiligung der Hand, die in der Malmethode Böcklins vorkommt. Pinselstrich oder dergleichen gibt es bei ihm nicht. „Eine Hauptsache der prächtigen Wirkung jener Farbe“, sagt Schick im Hinblick auf das Violett eines alten Bildes, „ist allerdings auch die Präzision und Glätte des Vortrags. Glatt

wirkt jede Farbe stärker und prächtiger.“ (S. 91.) Hier liegt einer der vielen Irrtümer rein materieller Art, die zuweilen zweifelhaft erscheinen lassen, ob Böcklin nicht infolge irgend einer anormalen Anlage seiner Augen zu seinen Trugschlüssen kam. Denn es bedarf nicht des Hinweises, daß eine der elementaren Bedingungen der Malerei, die Seele der ganzen Technik des Künstlers, genau auf dem Gegenteil des obigen Satzes, nämlich auf der Bereicherung der Farbe durch die Bewegung der Farbfläche beruht. „Es liegt aber auch“, fährt Schick fort, „an der Prosa unserer Farben, an welche wir uns leider von Jugend auf gewöhnt haben, daß wir keine solche Farbenpracht erreichen können.“ (Ebenda.) So spricht jeder gebildete Tapezierer.

Auch das Tonige, das Böcklin in der Frühzeit so meisterhaft beherrschte, sagt ihm später nichts mehr. Schon deshalb zieht er Italien Deutschland vor, weil in Deutschland „die klarsten Tage fernere Sachen dunstig verschleiern“ (S. 67). Floerke meint: „Hier (in Italien) konnte man nicht mogeln wie in der dicken nordischen Luft, sondern mußte Farbe bekennen ohne Gnade, nackt zeigen, was man beherrschte und von Anfang an gewollt hat“ (F. 109). Schick spricht wohl vom „Überschummern“ der Farben, einem Handwerkskniff, der etwa einer Art Mattpolitur in diesem Sinne entspricht. Vor allem kommt es Böcklin auf Deutlichkeit an und zwar in jeder Hinsicht, sowohl so, daß der Gedanke als Legende recht stark hervortritt — darüber später — wie auch, daß die Malerei als solche möglichst unver-

kennbar wirkt. „Böcklin“, sagt Schick einmal, während sein Lehrer das Petrarkabild malte, „hat die Wiese dunkler und farbiger grün gemacht. Vorher, als sie heller und fahler war, machte sie immer den Eindruck, als wäre sie von Licht überstrahlt, während jetzt das Sonnenlicht nur in der Luft ist. Es mußten natürlich nun auch die Sonnenblicke links an den Lorbeerstämmen fortfallen. Die ganze Landschaft ist dadurch wirklicher, körperhafter geworden. Auch die Farbe der Figuren mußte stärker werden“ (S. 91). Diese Stelle hat etwas Tragisches in der trockenen Selbstverständlichkeit Schicks. Sicher war damals, als noch das Licht die Landschaft überstrahlte, nicht nur „nur in der Luft“ war, das Bild besser, vielleicht meisterhaft, eine Ergänzung der frühen Art. Wer weiß, ob es nicht in vielen Bildern dieser Mittelzeit solche Perioden gab, wo Böcklin auf dem rechten Wege war und nur aufzuhören brauchte, um ein Meisterwerk zu signieren. Man höre weiter wie das Bild nachher wurde: „Neben der weißen Luft erscheint selbst das stärkste Grün matt und gebrochen (die Wiese ist mit Grün-Zinnober und Grün-Kobalt gemalt), während schwächeres Grün an der Felswand rechts stärker aussieht, da der Blick nicht durch helles Licht geblendet wird. Wenn der Käufer ihm mehr bezahlte, äußerte Böcklin, würde er wohl noch ein halbes Jahr auf das Bild verwenden und es (in den feinen Unterschieden von bräunlich grauen und kalt-grün-grauen Tönen) bis zu stereoskopischer Wahrheit herausbilden, so daß der Beschauer fast davor er-

schrecke“ (S. 91, 92). Das hat er schon damals, nachher immer gründlicher besorgt.

Alles, was das Wesen des Malerischen ausmacht, wird also der Deutlichkeit, zumal dem Umriß der Figuren geopfert. Man beachte u. a. Böcklins Lehren bei den Schickschen Bildern, um die Figuren recht wirkungsvoll und plastisch zu machen (S. 122 u. ff.). Zwanzig Jahre später ist diese Deutlichkeit zum abstrakten System erhoben. „Böcklin,“ meint Floerke, „will auf den ersten Blick, ohne Studien und Voraussetzungen verstanden sein“ — wie schön paßt das zu dem im letzten Kapitel dargelegten „Sinn des rohesten und ungebildetsten Menschen“ auf den er das „Groß-Dekorative“ berechnet! (S. 171) — „und auch bei längerem Betrachten nie von der ersten Empfindung abziehen, sondern dieselbe nur und überall verstärken.“ (F. 52.) Und vorher: „deutlich sein ist die erste künstlerische Bedingung.“ (F. 47.) Über das Richtige, so etwa philosophiert Floerke, ist zu diskutieren, über das deutliche nicht. „So sagt Böcklin auch nicht ›richtig‹, sondern ›deutlich‹.“ (F. 102.) Die ganze Entwicklung Böcklins ist für Floerke eine Entwicklung seiner Deutlichkeit*) und zwar vom Unbewußten zum Bewußtsein, und er drückt damit nicht etwa seine persönliche Meinung, sondern wie hunderte von Aussprüchen beweisen, den eigensten Gedanken Böcklins aus. Diese Entwicklung umfaßt nicht den in jedem be-

*) Daß dies selbstverständlich auch im psychologischen Sinne gilt — weshalb Floerke das Deutliche als das Eindeutige auf-
faßt — werden wir im nächsten Kapitel, das sich mit dieser Seite befaßt, berühren.

wußten Künstler liegenden Drang nach Ausgestaltung seines Künstlertums, sondern die Klärung der Form als Vermittler ganz konkreter, in nichts mit dem Malerischen d. i. dem Künstlertum zusammenhängender, Mitteilungen der Persönlichkeit. Je reicher dieser Zweck erfüllt wird, desto ärmer wird der Künstler Böcklin. So ist das „Opfern“ zu verstehen, von dem Floerke spricht. (F. 57, 99.) Zieht man nicht den Gedankengang, aus dem sich solche und ähnliche Sätze ergeben, in Betracht, so bringt der im Worte liegende Anschein die Vermutung fertig, es handele sich um richtige Prinzipien, hier z. B. um das im Sinne reichster Ökonomik rationelle, ja unentbehrliche Opfern, von dem berühmte Aussprüche Delacroix' und anderer Meister handeln. Tatsächlich bedeutet es bei Böcklin nicht das Weglassen des Unwesentlichen, sondern Verzicht auf die eigenste Sphäre des Malers. Diese galt ihm in den achtziger Jahren für die Sphäre des Schmierers. Unfähig, die Komplikation eines Rembrandtschen Systems zu übersehen, nahm er das im höchsten Maße Geordnete für Unordnung, das nur reifen Augen Zugängliche für Undeutlichkeit, das Instinktive für Unbewußtsein, Schwäche des Willens. Floerke, wie oben zitiert, nennt es Mogelei; an anderer Stelle „rechenschaftlosen unverantwortlichen Geschmack an Stelle bewußter Kunst.“ (F. 206.) Diese ganze Kunst erschien Böcklin als die verschnörkelte Kalligraphie eines Phrasenschreibers, während er sich einer deutlichen Handschrift befleißigte die den Inhalt des Geschriebenen ganz unverhältnismäßig klarer

äußerte. Daß der Schnörkel tatsächlich den Inhalt, der Sinn seines Geschriebenen dagegen tatsächlich die Phrase darstellt, entging ihm. Daher wurde sein Vereinfachen zur Zerstörung. Er entfernte alles aus dem Bilde, was die Massen nicht mit grobem Schema verband oder nicht der derbsten Realität entsprach. So behauptet er z. B.: „Ein Licht könne nie einer Form Gleichgewicht halten. Eine Form sei ein Begriff, etwas Wesenhaftes, ein Licht nicht.“ (S. 250.) Die denkbar gröbste Verkennung des Wesens der Malerei und das formulierte Programm des Naturalismus. Wenn der Künstler sich nur an die von der Realität gegebenen Einheiten halten, sie nicht seinem Wesen und dem Wesen seiner Kunst nach umformen, zu den seinen machen kann, gibt es keine Kunst. Denn dann hat der Dichter nicht mehr das Recht, zu dichten, d. h. einer dem Leser geläufigen Vorstellung eine andere aus seiner Welt gegenüber zustellen; der Musiker nicht mehr das Recht, zu musizieren, denn er muß immer mit denselben Maßen wirtschaften, darf nicht einen Ton durch eine Vielheit und Verschiedenheit anderer Töne balanzieren, entbehrt also der wesentlichsten Wirkungsmöglichkeiten. Der Maler aber kann dann nicht mehr malen, denn auch er ist dann an ein äußerliches, die Sachkonvention der Menschen, nicht an ein innerliches, die Einheitenkonvention der Kunst gebunden und verliert die im Wesen seiner Kunst begründete Freiheit. Gerade dadurch nur, daß ein Licht einer Form Gleichgewicht halten, daß es an der Form teilnehmen kann wie jeder Begriff, jedes Wesenhafte, wird die Malerei im höheren Sinne

möglich, und aus der Eroberung dieser Tatsache in ihrer weitesten Konsequenz entsteht die Geschichte der Malerei von ihrem ersten Anfang bis zu den höchsten Spitzen.

Einmal bildet dies, die grobe Masse, das Böcklinsche Bild. Weiter entfernt er alles, was die Massen mit der zarten Haut künstlerischen Instinktes verbindet, was dem Werke das einhüllende Kleid, die Epidermis gibt. Es ist schon bei Schick immer nur von koloristisch zu einander gestellten Massen die Rede, von einem Schema, das wirksam ist, aber nicht die spezifische Wirkung umfaßt. Böcklin verhielt sich in seiner Stellung zu den Künsten etwa wie ein Bewohner des Mondes, der als wesentlich für die Eigentümlichkeit des Menschen der Erde die Gemeinsamkeit erkennt, die diesen mit dem Affen oder noch niedriger stehenden Wesen verbindet. Er sah in seiner ganzen Ästhetik, in seiner ganzen Philosophie immer nur die Art, nicht die Gattung.*) Der Maler

*) Daher immer bei jeder Gelegenheit, nicht nur in der Kunst, derselbe Kurzschluß, der aus einer kleinen Tatsache die große Wahrheit folgern will, ein Verfahren, das die tiefen Zusammenhänge des Böcklinkults mit der gesamten Kulturverderbnis enthüllt, die ich später andeuten werde. Wer so gedankenlos in seiner eigensten Sache schließt, verfährt natürlich in weiteren Fragen nicht anders. Man höre, wie er im engsten Anschluß an die italienische Kunst die Italiener beurteilt und aus diesem Urteil, das nicht in Frage steht, die ihm unerreichte Welt italienischer Kunst anzutasten wagt: „Ich kann diese Kerle von Italienern nicht leiden, aber ich möchte doch wieder hin. Noch ein paar Jahre und ich spiele wieder *va banque*. Wollen Sie mit? Gut. Sonst geh' ich allein.“ (Zürich, Ende 1885.) „Ein Volk, das so jeden Begriff von Rechtlichkeit, Sittlichkeit und Zuverlässigkeit bei sich ausgerottet hat wie die Italiener, von welchen jeder einzelne so absolut nur an sich und an die

Kanon, der an der Böcklinschen Methode zweifelt, und ganz naiv meint, er möchte wie Rubens und Rembrandt malen, antwortet Böcklin: „Ein Bild, das auf lichte Erscheinung hin gemalt oder worin Farbe gegen Farbe gestellt, wird jedes anders gemalte, besonders die Bilder mit sogenanntem glühenden Kolorit ausstechen.“ (S. 348.) Damit wird Rembrandt abgetan. Nachher meint er in mitleidigem Andenken an seine eigene Frühzeit: „Diese Epoche mache jeder durch; er hätte sie auch durchgemacht, aber vor 18 oder 20 Jahren.“ (Ebenda.) Dieses Ausstechen bringt sogar Schick fertig. Nachdem ihm Böcklin für das Bild „die beiden Leonoren“ die bekannten Maßregeln gegeben, so daß sich nun alles recht plastisch und scharf abhebt: „Wenn mein Bild nun in einer Ausstellung auch neben noch so effektvollen Bildern hinge, es würde nie totgemacht, da sein Effekt klar, verständlich und einfach sei.“ (S. 122.) Das gießt

Befriedigung seiner Eitelkeit denkt, kann nichts werden. Übrigens waren sie zur Renaissancezeit schon geradeso. — Die Italiener waren stets frech, wie jeder, der unfehlbar, also kritiklos, lächelnd von sich selbst überzeugt ist. Und der Majorität imponiert ein sicheres Auftreten immer. Danach wird einer beurteilt. Zudem sagten und schrien sie es von jeher selbst. Daher die Rolle, die sie in Europa und besonders in dem schwerfälligen, lieben, aber bescheidenen Deutschland spielen konnten.“ Und Floerke fügt diesen persönlichen Aussprüchen Böcklins hinzu: „Zum Italiener ausnahmslos — hielt er höchstens das Verhältnis wie zu einem hübschen Haustier für möglich.“ (F. 182.)

Das ist dieselbe Weisheit, die heute die Pariser Kunst ablehnt, weil die Berliner Straßen reinlicher sind, oder die politischen Ideen der Franzosen unmoralisch nennt, weil die Pariser Frauen ihre Männer betrügen, und unser nationales Gebaren über das ihrige stellt, weil wir keine Dreyfußaffäre

über die Zwecke dieser Kunst ein neues Licht. Man könnte sich fragen, warum die beiden nicht auf den nächstliegenden Gedanken kamen, sich jener dekorativen Technik zu bedienen, die man zu Weihnachten auf den bunten Lebkuchenmännern findet. Mit der wären solche Ziele noch besser zu erreichen.

Die Deutlichkeit Böcklins entsteht also aus einer nicht künstlerisch, sondern lediglich physiologisch wirksamen Erscheinung, die sich an primitive Augen wendet. Wie er selber sieht, macht er das Werk, daß es von anderen gesehen werde. Der Abschnitt Floerkes über das Sehen ist typisch dafür (F. 116). Am Schluß heißt es:

„Horner in Zürich, damals wohl unser bedeutendster Augenarzt, erklärte unserem Böcklin, er habe noch keine so vollkommenen Augen gesehen.“ „Sie können wohl in ziemlich helles Licht sehen?“ — „Ich sehe sogar gern in die größte Sonne.“ (F. 119.) Wir wollen annehmen, daß es ein grausamer Zufall war, der als nächsten Satz nach dieser Enttüllung folgende abgründliche Betrachtung Floerkes hinstellte: „Über das, was einer Sehen nennt, ist schwer höflich zu streiten. Man

gehabt haben; Anschauungen, die für den grotesken Mangel des modernen Deutschlands an politischem Instinkt, an der überall im modernen Europa höher ausgebildeten Fähigkeit, in der Politik rationell zu sehen und dementsprechend zu handeln, dieselben Quellen erweisen, aus denen Deutschlands Mangel an künstlerischen und schlechtweg kulturellen Instinkten entspringt. Hier wie dort Gedankenfaulheit, und es ist nur recht und billig, daß diesem modernen Deutschland Böcklin als wahrhaft nationaler Held erscheint. Sein Kult ist die deutsche Kultur seit dreißig Jahren.

diskutiert dabei eben um seinen Intellekt.“ — Wer würde zu widersprechen wagen!

So diente auch das Kontrastproblem Böcklins demselben Zwecke. Dem physikalischen Gesetz der optischen Kontraste kam er zuweilen nahe, freilich ohne es je zu beherrschen. 1866 sagt er, er wäre „noch nicht dahinter gekommen, weshalb die eine Farbe in der Harmonie eines Bildes zulässig sei, und die andere nicht.“ (S. 66.) Er denkt dabei an das physiologische Kontrastphänomen. Die Enge seiner Anschauung, selbst wenn man vom Künstler absieht, wird einleuchtend, wenn man sich überlegt, daß ein Durchforscher aller Farbenrezepte, der die abgelegenen Folianten nach dieser objektiven Einzelheit durchsuchte, nicht auf den Gedanken kam, sich über die seinem Standpunkte, wenn nicht seiner Malerei, förderliche objektive Wirkung der Farben zu orientieren. Jedes Buch über moderne Farbenlehre hätte ihm diese Gesetze, soweit sie in der Farbenlehre liegen, — und nur diese suchte er seinem ganzen Standpunkte nach — erschlossen. Chevreuls große Kontrastlehre erschien 1864, zehn Jahre vorher schon hatte Helmholtz seine Untersuchungen veröffentlicht. Erst später scheint er Goethes Farbenlehre gelesen (Frey 158) und aus Viollet-le-Duc einen Reflex Chevreuls empfangen zu haben. Wenigstens beruft sich Floerke auf den Verfasser des Dictionnaire. (F. 80 u. 111.)*) Immerhin half sich

*) Humoristischerweise glaubt Floerke sogar das berühmte Teilungsprinzip Chevreuls, von dem er bei Viollet-le-Duc gelesen, in Böcklin bestätigt zu finden. Er zitiert: „Pour donner à un ton

Böcklin mit seiner Anlage für Farbentechnologie. Er weiß warum er blau zu orange stellt (S. 46), gelblichrot zu grün (S. 299), hat eine vage Vorstellung von der optischen Mischung (S. 164 und 327), die freilich erst durch Fritz Burckhardt, wie dieser wenigstens behauptet, geweckt wurde (S. 328), spricht von den drei (!) Grundfarben Grün, Rot und Blau (Frey 110) usw.

Faßt man nun seine Malmittel zusammen, so stellt sich etwa folgendes heraus:

Erstens, eine auf Unverwüstlichkeit, Stärke, Glanz präparierte Farbe.

Zweitens, eine auf äußerste Deutlichkeit und Betonung einzelner Massen gerichtete Komposition.

Drittens, ein mehr oder weniger physikalisch begründeter, starker Farbenkontrast.

Nur diese drei Elemente als entscheidende Hauptsache ergibt die auf den Grund gehende Analyse der die Technik betreffenden Aussprüche Böcklins. Nur diese treten ebenso deutlich aus den Bildern des populären Böcklins hervor. Aussprüche und Bilder decken sich. Diese drei Momente ergeben nie das Kunstwerk des Malers. Sie sind alle drei entbehrlich und, wo sie mit-

toute sa valeur qu'il doit avoir il faut qu'il ne se présente à l'oeil que par parcelles par échappées, sagt Viollet-le Duc.“ Und in Parenthese fügt er hinzu: Man vergleiche Böcklins Tupf- und Fleckenmanier: „nicht mischen, sondern rein nebeneinandersetzen.“ (F. 114.) Es fehlt nur noch, daß Constable, Delacroix usw. als Epigonen Böcklins nachgewiesen würden. Tatsächlich behauptet er wiederholt, die Impressionisten hätten Böcklin zu den ihrigen gerechnet; er aber habe ihnen schöne den Rücken gekehrt. (F. 100, 115, 209.)

wirken, untergeordneter Art. Dagegen bilden sie nicht alle, aber unentbehrliche Eigenschaften des Mosaiks. Das Mosaik hat das unverwüstliche glänzende, starkfarbige Material; seine Zeichnung verläuft in starken Umrissen, ist sie doch durch Steinchen oder Glasteile gebildet; einfach, deutlich, weit sichtbar heben sich die Massen von einander ab und klingen in möglichst starken Farbenkontrasten zusammen. Je eindeutiger der Vorwurf, desto stärker die Wirkung.

Nur eins gehört noch außerdem zum Mosaik, jenseits aller dieser Faktoren und über ihnen stehend: der Raum. Wir können uns die Mosaiks aus San Marco ausgebrochen und in einen nüchternen Saal plaziert denken. Sie wirken noch, aber der Zauber ist von ihnen. Gerade die wunderbare unkörperliche Gewalt entweicht, sobald sie nicht mehr eins mit dem Leib sind, dessen Sprache sie künden, sobald der Zusammenhang ihres Wesens mit einem höheren nicht mehr den berausenden Klang lebendiger Harmonie erreicht. Dann, nur dann erscheint uns die mühsame Sklaventechnik der zusammengetragenen Steinchen wie der kuriose Rest überwundener Jahrhunderte. Wir sehen den Zweck nicht mehr, nur das geisttötende Mittel, und die Erinnerung an die Momente im Dom, wo wir hingerissen der zauberischen Sprache lauschten, mag uns wie ein Wunder erscheinen.

So ist denn wiederum hier wie dort das Gesetz die Lösung des Wunders. Dort, in der Malerei, der Rahmen, Leinwand, Pinsel, Farbe oder was es sonst sein mag, zum Preise einer bestimmten Fläche verbunden. Hier,

im Mosaik, der Raum, die Wand, Glas, Marmor oder anderes zum Lobe des Raumes vereint. Nur ein Unterschied sekundärer Art trennt die Wirkungen. Ein Rembrandt, den man aus dem Bildersaal in die Kuppel der Markuskirche brächte, ist ein schwarzer Fleck, ein Nichts, blöde Häßlichkeit. Das Mosaikdetail, das in den Bildersaal gebracht wird, wirkt noch. Wirkt, wie wir sahen, ohne den Zauber, nicht schön, nicht ergreifend, aber stark. Es sucht krampfhaft seine gebrochenen Glieder zum Rhythmus zu recken und den kleinen Saal zu sprengen.

Hier liegt die Wirkung der Fragmente Böcklins, von allen psychischen Suggestionen abgesehen, und hier finden wir die Erklärung des Tatsächlichen seiner Gewalt. Der Rembrandt strebt nicht in den äußeren Raum, der Böcklin zersprengt ihn und wirkt deshalb stärker. Hängt nun der Böcklin nicht neben einem Rembrandt, der sich leidlicher Anerkennung erfreut, sondern neben zeitgenössischen Werken, mit denen man ungeniert umgeht, so ist die Folgerung schnell bei der Hand: dieser eine ist besser als alle anderen. So geht es in dem Saal der Nationalgalerie, wo die Wirkung um so stärker ist, als hier nur Werke des einen hängen und das Verschiedenerlei der Nachbarsäle mit leichter Mühe übertönen. Die Nachbarn sind nicht sehr stark, das Menzelkabinett, die Trübner und Leibl kommen erst später, unmittelbar vor- und nachher gibt es wenig Überraschungen. Aber man muß sich darüber klar sein: Auch wenn der Böcklinsaal mitten in die kost-

barsten Räume der alten Galerie im Kaiser Friedrich-Museum versetzt wäre, er würde alles schlagen, was man nur an edlen Werken der Malerei danebenstellen kann. Nur wäre der Schlag eine Beleidigung der alten Leute, keine Legitimation für die Künstlerschaft des Schlägers. Noch stärker wäre der Schlag, wenn man statt der Böcklins noch gröbere, „großdekorative“ Dinge, wie sie die Neuzeit zu Hunderten produziert, ins Treffen führte, z. B. Fragmente moderner Ornamente.

So ergibt sich denn aus dieser Betrachtung der Malmittel Böcklins allenfalls eine Art Mosaikist. Allenfalls, denn wie wir sehen, kann er tatsächlich auch diesen Beruf nicht erfüllen, da er trotz seiner in den Raum strebenden Kunst im Rahmen des Bildes bleibt, nicht Stein noch Glas oder dergleichen nimmt, sondern diese Materialien nur sehr notdürftig durch Leinwandflächen ersetzt. Mit Recht schließt man aus Gemäldegalerien Mosaikfragmente aus. Unsere Nachkommen werden sich wundern, daß dieselbe Einsicht nicht mit doppelter Folgerungsstärke dahin drang, diese unechten Mosaiks erst recht draußen zu lassen.

Böcklin vereint in einer Person alle Sünden der Deutschen gegen die Logik der Kunst. Er ist das Resultat der Rasse anhaftender, langgeübter Irrtümer und wurde zur Veranlassung neuer Trugschlüsse. Seine Anschauung vom Material kommt deutlich in allen Ideen moderner Architekten und Dekorationskünstler zum Vorschein. Das zündendste Wort der gewerblichen Bewegung der letzten zehn Jahre war die Forderung der

Echtheit. Kein Stuck mehr, keine Imitation, kein Verbergen des Eisens und des Holzes! Zweckmäßigkeit, Logik, Ehrlichkeit! Kluge Worte, beherzigenswerte Ideale, aber Schall und Rauch für die Lehre vom Schönen, ja dafür eine schlechterdings auf reine Willkür begründete Vorschrift, die sich, bei Licht betrachtet, in nichts auflöst, wie so manches Schlagwort der letzten Jahrzehnte. So wenig eine ästhetische Vorschrift des Materials für die Malerei gilt, so wenig gilt sie für die anderen Künste. Zweckmäßigkeitsregeln treffen immer nur das Zweckmäßige, nicht das Schöne. Wer in den modernen Chorus gegen den Stuck einstimmt, kennt nicht die Stuckplafonds der Alten. Daß die Berliner miserable Dinge darin machen, ist nicht die Schuld dieses Materials. Dieselbe Unkunst, in echten Stoff übertragen, wirkt nicht um ein Haar besser, ja gewisse Überladenheiten der Großstadtindustrie erscheinen im Marmor heute schlimmer als im Putz der Gründerjahre. Das Material existiert an sich in keiner Kunst, und jede Betonung dieser groben Physis, ein deutlicher Niederschlag des plutokratischen Regimes unserer Zeit, drängt hier wie überall das Ideal zurück. Erst wenn der rohe Stoff unter der Hand des Künstlers sich zu regen beginnt, existiert er für künstlerisch gebildete Augen, und dann ist sofort dieser neue Daseinswert so groß, daß die angeborene Eigenschaft der Natur vergleichsweise wertlos erscheint, auch wenn es Gold war, das zur Form gebogen wurde. Nicht die Erkenntnis des Materials vermag uns eine neue Baukunst zu geben. Daß man

aus Pappe keine Häuser bauen kann, ist gar zu billige Weisheit. Auch nicht die weitere Einsicht in das Zweckmäßige, die einseitige Betonung des Konstruktiven, löst das Problem. Auch dieses Schlagwort ist ein um wenig erhöhter Materialismus. Erst wenn auch die Architektur in eine harmonische Wirkung rationeller Einheiten aufgeht, wie die Malerei, wie Plastik und Musik, kann sie als gleichberechtigte unter den Künsten mitzählen. Dann aber wird der Architekt finden, daß es keine größere Torheit gab als den Gegensatz, der sich heute zwischen dem Begriff Dekorativ des modernen Stilisten und dem hohen Kunstbegriff jeder echten Malerei ausbildet.

DAS THEATER

Wenn ein Mensch von gewissen Fähigkeiten, der sich lange Zeit in einem hochstehenden Beruf mehr oder weniger verschwiegen äußerte, plötzlich eine andere Sphäre der Tätigkeit gleichzeitig mit der früheren ergreift, erweckt er heutzutage immer die Bewunderung der Menge. Wir sind auf Universalismus zugeschnitten, weil uns immer mehr Lust und Fähigkeiten abgehen, das Einzelne mit aller Eindringlichkeit zu beherrschen. Jeder hat heute mehrere Pferde an seinem Wagen, um nie in Verlegenheit zu kommen, mehrere Berufe, Anschauungen, zehntausend Standpunkte, weil es leichter fällt, eine unübersehbare Folge von Gemächern mit flüchtiger Eleganz auszustatten, als einen Saal mit höchstem Geschmack zu schmücken. Es fehlt in unseren Tagen nicht an weit sichtbaren Beispielen dieser Gesittung. Solche Berufsübergriffe haben oft den Anschein des Erspriefflichen und sogar zuweilen wirkliche Erfolge. Der Arzt, der in den Mußestunden zur Philosophie greift, wird die Probleme zunächst konkreter handhaben als der Berufsforscher. Er hat einen bestimmten, dramatisch wirksamen Zweck deutlich vor Augen. Da ihn irgend ein Äußerungsbedürfnis zu dem Entschluß getrieben haben muß, äußert er sich unbedingt, und da ihm weitere Erkenntnisse fehlen, wird die Äußerung abgeschlossen,

leicht faßlich und kann in sich logisch begründet sein. Dabei werden die früheren Gewohnheiten des eigentlichen Berufs zu einer neuen, überraschend aktuellen Verwendung benutzt. Der Arzt bringt einen Anflug der ihm naheliegenden Physiologie in die Untersuchung und experimentiert mit dem Problem mit der Frische des Operateurs. Da er von keiner Rücksicht auf weitere Erkenntnisse gehalten ist, da sein ganzes Aufnahmevermögen nur dem einen engbegrenzten Fall zur Verfügung steht, gelangt er zu neuen und merkwürdigen Schlüssen, die den ganzen wissenschaftlichen Apparat bis dahin in Frage stellen und der erstaunten Welt einen vielversprechenden Revolutionär schenken. Sogar Berufsleute gehen mit und begrüßen den Neuling als Erwecker aus finsterner Not. Nur die Wissenschaft selbst bleibt von dem kecken Eindringling unberührt. Ihr dient nicht der Schluß halber Erkenntnis, und Revolutionen aus Einzeltatsachen verachtet sie, weil ihr Weg mit solchen Fortschritten nur gehemmt wird. Sie kennt nicht den dilettantischen Forscher. Das Publikum dagegen kennt nur ihn und keinen anderen. Ihm erspart der Dilettant mit einem flinken Griff einen scheinbar überflüssigen Wust von Nachdenken und Arbeit, befreit es von der bekanntlich grauen Theorie und gibt ihm die Zufriedenheit an dem ewig Unzulänglichen der eigenen Welt. Man nennt das Popularisieren. Es ist die Organisation der Scheinwelt, die im ersten Augenblick stets überraschender wirkt als die wirkliche, weil sie entschlossen ist, während die

Erkenntnis im Bewußtsein tieferer Zusammenhänge vor allzu knappen Folgerungen zurückschreckt.

In der Kunst ist es geradeso. Nur schwache Künste popularisieren und zeigen sich stark. Die höheren sind schwach in diesem demonstrativen Sinne, stark in dem wesentlichen und darin unvergleichlich. Auch hier bemerken wir in unserer Zeit die Übergriffe des einen Berufs in den anderen, eine sich in der ganzen Welt etwa seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erkenntliche Auflösungstendenz, die uns noch kaum bewußt geworden ist und sicher weit über unsere Tage hinausgeht. Wir sind nicht fähig, den Schaden oder Nutzen dieser Bewegung ohne weiteres zu erkennen, und hier verschiebt sich die Analogie mit der Wissenschaft, weil das eigentliche Wesen der Kunst einen Grad von Differenziertheit erreicht hat, der fast alle lebendigen Beziehungen zur Mitwelt einbüßt. Der Wissenschaft würde es in gleicher Lage nicht anders gehen, der Philosophie im engeren Sinne ist es so gegangen. Je mehr eine Entwicklung zu Abstraktionen führt, um so leichter gerät sie in die Gefahr, jeder Nutzbarkeit verlustig zu gehen und an sich selbst zu ersticken. In solchen Momenten sind alle Ventile geeignet, die sonst nur zu Verlusten führen. Der Verlust vollbringt ein Nachlassen der Spannung, orientiert die Kräfte und macht eine neue gesunde Entwicklung möglich.

Nur dieser Optimismus vermag den natürlichen Groll über die Unökonomik der auflösenden Kunsttendenz unserer Zeit einigermaßen zu dämpfen. Die Dumpfheit

der Menge hohen künstlerischen Erscheinungen gegenüber, das rücksichtslose Vorziehen des Gemeinsten vor dem Edelsten, die Zerstörungswut des Pöbels wie die der Großen gegen die kostbarsten Träger der Gesittung: alle diese Torheiten aus Unverständnis und Roheit rücken in milderer Licht, wenn wir die wirtschaftlichen Mängel des Kunstlebens selbst in Betracht ziehen, an die hunderttausend Arbeiter denken, von denen höchstens zwei den Samen der Unsterblichkeit besitzen, die ungeheure Materialverschwendung berechnen, deren das Genie bedarf, um in der Kunst der Gegenwart zur Tatsache und auch dann nur einer verschwindenden Minderheit in höherem Sinne nützlich zu werden.

Ein solches Ventil am Körper der Kunst ist die Beziehung der Malerei zum Theater. Es klingt schlecht, zumal in der Bedeutung, die ihm der Kritiker im allgemeinen zulegt. Die Welt der Malerei ist vom Theater soweit entfernt, daß nur eine außerordentliche Schwächung der Art die Annäherung vollbringen kann, und immer sahen wir eine Kunst solcher Tendenz dem äußersten Verfall geweiht. Doch gelingt der näheren Betrachtung vielleicht einen Kern positiver Entwicklungsfähigkeit in dieser Tendenz zu finden.

Wie die ganze Auflösung unserer Kunst ist auch diese Tendenz am deutlichsten in England sichtbar. Die große Malerei in England hörte auf, als Constable, der Anreger so vieler großer Leute, im Jahre 1837 die Augen schloß. Ich sage absichtlich der Malerei in England, denn man kann von einer englischen Malerei noch

viel weniger reden als von einer deutschen in unserer Zeit; so viel verdanken die ersten Künstler dem Einflusse van Dycks, so unpopulär ist heute noch der Größte, Hogarth, so abhängig der feinsinnige Wilson, so wenig abgerundet Turner, so isoliert Constable. Urenglisch dagegen ist der Hang zum Theatralischen, der in allen kleineren Trägern des englischen Genies auftritt. Hogarth vermied nur mit Mühe die Klippe, in Gainsborough und noch mehr in Reynolds dagegen kommt die flaue Mimik des Anregers van Dyck ganz unverhohlen zum Vorschein, und nur in der Landschaft vermag Gainsborough einen realen Wert, der Constable förderlich wurde, herzustellen. In Turner spukt das Theater deutlich, und die gedankenlose Kritik, die ihn über seinen unvergleichlich größeren Vorgänger Claude Lorrain zu stellen versucht hat, vergißt, daß alles Gesunde Turners, das Mark seiner Bilder von Claude herkommt, und daß das Neue in ihm wohl als Symbol der neuen Kunst gelten mag, eine Art Aushängeschild des Impressionismus, aber daß er diese, noch bevor sie geboren war, bereits banalisierte. Dagegen zeigen seine phantastischen Grotten, seine mythologischen Szenen, seine Feerien, in denen das Gemalte wie flatternder Tüll wirkt, eine zum Theater verwandelte Bildfläche. Sind seine Beleuchtungen im Bilde ungereimt, auf der Bühne kann man sich solche Effekte sehr reizvoll denken; was ihm dort an Solidität abgeht, könnte hier gerade zum Vorzug werden. Die unbewußte Vorstellung dieses latenten Wertes mag die maßlose Überschätzung Turners zu

ungunsten Constables erklären, während dieser verdiente, auf das höchste Piedestal vaterländischen Ruhms gestellt zu werden. Denn Constable hat diese entscheidend instinktive Erfassung der Malerei, von der wir im vorigen Kapitel sprachen, das Unmittelbare, das alle Genies der Kunst auszeichnet. Diese unschätzbare Gabe ging England nach Constable verloren, wanderte zu den Franzosen und gab den Deutschen ab, von denen Menzel schon in den dreißiger Jahren, in der merkwürdigen Constable-Ausstellung des Hôtel de Rome in Berlin, den Meister kennen lernte. Whistler zeigt das englische Theater in einer eminent entwickelten Form, so geschickt, daß noch heute alle Welt von dem Spiel geblendet steht und ernstlich seinen selbstgewählten Vergleich mit Velasquez diskutiert. Und doch sollte ein Blick auf den großen Spanier die Differenz der Niveaus dieser beiden Künste erkennen lassen; das sprühende, schöpferische Leben des einen, das geschmackvolle Cliché des anderen. Naturlaut und Phrase. Wer nicht die Ohren für solche Unterschiede hat, wird immer an dekorativen Spielereien genug haben. Solche Dinge besitzen alle mögliche Bedeutung, mögen geschmackbildend, sogar kulturfördernd wirken, obschon ich mir nicht das Wesen solcher Wirkung sehr eindrucksvoll vorstellen kann, aber sie berühren nicht die Sphäre, die den eigentlichen Daseinswert der Kunst enthält. Die Kunst ist noch ganz etwas anderes als dekorativ und geschmackvoll, und sie lediglich daraufhin anzusehen, erscheint mir die gleiche Beschränkung, wie wenn einer die mysteriöse Kraft unseres

Blutes damit schildern wollte, daß er es rot und schön nennt. An Goethe ist nicht der wohlklingende Reim die Hauptsache, und an Böcklin nicht der Mangel an Geschmack der größte Fehler. Das Kosmische gehört dazu. Willy Pastor hat für organische Kulturzustände der Erde das Wort „planetar“ erfunden. So muß jedes kleinste Kunstwerk wirken: eine in sich abgeschlossene, bewegte Welt, und ob diese Welt nach allen Begriffen schön ist, kommt erst in zweiter Reihe.

Von den Gegnern Whistlers in England gilt dasselbe in noch entscheidenderem Maße, trotzdem sie aus einer ganz anderen Richtung herkommen. Die Holman Hunt, Millais, Ford Madox Brown, Rossetti, Burne Jones, Watts und Leighton waren so wenig Maler, wie Böcklin. Sie vernachlässigten das Relative der malerischen Gestaltung Turners, vergaßen ganz Constables reine künstlerische Sphäre, setzten das Gesetzmäßige ihres eigentlichen Berufs hintenan, aber dienten einem weiteren, der für die allgemeine Entwicklung Englands nicht ohne fruchtbare Folgen blieb. Sie töteten die Malerei, aber belebten das Gewerbe. Ihr Eklektizismus förderte die ästhetische Gesittung der Masse, begünstigte Anschlüsse an entwicklungsfähige, dem Lande bis dahin verschlossene Formen und half im weiteren Umfang der Architektur, der einzigen englischen Kunst, die auf eingesessenen Traditionen beruht. Im Gefolge dieser weit über die Grenzen des Landes hinausgehenden Bewegung finden wir endlich auch unmittelbar das Theater, d. h. nicht als Träger spezifisch literarischer Betätigung, sondern

als Bühne von Dekorationswirkungen. Wenn diese Seite heute als Konsequenz und zwar als Detail unter anderen der gewerblichen Bewegung erscheint, sie war tatsächlich dem Wesen der ganzen englischen Präraffaeliten von Anfang an ebenso deutlich beigemischt, wie das Gewerbe überhaupt, das sich in ihrem Handwerk als Maler typisch zu erkennen gibt. Sie waren Handwerker ihrer Malerei nach, Theaterkünstler ihrem Geist nach, und Böcklin ist ihnen darin unbewußt gefolgt. Wenn sie sich anfangs einbildeten, stramme Realisten zu sein, weil sie alle Details genaustens wiedergaben, so waren sie es in dem Umfang der äußerst begrenzten Welt einer Bühne. Turner machte im Vergleich zu ihnen viel weitergreifendes Theater. Schon der deutliche Zusammenhang dieser Maler mit der vornehmlich dekorativen Poesie alter und neuer englischer Literatur zeigt den Weg. Die Präraffaeliten verkannten den eigenen Anspruch der Bildfläche und benutzten sie, genau wie später Böcklin, zur Reproduktion. Wie Böcklins Bilder sind die ihrigen exakte Wiedergaben teilweise realer, teilweise erdachter Vorgänge; nur gemäßiger als die Böcklins, für das englische Haus, die englischen Sitten passend. Sie malten die Dinge so wie sie in einem hübschen Zimmer, in einer schönen Kirche, bei einer feierlichen, geschichtlichen oder einer besonderen anderen Gelegenheit aussehen können. So macht das wohl auch jeder Genre- oder Historienmaler. Das Unterscheidende bei den Präraffaeliten ist ihr sogenannter Stil. Dieser beruht nicht wie der Stil des Malers auf dem Malerischen, d. h.

der dem Maler allein eigentümlichen Ausdrucksweise, ist daher kein Stil im Sinne des Künstlerischen, sondern erwächst aus der Geste der dargestellten Personen und ihrer Umgebung. Je einseitiger diese Geste wirkt, je intimer sie in allen Details des gemalten Milieus durchgeführt ist — bis zu den präraffaelitischen Gänsen in der präraffaelitischen Landschaft — desto stärker wirkt der Stil. Er berichtet nichts vom Bild, nichts vom Maler, wohl aber von der dem Ölbild zugrunde liegenden Szenerie.

Der Künstler ist der Veranstalter dieser Szene; ein Regisseur, der wirksam seine Leute und Dinge zu stellen weiß. Alles steht so, wie es auf die Bühne übertragen, wirken würde. Ja, es würde da noch besser wirken, da der Künstler dann die Möglichkeit hätte, den jetzt, sei es auch noch so lose an die Leinwand gebannten Umfang, seine Wirkungen und ihre Art wirklich zu erkennen und auszunutzen. Es liegt also bei dem Künstler solcher Art eine Verkennung vor, die ihn einmal abhält, sich als Maler zu geben, da er nicht vom Malerischen ausgeht, zweitens ihn mindestens hindert, sich als Regisseur zu bewähren, da er nur unbewußt von der Bühne ausgeht. Diese Verkennung beruht auf einem mangelhaften Erfassen der Einheiten, mit denen jeder Künstler in seinem Fach zu rechnen hat. Gewisse Burne-Jones, die jedes Kunstwertes bar sind, würden sehr schöne Bühnenbilder ergeben, gewisse Watts, die in der Tat Gallery die Augen empören, könnten durch das Genie eines Theatermaschinisten zu Wunderwerken werden. Walter Crane, der schlimmste Maler unter den

Schlimmen, wäre sicher imstande, reizende Ballets zu komponieren, und als Alma Tadema in den achtziger Jahren die „Galate“ auf der Bühne ausstattete, erkannte er zum ersten Mal seinen Beruf.

Auch Böcklin gehört in diese Reihe. Übrigens hat er mit dem letztgenannten Deutsch-Engländer manche Ähnlichkeit. Das „Bacchanal“ bei Knorr in München und ähnliche Bilder stehen der Art Tademas nahe. Merkwürdigerweise lehnte er den Vorschlag Richard Wagners, für ihn Dekorationen zu zeichnen, von dem Floerke berichtet (F. 51) ab. Ich bin nicht F.s Ansicht, daß Böcklin nicht zu Wagner paßte und glaube vielmehr, daß Wagner durchaus recht hatte, als er Böcklin, laut Floerke, zu seiner eigenen Art rechnete.*) Bei dem einen wie

*) Der Witz Bayersdorfers mit der Winde aus der Generalprobe von „Tristan und Isolde“ (F. 243 Fußnote) trifft Wagner, aber wieviel mehr hätte er Böcklin treffen müssen. Man erstaunt, daß der feinsinnige Kenner der Alten diesen Modernen nicht durchschaut, wo er doch gerade in der vielseitigen Beurteilung Wagners sein sicheres Gefühl für Kunstgrenzen bewies. Alles was er in seinen Kritiken der „Walkyre“ gegen Wagner vorbrachte, gälte in viel höherem Maße gegen Böcklin. Ich zitiere aus „Adolph Bayersdorfers Leben und Schriften“ (Nachlaß, herausgegeben von Mackowsky, Pauly, Weigand. Verlagsanstalt Bruckmann, München 1902, S. 307): „Wir sehen nicht ein, warum wir gerade aus Wagners eigensinniger quälerischer Natur, die an sich schon zu ungesund ist, um einen allgemein gültigen Charakter zu haben, warum wir gerade aus seiner, von der Reflexion zerfressenen Produktion maßgebende Kunsttheorien abstrahieren, warum wir die Regeln aus den Ausnahmen konstruieren sollten? Seine Theorien sind ganz ausschließender Natur; sie führen die unabweisbare Konsequenz mit sich, daß alles vor ihm auf dem Gebiete der Oper Produzierte verfehlt Versuche waren, und daß er erst die richtige Form der Oper

dem anderen rührt die Schwächung der gewählten Kunst von der Verkennung der Einheitsart her. Gerade diese Verwandtschaft mag Böcklin abgestoßen haben, abgesehen von rein persönlichen Dingen, von denen er wie alle kleinen Geister stets in seinem Urteil abhing. Frey hat entgegengesetzte ästhetische Gründe gesucht. „Seine naive Natur,“ meint er, „stieß sich an Wagners Pathos. Den Ausschlag aber seines Urteils gab der Zusammenprall zweier feindlicher Kunstprinzipien. Böcklin, der immer mehr nach Vereinfachung und Wegschneidung alles Überflüssigen trachtete, hielt Wagners Kunstapparat für einen viel zu komplizierten. Er behauptete, es sei unmöglich, das Orchester, die Singenden und bedeutungsvolle Worte zugleich zu hören und zu fassen. Und endlich konnte er sich in keiner Weise

gefunden habe. Was Wagner schafft sind gesungene Dramen, die in ihrer innersten Wesenheit von der herkömmlichen Oper verschieden sind, mit derselben in keinem begrifflichen, sondern nur noch in einem historischen Zusammenhange stehen. In dem „gesungenen Drama“ kann aber — und dies ist ein Schluß, der aus dem Begriff mit unerbittlicher Logik hervorgeht — die Musik nur das Vehikel, nicht das gebietende formsetzende Element, nur das Bestimmte, nicht das Bestimmende sein. Die künstlerische Wirkung der gestaltgewordenen Erfindung kann hier nur durch das Drama bedingt und muß im Grunde unabhängig von der Musik sein. Wenn aber dann das Drama schlecht, vielleicht sehr schlecht ist und mit undramatischen, nur novellistischen Motiven und Effekten zusammengearbeitet, sich in wirkungslosen Seelenprozessen abwickelt, wo bleibt da die ewig gültige Kunst, welche an dieser Form in reale Erscheinung treten wollte, wo bleibt da der erfrischende Kunstgenuß für den erwartungsvollen Zuhörer, wenn derselbe auch von der Unnatur, die schon im Begriffe des musikalischen Dramas liegt, absehen könnte?“

mit dem Kontinuierlichen bei Wagner befreunden. »Es ist,« äußerte er, »wie ein langes Bild, man kann es zu wenig übersehen.« (Frey 162.) Dieser vermeintliche Gegensatz ist tatsächlich ein Gradunterschied derselben Art. Böcklin ging nur um so viel weiter auf der Bahn Wagners, daß er sich wie in einer anderen Region erschien. Daß es sich in Wirklichkeit um dieselbe Welt handelt, haben viele schreibende Bewunderer längst erkannt.*)

Diese Verkennung der Kunstgrenzen braucht also nicht unbedingt zu vollkommener Entwertung der Persönlichkeit zu führen. Wir wollen hier davon absehen, wie der Verfall

Man braucht in dieser glänzenden, freilich nicht den realen Wert Wagners, des Musikers, fassenden Abfertigung der Wagnerschen Theorie nur die Begriffe der Musik durch die der Malerei zu ersetzen, um eine den realen Wert umfassende Widerlegung Böcklins zu erhalten. So entscheidend wird selbst für das Denkvermögen die angeborene Eigentümlichkeit der Rasse, unsere Anlage für Musik, daß selbst ein so scharfer Erkennen wie Bayersdorfer, dessen Beruf doch nicht die Musik, sondern gerade die bildende Kunst war, hier in allem Umfang übersieht, was er dort in allen Einzelheiten erkennt, ja sogar mit übertriebener Schärfe äußert. Der niedrige Stand unserer Kunstkritik im Vergleich zu der entwickelten Beurteilung der Musik wird durch dieses hochstehende Beispiel des verehrten Mannes genügend gerechtfertigt. — Daß sich Jakob Burckhardt über die Grenzen Böcklins klar wurde, muß man ihm, wie die Dinge liegen, als seltenes Verdienst anrechnen. Wenigstens scheint mir diese Erkenntnis, die Burckhardt bei den Basler Fresken aufging, als der wahre Grund der Entfremdung zwischen den beiden Landsleuten. (Vgl. Frey 221—226.)

*) Es sei hier nur auf die letzte Errungenschaft dieser Literatur, G. Niemanns „Richard Wagner und Arnold Böcklin“, verwiesen, in der die Identität der beiden mit dionysischer Wissenschaftlichkeit erhärtet wird. (Julius Zeitler, Verlag, Leipzig 1904.)

der englischen Malerei glänzende Zwischengebiete befruchtete, einen Beardsley hervorbrachte, einen Ricketts und viele andere zierliche Künstler der Schwarzweiß-Technik, die das Dekorative auf einem kleineren Felde wiederum einer streng gesetzmäßigen Kunst zurückbringen und so vorwurfsfreie Werke schaffen. Ganz unmittelbar könnte die Tatsache, daß ein schlechter Maler ein glänzender Regisseur zu sein vermag, unendliche Früchte bringen. Tausende, die sich heute an schlechten Bildern den Geschmack an der Malerei verderben, könnten aus den Bühnenbildern derselben Meister den Genuß erhabener Stunden ziehen. Warum muß es um jeden Preis das Gemälde sein, die am meisten abgegraste, raffinierteste der Flächenkünste! Daneben gähnt die Leere eines Gebietes, das sich heute sogar in den edelsten Erscheinungen des Interesses unzähliger Menschen erfreut, die für die Malerei nie dieselbe Feinheit der Instinkte, denselben guten Willen zu äußern vermöchten. Es ist kaum denkbar, daß unser Theaterdekor auf dem gegenwärtigen Stand verharrt. Unsere heutige Mimik vor und hinter den Kulissen wird vermutlich unseren Enkeln wie die reinste Barbarei erscheinen. Wagner hat das Orchester verbessert aber aus der Bühne ein wahres Gemetzel für gebildete Augen gemacht, und der Besucher seiner Opern ist in der unbequemen Lage, einen Ausgleich zwischen der Raffinierung des Ohres und der Brutalisierung des Auges suchen zu müssen. Ich habe nur einmal in Berlin den „Tristan“ in menschenmöglicher Weise gesehen, als ich, auf den Rücksitz einer Orchester-

loge verbannt, keinen Blick auf die Szene werfen konnte. Da man bei Wagner den unwiderstehlichen Wunsch hat, etwas zu sehen, um die Anspannung eines Sinns durch die Teilnahme eines anderen einigermaßen auszugleichen, hielt ich mich mit den Augen an Muck, der mir mit der Eleganz seiner Dirigentengeste diesen Dienst ausgiebig erwies. Die zweckbewußte Bewegung dieses nicht mitspielenden und doch einzig wahrhaften Akteurs, in dessen Taktstock sich der Rhythmus der ganzen Oper sichtbar konzentrierte, ergänzte in unverhältnismäßig wohlthuenderer Weise die Musik als die dicken Beine der üblen Mimen auf dem chambregarniehaft möblierten Schiff der Bühne. Vor dieser Welt geborgen, vermochte ich die andere zu genießen und Wagner in seiner Stärke und seiner Schwäche zu verfolgen. Ich merkte die Lücken, wo ihm die Bühne einen Streich gespielt, und konnte die Höhen ermessen, wo er jenseits vom Melodrama sich nur der Musik, seiner wahrhaften Kunst, überläßt. Was diesen reinen Genuß immer noch wenn auch unbedeutend schmälerete, waren, außer den Wollustseufzern einer üppigen Orientalin in der Nebenloge, die glotzenden Gesichter des Parketts, das wie eine zum Schweigen verdamnte Horde Wildberauschter mit allen Augen an der Bühne hing.

Hier findet die Zukunft reiche Arbeit. Das Theater braucht nicht nur die Stätte geistvoller Dialoge zu sein, noch die vergrößernde Basis komplizierter psychologischer Handlungen. Es ist zu schade für die Kunststücke isquierter Heldenposen oder für den

Wartesaal blödsinniger Statisten. Es kann mehr geben als den Plunder getreuer Stilmilieus aus Pappe, in denen sich wattierte Helden quälen. Eine weitere, ganz echte, ganz unverfälschte Sphäre könnte daraus werden: eine eigene, große Kunst. Diese neue Muse kennt weder den Unsinn unserer Kulissen, noch unser heutiges Spiel, weder den Schauspieler, den aufgeblasenen Herrscher des Theaters, noch den Dichter, der sich des anderen zu bedienen glaubt und in Wirklichkeit den Spezialisten des Dramas oder der Komödie mit Prosa oder Versen rahmt. Der Künstler dieser neuen Bühne wird der Dichter-regisseur in einer Person sein, der aus dieser Welt von Brettern, Worten und Gebärden ein Ganzes zu machen versteht, das Genie, das aus der Summe aller notwendigen Einheiten die stärkste Harmonie gewinnt.

Diese Kunst ist bereits im Werden. Man braucht nur die Abbildungen in dem Lotharschen Buch über das Theater durchzublättern, um hier und da den Sinn dieser die alte Schaubühne weit ausdehnenden neuen Kunst zu ahnen.*) Die Autoren sind noch nicht Herren dieser Handlung, aber Lothar tut ihnen, Hofmannsthal und Wedekind zumal, unrecht, wenn er das Relative ihres Gelingens allzugenu nachrechnet. Der sehr bittere Vorwurf gegen die Unwahrheit des einen und die Kleinheit des anderen trifft nicht den Umfang der Diskussion, und gerechter scheint mir die Zuversicht Martersteigs, der auf eine neue Entwicklung hofft, auch wenn er in

*) Rudolph Lothar: Das deutsche Drama der Gegenwart (Georg Müller, München und Leipzig, 1906).

seinem glänzenden Werke über Deutschlands aussichtsreichste Kunst dieses wichtigste Problem kaum berührt. *) Ganz sicher bleibt die Unfähigkeit, eine Dichtung nach ihren natürlichen Grenzen hin auszudenken, in allen Zeiten unverzeihlich. Die enge Wahrheit aber, die heute zuweilen allein entscheidet, und zu der nur die in Worten lebendige Gedankenfolge des Dichters beiträgt, könnte von der Zukunft durch eine breitere Wahrscheinlichkeit ersetzt werden, die auf einer erweiterten Mitwirkung des Bühnenbildes, einer „Beseelung der Dekoration“, wie Bahr sagt, **) beruht. Das schwebte Richard Dehmel vor in seinem pantomimischen Drama, über das ein moderner Maler und Architekt, Peter Behrens, kluge Sätze schrieb. Von der Gefahr, die dem reinen Wortdrama durch solche Ausdehnung des Theaters drohen könnte und die gar zu vorsichtige Leute erschreckt, ist keine Rede. Die eine Gattung, auch wenn sie sich nicht mit der Oper vereinigt, tut der anderen keinen Abbruch; die neue würde aber vielen von der anderen nicht befriedigten Aspirationen entgegenkommen, und beide könnten sich auf mancherlei Art ergänzen. Bahr meint, daß die Entwicklung nun einmal nicht mehr an Wagner vorbei, und nur dadurch, daß sie ihn vollendet, über ihn hinauskönnen wird. Vielleicht ist dabei mehr zu tun, als er heute glaubt. Gedanken, Einfälle, Programme bedeuten gar nichts; Machen,

*) Max Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1904).

**) Hermann Bahr: „Dekorationen“ in „Die neue Rundschau“ (S. Fischer), Februar 1905.

ist der Witz. Sicher, eine Ahnung dieses Gedankens steckte, unter maßlosen Irrtümern versteckt, in dem Kunstideal Wagners. Die gültige Form aber muß erst gefunden werden, und deshalb glaube ich, irrt Bahr, wenn er mit der gelungenen Dekoration des „Fidelio“ von Roller das Problem für gelöst hält. Die Bedeutung Rollers ist heute schon gesichert und soll von mir nicht in Frage gezogen werden. Wohl aber scheint mir die neue Bewegung nicht ergiebig, so lange sie sich an längst vorhandene und für sie nicht vollkommen ökonomisch verwendbare Werke hält, so lange sie zum Arrangieren, statt zur Schöpfung dient.

Diese neue Kunst muß natürlicherweise namentlich aus den Ländern kommen, die mit Dekorationslust begabt, für die bildenden Künste nicht die spezifische Fähigkeit mitbringen, das heißt ihre Eigenart nicht in die abstrakten Formen der Malerei und Plastik auflösen können. Die junge französische Generation brachte es zwar anfangs der neunziger Jahre zu stattlichen Versuchen, an denen sich Maurice Denis, Bonnard, Vuillard u. a. beteiligten, nachdem schon vorher das Chat noir der Caran d'Ache und Genossen eine Experimentierbühne im kleinsten Maßstab errichtet hatte. Aber die Maler gaben sich in Paris nur gerade so lange damit ab, als sie nicht malen konnten. Einen der ersten, bewußten Fachkünstler hat das England Beardsleys in Gordon Craigh hervorgebracht. Ob er es ist, ob bei uns Max Reinhardt oder in Wien die derselben Aufgabe ergebenden Künstler das erste überzeugende Resultat

hinstellen werden, kann man heute nur vermuten. Sicher wird aus einem dieser Länder, vielleicht aus allen zugleich die Saat aufgehen, die mit soviel Kraftverschwendung gestreut wurde.

Diese Ausdehnung unserer Betrachtung auf das Theater sollte die Seite Böcklins, die jetzt zur Untersuchung steht, von dem traditionellen Beigeschmack des anzuwendenden Kriteriums befreien. Auch Böcklin ist eines der vielen Zwischenprodukte, die unsere grausame Zeit als Opfer fordert, bevor sie aus der Umwälzung der Werte die neue, beglückende Tat erlaubt. Warum soll uns nicht vergönnt sein, nachdem wir eine neue Wissenschaft, eine neue Technik, neue Lebensbedingungen vielerlei Art erobert haben, eine neue Welt, die mit der vor fünfhundert Jahren so gut wie nichts mehr zu tun hat, warum sollen wir nicht hoffen dürfen, so gut wie damals eine neue, mit neuen Einheiten wirtschaftende, Kunst zu erhalten? Wer vermag zu ermessen, ob nicht nach Erschöpfung der beiden Entwicklungsstränge der künstlerische Genius die Malerei verläßt und sich einem neuen Gebiete zuwendet, das den verloren gegangenen Segen zurückeroberet, nicht nur für wenige, sondern alle dazusein! Haben wir heute nicht einen um vieles verschärfteren Einschnitt als damals, da die van Eycks die Ölmalerei erfanden? Ein Einschnitt, der sowohl auf jedem Felde der Tätigkeit, wie in der allgemeinen Entwicklung des Individuums deutlich ist! Mindestens negativ bestätigt sich der Anschein in dem Absterben des Malgenies in fast allen Ländern, der Beschränkung der Geber und der

Aufnahmefähigen auf eine Minderheit, in dem Unfug der Ausnutzung unserer Kunstinstitutionen und der Willkür der Masse mit allen Werten. Alles das und noch vielmehr: gewaltige soziale Veränderungen, die Nähe großer politischer Ideale, vor allem die Sehnsucht nach einer starken, arm und reich durchdringenden Gesittung, ja, unser Selbsterhaltungsinstinkt läßt eine Wandlung erhoffen. Mag dies Theater, die neue Bühne, uns heute als endgültige Sphäre zu gering erscheinen im Vergleich zu der erhabenen Kunst der Malerei, vielleicht dient es nur als Entwicklungsstufe zu umso glänzenderen Künsten. Die Beziehungen zwischen der Bühne und dem Bilde des Malers bestehen unleugbar, auch wenn sie nicht die innerste Eigenart beider berühren. Man weiß von Poussin, daß er, bevor er ein Bild malte, die Figuren, die er verwenden wollte, plastisch in kleinen Modellen bildete und diese auf einem quadrierten Brette wie auf der Szene eines Diminutivtheaters gruppierte.*) Ähnliches wird von Daumier berichtet. So wenig diese Vorbereitung etwas von den Resultaten sagt, die als Wunder der Malerei vor uns stehen, sie deutet auf Zusammenhänge, die zwischen Bühne und Gemälde bestanden und heute vielleicht aktiver werden.

Wie dem auch sei, die neue Kunst wird kommen, oder, wenn das schon zu verwegen klingt, sie kann kommen. Nur eins: wenn diese Hoffnung uns die Barbarei der Gegenwart erleichtert, wenn die Duldung, ja die Züchtung der Verheerung auf geistigem Gebiet

*) Guhl: Künstlerbriefe. (II. Aufl. 1880, Guttenberg, Berlin) Bd. II. 219.

nur deshalb nicht verbrecherisch erscheint, weil man an eine Ahnung neuer Dinge glauben darf: verhehlen wir uns nicht, daß nichts Neues kommen kann, wenn wir jedes Mittel verloren haben, es willkommen zu heißen. Denn wie es auch sei, welch unübersehbare Gefilde der Seele zukünftiger Geschlechter erschlossen sein mögen, nie wird es jenseits der ewigen Gesetze stehen, die das Schöne vom Anfang der Welt an geleitet haben. Bewußtheit tut not, Bewußtheit wo wir waren, wo wir sind, wohin wir treiben können, wenn wirklich das frevle Wort der Schwätzer wahr wird, daß es für uns keine Gesetze mehr gibt. Andere Einheiten lassen sich denken, eine frohere Kunst; große Künstler, denen das heute bitter versagte Glück zurückgegeben wird, zu allen zu sprechen und, ohne sich zu erniedrigen, ihr Herz der Menschheit zu zeigen; große Zeiten wie einst, da man das angebetete Werk der Meister in Jubelprozessionen durch die Straßen trug. Alles, selbst das Unwahrscheinliche dürfen wir hoffen. Nur eins müssen wir wissen, jenseits allen Streits um billige Fragen: Nie wird der Geist der hier verneint, dort ja sagen. Heute steht die Erkenntnis auf wenigen Augen. Es ist die unvermeidliche Folge unvermeidlicher Gründe. Millionen scharren nach Geld, nach Wissen von heute auf morgen, nach Glück für die folgende Minute und reden von Kunst und von der Seele wie vom schönen Wetter. Zuweilen glaubt man, als triebe die Welt, in der man lebt, vernunft- und ziellos dem Chaos zu. Erlischt der letzte Schein, haben wirklich einmal die

Klugen gelernt, ohne Seele selig zu werden, gibt es wirklich einmal nur noch Gesetze, die uns schlagen, nicht solche, deren höchste Erfüllung erquickt, so geht das Spiel unfehlbar zu Ende. Aus nichts kann nichts entstehen. Nur wenn es unserem immer beengteren Interregnum gelingt, so lange zu halten, bis sich die Wogen geglättet haben, kann das in der Tiefe gewachsene, erhoffte Eiland entdeckt werden.

Deshalb gilt es, die Suggestionen neuer Ideen nicht ins Ungemessene zu generalisieren und, wie schon einmal gesagt, nicht aus Erklärungen eines Zustandes Begeisterung zu schöpfen. Erklärlich ist Böcklin, wir nannten ihn ein Zwischenprodukt, sein Irrtum kommt nicht auf sein Haupt, sondern auf alle. Wesentlich ist, daß wir ihn im ganzen Umfang, ohne Drehen und Winden erkennen. Denn eine oberflächliche Schätzung könnte, unter dem Eindruck unserer nach allen Richtungen hinstrebenden Entwicklung, die Mängel Böcklins nicht ihm, sondern lediglich der Entwicklung unserer Kunst anrechnen, weil er nebenbei gewisse, unserer Gegenwart eigentümliche, Symptome zeigt. Nicht Zwischenprodukt der Kunst ist er; das kann nicht scharf genug erkannt werden; kein ungelöster Wert etwa, dessen Mangel man immer gern verzeiht; kein Marées oder Feuerbach. In sich vollendet steht er vor uns, in seiner Art endgültig und durchaus unzweideutig. Die Art ist es, die keinerlei Wertung zuläßt, und deshalb ist Böcklin überhaupt kein Wert im strengen und gerechten Sinne. Was uns einzig und allein erlaubt, im Zusammenhang mit der Kunst dem

Theater näherzutreten, ist das Problem der Form, das hier einer neuen Lösung zugeht. Böcklins Theater aber, wie jetzt zu zeigen sein wird, hat im wesentlichen überhaupt mit keiner Form zu tun, und kein Problem der Form hat Böcklins wahre Leidenschaft besessen. Theater im schlimmsten Sinne vielmehr zog ihn an und macht, daß die Menschen von ihm angezogen werden. Das ist kein Irrtum der Kunst, der in der Zukunft zur Wohltat werden könnte, sondern der ewig verderbliche Trug der Unkultur. Dieses Moment ist wichtiger als alle Reflexionen über das vermeintlich Dekorative Böcklinscher Bilder.

Kein Zwischenprodukt der Kunst, wohl aber der Zeit war Böcklin, nur gut, daran die Schwäche unserer Tage zu messen. Nur eine vollendete Folie des Ideals und dank ihrer Vollendung geeignet, uns die Augen über ihre Hohlheit zu öffnen.

DIE BÜHNE BÖCKLINS

Das Theater beginnt bei Böcklin schon in den sechziger Jahren. Die Unbesorgtheit, mit der er in der Frühzeit seine Landschaften ausstattet, lediglich um ihnen malerischen Schmuck zu geben, weicht schon in den Schackbildern einer deutlichen, draußenbleibenden Sachlichkeit. Diese begnügt sich nicht mehr mit malerischen Existenzen, sondern folgert aus der durchaus sachlichen Legende legendarische Zutaten. Die Idee wird nicht zum Stilleben des Bildes, sondern behält ihre volle Aktivität, geeignet, gewisse Vorstellungen auf den Beschauer zu übertragen und ihn zur Weiterdichtung anzuregen. Diese Methode erkannten wir früher als die eines Knaus. Aber innerhalb desselben Prinzips modifiziert Böcklin sehr merkbar. Geringfügig ist der Grad konventioneller Banalität. Böcklin verachtet Knaus. Floerke betont oft den Gegensatz zu aller Art Genremalerei (F. 13 u. a.). Böcklins Gedankenflug scheint höher, romantischer, bewegter, kann aber nicht umhin, auch seinerseits eine rein sachliche Konvention zu verdichten. Daher überspringt diese Differenz nicht die Ebene der Knausschen Wirkung, weil der Gegensatz zur Knausschen Konvention mit der Zeit immer mehr abnimmt, daher der Wert, wenn er auf diesem Gegensatz beruhte, in derselben Zeit

geringer wird. Wir sind heute schon mit dem Zentauren vertrauter als mit dem lieben Dorfschulmeister, der nächstens anfangen wird, Antikitätswert zu erhalten. Eine bleibende Differenz dagegen liegt in der stärkeren Plastizität des Böcklinschen Gedankens. Er ist sichtbarer als Knaus. Weniger malerisch als der selbst im Banalsten immer noch mit Malmitteln wirtschaftende Knaus, geringerer Künstler also, aber unzweifelhaft von stärkerem, gröberem Gefüge, auf Fernwirkung berechnet. Das nähert seine Art der Bühnenwirkung und ihn selbst, wie wir schon im vorigen Kapitel andeuteten, den frühen Präraffaeliten Englands. Ganz wie sie achtet er auf Naturtreue in gewissen Details, nicht um die Natur zu reproduzieren, sondern der Eindeutigkeit wegen, von der Floerke spricht. Man glaubt einen von ihnen zu hören, wenn er, wie Schick an vielen Stellen berichtet (z. B. S. 92), über seine minutiösen Beobachtungen der Bäume, Pflanzen usw. redet und immer auf das kleinere Phänomen, nie auf die Pläne in der Landschaft, auf die Beleuchtung, den wahren Malpinsel der Natur, eingeht. Wohl erkennt er, daß man sich immer fragen müsse, worin die Schönheit des Details bestehe und das Zufällige vermeiden müsse. Aber bleibt nichtsdestoweniger Detailist, Botaniker im Sinne eines vergrößerten Ruskins, mit viel beschränkterem Herzen und derselben mangelhaften Grundlage. Ob er von Turner gewußt hat, steht dahin; es ist nicht unwahrscheinlich, da sein Lehrer Schirmer bekanntlich unter Einfluß Turners stand, und Floerke offenbar Ruskin

benutzt hat.*) Jedenfalls sind die Beziehungen zu dem Entdecker der Präraffaeliten deutlich. Auch bei Böcklin wird das Beobachtete zum Typ, der so präzise wie möglich darzustellen ist. Schick äußert einmal sehr richtig zu Böcklin: die Venezianer seien keine Naturalisten gewesen, Tizian habe den Lorbeer dahin gelegt, wo er einen braunen Ton gebraucht hätte. „Böcklin bestritt das und sagte: botanisches Interesse, wie wir heutzutage, hätten sie allerdings nicht an der Natur gehabt, aber in betreff der Gesamterscheinung ihrer Malereien hielte er sie für größere Naturalisten als die Maler irgend einer anderen Epoche.“ (S. 295.) Der Irrtum, die Verwechslung von Natur und natürlich liegt klar zutage. Es ist derselbe Irrtum der Präraffaeliten. Was ihn von diesen scheidet ist, wie Bayersdorfer über Wagner sagte, „das Produkt einer vereinzelt reflektierenden Gehirnkraft, die, unter

*) Die Parallele Turner—Böcklin, Ruskin—Floerke liegt nahe und ist geeignet, die oft widerlegten Schlußfolgerungen Ruskins in milderem Licht zu rücken. Ruskins Torheit steht denn doch auf einem unvergleichlich höheren Niveau als die des Deutschen; ebenso wie Turner höher als Böcklin steht. Floerke erinnert oft frappierend an Ruskin, aber, kann man zufügen, immer dividiert durch 3. Wenn dieser schließlich durch den Komplex seiner Beobachtungen, die nicht reellen wissenschaftlichen Werts entbehren, die Basis seiner Ästhetik erweitert, bei Floerke—Böcklin bleibt es das ewige Einerlei der Katze, die sich in den Schwanz beißt. Floerke hat übrigens die bekannte Theorie Ruskins, von der konventionellen Lichtstärke vereinfacht übernommen. [Ruskin, *Ausgew. Werke in der Schölermannschen Übersetzung* bei Diederichs, Leipzig, Band XIV, *Moderne Maler*, Band IV, S. 53, wo Ruskin die vier Skalen nennt. Natur 0—100, Rembrandt, Turner, Veronese 0—40. Floerke sagt 1—100, Palette 45—55. (F. 86, vgl. auch F. 110.)]

dem Drucke einer verkehrten untypischen Individualität stehend, eine nur dieser adäquate Kunstform als normal und maßgebend hinstellen möchte.“ Es ist der Einzelfall des Irrtums in der verwegensten Form. Das Theater der Präraffaeliten entstand nicht lediglich aus der Tiefe ihres Gemüts. Sie lehnten sich bei ihrem Bruch der malerischen Konvention nichtsdestoweniger an bestehende Kunstwerte, an die Frühflorentiner usw. an. Diese Anlehnung mag unwesentlich erscheinen, insofern als ihre Malerei aus diesem Archaismus keine Nahrung zu ziehen vermochte; sie verbürgte nichtsdestoweniger ihrem Spiel eine ihrer allgemeinen Gesittung bis zum gewissen Grade adäquate Kunstform, deren tatsächliche Fruchtbarkeit für andere Gebiete, wenn auch nicht die Malerei, heute schon geschichtlich ist. Es waren Malerdilettanten, die nicht schlecht Theater spielten, d. h. dem der Bühnendekoration zugänglichen Organ mittelbar eine jedenfalls intensivere Veredelung zuführten, als ungefähr alles berufsmäßig in diesem Fach gebotene. — Es steht nichts im Wege, statt Theater Gewerbe zu sagen, nur gilt es, die hier gültige Art von Gewerbe im Auge zu behalten. Mit einem Wort: sie wirkten verhältnismäßig kulturell im Vergleich zu fast allen gleichzeitigen Künstlern Englands und noch in viel höherem Grade im Vergleich zu Böcklin. Denn der Appell an weitere Kunstgebiete, der von den Präraffaeliten formuliert wurde, fällt bei Böcklin fort. Sein Nutzwert jenseits der Malerei ist fast vollkommen irrelevant. Sein Theater ist wirksam, wirksamer als das der Präraffaeliten, aber es bringt nichts von dem dritten mit ins

Spiel, das die Engländer mitwirken ließen: das Dasein einer alten Welt, vor der sie zurücktraten und die ihre Ereignisse in vage, farblose, aber immerhin verlängernde, veredelnde Schatten tauchte. Böcklin kennt nur sich selbst und den Zuschauer; der eine soll den anderen packen, dafür wird alles getan. Das Packende zieht er lediglich aus seinem vereinzelt und daher nur akzidentell, zufällig wirkenden Einfall. Er nennt es schon 1866 ganz unverhohlen das „psychologische Interesse“ und meint, „nur dieses wirke auf das Auge des Beschauers und das müsse man stets im Auge behalten.“ (S. 116.) Genau in der Richtung der seit Dezennien bekämpften Anschauung formuliert Böcklin sein Programm: Nicht sehen, sondern denken! „Wie es“, sagt er, „die Aufgabe der Dichtung ist, Gedanken in uns zu erzeugen, die der Musik, Gefühle auszudrücken oder hervorzurufen, so soll die Malerei erheben! Ein Bildwerk soll etwas erzählen und dem Beschauer zu denken geben, so gut wie eine Dichtung, und ihm einen Eindruck machen, wie ein Tonstück.“ (Frey 121.) Die Wirkung kann nicht stark genug sein. Von der Toteninsel sagte er: „Es soll so still werden, daß man erschrickt, wenn an die Türe gepocht wird.“*) Und noch erbaulicher klingt das Zitat, das Roller schon aus der Düsseldorfer Zeit berichtet: „Die Kunst soll so wirken, daß der Beschauer entweder weinen oder vor Lachen sich den Bauch halten muß.“ (Frey 119.)

*) Hanns Floerke: Der Dichter Arnold Böcklin (Georg Müller, München und Leipzig 1906) S. 17.

Es ist dasselbe Interesse, das jeder Unglücksfall auf der Straße oder die Arretierung eines Taschendiebs im Müßiggänger erweckt. Um es zu sichern, hält Böcklin den Zuschauer mit allen Mitteln am Tatorte fest, macht die Sache so drastisch und im Drastischen so deutlich wie möglich. Was aber schon von den Präraffaeliten, was schon von einem mäßigen Theaterspiel gilt, gilt hier, wie der Leser gleich einsehen wird, in verzehnfachtem Maße. Es ist die Historienfexerei auf der Bühne, ohne die Worte unserer Klassiker. Die Meininger und noch heute die meisten Bühnenleiter suchen durch möglichst treu der Geschichte angepasste Szene, durch die Reproduktion des Lokals das Schauspiel zu verstärken, gelangen dabei in die Gefahr, den Zuschauer auf das Kostüm, statt auf das Wesentliche des Werkes zu richten, und befriedigen tatsächlich den schwach besaiteten und häufigsten ihrer Besucher, der sich nicht um den Geist kümmert, sondern sich an Einzelheiten unterhalten will. Der Dichter hat aber nicht das Drama geschrieben, um uns eine Kostümkunde oder eine Übersicht über das Mobiliar der Zeit zu liefern. Ja, als echter Bühnendichter alten Stils, wohl überhaupt nicht an die Bühne in Einzelheiten gedacht, sondern sein Stück aus davon unabhängigen wesentlich dichterischen Elementen gebildet. Selbst wenn er aber das Kostüm oder das Möbel berücksichtigte, war es nur ein Teil seiner Mittel zur Gestaltung des Kunstwerks d. h. zur Auslösung der Empfindung, und er wollte nichts weniger als uns in das Innere des Möbels hineinprojizieren, sondern gedachte uns in unser eigenes Innere zu

geleiten. Stark hervortretende Details sind aber wie Widerhaken, an denen die Seele hängen bleibt. Da die Seele der Gegenwart immer fauler wird, immer mehr die Tendenz zeigt, draußen zu bleiben, im Vorhof, von wo sie auf schnellstem Wege in den Hof des Nachbarn hineinkann, nimmt sie diese Vorhöfe für das Allerheilige, das Hängenbleiben für Kunstgenuß und empfängt den höchsten Akt der Selbstenteignung überhaupt nicht mehr.

Böcklins Fall ist deshalb verzweifelt, weil bei ihm der Vorhof in der Tat den einzigen Raum des Hauses darstellt. Praktischerweise sah er nicht die Notwendigkeit eines besseren Zimmers ein, und begnügte sich daher mit einem möglichst bunten Empfangssaal. Bis heute haben die wenigsten Besucher gemerkt, daß nach hinten die Welt mit Brettern vernagelt ist. Er ist der Hausherr, der seine Gäste allein für die Unterhaltung sorgen läßt. Tatsächlich spielt nichts auf seiner Bühne außer der Einbildung der Zuschauer. Das Bewegungslose, das Wagner in der bildenden Kunst vermutete und das er naiver Weise durch den beweglichen Schauspieler oder Sänger ersetzen wollte, trifft bei Böcklin in der Tat zu, und dies Zusammentreffen verbürgt wiederum die intime Verwandtschaft Wagners und Böcklins. Gleichzeitig erkennt man die Wirkung Böcklins über das Theatralische hinaus. Auf der zur Affenhistorie entwürdigten Szene steht immer noch der Schauspieler; selbst durch den Bombast seines Pathos hindurch kann des Dichters Gedanke zum Zuschauer dringen. Böcklins Helden sind stumm. Sie bewegen sich nicht, handeln

nicht, denn der Künstler hat ihnen die geheimnisvolle Welt versagt, in der sie sich regen könnten. Sie bleiben immer so, wie sie gemalt wurden, die Abbildung eines Augenblicks. Böcklin möchte diesen Augenblick so wählen und ihn mit allen Details so ausstatten, mit aller Kunst so wahrscheinlich machen, daß ein ganzes Drama daraus wird. Diese Hexerei gelingt nur auf dem Wege aller Meister, die wir als Maler verehren und deren Kunst er als Mache verachtet.

Was er psychologisches Interesse nennt, deckt sich mit der Aktion des Schauspielers. Der Held auf der Bühne wird bei ihm zur „Figur“. Seine Landschaften bilden lediglich die Kulisse seiner Figuren. „Wenn alles wahr gegeben ist“, sagt er bei Schick, „ordnen sich Nebensachen von selbst unter (wie Bauformen etc.).“ (S. 92.) Was nennt er hier wahr? Gilt es im Sinne der Kunst, so deutet die Unterordnung der Nebensache auf ein Kunstwerk, das in diesem Falle immer nur Malerei sein kann. Gilt es im anderen Sinne, so deutet die Unterordnung der Nebensache lediglich auf ein aktuelleres, stärkeres deshalb aber noch nicht im mindesten dem Künstlerischen dienendes, höheres Interesse. Bei dem Unglück auf der Strafe ist das entstellte Gesicht des Opfers interessanter als der daneben liegende Hut, deshalb aber noch lange kein Kunstwerk. Welches von beiden Interessen gemeint ist, sagt Böcklin ganz unzweideutig in der Fortsetzung des eben zitierten Satzes: „Es wirkt dann immer nur das psychologisch Bedeutendere, und man sieht zuerst auf die Figuren.“

(S. ebenda.) Also Theater. Hätte er die Kunst gemeint, so konnte der Satz immer nur lauten: Es wirkt dann immer nur die Harmonie des ganzen Bildes, und man sieht gar nicht mehr auf die Figuren.

Natürlich gilt ihm die Figur auch im weiteren Sinne als das Figurale, das auf Grund lediglich sachlicher Vorstellung und durch günstige Kombinationen mit anderen Vorstellungen zur Wirkung geeignet ist. Er sagt von seinen „Härten im Bilde“, „daß sie dazu da sind, um den Blick auf sich zu ziehen“ und, „wo sie auf uninteressanten Stellen liegen“, dazu dienen sollen, das Auge „mit größerem Wohlgefallen auf die Gesichtsformen oder andere schöne Dinge zu lenken“. (S. 103.) Diese Härten sind also die Kulissen, die Hilfsmittel für die Hauptsache. Die Hauptsache, das Wesentliche, das Böcklin so oft bei den alten und neueren Malern vermißt, wird nun deutlich erkennbar. Es beruht auf der Neuheit der Szene. „An wen erinnern denn sein Prometheus, seine Toteninsel, Meeresidylle, Seetingeltangel, seine brennenden Schlösser, an wen erinnern sie? An niemanden. Selbst die Bildung der Fabelgeschöpfe gehört seiner Phantasie, seinem Humor, und das ist es ja gerade, was die perplexen Schulmeister ihm vorwerfen, weil sie ihm mit ihren festgenagelten Überlieferungen nicht folgen können, wenn sein Einhorn das Horn anders trägt als der auf Seite soundsoviel, wenn seine Sirenen nicht der Beschreibung des x entsprechen u. s. f.“ (F. 26.) Wir fanden schon bei einer anderen Gelegenheit, was Floerke als Böcklins Sehkraft preist. Jetzt, in dem

Zusammenhänge mit dem Wesentlichen erkennen wir, auf was sich diese Kraft richtete: „Was alles haben Böcklins Augen — wie seine Bilder beweisen — gesehen!“ (F. 118), und Floerke folgert: was Böcklin sieht, sehen Schuster, Schneider, Friseure ebennicht. (F. ebenda.) Das ganze Buch Floerkes besteht aus solchen für die Psychologie der Kunstbetrachtung unserer Zeit bemerkenswerten Dokumenten, denen man stets anhört, daß sie die törichte Antwort auf noch dümmere Fragen waren. Böcklin mußte, könnte man fast sagen, immer tiefer in den Irrtum geraten, weil er alle Einwendungen, die man gegen ihn vorbrachte, leicht widerlegen konnte, weil die anfangs beschränkte Zahl seiner Anhänger ihn immer mehr bestätigte, weil tatsächlich seine Spekulation und die seiner Getreuen wie Floerke richtiger war als die des Publikums, und die Freude an den leichten Siegen ihrer Spekulation das Vertrauen auf die Sache steigerte. Das Publikum hielt sich wirklich einzig und allein an die Kulisse und die Helden der Tragödie, bspöttelte das Einhorn und empörte sich gegen solche Kostümierung. Keinem Gegner fiel es ein, das ganze Stück als solches in Frage zu ziehen und zu sagen: Richte deine Szene her wie du willst, kostümiere deine Leute wie es dir einfällt, setz' meinerwegen das Horn an die Stelle des Schwanzes, mach' Sirenen, die wie Orang-Utangs aussehen, und Zentauren, die an Kanzleiräte erinnern: aber spiele! tanze! mach', daß wir alles das vergessen und daß von dem Kuriosen deiner Art nur das Allgültige bleibe! Wahre dein Recht, bediene dich welcher Stützen du

willst, aber gib uns das unsere, unser heiliges Recht, damit wir dir näher kommen und in den Zentauren und Sirenen dich selbst erkennen können.

Wie die Sachen aber lagen, hatte Floerke leichtes Spiel. Er weist nach, daß die Nörgler der Böcklinschen Zeichnung im Unrecht sind (F. 105 u. ff.), und hat ganz recht, genau so recht, wie in der Forderung der Freiheit für die Böcklinsche Stoffwelt, ist aber dabei hier wie dort nur der Theaterschneider, der dem Helden das Kleid richtig anzieht und nicht im mindesten fragt, ob der Mann bei Stimme ist. „Um vor Widerlegungen sicher zu sein,“ sagt Floerke, „griff Böcklin zu Märchenwesen, weil ihn die Richtigkeitskrämer nicht kontrollieren können.“ (F. 100.) Daß solche Angriffe gleich subaltern sind wie solche Abwehr, kam ihm nicht in den Sinn. „Er lügt nicht, und wenn er lügt, ist es erst recht richtig. Ein gutes Märchen ist auch voller Natur. Er mutet einem auch nicht zu, aus dem herauszugehen, was man schon hat, sondern rechnet damit und vergrößert höchstens.“ (F. ebenda.) Das ist just alles, was man ihm vorwerfen kann, daß, was hier „höchstens“ heißt, für uns noch nicht das mindeste bedeutet, daß er uns zu wenig, viel zu wenig zumutet, mit nichts uns nötigt, aus dem, was man schon hat, herauszugehen. „Und jedes Kunstwerk ist eigentlich ein Märchen. Der Superlativ, der zweckbewußte heißt das, aus der Unähnlichkeit der Mittel hervorgehend, ist auch eine Kunstform. Böcklins Zentauren etc. sind Phantasielogik, freilich keine Erfahrungslogik oder Beobachtungslüge.“ (F. ebenda)

Forts.) Was er Unähnlichkeit der Mittel nennt, ist Unähnlichkeit der Situationen; einen Superlativ daraus gibt es nicht, denn es kann immer noch etwas Drastischeres geben als den drastischsten Böcklin, und noch weniger kann ein solches Maximum je Kunstmittel werden. „Bei Böcklins kolossalem ›Realismus‹ — Naturwahrscheinlichkeit, Momentwahrscheinlichkeit, Stimmungstärke —, wegen dessen die modernsten Impressionisten, die er auslacht, ihn vergöttern, bei dieser seiner Wirklichkeitsnähe sollte man sich vielleicht auch an die ungeheure — allerdings unbewußte und ganz unkontrollierte — Realität des Traumes erinnern.“ (F. ebenda Forts.) Warum nicht auch an die Realität eines tüchtigen Atherrausches oder die zuweilen nicht weniger ersprießlichen Vorstellungen einer Hypnotisierten!*)

Auf dieser Phantasielogik beruht die eigentliche Technik des Böcklintheaters, die Konsequenz, von der im ersten Teil des Buches die Rede war, die er mit jedem Werke weiter ausbildet. „Er mag nicht die bloße Landschaft malen, er will das, was sie ihm sagt, so deutlich wie möglich dem Beschauer vermitteln.“ (F. 38.) Wie geschieht das? Als „Maler, der sich in seiner anschauenden Laune**) nicht für gezwungen hält, den

*) Nicht ohne Humor ist die Fußnote des Herausgebers unter diesem Abschnitt mit der Exemplifikation auf Nietzsches glänzende, wenn auch unzureichende Definition des „Antiartistischen“.

**) Über diese „anschauende Laune“ kommt es zu Äußerungen die den Leser leicht verführen könnten, wenn er sich nicht über diesen Begriff klar ist. Abgesehen von den oben weiter zitierten Äußerungen, die freilich genügen können, jeden Zweifel zu zer-

Erzähler aufzugeben.“ (F. ebenda. Vergl. auch die oben zitierte Stelle bei Frey 121.) Nur zielt der Erzähler nicht auf die Knaussche Erfindungswelt, sondern auf eine weitere, die den dem Modernen teuren Stimmungsfaktor äußert. „Die sogenannte Stimmung“, sagt Floerke, „ist durchaus nicht immer etwas Sentimentales, Poetisch-Phantastisches, welches den Menschen beherrscht, sondern ein Sichtbares, welches der Maler packen und beherrschen kann. Sonneneinsamkeit, Meeresöde, Waldesschweigen sind in den sie zusammensetzenden Naturerscheinungen keine Produkte unserer Empfindsamkeit, sondern für den Schauenden erkennbare charakteristische Lebensäußerungen gewisser wiederkehrender Naturmomente.“ (F. 39.) Hier wird beinahe

stören, heißt es später bei Floerke: „Er will nicht das und das und noch was darstellen . . . Er will nicht das Geschaute darstellen, sondern das Angeschaute, d. h. beim Sehen Empfundene.“ (F. 56.) Worte sind in solchen Fragen so dürftig, namentlich in den Händen solcher Bewußtlosen, daß der Schein oft aufs Haar die Wahrheit trifft. Das „Angeschaute“ ist ja wirklich die Kunst, kann sie sein. Aber man höre die Fortsetzung: „Er will irgendeiner seelischen Erinnerung zu möglichst knappem und deutlichem Ausdruck verhelfen. Bildlich: nicht das Rad in der Uhr interessiert ihn, sondern seine Funktion und das Resultat, und darum und bis dahin macht er es. Sprechende Formen, Farben und Bewegungen, das ist die Hauptsache.“ (Ebenda.) Also nicht das Geschaute will er darstellen, das will auch der Maler nicht, daher könnte er Maler sein. Aber nicht das in der Malerei Kunstbildende daran will er darstellen, das Farbige, das Lineare, das Sichtbare, was zu anderem getan oder aus sich gebildet, das organische Kunstwerk, das Bild gibt, sondern die Funktion will er zeigen, nicht das Angeschaute, sondern die in nichts den Maler angehenden, rein physiologisch wirksamen Organisationsverhältnisse des Objekts. Es bleibt also ein lediglich Geschautes.

das Dasein einer objektiven Naturphantasie zu erweisen versucht — eine Anschauung, die wir noch deutlich formuliert sehen werden — in Wirklichkeit aber nur der Standpunkt des Dichters von Sittendramen gerechtfertigt. Tatsächlich beobachtet Böcklin das auf die Empfindsamkeit, d. h. auf die seine, Wirkende der Natur, sammelt es, kondensiert es, übertreibt es und hofft dann ebenso wie die Natur zu wirken. Denn daß er nicht an die tatsächlich in der Natur liegenden, der Harmonie dienenden, gesetzmäßigen Momente, sondern immer nur an das willkürlich von seiner Phantasie Hineingetragene denkt, beweisen viele Zitate.

Böcklin und seine Freunde verschlossen sich natürlich nicht vor jeder Ahnung von dem Dasein der jenseits ihrer Empfindsamkeit wirkenden objektiven Naturfaktoren. Sie glaubten im Gegenteil, diese Faktoren tiefer, wahrhaftiger, lebendiger als irgend einer zu fassen, und wären ehrlich entrüstet gewesen, hätte ihnen jemand nüchtern und sachlich erwiesen, daß ihre ganze Auffassung nur auf das plumpste Theaterklischee hinauslief. Was sie darüber äußern, ist notwendig unklar. Böcklin hätte die Kulisse, an deren lebendige Erscheinung er nicht mehr glauben konnte, bestimmt nicht wieder verwendet. Jede klare Präzision mußte den Apparat in Frage stellen. Daher das fast wie bewußte Entstellung erscheinende Hingleiten Floerkes über die allzu deutlichen Klippen der Methode, der energische Ausspruch Böcklins, sobald es sich um Exempel handelt, das Drehen und Winden, sobald die notwendige Folgerung aus dieser Energie

nach klarer Formulierung verlangt. So sagt Floerke: „Auch eine Landschaft hat ihre Individualität, die Böcklin zu entbinden strebt, jede Stimmung ihr entsprechendes Stück Welt, Jahreszeit und Tageszeit, und es ist nur Sache der schnellen Ideenverbindung, daß sich das Entsprechende von selbst zusammenfindet, um zu überzeugendem Ausdruck zu gelangen.“ (F. 39.) Oder: „Ich kann beim ›Sehen‹ des Lebendigen das Leben nicht übersehen, ebensowenig beim Anschauen der Natur. Licht, Luft und Raum sind sichtbar und also Gegenstand der Malerei.“ (F. ebenda, Forts.)*) Das könnte ein Poussin, ein Rembrandt, ein Tizian unterschreiben. Darauf baut sich die ganze Malerei auf, und jeder Maler, der dieses Gesetz richtig befolgt, wird im Prinzip nicht wie Böcklin, sondern wie die überwältigende Mehrzahl der großen Maler malen. Aber so unglaublich solche Auslegung erscheinen mag, Böcklin findet eine, die diese Erfahrung direkt umkehrt, indem er von allen unmittelbaren Folgerungen aus der eben erkannten Tatsache absieht und ihre Elemente durch vollkommen willkürliche ersetzt. Denn sofort nach diesem Satz folgt bei Floerke: „Die Fabelwesen, welche solchen Anschauungen oder Vorstellungen zu stärkerem Ausdruck verhelfen, sind darum noch lange keine eitle Ergänzung oder Verbesserung der Natur. Sie bedeuten nichts weiter, sie wenden sich nicht an unser gelehrtes Wissen, — sie sind das überzeugende Produkt solcher

*) Vergl. damit das pag. 189 gebrachte Zitat Schicks von dem Nicht-Wesenhaften des Lichts (S. 250).

eigenartigen Naturmomente: und wenn sie auch zufällig noch niemand gesehen hat, sind sie darum in ihrer Naturumgebung nicht minder wahr — gleichviel ob die Natur sie zu machen vergessen oder nur kein Mensch bisher sie gesehen hat.“ (F. ebenda Forts.) Wieder scheidet kraft der ungeheuerlichen Verwirrung der Maler aus, und der Theatermensch tritt an seine Stelle. Und nichtsdestoweniger schließt daraus Floerke: „Böcklin ist immer mehr Maler geworden.“ (F. ebenda.)*

*) Der folgende Satz: „Aber in einer Beziehung, doch nicht in Konrad Fiedlers Sinne“ (F. 39), der besagen will, daß Böcklin in dieser Beziehung nicht Maler war, ist der formulierte Selbstmord dieses ganzen Kompromisses. Denn die Floerke-Böcklinsche Anschauung wird von der Fiedler-Maréesschen schlechterdings ausgeschlossen, und zwar nicht nur in einer, sondern in jeder Beziehung, im Prinzip. Fiedlers kompliziertes, zaghaftes Schlußvermögen hat keine endgültigen Resultate seiner reichen Gedanken übrig gelassen, die zumal in seinem schönen Aufsatz „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“ niedergelegt sind und ihm den Ruhmestitel geben, in seiner Zeit der einzige deutsche Nichtkünstler gewesen zu sein, der sich überhaupt mit der Kunst in der eines Denkers würdigen Weise beschäftigte. Ich will in diesem Teil, wo so viele Zitate zur Erweisung der Unvernunft herangezogen werden, dem Leser nicht ein Dokument klaren Denkens vorenthalten, das den Gegensatz zu Böcklin in aller Sachlichkeit erkennen läßt: „Es kann sehr gewagt erscheinen, die Ansprüche, deren Erfüllung von der künstlerischen Tätigkeit gefordert wird, als ungerechtfertigt abzuweisen und dafür etwas als die Aufgabe der Kunst zu bezeichnen, was vielleicht manchem garnicht von besonderer Wichtigkeit zu sein scheinen mag. Aber wenn man sich fragt, um welches Erfolges willen eine Tätigkeit ausgeübt wird, so muß man in Rücksicht ziehen, welcherlei Erfolge nicht ausschließlich dieser Tätigkeit angehören, was hingegen ganz allein durch dieselbe erreicht werden kann. Man kann, wenn auch in etwas unbestimmter Weise, fast alle die Forderungen, die an jede Kunstübung gestellt zu werden pflegen,

Daraus folgt ein ganz neuer Begriff der Landschaft. Da sie Böcklin nur als Kulisse dient, ist ihm das Gebaren der anderen Maler, denen sie etwas anderes bedeutet, notwendigerweise unverständlich, und so ergibt sich der Grund seiner Abneigung gegen alle echten Landschaftler, der Standpunkt, von dem er ihnen immer wieder vorwirft, das Eigentliche, die Hauptsache der Kunst verfehlt zu haben. Diese Anschauung ist Gemeingut geworden. Einer seiner literarischen Verehrer, G. Nie-

unter zwei Rubriken bringen: man fordert Empfindungswerte von der Kunst und Bedeutungswerte. Nun kann nicht geleugnet werden, daß durch die Kunst Empfindungswerte sowohl als Bedeutungswerte eigentümlicher Art geschaffen werden. Aber wenn die Kunst auch unser Empfinden in besonderer Weise anregen, unser Denken in besonderer Weise zu beschäftigen vermag, so lernen wir doch Empfinden und Denken nicht erst durch die Kunst kennen; vielmehr gibt es auf dem weiten Gebiete des Vorhandenen nichts, was nicht als ein Empfindungswert oder als ein Bedeutungswert sich geltend machen könnte. Verwerten wir also die Erzeugnisse künstlerischer Tätigkeit für unser Empfinden oder unser Denken, so tun wir etwas, was wir, wie mit allem und jedem, so auch schon mit den bloßen Wahrnehmungen und Vorstellungen des Gesichtssinnes tun können; es bedarf dazu nicht so komplizierter Tätigkeiten, wie diejenigen sind, aus denen künstlerische Leistungen hervorgehen. Wohl aber bedarf es dieser Tätigkeiten, wenn es sich um Herstellung des reinen Ausdrucks der Sichtbarkeit einer Erscheinung handelt“ (Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, herausgeg. von Marbach, Leipzig, Hirzel 1896, pag. 315 u. 316). Oder vorher die Darlegung, daß des Künstlers Beziehung zur Natur „keine Anschauungsbeziehung, sondern eine Ausdrucksbeziehung“ ist (pag. 289 und vor und nachher), oder: „Freilich, wenn man an der Trennung von geistigem und körperlichem Tun festhält, wird man auch nicht über die Ansicht hinauszukommen vermögen, daß der Künstler, indem er äußerlich tätig wird, nur etwas für andere sichtbar und bleibend darstelle, was in seinem, an kein äußeres Tun

mann, der hier schon zitiert wurde, geht in demselben Buch so weit, sie zur Grundlage einer naturwissenschaftlichen Landschaftstheorie zu machen, die, so phantastisch sie scheint, tatsächlich nur ehrlich und konsequent formuliert, was unendlich vielen Anhängern Böcklins vorschwebt, und die daher, als Ausfluß dieser Massensuggestion, hier nicht übergangen werden darf.*) Anschließend an die Stimmung Böcklins, von der wir so-

gebundenen Vorstellungsvermögen bereits Gestalt gewonnen habe. Ja man wird weitergehen und die Meinung hegen, daß der Künstler aus der Not eine Tugend mache, da ja doch kein äußeres Mittel die in seinem Geiste wohnenden Gestalten in ihrer Reinheit und Vollkommenheit wiederzugeben imstande sei. Dann freilich wird man von all den verhängnisvollen Irrtümern nicht loskommen, die sich mit Notwendigkeit ergeben, wenn man in dem sichtbar Vorhandenen der Kunst nur ein Symbol eines Geistigen sieht, wenn man das dem Auge sich tatsächlich Darbietende gering achtet gegenüber einem unsichtbaren Inhalt, der in die unvermeidlichen Beschränkungen der Form herabgestiegen sei . . ." (pag. 291, 292).

Dazu bemerkt Floerke mit bewunderungswerter Richtigkeit: „Alle diese Bienenarbeit Fiedlers bringt uns höchstens die Herren von Marées und Hildebrand näher. Gletscherbesteigung — Nordpolexpedition, um den veritablen Nordpol zu finden und zu merken, daß von ihm nichts zu sehen ist. Fiedler hat einen konzentrierten Menschen vor sich. Alles Abstraktion. Nicht etwa einen voll Leidenschaft, der darum auch mal eine Dummheit macht! Ich halte Fiedlers Ausführungen über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit etc. schließlich doch für grundfalsch. Absolutes Kunstwerk ohne Mitwirkung des — sklavischen — Beschauers will er, Anregung des ähnlich Empfindungsfähigen will ich vom Kunstwerk.“ (F. 230.)

Deutlicher sind absolute Kunst und absolute Unkunst nicht zu formulieren.

*) G. Niemann: „Richard Wagner und Arnold Böcklin oder Über das Wesen von Landschaft und Musik“ (Zeitler, Leipzig, 1904).

eben sprachen, nimmt Niemann in der Landschaft, d. h. in der Natur, zweierlei grundverschiedene Elemente an, von denen die einen einen psychischen, einheitlichen Inhalt, die anderen „eine Vielheit von beziehungslosen Einzelercheinungen physischer Art“ ergeben. Die letzteren sind die materiellen Dinge, also Bäume, Steine, Häuser usw. Die anderen dagegen bewirken das, was wir Stimmung nennen. Wohlverstanden nimmt Niemann das eine ebenso objektiv wie das andere. Mit dieser Ungeheuerlichkeit nicht genug, teilt er dementsprechend die Landschaft in zwei Klassen: Auf der einen Seite steht die Masse der Künstler. „Der weitaus größte Teil der Landschaftsmalerei gibt eine mehr oder minder getreue Nachahmung irgendwelcher äußeren Momente der Wirklichkeit, als Felsen, Wald, Meer, Gebäude usw., welche nunmehr höchstens nach malerisch-zeichnerischen Gesichtspunkten, niemals aber nach dem Gesichtspunkt einer inneren, psychischen Einheit zusammengeordnet werden.“ Dies wurde im Jahre des Heils 1904 gedruckt. Auf der anderen Seite, so schließt Niemann, steht, vage vorbereitet von — übrigens gänzlich willkürlich herangezogenen — wenigen Vorgängern: Böcklin. Welche von beiden Seiten die wahre Kunst darstellt, braucht kaum gesagt zu werden. Ist man so weit, so steht natürlich nichts im Wege, aus der Identität gewisser Trugschlüsse Wagners und der ganzen Anschauung Böcklins die Identität von Musik und Landschaft zu folgern. Ja, man könnte auf dieser Basis noch erstaunlichere Dinge deduzieren.

Ich würde die Geduld meiner Leser nicht mit dieser Vorführung auf die Probe stellen, wenn es sich hier um die Theorie des Herrn Niemann handelte. Aber dieser Fall steht für hundert andere. Er deckt genau die Floerkesche Anschauung, deckt Böcklin selbst, wie jeder Leser der Zitate erkannt haben muß, ja, er vertritt die überwältigende Mehrheit deutscher Kunstfreunde. Er ist auch für die Analyse deutscher Kunstwissenschaft nicht ohne Belang. Man muß sich als deutscher Gelehrter gründlich hüten, eine Jahreszahl zu vertauschen, ein von der Fachliteratur anerkanntes Bild eines wenig bekannten Meisters einem nahestehenden anderen zuzuschreiben, oder gar eine gute, alte Kopie für ernst zu nehmen. Aber man kann auch heute noch in Deutschland über die elementarsten Grundsätze der Kunst den unerschrockensten Unsinn veröffentlichen, ohne in die geringsten Fährnisse zu geraten.*) Ja, das Beispiel der intellektuellen Urheber der Niemannschen Anschauung beweist, daß man mit solcher, jeder Kunst und jeder Vernunft ins Gesicht schlagenden, Überzeugung zu den populärsten Lehrstühlen gelangt.

*) Zum Beweise empfehle ich die Kritik der Niemannschen Abhandlung von A. Peltzer in den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur“, Heft 2 (E. Meyer, Verlag, Berlin). Da wird Niemann nicht nur ernst genommen, sondern mit wärmster Sympathie behandelt. Die ungeheuerliche Erweiterung des Gegensatzes „Dionysisch-Apollinisch“, auf dem natürlich auch Niemann seine Geschichte aufbaut, gilt als „ernsthaft sinnvolles Spiel“, und nur mit größter Sanftheit wird der Gipfel der Theorie, die Identität der Malerei und Musik, als doch ein wenig zu weitgehend getadelt. Die Herkunft dieser Schonung ist klar. Man

Wie die Landschaft, so sind Böcklin auch alle anderen Gebiete der früheren Maler zu wenig. „Ihm genügt das ewige Figurenstillleben von Adam und Eva, des Porträts, der Sante Conversazioni nicht.“ (F. 39.) Wie sollte es ihm auch genügen, nachdem er ganz andere Absichten als die anderen zu verfolgen hat. Frey zitiert: „Das Porträt ist im Grunde gar keine Kunst. Der eigentliche Künstler ist der Schöpfer.“ (Frey 120.) Stilleben und Genrebilder pflegte Böcklin mit der Bemerkung: „Das sagt alles nichts“ abzufertigen. (Ebenda.) Es wiederholt sich hier genau dasselbe wie bei der Landschaft, und nichts könnte einen Niemann abhalten, aus jeder dieser Kategorien der Malerei neue Begriffe zu gewinnen. Das Porträt als isolierte Tatsache mußte Böcklin im besten Fall wie ein aus einem einzigen Monolog bestehendes Drama erscheinen, das Stilleben wie ein wahrer Nonsens, und ein Genrebild ohne starke Handlung wie der reine Hohn. Malen und einen dramatischen Gedanken fassen, war ihm dasselbe. Der berühmte Satz, daß Raffael auch ohne Arme der größte Maler gewesen wäre, fand in ihm die denkbar weiteste Folgerung. Sagte er doch von Gottfried Keller, seinem Freunde: „Keller würde, wenn ihm die äußeren Umstände die Erlernung des Tech-schuldet sie nicht nur Henry Thode, sondern auch Nietzsche, dem Lieblingsautor des „Dionysisch-Apollinischen“. Und nicht nur Nietzsche, sondern auch Wagner, dem größeren Gegenstück Böcklins. Und nicht nur Wagner, sondern auch Lessing, dem großen Vermenger der Künste. Man kann an jedem Beispiel à la Niemann lernen, wie unmöglich ein Fortschritt deutscher Kunstanschauung erscheint, solange nicht die populären Anschauungen der ersten Urheber solcher Ideen mit eiserner Konsequenz geprüft werden.

nischen gestattet hätten, ebenso groß als Maler wie als Dichter geworden sein.“ (Frey 246.) Ich bin überzeugt, daß er dasselbe von jedem Dichter, der ihm gefiel, gesagt hätte, vielleicht sogar von jedem geschickten Regisseur. Man höre folgende Episode. Floerke findet Böcklin eines Tages bei dem Bild „Zentaur in der Schmiede“ und fragt ihn:

„Wie kommen Sie dazu?“

„Ganz zufällig natürlich. Ich dachte nicht daran, einen Witz zu machen, etwas zu erzählen. Mir fiel das plötzlich ein, und nun muß es herauskommen.“

Nach einigen Tagen: „Sie haben das Ganze verändert.“

„Ja, der Junge war überflüssig. Der Meister (der Schmied) sah nach der dicken weißen Zentaurin. Das war falsch und brachte einen Nebengedanken in das Bild. Er muß den Kopf sachverständig und überlegend schief halten und sehen, wie sich das wohl machen läßt (das Beschlagen), während der ganz rohe Bauernzentaur ihm seine Schwierigkeiten mit diesem ewigen Eisen klagt.“ (F. 40.) Das ist genau der Gedankengang und die Sprache eines Regisseurs.

Der Regisseur stellt die Bilder. Sein Gefühl für Symmetrie hat genau den für eine tüchtige Regie unentbehrlichen Umfang. Er stellt die Bilder auch um, immer nach der stärkeren Wirkung der Kulisse hin. Vergl. die fünf Fassungen der „Toteninsel“, die deutliche Entwicklung der Kulissenwirkung von der ersten Fassung bis zur letzten. Er stattet sie bis ins kleinste

aus. Vergl. das vergnügte Eichhörnchen auf dem „Schweigen im Walde“ und hundert andere Dinge. Ja, es kommt diesem zweckbewußten Regisseur nicht darauf an, Dinge zu zerstören, die der Maler Böcklin gemacht hatte. Vergl. die Landschaft der Weberschen Sammlung in Hamburg, wo das später aus Regie-Rücksichten hinzugetane Irrlicht den Ton zerstört. Auf vielen anderen Bildern der Schackzeit findet sich derselbe willkürliche Eingriff, auf den schon im ersten Teil hingewiesen wurde.

DAS STÜCK

Da Böcklin auf seiner Bühne nicht spielt, da sein Theater die Wirkung des Spiels versagt, kann man eigentlich auch nicht von seinem Stück reden. Er kommt wie die meisten populären Theaterschreiber nicht über den Titel hinaus und begnügt sich, das Publikum mit Nebensachen zu unterhalten. Den Titel aber können wir nennen und die Sphäre bestimmen, auf die er hinzielt.

Auch dafür genügt, uns an Floerke zu halten. „Bruckmann nennt ihn einen Romantiker. Seine Bilder, erinnert er mit Recht, haben stets einen subjektiven inneren Anlaß, ihren Ursprung in seiner jeweiligen Stimmung. So die „Pieta“, deren Entstehung auf den unter besonders tragischen Umständen erfolgten Tod seines Töchterchens zurückzuführen ist. Der Tod mit dem Wirbelwind, Blitz und Brandstätte ist nicht umsonst 1871 gemalt, wie auch die „Via Mala“ nur seine Angst gemalt haben will, die er empfand, als er von Italien zu Fuß da durch kam.“ (F. 30.) Und der Herausgeber berichtet in einer Anmerkung, daß Böcklin das eine Bild tatsächlich 1870 „unter dem Eindruck des deutlich vernehmbaren Kanonendonners“ malte. — Von Rechts wegen, finde ich und zwar allen Ernstes, müßte man auch den Anblick des Bildes nur unter dem Donner der Kanonen genießen,

um dadurch, durch die Rekonstruktion der Elemente der Empfängnis, über die schreienden Mängel des Bildes hinwegzukommen. Man vergleiche damit, wie ein anderer Künstler in einem ähnlichen Moment verfuhr. Delacroix malte bekanntlich das Barrikadenbild des Louvre als Augenzeuge der Julikämpfe des Jahres 1830, und obwohl, wie wir wissen, der Mensch intim an der Sache der Freiheit hing, beging er die Seelenlosigkeit, sich nur als Maler an dem Bilde zu beteiligen und die ganze Sache nicht anders als die Pose eines Modells, ohne Zutun des „inneren Anlasses“, zu betrachten. Und war auch ein Romantiker, ja es fehlt nicht an Leuten, die ihn für den größten der romantischen Zeit halten, war so durch und durch Passion, daß kühle, deutsche Leute, die Böcklin lieben, heute noch nicht wissen, was sie mit jenem Romantiker anfangen sollen und daher seine Malerei für Theater nehmen. Oder ein anderes Beispiel. Böcklin hatte sicher nicht das allergeringste Verständnis für einen Michelangelo, der mit dem Haß gegen die Medici im Herzen, heimlich, während seine Mitbürger die Stadt gegen den Usurpator verteidigten, an den Grabmälern für San Lorenzo arbeitete. Er hätte solches Gebaren sicher unsachlich wenn nicht unsittlich genannt. In Wirklichkeit hing Böcklin dermaßen am äußeren Anlaß, daß ihn jede Kunstkraft verließ, sobald der Einfall vorbei war, während Michelangelo so sehr dem inneren Anlaß, dem Künstler folgte, daß das Werk ihn sogar zur Vergessenheit über die Bestimmung fortriß. Erst als es sich darum handelte, die Denkmäler aufzustellen, als der

Gedanke, welche Bedeutung sein unsterbliches Werk dem Ruhm der Medici zufügte, laut wurde, trat der Künstler mit dem Menschen zurück. Der Mensch war vorher nie beteiligt gewesen.

Ein romantisches Stück also. Wie beginnt es? — „Nehmen wir,“ fährt Floerke fort, „die Drachenhöhle: das Grauen der starren, menschenfeindlichen Alpenschluchten stieg mächtig in ihm auf — nicht die Vedute, nicht der Goethesche Vers“ [Kennst du den Berg und seinen Balkensteg? (Fußnote des Herausg.)] — „aber mit der schnellen Ideenassoziation des Künstlers, der um jeden Preis deutlich werden und sich auf alle mögliche Weise ausdrücken will, fielen ihm zu der schaurigen Felsklamm von weitem die Teufelsbrücke und der Goethesche Vers ein, und aus der Vorstellung des Grauens war ein sprechender Bildgedanke geworden. Vers und Bild haben den gleichen Ursprung.“ (F. 30, 31.)

Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg . . .

Floerke ergießt sich mit Wonnen in diese Welt: „Wer hätte nicht schon auf offenem Meer die Empfindung gehabt — ganz abgesehen von den aufgefischten Wundern der Tiefe und den an die Oberfläche kommenden Walen, Haien, Delphinen, Robben etc. —: warum sollte jetzt oder dort nicht ein wunderbares Geschöpf auftauchen? Sehen doch selbst Söleute immer wieder die Seeschlange.“ (F. 77.) Der Hinweis auf Jules Verne versteht sich dann von selbst, und auch den läßt sich Floerke nicht nehmen: „Und siehe Jules Vernes Erfolge; muß denn aber jede

Phantasie in unkünstlerischen wissenschaftlichen Bahnen wandeln?“ (Ebenda.)*)

Man erkennt das Stück leicht als Anthropomorphismus primitivster Art, und alles was das philosophische System dieses Namens widerlegt — der Hinblick auf den Kosmos — alles was Böcklins Irrtum sprengt — der Hinblick auf die Kunst — entstammt einer und derselben Quelle, einem brutalen Materialismus, wie ihn so kraß und unverhohlen keine Epoche vor uns je gesehen hat. Die Zeit der philosophischen Systeme ist vorbei. Man macht nicht mehr in stiller Denkerstube neue Religionen, noch verbringt man die Zeit damit, die alten zu stürzen. Die alten fallen von selbst, und für den Ersatz wird kein rechtes Bedürfnis empfunden. Man hat nicht mehr die Geduld der Reflexion für die Ergründungen der Denkerstube. Wohl aber sind uns für die praktische Aufnahme nicht allzu komplizierter Wahrheiten über Nacht eine Fülle wohl geeigneter Fühler gewachsen. Man philosophiert heute mit den Sinnesorganen. Das Leben dringt frisch und fröhlich durch den Magen in unser Allerheiligstes, und je intensiver wir es auf solche Art mitleben, desto klarer wird uns der eitle Zeitvertreib aller Philosophen.

An diese flinken Geisteskräfte wendet sich Böcklins Anthropomorphismus. Er ist in allen Teilen hinlänglich

*) Wenn Floerke mit diesem Einwurf Jules Verne unter Böcklin stellen will, ist nicht einzusehen warum. Ein scheinbar wissenschaftlicher Vortrag ist nicht weniger oder mehr wert als ein scheinbar dichterischer. Aber um diese Nuancen soll nicht mit ihm gestritten werden. Mit Kunst haben jedenfalls beide gleich viel und gleich wenig zu tun.

bekannt und erstreckt seine zum Symbol wandelnde Kraft bis auf die primitivsten Elemente materieller Gestaltung. Fehlt es doch bei Böcklin nicht an Anzeichen, daß selbst dem Urzustand der rohen Farbe schon sinnbildliche Bedeutung zukommt.*) Solche Wunder vollbringt nur die Leidenschaft, von deren Macht mich die Seufzer der üppigen Orientalin in der denkwürdigen Tristanaufführung überzeugten. Floerke hält „die Frage Böcklin für eine Geschmackssache“. (F. 73.) Ich bin seiner Meinung und möchte den Geschmack dabei im ganzen Umfang des Schmeckens verstehen wie meine Orientalin, die auch die Gewohnheit hatte, die Kunst mit allen nur denkbaren Organen zu genießen.

Franz Servaes nennt Böcklin den „Künder der Einheit von Mensch und Natur“ und hält „die Verbindung des Phantastischen mit dem Elementaren“ für das „Ur-Phänomen der Böcklinschen Kunst“. Daher sofort auch bei diesem Freund der Musen der Verzicht auf jede Kritik zu gunsten einer neuen Kunsttheorie. „Dies ist seine allerpersönlichste Note, wie sie in gleichschöner Prägung, Tiefe und Kraft bei keinem anderen Maler wiederkehrt — Rubens vielleicht ausgenommen, der indes neben diesem ›Griechen‹ wie ein wilder,

*) Schon bei Schick Andeutungen der absoluten Farbenbedeutung S. 43, namentlich 89 (traurig-heiter); deutlicher bei Floerke z. B. F. 60 (der Trompetenstoß zinnberrot); seine Auffassung der Kontraste F. 60—67; das „von vornherein Bedenkliche der reinen Farben“ F. 98 etc. Am bestimmtesten in der letzten Zeit, bei Frey, über „die Seelenwerte der Farbe“, Verwechslung physiologischer Wirkungen mit seelischen. (Frey 118 und 119.)

taumlicher Barbar wirkt.“ Hier ist, was wir am Schluß des IV. Kapitels dieses Teils vermuteten, bereits eingetreten, die Sanktionierung Böcklins als Klassiker. Und die Begründung: „Böcklin, dem einzigen, war es gegeben, indem er sich ganz dem Höhenflug seiner Phantasie und Eingebug überließ — zugleich die tiefsten Tiefen von Natur und Leben vor uns zu erschließen und jenen Strom uns erkennen zu lassen, den dunkel rauschenden, der uns alle trägt, der uns zum Gott und zum Tiere macht.“*)

»Centauromorphismus« wäre der gelehrte Name für das Stück; »Krieg im Frieden der Natur« könnte man es für die Volksbühne taufen. Gegen den Schluß leicht tragisch, sonst fast ausnahmslos behaglich, behäbig, von schmunzelnder Munterkeit. Eine Dichtung der Naturlaute. Den Toren, die seit uralten Zeiten die Schönheit der Natur zu fassen glaubten, in dem sie die hohe Regel ihrer geheiligten Ordnung auf die Kunst übertrugen, stellt sich der Interpret entgegen, der Fremdenführer, der das bunte Publikum über die Bedeutung der einzelnen Gemächer und des Ganzen aufklärt. Er hat nicht den Stolz der Alten, das Selbstgeschaffene zu erweisen. Nur deuten sollen wir wie er, den Sinn verstehen, den er mit Zyklopengesten dartut. „Er mag nicht die bloße Landschaft malen, er will das was sie ihm sagt, so deutlich wie möglich dem Beschauer vermitteln.“ (F. 38.) Wie geschieht diese Vermittlung? —

*) „Präludien“, ein Essaybuch von Franz Servaes (Schuster & Löffler, Berlin 1899), S. 242 u. 243.

„Er erhöht durch seine sprechende Staffage nur die Deutlichkeit der empfundenen Stimmung, verkörpert noch einmal das Angesehene, hilft ihm zu zweifellosem Ausdruck — er ist zu reich, um sich mit der bloßen Landschaft zu begnügen, so sehr er ihrer Herr ist. Er muß die Natur — gleich den Alten — vermenschlichen, beleben, nicht mit Individualitäten, sondern mit Verkörperungen ihrer Kräfte.“ (F. 33.) Hier ist der Anthropomorphismus deutlich ausgesprochen, gleichzeitig der Unterschied von dem Knausschen Genrestück. Seine Handlung „berichtet nie über einen historischen oder genrehaften Einzelfall, sondern sucht unter dem Einzelnen das Allgemeine darzustellen.“ (F. 33 oben.) Nicht der beliebige Dorfschulmeister oder das vergnügte Mädchen, nicht zufällig des Weges wandelnde Individualitäten kommen in Frage, sondern die wahrhaft in dem Naturstück mitspielenden, von ihm zu Helden gemachten Figuren. „Sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern relativ, sie helfen seinen Eindruck ins Große, Allgemeine erheben. Es ist nicht bloß Stimmung auf diese Weise, es sind Naturmythen, die er dichtet.“ (F. 33 Forts.) „Seine Fabelwesen sind das überzeugende Produkt solcher Naturmomente“ (F. 39), und „körperlich durchaus organisch und ebenso organisch mit ihrer Landschaft verbunden“ (F. 42). Der Leser erinnere sich, wie wir im ersten Teil den Begriff der organischen Verbindung in der Frühzeit fanden. Jetzt kommt es nur auf die gedankliche Verbindung an. Daher stellt Floerke folgerichtig Böcklin in Konkurrenz — und zwar erfolg-

reiche — mit dem Dichter.*) „Heine sah versunkene Städte auf dem Meeresgrund. — Böcklin, der gar kein Träumer ist, läßt seine Seekälber die Einsamkeit des hohen Meeres noch viel eindringlicher aussprechen.“ (F. 77.) Die heitere Idylle: „>Heimkehr«.**) Der Wasserspiegel und sein Reiz auf den Menschen. Immer stand er davor, sprach davon, und als er gefunden hatte, wie sich das ausdrücken läßt, die Gegensätze, die es tun (den Reiz auslösen), hat er das Bild gemalt: Mühle, stiller Hügel mit Buchenwald, eng und idyllisch, und er — der Landsknecht — schaut hinab in reicher Kriegertracht.“ (F. 82.) Dann die traurige Idylle: „Die Villa am Meer“***) so schlagend für Böcklins Kompositionsprinzip der allseitigen Deutlichkeit — besonders einem modernen pressanten Beschauer gegenüber. Hat der Maler aber erst einmal den Dreiklang: verfallene Villa, ödes Wetter und die übrig gebliebene schwarze Dame, so hat er die Stimmung und den Beschauer.“ (F. ebenda.)

*) Servaes nennt Böcklin den „Shakespeare der Malkunst“ (Präludien, 255). Hanns Floerke, der Herausgeber des hier oft zitierten Quellenwerks, nennt seine schon oben zitierte Abhandlung: „Der Dichter Arnold Böcklin“ (Müller, München und Leipzig) und stellt darin die Gründe dieser Nennung auf. Dann sagt er: „Daraus folgt, daß wir Böcklin nur an Böcklin messen können, den Schöpfer der „Villa am Meer“ an dem Schöpfer der „Toteninsel“. An wem sollten wir aber wohl den Schöpfer der „Toteninsel“ messen können?“ (S. 11.) So ließen sich unzählige andere Dokumente für diese Massensuggestion erbringen, die folgerichtig immer mit der Ausnahmestellung Böcklins schließen.

**) Böcklinwerk II, 3.

***) Böcklinwerk I, 38 und II, 31.

Dramatischer Moment: Um die Menschenfeindlichkeit des Hochgebirgs ganz auszusprechen, warum kein rasender Zentaurenkampf über den Wolken des Abhangs; um das Grausenerweckende des stürmischen Meeres deutlich zu machen, warum keine Seeschlange?“ (F. 99.)*)

* * *

Man bemerkt deutlich im Theater Böcklins die Modifikation der Kulisse und der Idee. Es beginnt mit relativ einfachen Begebenheiten, wie sie die meisten Schackschen Bilder zeigen. Die Notizen Schicks beweisen, daß Böcklin schon damals wußte, wohin er wollte. Nur hielt er sich, dem Charakter der Bestimmung jener Bilder angemessen, an eine gemäßigte Episode. Vergleiche z. B. was bei Schick über das Komische gesagt wird, das man in Kindergestalten hineinlegen müsse, damit sie nicht langweilig wirken (S. 173), oder über den Genre-Kontrast zwischen einem hübschen Jungen und einem hübschen Mädchen (S. 301) etc. Von den späteren Motiven hat Schack nur „Triton und Nereide“. Diese erweitern das Feld des eigentlichen Böcklin. Sie erlauben einmal die denkbar größte Entfernung von dem gewohnten Schaustück, stellen den Mythos zusammen, eine Suggestion großen Umfangs, die jedem Zuschauer bestimmte Elemente in die Hände spielt und ihm doch die Freiheit der Weiterdichtung

*) Vgl. im übrigen außer den hier zitierten Stellen F. 6, 35, 76, 78, 83, 100, 130.

reichlich gestattet. Andererseits verhelfen sie Böcklin selbst in ergiebigster Weise zu plastischen Handlungsmomenten von einer Stärke, die in keinem anderen Stoffgebiet, ohne den Eindruck banalster Roheit zu machen, denkbar wäre. Nur im Reich der Zentauren, wo Böcklins Erfindung tatsächliche, organisationsmäßige Beziehungen entdeckt, wirkt die Gesittung des Autors nicht ohne weiteres abstoßend, ja im Gegenteil pläsiert. Er verfügt über derben Witz und erreicht zuweilen wie in der „Susanne im Bade“ oder in seiner Plastik „Der Froschkönig“ eine nicht sehr gewählte aber überraschende Komik. Seine komischen Szenen sind die besten. Man könnte sie am treffendsten vergrößerte und haltbar gemachte Witzblätter nennen, unter denen die zu den gelungensten gehören, in denen zu dem freiwilligen Humor der kostbarere, unfreiwillige hinzutritt. Die Aufdeckung seiner Beziehung zum Witzblatt komme übrigens nicht auf mein Haupt; denn auch diese Anregung verdanke ich Floerke.*)

Vielleicht liegt hier der einzig wirkliche Wert, der ob als Art groß oder gering, von der Zukunft geschätzt werden wird. Als Komiker hat Böcklin einen Genre geschaffen, der vor ihm nicht da war. Komiker, nicht mehr, noch weniger; nicht etwa Karikaturist. Was ein

*) „Ich rufe, um deutlicher zu werden, die Karikaturen an, Oberländer z. B., der die gleiche künstlerische Kraft besitzt, das Nichtwahre wahrscheinlich zu machen — mit allen Mitteln. (Oberländer ist sehr fein: er macht nur das Komische. Alles andere läßt er durch seine witzige Form so draußen, daß niemand es von ihm verlangt etc.)“ (F. 83.)

Karikaturist nebenbei geben kann, zeigte Menzel, dem man diesen Titel — ein Ehrentitel seit Daumier — nicht vorenthalten hat. Böcklin gibt nichts nebenbei, aber die Komik beherrscht er stärker als irgend einer.

Der Witz deckt sich in vielen Fällen mit den plastischen Handlungsmomenten und folgt dann lediglich aus der Übertreibung der Geste, die entweder mit anderen Gesten derselben Szene kontrastiert oder durch sie wiederholt wird. „Sehen Sie,“ läßt Floerke Böcklin sagen, als sie zusammen vor dem Bilde „Im Meere“*) standen, „die Frauensperson soll schreien — man muß sie singen hören — das ist der Zweck, so wahr muß das Ganze wirken.“ (F. 82). Dieser Zweck wird vollkommen erreicht. Die Nereide singt, daß sie auf ihrem Fischschwanz fast zusammenknickt. Ihre Kollegin lehnt sich an sie an, um es ebenso gut zu können. Der Zentaur brüllt, daß ihm der Bauch schwillt, auch der Mädchenkopf neben ihm tut sein Bestes, vorne trällert noch eine Wasserjungfrau, und im Hintergrunde schauen drei singende Panköpfe aus dem Wasser heraus. So wird das Drastische verachtacht. Floerke nennt das Bild mit Recht und mit doppeltem Humor „Seetingeltangel“. Es ist die fidelste Posse, jedes Caféchantants würdig, oder, noch besser, eines Parodietheaters. Denn fast scheint es bei solchen Dingen, als habe Böcklin nicht nur ein Naturdrama geschaffen, sondern auch gleich die Parodie darauf mitgedichtet.

*) Sammlung Mylius, Basel (Böcklinwerk III, 14, auch bei Floerke, nach Seite 82 abgebildet).

Unsere Landsleute sehen in dem Stück immer nur das Schauspiel eines heranrauschenden Deutschtums, wie in Wagner, dem größeren Vorgänger. Daß dieses Stück sich gern und leicht zur Posse wendet, sollte ihnen zu denken geben.

DER FALL DEUTSCHLAND

Per apparer ciascun s'ingegna, e face
Sue invenzioni, e quelle son trascorse
Da' predicanti, e 'l Vangelo si tace.
Dante (Paradies XXVIII, 94.)

Man muß Floerke nicht für einen Phantasten halten. Daß die Grotesken Schicks sich in bescheidenen Bahnen bewegen, liegt einmal daran, daß Böcklin während der Schackperiode noch mit den Resten eines künstlerischen Habitus bekleidet, noch nicht fertig im Sinne Floerkes oder wie dieser sich ausdrückt, noch im „Dusel“ war. (F. 72.) Dann an der Unfähigkeit Schicks, Schlüsse zu ziehen, vielleicht auch an seiner Bescheidenheit, die dergleichen nicht für seines Amtes ansah. Jedenfalls, wer wie der spätere, der populäre, der „bewußte“ Böcklin denkt, mit Logik begabt und ehrlich ist, muß notwendig zu der unfreiwilligen Selbstgeißelung Floerkes und der unbewußten Verspottung seines Ideals gelangen. Der bis zur Komik hinfallige Irrtum liegt also nicht an dem Schreiber; dieser gab ihm nur eine persönliche Form*);

*) Auch das Individuelle der Form wird übrigens durch das Nachwort des Herausgebers des Floerke-Buches in Frage gestellt, in dem auf folgende Notiz von der Hand Floerkes hingewiesen wird: „Alles dies ist nicht mein ausschließliches Eigentum, sondern vertritt die hundertfach besprochenen Ansichten einer kleinen Gruppe Florentiner Freunde, zu welcher der Maler selbst und Karl Hillebrand gehörten. Es würde schwer sein, einem jeden seinen Teil an geistigem Eigentum zurückzuerstatten . . .“

sondern an dem Wesen der Böcklinschen Ästhetik, in deren Geiste, wenn nicht unter deren Diktat er schrieb. Wir haben gesehen, daß diese Ästhetik, wenn sie zu Recht besteht, alles Schöne, das wir verehren, leugnet. Wir sehen jetzt, das sie es leugnen muß. Denn wie einer gänzlich fremden Sache steht Böcklin ihm gegenüber. Das innerste Eindringen in seine Anschauung bringt notwendig eine Verneinung aller Ästhetik mit sich. Der bewußte Besitz Böcklins bedeutet Verzicht auf die Kunst.

Wir haben auf vielen verschiedenen Wegen, auf allen, die sich rechtschaffener und wissenschaftlicher Betrachtung öffnen, die Unhaltbarkeit des Böcklinschen nachgewiesen; die anormale und, sobald sie eine Erhöhung des Wertes bedeuten soll, aller Geschichte widersprechende Entwicklung; die Momente, durch die sich Böcklin immer mehr vom Wesen des Künstlerischen entfernt. Wir haben nach dem Nachweis, daß seine populäre Art nicht als Malerei anerkannt werden darf, die Gegenprobe gemacht und die wirkliche Sphäre seiner Wirkungen gesucht. Es ergab sich ein Notbehelf, der annähernd bestimmt werden konnte: eine Illustration ohne Buch, ein Mosaik ohne Wand, ein Theater ohne Bühne. Sowohl die Betrachtung, die sich nur an das Geschaffene hält, wie die Analyse der schaffenden Persönlichkeit, bei der wir uns ihrer eigenen Aussprüche und der der nächststehenden bedienen, führen zum selben Resultat. Hier wie dort totaler Verfall, Verfall der Kunst und des Bewußtseins des Künstlers.

Es fragt sich, ob man immer noch sagen wird: Und er ist doch ein großer Künstler. Zuweilen glaubt man, daß selbst Floerke, während er mit beredtem Wort dem Freund beistimmte, ein Unterbewußtsein besaß, das an ihm zweifelte. So deutlich weisen seine Worte auf die Wahrheit. Hätte Marées den Ausspruch „Gott sei Dank, daß wir mit Böcklin endlich einmal aus der Kunstgeschichte herauskommen!“ gehört, die ergänzende Antwort wäre nicht ausgeblieben. Gerade da, wo Floerke von Marées spricht und ebenso ehrlich wiedergibt, was ihm die Freunde des Strengen sagten, wie er Böcklins Gedanken niederschreibt, glaubt man die Wahrheit wörtlich zwischen den Zeilen zu lesen. (F. 168 u. ff.) Denn was ist die „Abstraktion“, die er Fiedler und Marées vorwirft, anders als die Kunst, die einzige, die wahre, nicht die eines Marées allein, sondern die aller Großen. Floerke folgerte nicht, konnte nicht mehr folgern. Er wird hier zum reinen Stenographen der Debatte, der mit dem Herzen nach der Seite Böcklins hinhört, aber die andere mindestens amtlich beglaubigt. Und der Maréessche Geist ist so stark, die Gesundheit Hildebrands so überzeugend, daß selbst aus diesen Skribentenzeilen eine strahlende Erscheinung hervorwächst, eine wahre Oase in dem Wust von Dummheit und Roheit. Einen „Abenteurer“ nennt Floerke im Anfang seinen Künstler, „ohne Kompaß auf dem fremden Fahrzeug und unbekanntem Meere.“ (F. 18.) Später heißt es: „Die Kunst lebt heutzutage von der Verwirrung der Begriffe und sollte doch von der „Lösung“ derselben leben.“ (F. 213.)

In den „Varia“ steht der Ausruf: „Als ob es Regeln gäbe!“ und am Schluß des Buches sagt er: „Wir wissen nicht mehr, was wir wollen, sondern nur noch, was wir können.“ (F. 28.) In diesen wenigen Sätzen steckt die ganze Geschichte dieser Erscheinung.

* * *

Böcklin steht in einer Hinsicht nicht allein. Ist unser Nachweis richtig, so gehört er zu den vielen Deutschen, die nach kurzer Jugendblüte dem Irrtum verfielen. Floerke vergleicht ihn mit den beiden Achenbachs (F. 4) und findet ihn als vielfach Verwandten dieser Künstler. Mit Recht; wiederum mit viel mehr Recht, als sich Floerke bewußt war. Wie Andreas, meint er, ist Böcklin seinen eignen einsamen Weg gegangen, und wie Oswald hat er durch die Poesie gewirkt. Wie beide, können wir zufügen, hat er sich verloren. Die Erkenntnis, die einen Achenbach ablehnt, ist heute schon populär geworden, ja so energisch in ihrer Abneigung, daß sie das Unrecht begeht, über den miserablen, einst geliebten Bildern die wertvolle Frühzeit Oswalds und namentlich seines größeren Bruders zu verwerfen. Nicht die kleinen entzückenden Achenbachs aus den Vierziger und Fünfziger Jahren, derselben Zeit, in der Menzel und Böcklin das beste schufen, sah Floerke. Er verehrte, was zu seinerzeit das ganze Publikum liebte, die dumme und ungerechte Masse, die immer irrt, ob sie lobt oder tadelt. Viele, die uns näher stehen, sind in derselben Lage. Ich will aus der langen Liste, die sich wie eine von Hunderten unterzeichnete Beschwerde gegen den irre-

geleiteten Geist des Volkes richtet, nur einen jüngeren nehmen, der noch unter uns ist: Thoma. Der Fall Böcklin ist der Fall Thoma. Man kann die ganze Untersuchung, die wir dem einen widmeten, auf den anderen übertragen. Nur die Jahreszahlen sind um zwei Dezennien verschoben. Was dort die Fünfziger Jahre bedeuten, werden hier die Siebziger. Man vergleiche die Frühzeit Thomas mit der Spätzeit. Auf der einen Seite steht manches kleine reizende Bild, das heute in Frankfurt versteckt ist, dann das Interieur mit den beiden Alten und der prachtvolle Ziegenstall in der Hamburger Kunsthalle, die wundervolle Landschaft mit dem Rheinfall im Bremer Museum, der Hügel mit der Herde und die neuerworbene Landschaft der Nationalgalerie in Berlin usw. Wenige kennen diese Zeit, als Thoma, wie Floerke sagen würde, noch im „Dusel“ war. Jeder seiner zahlreichen Verehrer weist mit Entrüstung die Zumutung zurück, diese einzigen gerechter Anerkennung würdigen Werke für die wesentlichen zu nehmen, weil sie noch nicht das zeigen, was auf der anderen Seite Thomas steht: das Theater, das Mosaik, die Illustration. Dort erfüllt sich der Einheitslehre ewiges Gesetz, so reich, so beglückend als es Thomas eigenstem Wesen gegeben war; hier schreit die Willkür zu der geilen Menge.

Odi profanum vulgus et arceo.

Das Theater bleibt nicht auf die irrenden Spieler beschränkt. Die Menge macht mit. Glühenden Auges an der Maskerade hängend, rückt sie den Brettern immer näher, und schließlich, vom rohen Rhythmus ge-

troffen, sucht sie selbst die täppischen Glieder zum phantastischen Tanze zu rühren. Jeder Sinn, den sie in diesem Zustand entdeckt, wird ihr zum Heiligsten, und wehe dem Frevler, der ihren billigen Traum zu stören wagt. Dusel nennt sie das eine, das ihr nicht die leeren Eingeweide stopft; für das andere ist kein Wort hoch genug, um dem Gelüst einen Schein von Recht zu geben. Als die Deutschen nicht mehr wußten was Kunst war, nannten sie dieses Theater „Deutsche Kunst“. „Wenn Sie wollen, so haben Sie eine deutsche Kunst!“ Wenn die Menge will, so hat sie tausend Künste. Der Name war ein Geniestreich und im Zeitalter findigster Reklame wohlgeeignet, um wieder mal einen Riesenabsatz billiger Ware zu ermöglichen. Für diese Firma öffnet jede Zeitung gratis die Annoncen, und wie ein hunderttausendfältiges Echo hallt es heute aus allen trunkfesten Männerkehlen: Deutschtum.

Man hat, wie man auch aufgelegt sei, der Höflichkeit Pflichten zu wahren, Rücksicht nehmen ziert den Edlen. Man hat alle Empfindungen zu achten, auch solche, die man nicht begreift, wenn nur ein Atom von Legitimität dahintersteckt und die Anstrengung nichts wesentliches kostet. Dieser Ausnahmefall aber tritt hier ein. Die Rücksicht ist zu teuer, zu unökonomisch, für Böcklin selbst schädlich. Man begegnet den Gegnern des Kultes mit der famosen Phrase, daß den Toten nichts Böses nachgeredet werden dürfe, und ist ärgerlich über die Leute, die für die Revision sind. Dabei wird vergessen, daß diese Revision kommen muß, und daß sie um so weniger erbittlich sein

wird, je länger man zögert; daß niemand schlechter bei dieser Schonung wekommt als die Objekte dieser Duldsamkeit, denn die unausbleibliche Revanche wird dafür einst selbst das von ihnen verbrennen, was wert ist, ihren Namen zu erhalten. Böcklin hat Anrecht auf die Teilhaberschaft am Ruhme deutscher Kunst; nicht mit den Dingen, die man heute lobt, mit anderen, die man barbarisch unterschätzt. Wir haben also nicht nötig, uns von ihm wegzuwenden. Er wird nicht verschwinden, nur, indem er bleibt, uns besser als bisher bleiben, indem er das erfüllt, was ihm heute versagt ist, und was alle wahren Werte der Kunst erfüllen, den Dienst der Zukunft, der Entwicklung. Ist diese geläuterte Verehrung nicht so rücksichtslos wie die, alles nur dem einen opfernde, Abgötterei von heute: um so besser für uns. Aber selbst wenn wir nicht mit der glücklichen Tatsache eines positiven Wertes Böcklin rechnen könnten, wenn nicht dieser Hinblick auf einen Teil seines Werkes nur einen anderen Teil in Frage stellte, sondern die Totalität Böcklins verschwände: so gäbe es nichtsdestoweniger keinen Grund, um gültige Schlüsse aufzuhalten. Am wenigsten der Spruch von den Mortuis. Denn Böcklin ist ja gar nicht tot. Seine Werke leben um so stärker unter der begeisterten Menge, als sie der Jahre brauchten, um zu ihr durchzudringen. Was er früher zu leiden hatte, stählt heute die Sympathie der Verteidiger, die immer noch damit ein Unrecht gut machen zu müssen glauben. Man hält es nicht für möglich, daß man sich zweimal irrte; einmal, als man ihn verwarf, zum zweiten

Male, als man ihn annahm. Odi profanum. Die Gesinnungstüchtigen, die sich Jahrzehnte den Witz an seinen Bildern wetzten, sind nicht die Leute, an die sich diese Zeilen wenden. Damals stand ich so gut wie jeder, den der blöde Einwand dieser Gegner empörte, auf seiner Seite. Wir irrten, aber diese Biederer hatten deshalb noch lange nicht Recht. Er gab damals meiner Generation den ersten dankenswerten Anstoß, um aus dem Morast der Anschauungen unserer Vorgänger herauszukommen. Wir lernten an ihm denken und empfinden; während die Gegner von damals so wenig dergleichen taten wie heute seine lautesten Anhänger, die damals meistens auf der Gegenseite standen. Und wenn wir Jungen, einsichtiger Führung entbehrend, dabei allzu menschlich verfahren und uns im Rausch aus-
tobten: die ewig Gestrigen in ihrer öden Stumpfheit reichen keinem Menschentum das Wasser. Kein Irrtum war menschlicher. Wer wird dem fernen Auswanderer nachtragen, daß er an der Tätowierung der Wilden zur ersten Vorstellung von künstlerischen Rhythmen gelangt, so primitive Gestaltung für Kunst nimmt und darauf seine Anschauung begründet! Wer rechnet jungen Burschen den Bildungsgrad der ersten Geliebten nach? — Was lernt man denn von Kunst im Elternhause zwischen dem eiligen Vater und der besorgten Mutter! Der üble Stich nach der Raffaelschen Madonna über dem Sofa im Salon ist noch keine Offenbarung. Was hört man auf dem Gymnasium von Kunst zwischen Homer-Memorieren und Klopstock? Was erfährt man auf unseren

Hochschulen davon zwischen Fechtboden, Frühschoppen und Kneipe! Jeder bessere Gedanke schreit da nach Schlappeit. Es gehörte schon eine höchst massive Veranlassung dazu, um uns aus dieser Idylle zu wecken. Ohne den Alkoholdunst deutscher Kommerzstimmung ist Böcklin undenkbar. Die Bilder hätten noch schlimmer sein können. Einer so durstigen Generation war dieser erste Irrtum unentbehrlich. Sie lernte an Böcklin die ersten Schritte in eine neue Welt. Der zweite Irrtum erst, der Glauben, daß man sein Leben lang durch diese Welt benebelt taumeln müsse, ist verderblich. Hier fehlt jede Entwicklung nach oben ganz wie bei Böcklin selbst. Unter dem Vorgeben der Konsequenz, der Dankbarkeit und Treue, begeht jeder, der die gelernte Fähigkeit, sich seiner Glieder zu bedienen, nicht zum Reißaus von dem ersten Anreger benutzt, um draußen in der Kultur die Schönheit der Bewegung zu erlernen, eine Inkonsequenz, eine Undankbarkeit sondergleichen, und aus der Treue an dem Idol kaum bewußter Zustände wird Verräterei am heiligen Geiste. So aber steht es heute. Die Trägheit der Empfindung glaubt sich mit dieser ersten Tat genug getan zu haben, und um sich zu entschuldigen, bekräftigt sie den ersten Irrtum und nennt das Unvermögen, zu erkennen, eine edle Eigenschaft der Rasse, ja, macht es zum Prinzip, zum Schlachtwort in einem Kampfe, in dem um nichts gestritten wird. Was wäre mir Böcklin, wenn es sich lediglich um eine Überschätzung seiner Persönlichkeit handelte! Was liegt daran, ob man van Dyck oder Raffael ein wenig zu viel

oder zu wenig schätzt! Es liegen im gebildetsten Laien dieselben individuellen Fehlerquellen, die wir beim Künstler fanden. Darauf kommt es heute nicht an. Bei Böcklin heißt es: Einer oder alle. Man schätzt ihn anders als die Anderen, selbst die Größten. Er allein dringt in die Seele der Beschauer, die anderen bleiben draußen und verblassen. Er treibt sie aus dem Tempel wie Christus die Schwächer. Nichts hat er mit ihnen zu schaffen, kein Band zwischen dem Heiligsten und der Menschheit, das nicht durch diesen Kultus des Pseudo-Priesters zerrissen würde.

Solange es so ist, sollte man in Deutschland nicht von Kunst reden. Es gibt ja so viele andere Dinge, um die Spanne zwischen Suppe und Nachtisch zu verkürzen, die erquicklichsten von ihnen bedürfen nicht mal der Worte und Gedanken. Der falsche Schein aber ist übler als die nackte Sache und deutet auf eine verteufelte Faulheit im Staate Dänemark. Nicht daß man Thoma oder Böcklin liebt, ist das Schlimmste, man kann sich auch Diaphanien an die lauschigen Fenster hängen und sein Heim auf jegliche andere Art schmücken; jeder ist in unserer goldenen Freiheit Herr seiner Gelüste, und die Bescheidenheit solcher Ansprüche kann verehrungswürdig sein. Ich liebe den Bauern, der nur an seinen Acker denkt, und freue mich des Börsianers, der mir vertraulich zu verstehen gibt, daß die leichtesten Künste nicht die schlechtesten sind und daß ihn die anderen so innig interessieren wie die Bekenntnisse eines Zulus. Aber bedenklich erscheinen mir die Kunstfreunde, die das

eine tun und das andere nicht lassen, die Böcklin und Rembrandt gleich beglückt verehren und mit derselben Phrase dem einen wie dem andern unrecht tun. Bedenklich sind mir die Leute der dreißigtausend Standpunkte, des nur zu weiten Herzens, in das, ganz wie in die Salons zu schnell gewachsener Weltstädte alles hineingeht, was sich zu gelegener Stunde meldet. Bedenklich die Empfindungsstarken, die alles empfinden, alles begreifen, alles zulassen; die harmlosen Schäker, die sich der Kunst wie eines wohlwollenden älteren Mädchens bedienen.

Böcklin war nicht so, es war ihm ernst um die Sache, so ernst wie möglich, bis zum Absurden. Er gehört zu den Schaffenden, die an Gebrechen leiden, an Konsequenzen einer chaotischen Zeit von tragischer Erfüllung, die Verständnis und Achtung fordern, wenn nicht Mitleid, die tragisch sind, weil sie ihr Werk vernichten und doch weiter wirken und, guten Glaubens voll, zum Unheil treiben. Dies Anrecht vermindert sich für die Empfangenden, die ohne dieselbe, fast pathologische Voraussetzung Böcklins nicht nur ihm blindlings folgen, sondern auch noch gleichzeitig vorgeben, den anderen zu gehorchen. Sie bilden sich ein, man könnte in der Kunst, was man auf der Straße nicht kann: nach zwei Seiten gleichzeitig wandeln, nach der einen, wo Böcklin, nichts als Böcklin steht, einsam wie der Verlaufene in der Wüste; nach der anderen, wo die anderen stehen, alle ausnahmslos ohne den einen. Sie gehen nicht, das ist des Rätsels Lösung, da sie sich sonst

lebendigen Leibes halbieren müßten, gehen überhaupt nicht, weder zu Böcklin, noch zu den anderen und tun nur so mit Böcklin. Sie bleiben zu Hause, bei den Fleischtöpfen kompakterer Genüsse, da, wo der Bauer und der Börsianer sich befriedigen. Wohl ihnen! nur sollten sie nicht die Luft mit ihrer Worte Torheit schwängern, nicht heucheln, wo kein Mensch ihre Bekenntnisse fordert, nicht aus blödem Zeitvertreib die Wirrnis vergrößern, in der wir darben.

* * *

Um ein wenig Nachdenken bitte ich in aller Demut die deutschen Denker. Nachdenken ohne die deutsche Lust, des Widerspruchs wegen zu widersprechen, ohne die nicht weniger deutsche Belobung oder Bekrittelung des Persönlichen, ohne Liebe und Haß, ohne alles, was nicht zur Sache gehört. Nur fünf ernsthafte Minuten von den Tausenden, die in Kunst- und anderen Geschwätzen vergeudet werden. Wenn der Fall Böcklin, der Fall Thoma, Klinger und der hundert anderen, wenn der Verfall der ganzen deutschen Malerei die fünf Minuten nicht wert ist, dann nehme man Nietzsche oder Wagner. Ein Dichter, der glänzendste unserer Zeit, wenn er gedichtet hätte, wofür ihm der Herrgott alles mitgegeben hatte, und der ohne Norm die Normen anderer stürzte, und als er abtrat sagen konnte: Nach mir die Sündflut. Ein Musiker von göttlicher Begabung, den ich verehere wie irgend einer des Vulgus im Parkett, der gläsernen Auges auf die Pappkulisse und die dicken Beine starrt. Eine Welt von Tönen und doch, trotz aller

Kraft genug Diener der Willkür, um sein kostbares Gut in den Dienst eines Phantoms zu stellen, genau desselben billigen Anthropomorphismus, der Böcklin blendete, genug Barbar, um seinen höchsten Genüssen ein Lot von Gift beizumischen, das zum Verfall drängt.

Wem diese Fälle nicht genügen, der nehme die ganze deutsche Kunst des Tages in beliebigem Umfang und lustwandle ein wenig in den Städten des neugebackenen Reiches. Auf jedem Schritte in den belebten Straßen, bei jedem Denkmal des neuen Prunks, an jedem Hause, an jedem Kostüm, jeder Geste und jedem Wort kann er Zusammenhänge mit unserem Falle finden.

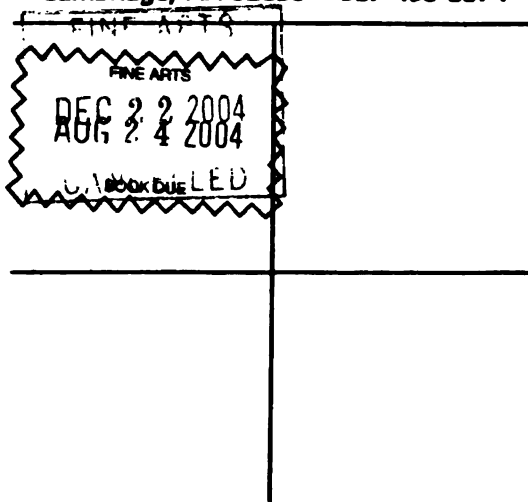
Dies Buch handelt nur von Kunst. Wäre ich Politiker, so käme noch ein weiteres Gebiet in Betracht, das weiteste, in dem sich die Gesittung unseres Volkes zu erkennen gibt. Auch in diesen Grenzen des neuen, vielgeschäftigen, mächtigen Deutschtums finden sich erstaunlich mannigfache Momente der gleichen Willkür, die wir in unserem Thema nachzuweisen hatten, geduldet und gefördert von einer gleicherstaunlichen Gedanken-trägheit und Empfindungstoleranz. Hier erscheinen diese Momente dem unzufriedenen Bürger ernster als in der Kunst. Dies Feld dünkt ihm die Realität des Lebens, mit der er rechnet; das andere, das unsere, des Feierabends Unterhaltung, mit dem er spielt. Ein wenig Nachdenken! dann gelangt man vielleicht zu der Erkenntnis, das alle mißlichen Wahrnehmungen so verschiedener Art in unserem Vaterlande nur Symptome für ein und

DRUCKEREI W. BÜXENSTEIN, BERLIN
FRÜHJAHR 1906

7790 014



This book is the property of the
Fine Arts Library
of Harvard College Library
Cambridge, MA 02138 617-495-3374



*Please observe all due dates carefully. This book
is subject to recall at any time.*

The borrower will be charged for overdue,
wet or otherwise damaged material.
Handle with care.

FA4021.3.15

Der Fall Bocklin und die Lehre von
Fine Arts Library



3 2044 033 616 335

TAMPED
OR ON
IS NOT
ARGED

FA 4021.3.15

Meir-Braefe, Julius

Der fall Bocklin und die lehre

DATE

11 26 0

ISSUED TO

24752

CONSTANCE B. MARBOLIN

03-00-3

1-73037-10
JULIA S PHELPS

01 03 3

Otto von Julia

07 11 1 101 40

FA 4021.3.15