



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Böcklin, Arnold: Drei Sensationsmaler. I.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Drei Sensationsmaler.

I.

Arnold Böcklin.

In dem kühn über alle Traditionen hinwegstürmenden Zeitalter der Reformation findet man zahlreiche und treffende Analogieen zu den Ideen und Bestrebungen unserer heutigen unruhvollen Zeit. Die Reformation ist eine Frucht desselben Baumes wie die Renaissance. In beiden spricht sich die Proklamirung des Rechtes des Individuums, die Isolirung des Individuums aus der Menge als Grundgedanke aus. Aber wie beschränkt waren die Mittel, wie unbeholfen die Behelfe, welche den Menschen der Renaissance zur Verwirklichung dieses sie fieberhaft erregenden, sie von That zu That treibenden Gedankens zu Gebote standen! Die Reformatoren wirkten durch Flugschriften, die Maler wurden durch den Kupferstich und den Holzschnitt zu Herolden ihres Ruhmes, und die Humanisten wurden nicht müde, sich durch einen ausgedehnten Briefwechsel bei Freunden und Gönnern in Erinnerung zu bringen. Doch wie gering ist die Anzahl derer, denen es durch unerhörte Anstrengungen gelang, aus dem Strom ihrer Zeit emporzutauchen und ihre Ruhmsucht zu befriedigen. Beschwerlich wie die Kommunikation zwischen den einzelnen Ländern waren auch die Mittel der Publikation. Eine Nachricht wie die, daß Dürer und Raffael Zeichnungen mit einander austauschten, um „sich ihre Hand zu weisen“, steht vereinzelt da, und nur großen, welterschütternden Ideen war es wirklich beschieden, mit der Schnelligkeit des Blitzes die Welt zu durchheilen.

Seitdem der Dampf und die Elektrizität als Motoren und Vermittler dem Willen des Menschen folgen, sind die Mittel, das Individuum zur Geltung zu bringen, ohne Vergleich umfangreicher und durchgreifender geworden, und damit hat sich auch die Ruhmbegierde des Individuums bis zur krankhaften Sucht gesteigert. Um jeden Preis Sensation zu machen, ist die Parole unserer Zeit auch in den sonst für heilig und ehrwürdig gehaltenen Bezirken der Kunst und der Literatur. Je leichter die Mittel sind, diese Sucht zu befriedigen, in desto größerem Umfange werden sie angewandt. Nur die Konkurrenz, die auch auf diesen Gebieten unserer Kultur, welche ebenso gut wie viele andere unter der Ueberproduktion leiden, täglich wächst, fordert allmählich zu ungewöhnlichen Mitteln heraus. Es braucht nicht ausführlich begründet zu werden, wie gerade die Interessen der Kunst unter der Sucht, um jeden Preis Aufsehen zu erregen, zu glänzen, zu blenden, auf das Empfindlichste leiden. Unsere gesammte Kunstentwicklung läuft Gefahr, unter dem Einfluß meteorartig auftretender und

sensationell wirkender Individuen in eine falsche Bahn gelenkt zu werden. Der einsam schaffende Künstler, der sich um das Treiben der großen Menge wenig kümmert und nur seinen Idealen nachhängt, der naive Beschauer, dessen Auge nicht genug geschärft ist, um hinter die Koulissen zu blicken, und dessen Sinn durch den Trommelwirbel der Reklame verwirrt ist, beide fühlen sich vor den mit größtem Raffinement in Szene gesetzten Sensationsbildern der Neuzeit anfangs beängstigt und in ihrer ruhigen Anschauungsweise gestört. Wenn der erste Eindruck überwunden ist, stellt sich die Reflexion ein; sie reizt den Künstler zur Nachbesserung, wenn sie nicht gar schlimmere Gefühle in seiner Brust rege macht, und der genießende Kunstfreund gelangt allmählich zu der Ueberzeugung, daß er etwas Normales gesehen hat. Wenn das nächste Sensationsbild seinen Beifall haben soll, muß es seinen Vorgänger übertrumpfen. Man erinnert sich noch der Stürme der Entrüstung und des Entzückens, welche Makart's erstes Sensationsbild „Die sieben Todsünden oder die Pest in Florenz“ im Jahre 1868 hervorriefen. Dieser Zyklus von Gemälden bildete fortan die Basis für die Beurtheilung des Mannes. An diesem Maßstabe wurden seine späteren Leistungen gemessen.

Es ist die Absicht der nachfolgenden Studien, diese Krankheit unserer Zeit an drei hervorragenden Beispielen zu kennzeichnen. Eine Untersuchung, ob und in wie weit die drei in Rede stehenden Maler, Böcklin, Makart und Gabriel Max, mit dem Tamtam der ihnen vorausgeschickten Reklame, mit der raffinierten Inszenierung und dem jahrmärktzmäßigen Herumführen ihrer Bilder einverstanden sind, ob sie von innerem Instincte getrieben, einer Eigenartigkeit ihres Charakters folgend, auf diesen Pfad gerathen sind, oder ob sie in bewusster Absicht ihrer Sucht nach dem Bizarren, Nervenregenden nachgeben, eine solche Untersuchung weisen wir von vornherein von der Hand. Die Wissenschaft, die sich mit der alten Kunst beschäftigt, rechnet nur mit Urkunden und Thatfachen. Auch für uns baut sich die Persönlichkeit eines modernen Künstlers nur aus seinen Thaten auf, und das sind für einen Maler seine Bilder.

Sener klassischen Richtung in der deutschen Malerei, welche die Zeichnung und die plastische Durchbildung der Form, den geistigen Inhalt und die Composition für das höchste Ziel der Kunst hielt und geringschätzig auf alle rein malerischen Bestrebungen herabsah, folgte nicht sogleich ihr Widerspiel, die Auflösung der Form in eine ausschließlich koloristische Wirkung. Zunächst brach sich eine vermittelnde Richtung Bahn, welche beide Forderungen auf der Basis eines bescheidenen Realismus zu vereinigen suchte. Die Schule Schadow's, Bendemann's und Lessing's in Düsseldorf und die Piloty-Schule in München bildeten die erste und zweite Generation, welche in dieser vermittelnden Richtung thätig waren. Aus der Piloty-Schule ging der Vertreter des absoluten Kolorismus,

Maßart, hervor. Gabriel Max, sein Genosse, ist zwar ebenfalls ein Piloty-Schüler, steht aber in seinen koloristischen Bestrebungen nicht auf gleichem Niveau mit den beiden Malern, deren Geistesverwandter er im Uebrigen ist. Böcklin war bereits ein Maler von ausgeprägter Physiognomie, als er mit der Piloty-Schule in Berührung kam. Er mag noch manche Grundsätze derselben in sein koloristisches Glaubensbekenntniß aufgenommen haben, aber entscheidende Einwirkungen hat er zuerst in Düsseldorf, später in Brüssel und Paris erfahren.

Arnold Böcklin wurde im Jahre 1827 in Basel geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, ließ ihm eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Der Sohn besuchte das Gymnasium und lernte hier die klassischen Autoren kennen und lieben, die seiner beweglichen, auf das Romantische gerichteten Phantasie reichliche Nahrung boten und ihn fortan durch das ganze Leben begleiteten. Die pantheistische Naturanschauung der Griechen, welche in jeder Quelle, in jedem Baume belebte Wesen sah, kam der Grundstimmung seines Wesens entgegen. Nymphen, Satyrn und Kentauren wurden später die stereotype Staffage seiner Landschaften, aus denen sie oft bedeutsam und dramatisch wirkend in den Vordergrund traten.

Die handel- und fabrikkbetreibende Bevölkerung Basel's hat für ausübende Künstler keinen Platz, für ihre Persönlichkeit und ihre Eigenart kein Verständnis. Was Erasmus vor mehr als dreihundert Jahren in seinem Empfehlungsbrieфе für Holbein, der in Basel dem Verhungern nahe war, schrieb: „Hier frieren die Künste“, hat auch heute noch seine Gültigkeit. Wie in allen reichen Handelsstädten ist die Kunst hier nur eine Begleiterin des Luxus, das Kunstwerk ein Möbel, ein Schmuck der Wohnung, hinter welchem die Persönlichkeit des Künstlers zurücktritt. Indessen sind noch genug redende Zeugen aus einer ruhmvollen, künstlerischen Vergangenheit übrig, welche auf die Phantasie eines heranwachsenden Knaben wirken und den in ihm schlummernden Keim zur Entfaltung bringen können. Die reichen Schätze Holbein'scher Kunst, welche das Baseler Museum besitzt, die Gemälde Hans Baldung Grien's haben ohne Zweifel auf das Gemüth des Jünglings gewirkt. Das Selbstportrait von 1871, welches den Künstler mit der Palette in der Hand und hinter ihm den Tod darstellt, der ihm auf der Geige aufspielt, ist ohne Zweifel auf Grund jugendlicher Reminiszenzen an Holbein's und Baldung Grien's Todesbilder gemalt.

Es ist begreiflich, daß sich Böcklin's Vater nur allmählich an den Gedanken gewöhnte, seinen Sohn der ungewissen Zukunft überlassen zu sehen, die einem Künstler in deutschen Landen droht. Endlich aber gab er seine Einwilligung, und es ist ihm dies um so höher anzuschlagen, als ihm der Verlust des größten Theiles seines Vermögens Beschränkungen auferlegte. Böcklin bezog im Jahre 1846 die Düsseldorfer Akademie, welche damals auf der Höhe ihres pädagogischen Ruhmes stand. Der junge Schweizer schloß sich aber nicht an die Koryphäen

der Historienmaler an. Er trat in das Atelier des Landschaftsmalers Johann Wilhelm Schirmer ein; durch ihn wurde Böcklin zuerst in die Geheimnisse des französischen Kolorismus eingeweiht, bei ihm eignete er sich die Vorliebe für die heroische, die stilisirte Landschaft an, und unter seiner Leitung wurde ihm das Verständniß für die Consonanzen der Landschaft erschlossen. Schirmer hatte mehrfach Studienreisen nach Frankreich, besonders nach der Normandie gemacht. Er hatte eine goldene Medaille auf der Pariser Ausstellung erhalten und war vollständig mit den koloristischen Bestrebungen der modernen französischen Malerschule vertraut. Bald lernte Böcklin die französische Kunst auch an der Quelle kennen. Nachdem er ein halbes Jahr in Brüssel gelebt, dort aber weniger bei den Chorführern des belgischen Realismus als in der Galerie studirt hatte, begab er sich im Frühling 1848 nach Paris. Er kam kurz vor dem Ausbruche der Revolution dort an und wurde somit Augenzeuge der Greuelthaten, die sich während derselben und später noch einmal während des Juniaufstandes ereigneten. Friedrich Pecht sagt in einer panegyrischen Schilderung Böcklin's, in welcher auch alle auf seinen äußeren Lebensgang bezüglichen Daten zusammengetragen sind: „Das machte einen unauslöschlichen Eindruck auf sein jugendliches Gemüth, und ihm haben wir wohl jenes Element des Schauerlichen, von Mord und Gewaltthat, von grellen Dissonanzen aller Art in Stoff wie der Form zu verdanken, das bei ihm ab und zu mit einer gewissen Wildheit auftaucht.“

Nachdem er in Basel seiner Militärpflicht genügt, wanderte er im Frühling 1850 nach Rom und kam dort bald in einen Kreis, welchem Franz Dreber, Feuerbach, Gunkel, Oswald Achenbach und Flamm angehörten. Dreber darf, was die Wahl seiner Stoffe und den Charakter seiner Kunst anlangt, als ein Vorläufer Böcklin's betrachtet werden, soweit es sich um Landschaften mit antiker Staffage handelt, und Feuerbach war in dieser Richtung ebenfalls nicht ohne Einfluß auf den jungen Künstler. Während seine Genossen in der Umgebung von Rom, namentlich in dem an Reizen unerschöpflichen Olevano fleißig Studien machten, schweifte Böcklin, wie Friedrich Pecht erzählt, „unaufhörlich in der Gegend umher, um zu schauen, ohne doch je direkt nach der Natur zu arbeiten. Vielmehr sitzt er zurückkehrend auf seinem Zimmer und malt ein ganz selbst komponirtes, nur den allgemeinen Charakter der Gegend, diesen aber höchst prägnant, ja grandios wiedergebendes Bild, das alle seine Genossen entzückt.“ Wir, die wir den Enthusiasmus Pecht's und das Entzücken der Böcklin'schen Genossen nicht theilen, sehen in dieser Vernachlässigung des direkten Naturstudiums eine der breitesten Schattenseiten der Böcklin'schen Art. Mit welchem Eifer, mit welcher Treue hat Franz Dreber nach der Natur studirt! Als man nach seinem 1875 erfolgten Tode die Studienmappen des früh Verstorbenen öffnete, kamen fast unermesslich reiche Schätze an das Licht, die uns zeigten,

wie sich die heroischen und stilisirten Landschaften des Künstlers durchweg aus Motiven aus der römischen Natur aufgebaut hatten. Und ein ebenso fleißiger Schüler der Allmeisterin Natur war Friedrich Beller, der es auf der Höhe seines Schaffens auch zu der höchsten Meisterschaft in der heroischen Landschaft brachte. Böcklin ignoriert dagegen die Form mit souveräner Verachtung. In seinem Geiste hat sich dafür ein phantastisches Substrat gebildet, das er in eine Farbe taucht, die wiederum mit der Natur, die das unbefangene Auge eines jeden Andern sieht, wenig gemein hat. Man kann sagen, daß Böcklin alle Farben um einen Ton tiefer sieht als jeder andere Sterbliche. Wo Jedermann Blau sieht, da sieht Böcklin ein leuchtendes Dunkelblau und malt es auch; wo ein anderer ein liches Frühlingsgrün sieht, da offenbart sich dem Auge Böcklin's ein tiefes Smaragdgrün. Und da er im Stande ist, mit Zuhilfenahme eines technischen Kunstgriffes alle Farben, die er so sieht, auch so zu malen, hat er bei einem Publikum, das sich an hohlen Abstraktionen von der Natur genügen und durch ein möglichst schreiendes „Farbenkonzert“ willig berauschen läßt, Erfolg auf Erfolg. Wer jedoch dieser Kunsttrichtung bis auf den Grund schaut, der wird sich durch das gleißende Machwerk ebensowenig berauschen oder täuschen lassen, wie durch die leeren, aber wohlklingenden und dem Ohre sich einschmeichelnden Phrasen eines Schönredners.

Die Versuchung, hier die Perspektive zu erweitern und zu vertiefen und einen Ausblick auch auf andere Künste zu nehmen, liegt sehr nahe. Es war nicht schwer nachzuweisen, daß ein verwandter Geist schaffend und bestimmend in der Wagner'schen Musik, in der Schopenhauer-Hartmann'schen Philosophie lebt. Aber bei einer weiteren Ausführung dieser Vergleiche würde uns auf Schritt und Tritt der Geist Lessing's warnend in den Weg treten. Es mag daher genug sein, diese geistige Verwandtschaft zwischen den immerhin hervorragenden Erscheinungen unserer Kultur von neuem angedeutet zu haben. Am Ende entsteht noch gar die Frage, ob wir nicht vielmehr in diesen drei Erscheinungen, von denen die eine die andere vielleicht nicht einmal beeinflusst hat, drei gleichwerthige, von einander unabhängige Offenbarungen unseres, des modernen Zeitgeistes zu erkennen haben. Ein direkter persönlicher Zusammenhang läßt sich ohnehin nur zwischen Wagner und Schopenhauer nachweisen.

Wenn wir den Lebensgang Böcklin's weiter verfolgen, so begegnen wir einem bedeutsamen Wendepunkte erst wieder um das Jahr 1856, als Böcklin, dessen sprunghafte, stets erregte und ruhelose Phantasie auch der Leitstern seines Lebens war, Italien verließ, mit Weib und Kind nach Basel ging und dort einen größeren Auftrag erhielt. Ein reicher Kunstfreund in Hannover trug ihm auf, seinen Speisesaal auszumalen. Böcklin schuf nun in Hannover einen Zyklus von fünf Kompositionen, welche den Menschen in seinen wohlthätigen

und verderblichen Beziehungen zum Feuer darstellen. Dem Hannover'schen Kunstfreunde ging es schon damals, wie heute vielen Leuten, die noch so naiv sind, die Kunst für einen heiligen Tempelbezirk und nicht für einen Tummelplatz eigenwilliger Launen und wüster Bizarriereien zu halten. Er war mit dieser modernen „Farbenmusik“ nicht einverstanden und machte dem Maler allerlei Schwierigkeiten, die erst durch einen Prozeß zu Gunsten des Malers beseitigt wurden. Er war das zweite Glied in der Reihe der Besteller, die mit Böcklin übel gefahren sind. Das erste war, wie Becht erzählt, eine römische Dame, die angeblich an der „echt heidnischen Unbefangenheit“ Anstoß nahm, mit welcher Böcklin eine Nymphe gemalt hatte, die von einem Satyr durch ein Gewässer entführt wird. Das neueste Opfer Böcklin'scher Laune oder „Genialität“ ist, wie wir am Ende sehen werden, die Berliner Nationalgalerie gewesen.

Nach einem kurzen Aufenthalt in München, wo er zum ersten Male ein Bild zur öffentlichen Ausstellung brachte und zugleich die Aufmerksamkeit seines Hauptprotektors, des Grafen von Schack, erregte, folgte er im Jahre 1858 mit Lenbach, Ramberg und dem Bildhauer Reinhold Begas einem Rufe als Lehrer an die Kunstschule nach Weimar.

Es kann nicht unsere Absicht sein, die ganze Reihe der Böcklin'schen Bilder — uns sind etwa vierzig bekannt, ungerechnet die Porträts — hier Revue passiren zu lassen. Abgesehen davon, daß sich die Motive derselben in einem ziemlich kleinen Kreise bewegen, in dem des Bacchus und der Diana, und daß mithin eine Schilderung derselben an einer großen Einförmigkeit leiden würde, ist Böcklin erst im Anfang der siebziger Jahre dem deutschen Publikum bekannter geworden, als die Sitte der Bilderwanderungen durch die Kunstausstellungen der Hauptstädte Deutschlands weiter um sich griff. Doch wollen wir aus der Weimarer Zeit wenigstens ein Bild erwähnen, das Schloß am Meer, ein phantastisches Bauwerk auf einem kolossalen Felsen, an dessen Fuß sich der brausende Gischt des Meeres bricht. Maurische Seeräuber haben das Schloß beim Morgengrauen überfallen, die Frauen und die Schätze geraubt und streben mit der Beute auf steilem Pfade ihrem am Ufer harrenden Fahrzeuge zu. Im Jahre 1873 wiederholte Böcklin dieses Motiv noch einmal. Aber inzwischen war er schon zu der Einsicht gelangt, daß es stärkerer Reizmittel bedürfe, um sich Geltung und Ansehen zu verschaffen. Da ließ er das Schloß in Flammen aufgehen, die ihre lodernde Gluth auf den Felsen, das Meer und die davoneilenden Räuber warfen. Leider erhielt das Bild dadurch einen unangenehmen branstigen Ton, und es gab sogar unbefangene Beschauer, die, als das Gemälde im Dezember 1876 mit der Galerie eines den Stürmen der Zeit unterlegenen Finanzmannes öffentlich versteigert wurde, nichts als rothe, blaue

und weiße Flecke auf dem Bilde entdecken wollten. Selbst das berühmte Böcklin'sche Blau erscheint darauf nicht in ganz tabelloser Reinheit.

Nur bis zum Jahre 1861 hielt es der Maler in Weimar aus, nachdem er noch zuvor eine große Komposition für das Baseler Museum, Diana mit ihren Nymphen auf der Jagd, vollendet hatte. Er ging wieder nach Rom zurück und schwelgte bis zum Uebermaß in klassischen Motiven. Ein Besuch in Neapel und Pompeji machte ihn mit den Ueberresten der antiken Malerei vertraut, deren leises Echo uns in den pompejanischen Wandmalereien aufbewahrt ist. Die letzteren inspirirten ihn zu einigen anmuthigen Genrebildern aus dem altrömischen Leben, denen es bei aller Mangelhaftigkeit der Zeichnung und Buntheit des Kolorits nicht an Grazie und naivem Humor fehlte.

Seine Vaterstadt fing nunmehr an, auf ihn aufmerksam zu werden. Man ertheilte ihm den Auftrag, das Treppenhaus des Museums *al fresco* auszumalen. Eine Personifikation der feuchten Naturkraft, die aus dem Wasser geboren wird, Flora als Repräsentantin der durch sie hervorgerufenen Vegetation, und Apollo, der Gott des farbenbringenden Lichtes, — das sind die Centralpunkte der dort ausgeführten Kompositionen, die, wie alle dem wunderlichen Maler ertheilten Aufträge, ganz und gar nicht zur Zufriedenheit der Besteller ausfielen. Vorher hatte er bei einem Baseler Patrizier noch andere Fresken ausgeführt, von denen eine für den Grafen von Schaff als Staffeleibild wiederholt worden ist. Sie ist uns insofern von Interesse, als sie das erste größere Bild Böcklin's ist, dessen Staffage — dessen Stoff, wäre zu viel gesagt — der heiligen Geschichte entlehnt ist. Im Vordergrund einer Abendlandschaft sieht man nämlich bei stürmischem Wetter Christus mit den Jüngern von Emmaus.

Erst später kam er auf den Gedanken, es einmal auch mit der religiösen Malerei in größerem Maßstabe zu versuchen, und so erschien selbst zum Entsetzen seiner blindesten Verehrer auf der Wiener Weltausstellung eine Pietà, eine Madonna mit dem Leichnam Christi, der Friedrich Pecht nichts besseres nachzusagen vermochte, als daß sie in „allen sieben Regenbogenfarben“ kolorirt ist. Vorher malte er noch einen Kentaurenkampf für das Baseler Museum, der zugleich mit der Pietà in Wien ausgestellt war und ebenso wie diese allen Gesetzen der Form Hohn sprach. Von nun an geht es mit seiner Kunst bergab. Selbst der größte Farbenenthusiast ist nicht mehr im Stande, sich über die krasen Verletzungen der aesthetischen Form, mit denen Böcklin augenscheinlich kokettirt, hinwegzusetzen, und während seine Freunde noch immer von „genialen Verirrungen“ sprechen, faßt der wohlwollende, aber unbefangene Menschenfreund sein Urtheil in die Worte zusammen: „Welch' edler Geist ist hier zerstört!“ Der

Kritiker, dem am Ende die Verantwortlichkeit zufällt, Material für die Kunstgeschichte zu liefern, darf sich jedoch bei diesem Urtheil nicht beruhigen.

Der äußere Lebensgang Böcklin's ist fortan von keinem Interesse mehr für uns, nachdem wir die einzelnen Stadien seines Bildungsganges kennen gelernt. Es sei nur noch erwähnt, daß er sich in den letzten Jahren, augenscheinlich angeregt durch seinen Aufenthalt in Florenz, durch einige Maler des Quattrocento, namentlich durch Sandro Botticelli und Luca Signorelli, hat beeinflussen lassen, natürlich nur in einer rein äußerlichen Weise, indem er die Archaismen dieser Meister, ihre aus dem Zeitcharakter erklärlichen Wunderlichkeiten den seinigen beigesellte.

Wir lernen den Kunstcharakter Böcklin's am besten kennen, wenn wir die letzten seiner Werke näher in's Auge fassen. Seine Extravaganzen, seine oft beleidigenden Nachlässigkeiten der Form hat er am meisten auf dem großen 1874 gemalten Bilde unterdrückt, welches eine Nymphe mit einem Meerungeheuer auf einer einsamen Klippe mitten im Meere darstellt. Es ist ein See- kentaur, eines jener antiken Fabelwesen, in deren Struktur sich Böcklin mit so wunderbarem Verständniß vertieft hat, daß es ihm meist gelingt, Organismen zu produziren, deren Lebensfähigkeit nicht so ohne Weiteres zu bezweifeln ist. Der Kentaur hält nach wilder Fahrt auf der wüsten Klippe seine Raft. Sein struppiges flachsfarbenes Haar hängt in wirren Strähnen um das Antlitz, aus welchem ein Paar Glözgaugen, aus denen aber eine finstere, sinnliche Gluth leuchtet, in die Weite starren. Es ist, als ob ein frebler, gewaltthätiger Gedanke das Hirn des Halbmenschen durchzuckte. Sein nackter bronzefarbener Oberkörper ragt ganz aus dem Wasser empor, während er mit dem Fischschwanz das feuchte Element peitscht, daß der weiße Schaum emporspritzt. Vorn auf der Klippe liegt die Last, die eben von dem Rücken des Ungethümes herabgeglitten ist, eine Nereide von großer Schönheit, die uns gerade bei Böcklin, dem Fanatiker des Häßlichen und Bizarren, der bis dahin lieber häßliche Satyrweiber, formlose Nymphen und Furien mit Vorliebe malte, in doppeltes Erstaunen setzt. Die schöne Nymphe liegt auf dem Rücken und läßt in wohligem Gefühl die weißen Glieder von der kosenenden Fluth umspülen. Die linke Hand hängt in das Meer hinab; aber der Marmor der Haut leuchtet nicht, wie es sein sollte, durch das Azurblau des Wassers hindurch, sondern Hand und Unterarm sehen aus, als ob sie mit Ultramarin gefärbt wären. An diesem Problem ist also auch ein so geschickter Kolorist wie Böcklin gescheitert. Der Körper der Nereide ruht zum größeren Theile auf ihrem linken Beine, welches in starker, aber leidlich gelungener Verkürzung ganz sichtbar ist, während sich das rechte Bein nur bis zum Knie präsentirt, dafür aber von unverhältnißmäßiger Länge ist. Ohne grobe Verzeichnung geht es bei Böcklin schlechter-

dings nicht ab. Und doch soll er während seiner Lehrzeit in Düsseldorf auch das Atelier Theodor Hildebrand's, des Malers der „Söhne Eduard's“, besucht haben, der, wie man aus seinen nachgelassenen Studien und Akten sieht, ein ganz vortrefflicher Zeichner war.

Um das rechte Bein und den rechten Arm, der auf der Stirn des Mädchens ruht, ist ein grünlich gelber, ganz durchsichtiger Schleier gewunden, auf dem goldene Lichter spielen. Das schöne von rothblonden Locken umwallte Haupt ist zurückgesunken, das Auge in wollüstigem Schauer halb geschlossen, und der Körper ganz der Wohlthat des kühlenden Elementes hingegeben. Diejenigen, die in jedem Bilde Böcklin's einen humoristischen Zug finden wollen, werden ihn in der Handbewegung der Nymphe suchen, die vielleicht beabsichtigt, das verliebte Seeungeheuer mit Wasser zu bespritzen. Ueber die See, auf deren Spiegel weißköpfige Wellen tanzen, ist ein düsterer Abendhimmel gespannt, der nur hie und da von einer lichten Stelle unterbrochen ist. Himmel und Meer werfen graue und bläuliche Reflexe auf den weißen Körper der Nereide.

In dieser Schilderung habe ich versucht, zugleich den koloristischen Werth des Bildes anzudeuten. Das ungeheuerere Raffinement, welches in der Gegenüberstellung so grundverschiedener, überdies in mehr als halber Menschengröße ausgeführter Gestalten liegt, wird noch erhöht durch die malerischen Kontraste: hier das bläulich angehauchte Weiß des menschlichen Körpers, dort das fahle Gelbgrau des Thierleibes, und beide Kontraste wieder durch Blau und Grau, durch Meer und Himmel, zu einer Art von Harmonie zusammengestimmt, die auf naive Gemüther herauschend wirkt. In dieser raffinierten Absichtlichkeit des Kontrastes liegt etwas ungemein Anstößiges und Frivoles, nicht in dem nackten Körper der Nymphe, wiewohl auch dieser genug Aergerniß erregt hat. Die Griechen und ihre würdigen Jünger, wie Carstens und Genelli, wußten solche Fabelwesen durch eine naive Sinnlichkeit zu adeln und in eine andere Sphäre zu erheben. Sobald aber in solche Elementargeister grobsinnliche, niedrige Gefühlsregungen hineingetragen werden, die an die niedrigsten Regionen menschlichen Sinneslebens erinnern, ist der schärfste Protest im Namen der obersten Kunstgesetze am Ort. Man hatte anfangs die Absicht gehabt, dieses Bild für die Nationalgalerie zu erwerben. Aber eine hohe, einflußreiche Dame, welche das Gemälde auf einer Berliner Ausstellung sah, fand es in solchem Grade shocking, daß der Ankauf unterblieb. Das Bild war auch in der deutschen Abtheilung der Pariser Weltausstellung zu sehen, fand aber von Seiten der französischen Kritiker nur eine sehr geringe Aufmerksamkeit. Vermuthlich nahmen diese Herren an der nicht tadellosen Modellirung des weiblichen Körpers Anstoß. Soviel ich gesehen, hat sich nur der feinsinnige Kenner deutscher Malerei, Paul Mantz, im „Temps“ eingehender mit diesem „seltsamen Bilde“ befaßt,

welches der Maler selbst als „Meeresidylle“ bezeichnet. Er erinnert sich dabei der Fresken im Baseler Museum: er findet sie „schwer verdaulich“ und gewalt-
sam, gibt aber zu, daß sich Böcklin seitdem etwas „beruhigt“ hat.

Doch war diese Beruhigung nur eine scheinbare. Die Nationalgalerie in Berlin, deren Leitung sich in rühmlicher Objektivität befließigt, Proben der hervorragendsten Vertreter aller Zweige der dormaligen Malerei in Deutschland zu sammeln, ist im vorigen Jahre in den Besitz eines auf Bestellung gearbeiteten Bildes gelangt, welches der Maler „Die Insel der Seligen“ getauft hat. Es ist nicht leicht, den Sprüngen der Böcklin'schen Phantasie zu folgen, und nur selten gelingt es einem aufmerksamen Forscher, den Gedankengang des Malers ganz zu ergründen. Den Vordergrund der Landschaft mit heroisch-mythologischer Staffage nimmt ein tiefblaues Gewässer ein, welches als mächtiger Afford den Grundton für die ganze Komposition abgibt. Ein alter Kentaur führt eine blonde, nackte, unglaublich schlecht gezeichnete Frau durch den Fluß, auf dem einige Schwäne ziemlich abgezeichnete Kreise ziehen. Die Thiere sind so schauderhaft hölzern, daß man nur eine halbe Freude an dem prachtvoll gemalten Felsen empfindet, gegen welchen sich der Fluß nach rechts hin verliert. In einem Haine am jenseitigen Ufer ruht ein kosendes Liebespaar, und im Hintergrunde sieht man auf blumiger, mit lüderlich hingekleckten Pinien besetzter Wiese eine muntere Gesellschaft von Mädchen und Jünglingen um den „Altar der Liebe“ tanzen. Diese neue Erwerbung hat der Abgeordnete Götting unzweifelhaft im Auge gehabt, als er in der Sitzung des preussischen Abgeordnetenhauses vom 18. Januar 1879 von Bildern sprach, bei denen man „Fehler und Geschmackslosigkeiten entdeckt, die so greller Natur sind, daß jeder Eintretende zunächst vor solchen Bildern stehen bleibt, . . . um seiner Verwunderung Ausdruck zu geben, und sich dann mit Unwillen abwendet.“ Es war keine geschickte Parirung dieses Angriffs von Seiten des Regierungskommissars, wenn er darauf erwiederte, „daß recht ernste und einsichtige Kunstfreunde mit ebensoviel lebhafter Anerkennung von diesen Bildern geurtheilt haben, wie er (Götting) lebhaft sie zu mißbilligen scheine.“

Eine so rücksichtslose Verachtung der Form, wie sie sich auf diesem neuesten Bilde Böcklin's geradezu kokettirend breit macht, findet nur noch bei diesem selben Böcklin ihres Gleichen. Kaum ein zweites Bild dieses Meisters hat eine so lebhafte Entrüstung hervorgerufen, wie eine „Kreuzabnahme auf Golgatha“, die er im Jahre 1876 in Florenz, zum Theil unter der Einwirkung der Quattrocentisten, gemalt hat. Sehen wir uns dieses Bild zum Schlusse dieser Charakteristik noch etwas näher an.

Der Abend hat sich auf den Kreuzeshügel herabgesehnt. Im Hintergrunde blinken weiße Mauern aus dem Halbdunkel, tief unten liegt die Stadt, und

rechts vom Beschauer recken die drei Kreuze ihre Arme empor. Die beiden Schächer hängen noch am Marterholze, der eine ruhig und gefaßt, wie er gestorben ist, der andere in konvulsivischen Verrenkungen, wie es die Ueberlieferung meldet. Das mittlere Kreuz ist leer. Das Opferlamm, welches der Welt Sünde trägt, liegt entseelt am Boden, halb unterstützt von dem greisen Joseph von Arimathia, der ein Linentuch über den Felsboden gebreitet hat. Nikodemus beugt sich von der anderen Seite über den Todten. Der Leichnam Christi ist durch Verzeichnung in so gräßlicher Weise verunstaltet worden, daß kein Ausdruck stark genug ist, um die Enttäuschung über einen solchen Angriff gegen das Heiligste in Worte zu fassen. Ich spreche hier nicht von einem beschränkten, konfessionellen Standpunkte, den ich bei Beurtheilung von Kunstfachen für unstatthaft halte, wenngleich die Kunst von der Religion in's Leben gerufen, großgezogen und zur vollen Blüthe gefördert worden ist. Ich verwahre mich hier nur vom rein aesthetischen Standpunkte gegen eine so brutale Behandlung des menschlichen Körpers als des edelsten Objectes der Kunst, wie sie hier vorliegt. Die Beine des Leichnams sind bis zur Krüppelhaftigkeit verkürzt, der Körper ist molluskenartig bis zur Formlosigkeit aufgeschwemmt, und auf dem mißgestalteten Leibe sitzt ein häßlicher Kopf mit langen rothen Haaren. Selbst die kräftigsten Realisten der flandrischen und altkölnischen Malerschulen haben sich niemals zu so ungeheuerlichen Karrikaturen verstiegen.

Und derselbe Maler, der sich soweit verirrt, hat noch die Kraft gefunden, auf demselben Bilde in dem Kopfe der von Johannes getrösteten Magdalena einen Abglanz fast überirdischer Schönheit zu zeigen! Es wäre vergebliches Bemühen, hier nach psychologischen Räthseln zu suchen. Die Neigung zu bizarren Kontrasten hat auch hier wiederum den Pinsel des Malers geführt, der seiner schrankenlosen Phantasie zum Opfer gefallen ist.

Ob sich Böcklin noch jemals aus den Wirrnissen, aus den trostlosen Farbenexperimenten herausretten wird, ist nach seinen letzten Arbeiten schwer zu prophezeien. Freilich steht er noch in der Blüthe seiner Kraft, in einem Alter, in welchem der schäumende Most der Jugend zu verfliegen pflegt und der Geist sich ruhigen Gesezen fügt. Aber ein Blick auf seine ganze künstlerische Vergangenheit zeigt uns eine so merkwürdige Zickzacklinie, einen so unaufhörlichen, rapiden Wechsel zwischen Auf- und Abwärts, daß kaum noch eine Abklärung dieses hochbegabten Feuergeistes zu erwarten ist.

Berlin.

Adolf Rosenberg.