

DAS NEUE LEBEN

Mensch und Meister

Betrachtungen zu einigen Handzeichnungen Hans Thomass

Das ist das Große an der Natur, daß sie einfach ist, meint Goethe, und, so kann man sagen, das ist auch das Große an der echten Kunst, daß sie sich einfach gibt. „Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliegen und heben sich, eh' man es denkt, geflügelt.“ Zwischen beiden steht der Mensch. Je einfacher er sich gibt, desto edler ist sein Menschentum. Das Einfache steht zwar niedrig im Kurs, und in Leben und Kunst übersehen die „Leute“ gern das Einfache zugunsten des Geplatzten, des Aufgeblasenen, des Gleichförmigen, aber in Kunst und Leben hat der Geschmacks „Leute“ blutwenig zu sagen. Das Leben und Schaffen Altmeisters Thomas ist ein Gleichnis hierfür: Er mußte 60 Jahre alt werden, ehe in der öffentlichen Meinung ein Umschwung zu seinen Gunsten eintrat; aber dieser Umschwung trat ein, weil sich das Gute, wenn es sich auch noch so einfach gibt, doch einmal durchsetzen muß. Dem im Jahre 1830 zu Bernau im Schwarzwalde Geborenen wurde im Mai 1890 zu München durch eine Ausstellung von 38 Bildern seiner Hand ein erster und nachhaltiger Erfolg zuteil. Von da an war er ein populärer Künstler, dem es auch an äußeren Ehrungen nicht gebrach, und doch muß vom rein malerischen Gesichtspunkt aus betont werden, daß gerade vor dieser Lebenswende der Höhepunkt seiner Meisterleistung liegt. Der Thoma vor 1890 ist ein anderer als der nach 1890. Viele sehen das spezifisch Deutsche in Thomas Schaffen nur in den Werken, wo er sich dem Mythos, der Allegorie zuwendet, kurz, wo er im „Was“, im Gegenständlichen, deutsch ist, wo seine Bilder künstlerische Interpretationen literarischer Gegenstände sind. Wer aber Kunst um der Kunst willen schätzt, wer auch auf das „Wie“, die künstlerische Macht, achtet, wird den Werken seiner Hand den Vorzug geben, in denen er sich mit echt deutscher Treue in die malerischen Probleme seines Gegenstandes vertieft hat. Dieser Gegenstand ist zunächst die deutsche, genauer gesagt, die süddeutsche, seine Schwarzwaldb Heimat und die Gegend am Main. Da ist zum Beispiel ein Bild aus dem Jahre 1875, „Rainebene“, das malerische Qualitäten aufweist, wie wir sie nur etwa bei Leibl, Courbet und den Meistern von Barbizon kennen, oder „Albtal im Schwarzwalde“ aus dem Jahre 1882 oder „Berge bei Carrara“ von 1886. Diese Verankerung in die Natur zeigt sich beispielsweise auch in einer Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1890, „Landschaft bei Cronberg im Taunus“, oder der Jiegenstudie aus „Monte Molle“ aus dem Jahre 1890, während eine Tuschezeichnung aus dem Jahre 1876, „Wotan“, mehr illustrativen Charakter aufweist. Ein ganz frühes Blattchen aus dem Jahre 1850, ebenfalls eine Bleistiftzeichnung, „Wald auf Schluchsee“, behandelt, wenn auch in etwas schülerhafter Unbeholfenheit, wieder jene Treue und Ehrfurcht seinem Gegenstand gegenüber, wie wir sie bei seinen späteren realistischen Landschaftsbildern kennen. Uebrigens hat dieses unheimliche Blättchen seiner Zeit dem Karlsruher Akademieprofessor Schirmer vorgelegen und dem werdenden Künstler die Pforten der Akademie geöffnet. Ueberhaupt läßt sich Thomas Werdegang in seinen Handzeichnungen lückenlos verfolgen. Aus allen Zeiten seines Lebens liegen Blätter vor, die uns zeigen, welchen Weg er ging, und daß er seinen Weg unbeirrbar ging, trotz des späteren Wankens zum Illustrationen, trotz der späteren Verschiebung des Schwerpunktes vom „Wie“ auf das „Was“; denn auch da ist er noch ganz Thoma, und nur die künstlerische Fragestellung hat sich geändert. Es ist ein Genuß und eine Freude, diese Blätter durchzugehen und sie zu vergleichen, eine doppelte Freude, als die Reichsdruckerei die charakteristischsten davon in unerschöpflichen Wiedergaben in ihre „Reichsdrucken“ aufgenommen hat. Meister Thoma selbst hat an diesen „Reichsdrucken“ nach seinen Handzeichnungen noch kurz vor seinem Tode eine rechte Freude erlebt und seine Anerkennung über diese neueste Leistung der Reichsdruckerei mit den Worten ausgedrückt, daß die „Reichsdrucken“ nach seinen Handzeichnungen, Meisterwerke der Wiedergabe seien und die Originale in Material, Technik und Papierfarbe bis zur Täuschung vollkommen getreu nach der Vorlage brächten. Außer den oben bereits erwähnten Blättern sind als „Reichsdrucken“ noch erschienen oder werden als solche demnächst erscheinen: „Frühling“, „Marinettenspieler“, „Des Künstlers Mutter“, „Aus Wills Vorhölse“, „Kinderkopf“, „Kopf einer Frau im Profil“, „Bernau-Oberlehrn mit Geburtshaus des Künstlers“, „Obstbäume bei Sädingen“, „Pinien aus Wills Dorfausgang“, „Bei Monte Romentano“, „Bildnis eines bürgerlichen Pannes“, „Mädchenkopf“, „Knabenkopf“ u. a. m.

So hat die Reichsdruckerei als Verwalterin des künstlerischen Nachlasses unserer Altvordenen, der in den weltberühmten „Reichsdrucken“ niedergelegt ist, dieser reichen Hinterlassenschaft ein neues Erblisch hinzugefügt, damit es im deutschen Volke weiter wirke und seinerzeit seine guten Früchte trage. Unsere verworrene Zeit, die viele Ziele hat, aber kein Ziel, braucht in der Flucht ihrer Erscheinungen Führer zur Sammlung und Ver-

knüpfung. Die Patriarchengestalt Hans Thomas ist ein solcher in seiner Ruhe, Abgeschlossenheit und eigenwilligen Verfolgung eines erreichbaren Zieles. Es wird noch einmal eine Zeit kommen, wo alle die Experimente und Seiten sprünge unserer Generation vergessen sein werden; dann wird Hans Thoma neben Albrecht Dürer, Hans Holbein, Lukas Cranach, Walter von der Vogelweide, Martin Luther, Immanuel Kant als ruhiger, leuchtender, wegweisender Stern an dem dann wieder helleren Himmel unseres Deutschlandes stehen. Daß dem so werde, ist die Aufgabe, die den „Reichsdrucken“ nach Hans Thoma zufällt, und der deutsche Buch- und Kunsthandel, der allzeit Träger und Mehrer unserer Kultur gewesen ist, wird mithelfen, daß sich diese Aufgabe erfülle. Hans Thoma schrieb einmal in sein Tagebuch: „Ich hoffe, die Heimat wird mich wieder rüstig und stark machen.“ Nun ist dies Hoffen an uns, die Hoffnung, daß nunmehr unser Meister an seinem Teil dazu beitrage, daß unsere Heimat wieder rüstig und stark werde.

Jakob Ludwig Schwabach.

Böcklin und Marees

Von Willy Preetorius.

Es ist der Werdegang großer Kompositionsmaler nicht deshalb oft ein schweres Problem, weil die Entwicklung bei ihrer Arbeit so schwer festzustellen ist, sondern weil der, der kompositionell schafft, eine handwerkliche Entwicklung so nicht aufweisen kann, wie der Naturmaler, der seine Staffelei immer vor der Natur stehen hat und naturporträllisch arbeitet. Und das ist das Interessante und was es immer, daß ein Bildermaler gibt, die Werke herzubringen, die an malerischer Qualität hinter denen, die vor der Natur gemalt sind, nicht zurückstehen.

Die typischen Beispiele unserer Zeit für diese Bildererkenntnis sind wohl Böcklin und Marees. Deutsche Meister, die wir nie aufhören werden zu verehren, auch wenn man sich eine gewisse Ueberschätzung des einen oder anderen je nach der Richtung des Zeitgeistes immer wieder leisten wird.

Augenblicklich ist Böcklin etwas unterschätzt, und selber fehlten bei der sonst herrlichen Zusammenstellung der Münchner Staatsgalerie-Ausstellung mehrere hervorragende Bilder.

Sowohl bei Böcklin, wie bei Marees kann von einer Entwicklung so ohne weiteres nicht gesprochen werden. Jedenfalls malten beide früh schon Bilder, die sich statt neben späteren und späteren Werken behaupten können. Darin jedoch ist das Gemeinsame bei diesen beiden echten Künstlern weniger zu konstatieren, als vielmehr in ihrem direkten bzw. indirekten Arbeitsverhältnis zur Natur!

In beider Bildern spielt der dargestellte Mensch eine ganz große Rolle, und doch zeigen beide die Landschaft als die eigentliche Seele ihrer Kompositionen. Beider Bilder, alle im Atelier entstanden, weisen weder Luftlosigkeit noch etwa die Gedankenklänge von Malerporträts, denen die Porträt mehr ist als die Malerei. Es führt auch eine Brücke von beiden zu Delacroix! Man denke an das „Massacre de Chios“, das der Maler in Paris gemalt, noch ehe er den Orient gesehen und erlebt hatte, und in dem man außer Rubenschem Einfluß unbedingt den der Natur erkennen zu müssen glaubt.

Es kommt, meine ich, bei dem Vergleich der beiden großen deutschen Maler nicht so sehr auf das bei dem einen mehr, bei dem anderen weniger merkbare Impressionistische an, als vielmehr auf das beiden leuchtende Bildnis! Böcklin bevorzugt mehr die farbige Natur als Mittel zum Zweck — hierzu zu seinem Nachteil —, Marees liebt den Klang atmosphärischer Töne und bringt — unumgänglich zu übersehen — trotzdem wiederum die Natur zur vollen Geltung. Beide haben diese sich völlig zu eigen gemacht und schaffen damit ihre romanantischen Bilder. Wenn man dem nachhohlet, was der Begriff malerisch ungefähr umfaßt, so ist man schneller bei Marees, wie bei Böcklin. Bei letzterem hält oft die Art der Technik, das glattfarbige seiner Bildschichten und nicht zuletzt das scheinbar Impressionistische, das aber mit größter Vereinfachung verbunden ist, den Malereigenheiten vollen den ab. Dem Maler Böcklin gerecht zu werden, und doch, es gibt nicht nur Landschaftsbilder von seiner Hand, sondern auch solche mit Figuren, die zurückhaltender im Kolorit, manchmal sogar an die malerischen Töne eines Corot erinnern, und die durch ihren Ton zu jener Entrücktheit bringen, wie wir sie der tonalen Wucht eines Marees so viel leichter zu verdanken haben. Ein bestimmtes Bild — ich sah es mal vor vielen Jahren — zeigt Böcklin mit seiner jungen Gattin in einer Landschaft, im Hintergrund eine Art von Mauernruine mit italienischer Vegetation. Ein ziemlich freies Selbstbildnis, das mich aber sehr an die (damals noch in Schiefelhelm hängende) „Mümlische Landschaft“ Marees erinnert.

Böcklin war das Räumliche ungemein wichtig; er bringt es fertig, in recht kleinen Formaten große Räume zu zeigen,

während Marees in seinen großformatigen Skizzenbildern gewisse Horizontlinien oder Baummassen quasi nur als malerische Umgehungen tonaler Art für seine Menschen malt. Und Marees rückt damit dem Rembrandt-Besatzungen näher und profitiert davon bei seinen großen Bildnissen, denen er sich ganz verschrieben hatte, mit dem Unterbewußtsein, Außerordentliches zu leisten. Böcklin malt aus einem ihm selbstverständlichen Trieb und ohne allzu große Geburtenwehen Tafel nach Tafel und ist, von einer eminenten Fruchtbarkeit, stets bemüht, sich irgendwie mit dem damals neuen Kolorismus auseinanderzusetzen, nicht immer zu seinem Vorteil.

Trotzdem scheint er nicht weniger von sich zu verlangen wie der Maler der Hesperiden, wenn auch dessen Rücken leichter erkennlich sind, schon durch die Art, eine Uebermalung auf die andere zu setzen. Fehlt bei Böcklin die Nähe Rembrandts und alles dessen, was uns zum Verständnis der angestrebten Stimmung Marees' schneller führt, so fehlt nie der Zusammenhang mit der Natur, und diese Naturbeobachtung und sein riesiges Naturgedächtnis macht ihn fast zu einer Art Phänomen. Hierzu folgende kleine Geschichte, die ich von einem alten Malerfreund erfuhr, der Böcklin gut gekannt hat.

Es war bei Florenz; irgendwo in einem Seitental des Arno. Man hatte ein fabelhaftes Motiv entdeckt und verabredet, dort zu malen. Alle waren tags darauf auch dort, nur Böcklin nicht. Als man abends nun die Arbeiten mit heimbrachte, zeigte Böcklin den anderen das betreffende Motiv auf seiner Staffelei — eine Arbeit mit allen Feinheiten einer Naturstudie. So werden wohl alle oder seine meisten Bilder entstanden sein, denen man unbedingt Naturstudien unterzuziehen zu müssen glaubt.

Marees gewann für seinen so zu nennenden Nichtzusammenhang studienhafter Art mit der Natur einen Erfolg gewissermaßen in den alten Weltkern, und Böcklin fand solchen in seiner eigenen enormen Erfindungsgabe, die er auch auf das Koloristische ausdehnte, und die sicher einem Dichter zu herrlichsten Werken verholfen hätte. Die Malerei muß durch sich selbst, durch das auf die Fläche übertragene Jenseitige Qualitäten zeigen, für die der feinstgedichtete Vorgang kein Ersatz sein kann.

Böcklin steht als Maler ganz für sich, vielleicht weil er — selbst vollkommen — der Malerseite seines Berufes sich so ganz hingeeben hat — nicht malerisch einseitig genug, und er wird auch deshalb unter Dichtern, Musikern, ja auch unter Graphikern hiesiger Anhänger finden. Wie seine Größe aber doch eine solche ist, meinten wir wieder einmal beleuchten zu müssen, und zwar ohne an allezeit vorüberzugehen, was auszuweisen wäre. Jede große Figur muß auch Schatten werfen, und wie ihre Fehler die Vorzüge um so deutlicher macht, so interessant ist auch ein Vergleichsversuch.

Für Marees hier besonders einzutreten wäre überflüssig und hieße offene Türen einrennen. Aber gerade hier soll versucht sein, die Seite Böcklins klarer hinzustellen, die so schwer wiegt und die allein genügt hätte, ihn zum Meister zu erheben in des Wortes wahrster Bedeutung.

Es ist noch bemerkenswert, daß seine ganze Malerei — mit eingeschlossen das, was an seiner Kunst als dekorativ festgesetzt werden kann, — auf das Staffeleibild weist — auf kleineres Format; auch die größeren Bilder „Pan im Schilf“ und „Klage des Hirten“ rechtfertigen ihre Größe nicht. Was es dem wackeren Künstler eine große Freude und viel, viel wert sein weisen, größere Freskenaufträge (wie in Basel) erhalten zu haben damals, so war seine Begabung so wenig dafür geeignet, wie J. B. die eines Corot.

Ganz im Gegensatz hierzu Marees, und dieses Trennende zwischen beiden Künstlern ist eben so wenig zu übersehen, wie das gewisse Gemeinsame. Dagegen sind Zeichnungen und zeichnerische Bildentwürfe von Böcklin im vollsten Sinne des Wortes malerisch und großgeföhelt zu nennen. Sie können sich neben den meisten Mareesschen Blättern halten und geben ihnen an künstlerischer Erreichte nichts nach.

Aber des Schweigers Vielseitigkeit hindert uns, seine ganzen Gaben in einem geschlossenen Ausdruck zu genießen, und es fehlt uns die einzige Form, wie wir sie gerne bewundern und bewundern können bei Marees. Deshalb auch konnte dieser Schule machen in freierer Weise, da die Macht seines Schaffens strahlenförmig nach allen Seiten jähdet.

Böcklin aber war selbst ein Strahlenbündel und war eine Zeitlang an Popularität für Deutschland, was Corot für Frankreich war. Und wenn man jetzt mit diesem Böcklin-Sieg ruhiger rechnet, so handelt es sich nicht um eine Zurücksetzung, sondern um die Korrektur des Urteils über Böcklinsche Kunst und Künstlergröße.

Okkultismus und Dichtkunst

Von Max Seiling.

Wenn die okkulten Phänomene nicht anderweitig verbürgt wären, würde ein Hinweis auf die Rolle, die sie in der Dichtkunst spielen, sicherlich nur einem spöttischen Lächeln begegnen. So aber ist diese Rolle sehr wohl begründet, die Tatsächlichkeit jener Phänomene mittlerweile zu bekräftigen, und zwar aus zwei Gründen. Einerseits ist der wahre Dichter ein Seher, dessen Schauen höheren Wert haben kann, als beschränkte Vernunft-erkenntnis; andererseits ist die Dichtung ein Spiegelbild der geistigen Strömungen des jeweiligen Zeitalters. Wenn wir nun finden, daß die dichterische Phantasie fast zu allen Zeiten sich mit übernatürlichen Vorgängen beschäftigt hat, so mag uns auch dies zu denken geben. Ich muß mich hier indessen mit einigen Hinweisen auf die bekannteren deutschen Dichter begnügen.

In allererster Stelle ist Goethe zu nennen: haben doch die okkulten Phänomene in seinem Gedankensleben einen so großen Raum eingenommen, daß ich zur Darlegung dieses Sachverhaltes in meiner Schrift „Goethe als Okkultist“ (Joh. Baum, Pfullingen) 90 Seiten benötigte.

Leising vermerkt als Dichter nur den Wahntraum (in „Entilia Galotti“), tritt aber am Schluß der „Erziehung des Menschengeschlechtes“ für die mit dem Okkultismus sich berührenden Ideen der Wiederverkörperung ein und gibt in der „Samburger Dramaturgie“ seiner großen kritischen Begabung zum Trotz die Möglichkeit der Gespenstererscheinungen zu. Bei dieser Gelegenheit bemerkt er, daß Shakespeares die Erscheinung eines Verstorbenen als eine „ganz natürliche Begebenheit“ betrachtet habe. Der gleichen Ansicht ist Schopenhauer, der in einem Briefe an Frauenstädt schreibt: „Shakespeare hat an Geister geglaubt, wie alle Welt, mit Ausnahme des 18. Jahrhunderts und seiner Jünger.“

Am Zeitgeist des eben genannten Jahrhunderts lag es, daß der junge Schiller, abgesehen von seinem Bekenntnis zur Unsterblichkeit der Seele, nur einen geringen Hang zum Uebernatürlichen zeigt, während beim reifen Dichter die wahre Befähigung der Oberhand gewinnt, daß das Okkulte als ein sehr wesentlicher Bestandteil seiner Dramen bezeichnet werden

muß. Wie immerhin schon in den „Müßern“ mit den Geistes Verstorbenen als mit realen Wesen gerechnet, so sollten in der als Fortsetzung dieses Dramas gedachten „Baut in Trauer“ drei Geister (der alte Moor, Franz und Amalia) in die Handlung einwirken. — Im „Wallenstein“ nehmen Astrologie, Ahnungen und Warnungsträume einen wichtigen Raum ein, — die „Jungfrau von Orleans“ ist auf okkulten Vorgängen geradezu aufgebaut. Die wichtigsten sind: Johanns Berufung unter dem Janderbaum; die Art und Weise, wie ihr der Helm zukommt; die hellseherische Gabe, mit der sie den König trotz seiner irtührenden Verhüllung sofort erkennt, das ihr bestimmte Schwert beschreid und aus der Ferne den Tod des englischen Feldherrn ersicht; die Zerreißung der schweren Ketten im 5. Akt; die Erscheinung des „Schwarzen Ritters“ des toten Talbot. — In der „Baut von Messina“ ist der Angelpunkt des Konfliktes eine Wahrsagung, die gerade dadurch in Erfüllung geht, daß man ihr Entziffern zu vereiteln sucht, — ein Gedanke, der die Dichter schon seit der Oedipus-Tragödie beschäftigt. — In „Wilhelm Tell“ wiesagt der sterbende Attinghausen die Verdrängerung des Wels mit dem Volke und den gemeinsamen Sieg über die Fremden. — Im „Demetrius“ sollte der Geist der vergifteten Jarentochter Arinia dem eingekerkerten Romanow erscheinen und ihn beraten. — Im großen und ganzen läßt sich von Schiller sagen, daß der Denker sein Wissen vieler eher dem dichterischen Seherbild zu verdanken hatte, als daß etwa seine Philosophie ihn dichten ließ.

H. v. Kleist hat in zweien seiner Dramen, dem „Rätkchen von Sellbrunn“ und dem „Prinzen von Homburg“, dem Sonnenambulismus eine bedeutende Rolle zugewiesen. Daß Rätchen, das Ideal einer deutschen Jungfrau, hinter ihrem Ritter herläuft, obwohl sie zurückgewiesen wird, kann nur aus dem Zwange einer polyhypnotischen im Traume empfangenen Suggestion erklärt werden. Als der Graf in der Szene unter dem Hüllendürsch endlich Aufschluß über ihr Betragen erhält, befindet Rätchen sich im vollen sonnambulischen Schlafe. — Im „Prinzen von Homburg“ wird durch einen leichten sonnambulen Schlaf des Helden der Knoten der Gabezu gelöst. — In der Erzählung „Das Bettelweib von Locarno“ kommt eine richtige Spukgeschichte vor. — In „Die heilige Cäcilie oder die Macht der Musik“ erscheint der Doppelgänger eines todkranken in ihrer Zelle

liegendem Kanne in der Kirche und rettet durch ihr Orgelspiel das Kloster vor Zerstörung. Diese Erzählung ist, nebenbei bemerkt, im Pilger-Kalender 1925 wiedergegeben.

Grillparzer verdient weniger wegen des in der „Abtrotz“ auftretenden Theaterspukstoffes erwähnt zu werden, als vielmehr wegen seines Schauspielers „Der Traum ein Leben“, das voll von tiefster Psychologie ist.

Bei Hebbel begegnen wir der visionären Begeisterung Volkers im 4. Akt von „Kriemhilds Rache“, einer Drogenküche und Geistesbeschreibung in der „Genowoa“ und einem Wahntraum in „Maria Magdalena“.

Die Westalin H. v. Dostoevski-Hilfschaft befaßt sich vielfach mit dem anormalen Geistesleben ihrer Heimat. Spuk, bzw. Hellssehen haben wir im „Fandator“, das zweite Gesicht in der „Vorgeschichte“, einen umgebenden Schloßgeist im Gedicht „Der Graue“, Doppelgänger in „Das tolle Fräulein von Rodenschild“ und Einfluß einer Verstorbenen in „Der Mutter Wiederkehr“.

Daß Justus Kerner, dessen Leben so reich an okkulten Erlebnissen war, diese auch in seine Dichtungen einfließen ließ, ist nur zu begreiflich. So hat er die von ihm, dem Arzt, so treu gepflegte Scherin von Brendorf in drei Gedichten besungen. Vom Weiterleben handeln die Gedichte „Nähe der Toten“, „Die Röhle steht still“ und „Pfarrer Sauls Gesicht“. In der Ballade „Graf Albertus von Selu“ kommt die Anmeldung eines Sterbenden vor und im Gedicht „Der Arzt und sein Hündchen“ werden die übernatürlichen Fähigkeiten des Tieres geriefen. Wenn bei Lenau, der selbst übernatürliche Gaben besaß, verhältnismäßig nur wenig Okkultes vorkommt, so er-

*) Besonders bemerkenswert ist die von ihm ausgehende unbewußte Fernwirkung. Wie Schutz in seinem „Leben Lenaus“ erzählt, war dieser einmal bei Just Kerner zu Besuch. Während Kerner und seine Frau sich mit dem Dichter unterhielten, verstaunte dieser plötzlich und sah starr und teilnahmslos auf dem Stuhle, worauf im Nebenraum, in dem sich kein Mensch befand, Gläser und Tassen zu klirren und zu klirren anzuhören. Wie aus magnetischem Schlaf erwacht, sagte Lenau, als ihm der Vorfall berichtet wurde: „Das ist mir schon öfter begegnet; meine Seele ist dann wie außer sich.“