



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Böcklin

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

übertreffen würde; er kann auch in friedlichem Wettkampf, der freilich nicht eines politisch-militärischen Rückhalts entbehren kann, gelöst werden. Zu solcher Erkenntnis sollte man allerseits kommen, und man sollte also auch vermeiden, Schreckbilder von Bündnissen zu kriegerischem Zweck an die Wand zu malen und die Nationen gegenseitig zu verbittern. Aus diesem Grunde stehn wir auch den neulichen Entrüstungsverfammlungen in Deutschland, die sich gegen Mr. Chamberlains unvorsichtige Äußerungen richteten, mit recht gemischten Gefühlen gegenüber; denn so gerechtfertigt wir die Abwehr grundloser Anschuldigungen finden, diese Kundgebungen haben oft weit über das Ziel hinausgeschossen, indem sie einer allgemeinen Feindseligkeit gegen England zum Ausdruck verhalfen. Wir sollen den Engländern ruhig und fest erklären: Wir werden unser Ziel, als gleichberechtigte Weltmacht geachtet und berücksichtigt zu werden, energisch weiter verfolgen, und wir fürchten uns vor euch nicht; aber wir sollen ihnen nicht fortwährend zurufen: Wir hassen und verabscheuen euch.

*



Böcklin



ie es berühmten Sterblichen zu geschehn pflegt, wenn sie aus dem Leben scheiden und eine Welle von Nachrufen und Gedächtnisfeiern ihren Namen emporhebt, daß ihr Bild hoch und höher über Menschliches hinaus steigt, so war es auch nach Böcklins Tode eingetreten — hörten wir doch z. B. mit eignen Ohren einen Festredner beginnen: Er ist nicht gestorben, nein, er lebt, lebt unter uns usw. —, und nun liegt es schon lange hinter uns. Bald nach jenen Tagen, als Böcklins Name durch alle Blätter rauschte, erschien auch ein Buch von länger dauerndem Wert, auf das wir heute zunächst hinweisen möchten, es sind die Tagebuchaufzeichnungen des jungen Berliner Porträtmalers Rudolf Schick aus den Jahren 1866, 1868 und 1869 (Berlin, Fontane u. Komp., 1901). Diese sich über fünfhundert Tage erstreckenden, höchst interessanten Mitteilungen wurden zuerst einige Jahre nach Schicks 1887 erfolgtem Tode im vierten und fünften Bande des Pan veröffentlicht, und wir sind ihnen damals mit aller Aufmerksamkeit, die so sachlich treue und ausführliche Dokumente verdienen, gefolgt (1898, IV, S. 362; 1899, II, S. 595; 1900, IV, S. 227) — jetzt füllen sie, vervollständigt und durch spätere Zusätze ergänzt, einen schönen Band von 430 Seiten, mit einem äußerst sorgfältigen dreifachen Register von Casar Flaischlen. Ein sehr nützlich Buch also und zum Verständnis Böcklins geradezu unentbehrlich. Die Vorrede erwartet allerdings den vollen Nutzen dieser Bekenntnisse und ein Geschlecht, das ihrer wert ist, erst von der Zukunft. Käufer der Gegenwart

werden das nicht sehr höflich ausgedrückt finden, vielleicht auch nicht ganz vorsichtig, da es ungewiß ist, ob sich die Böcklinverehrung noch steigern lassen wird.

Zwölf Jahre nach dem Zeitpunkt, wo Schicks Mitteilungen schließen, lernte Gustav Floerke, der bis 1879 Professor der Kunstgeschichte an der Weimarer Akademie gewesen war, Böcklin kennen, er lebte mit ihm an verschiedenen Orten zehn Jahre lang (1881 bis 1891) zusammen und machte darüber Aufzeichnungen, die so, wie sie sich nach seinem Tode in Kofstock (1898) fanden, von seinem Sohne bei Bruckmann in München unter dem Titel: Zehn Jahre mit Böcklin in einem prächtig ausgestatteten Bande mit vielen Bildertafeln herausgegeben worden sind. Ein merkwürdiges Buch, das dem auf seiner Höhe stehenden Böcklin gewidmet ist. Floerke hat in seiner Jugend zwei nach unserm persönlichen Geschmack allerliebste Versteckte geschrieben (zu des Bildhauers Fritz Schulze originellen Silhouetten aus dem römischen Leben und zu Schwind's Märchen von den sieben Raben) und dann später noch einige italienische Novellen und Schilderungen, von denen uns das, was wir kennen gelernt haben, maniert und unbedeutend vorgekommen ist. Er war ohne Frage ein feiner Kopf, ein Künstler des höhern Lebensgenusses, ein Hyperästhetiker, wie man heute sagt, den seine Überkritik wohl an schaffender Arbeit gehindert hat, wenigstens scheint es begreiflich, daß, wer zehn Jahre lang einem Künstler beobachtend folgt und es nicht über Anmerkungen hinausbringt, kein fruchtbarer Schriftsteller hat werden können. Für das Verständnis Böcklins ist das auch übrigens gedankenreiche Buch jedenfalls wichtig, weil es viele Züge zu seinem Bilde bringt, die den meisten Lesern neu sein werden, nicht alle freilich sind vorteilhaft, und manchmal fragt man: Kann Böcklin selbst das so gemeint haben, oder hätte er es geäußert, wenn er bedacht hätte, daß es einmal gebucht und für jedermann zur Einsicht offen liegen würde? Das sind die direkten Äußerungen. Noch mehr Freiheit des Urteils wird man den Erzählungen und Berichten Floerkes (wie jeder Mitteilung eines dritten) gegenüber haben dürfen, vollends aber seinen Schlußfolgerungen gegenüber und seinen Auffassungen, wo man außerdem immer mit dem Standpunkt einer bedingungslosen Verehrung Böcklins zu rechnen hat: „Böcklin und Schwind sind unsre einzigen originellen und unerschöpflichen Künstler; Böcklin ist niemand's Schüler, aber er hat es vermocht, jeden zu verstehn, der ihm kongenial war, von allen und aus allem zu lernen, was seiner Fülle assimilierbar erschien.“ Sehr gütig von ihm, wird man denken, und besonders menschenfreundlich auch, daß Schwind da so mitlaufen darf. Eher verstehn wir die Erinnerung an Rubens, der die Natur packte, wo es gerade sei, und sie dann hinstellte; auch Böcklin bemächte sich ihrer mit ähnlich gewaltiger Selbstverständlichkeit, wenn er auch nicht die hinreißende Kraft von Rubens habe. Dieser, heißt es an einer andern Stelle, scheine die Natur manchmal zu vergewaltigen, d. h. die Natur, die die „andern“ haben; in Wirklichkeit lasse er sie nur seinen Neuschöpfungszwecken dienen, und diese künstlerische Wahrheit

sei nun einmal alles in allem wahrer als alles vermeintliche Ab- oder Nachschreiben. Auf Rubens hätte ja auch noch in Bezug auf andres bei Böcklin hingewiesen werden können, z. B. seine Geringschätzung des Porträtierens. „Die elendeste aller Kunstgattungen, weil der Künstler dabei am meisten gebunden ist. Na überhaupt das Porträt — zum Glück hat van Dyck anderswo Gelegenheit gehabt, zu zeigen, daß er mehr konnte, als Porträtmaler sein.“ Bisher war man in Bezug auf van Dyck wohl anderer Meinung, und da das „anderswo“ doch nur noch auf seine religiösen Genrebilder gehn kann, so sagt der Ausspruch recht viel für den, der ihn gethan hat, für van Dyck aber natürlich gar nichts. Wer hier weiter denken mag, wird leicht einsehen, daß Böcklin vieles, was ihn an van Dyck anzog, auch bei Rubens finden konnte und gefunden hat — woran Floerke mit Recht erinnert, und nun begiebt sich das Seltsame, daß ein Geschlecht, das Böcklin Hymnen singt, mit dem lebensfrohen Rubens nichts mehr anzufangen weiß. Ist er nicht krank genug, denn das Gesunde hat ja für die hochgestiegenen Kulturen immer etwas Plebejisches, oder woher kommt es sonst?

Aber wir möchten zunächst einiges vorwegnehmen, was den Menschen Böcklin angeht. Neben köstlichen Geschichtchen stehn da ernste und treffende Betrachtungen von ihm. Wodurch soll man heute zum Schaffen angeregt werden! Wir „leben“ so wenig; wie wohnen wir und kleiden wir uns? Menschliche Formen, namentlich von Frauen, sehen wir nur bei Unglücksfällen. Die Familie haben wir nicht, sie hat uns. Die Kinder? Anfangs vielleicht viel Freude, aber später Kampf und Sorgen. Wodurch soll man einmal heller sehen, freudiger, leichter sich aussprechen? Da bleibt nur der Wein. „Nur der ist ein wirklicher Genuß, hilft uns gegen das Leben, trotzdem schaffen, und er schenkt einem noch manchmal Stunden, wo man den ganzen Kram vergißt und wunder glaubt, wer und wo man wäre.“ So denkt der hohe Fünfziger, der keine neuen Bekanntschaften mehr machen will, weil sie uns nur Gêne auflegen. „Heraus kommt dabei ja doch nie etwas Menschliches.“ Anderswo wird er lustig und witzig. Wenn jemand eine weiße Weste an hatte und sich darin besonders schön fühlte, pflegte er zu sagen: „Wie steht doch bei Cennino Cennini? Jedes unvernünftige Tier ist am Bauche weiß.“ Einstmals aber, als er in päpstlichen Zeiten außerhalb der Thore Roms mit seiner Frau spazieren ging, geriet er in eine bedenkliche Gegend, wo er von einer Engschlucht aus wirkliche Räuber mit schußbereiten Gewehren hinter Büschen lauerten sah. Er erkennt die Gefahr, findet aber den Anblick so interessant, daß er der einige Schritte zurückgebliebenen Gattin zuflüstert: „Gieb mir die Hand und komm mal her, so was hast du noch nie gesehen, aber leise,“ und dann erst zieht er sich vorsichtig zurück. In seiner Villa oberhalb Florenz besucht ihn einmal ein Professor. Er führt ihn in den Garten, sie kommen an ein Loch, in das er seine Cigarrenstummel zu werfen pflegt: „Das ist meine Tabakplantage!“ „Ja, so geht das aber nicht, da müssen Sie Samen einlegen, wenn Sie Tabakpflanzen haben wollen,“ belehrt ihn der Gute.

Die Schriftgelehrten kommen überhaupt schlecht weg, bei ihm ebenso wie bei seinem Interpreten, z. B. der Züricher Archäologieprofessor, dem Böcklins Meerbewohner nicht antik genug sind, und der die Hälse seiner Schwäne „schön krumm“ haben will, weil er nicht einsieht, daß der Künstler gerade da gestreckte Linien brauchte, wohinein sich natürlich nicht bloß Professoren, sondern auch Schwäne zu finden haben werden. So ein federeschwingender Schulmeister weist allen Ernstes aus Meiers oder Müllers archäologischem Handbuch nach, daß die Sirenen gar nicht so ausgesehen haben wie die bei Böcklin, oder daß dessen Einhorn sein Horn anders trägt als das auf Seite so und so; der ärmste findet eben den Weg nicht aus seiner festgenagelten Überlieferung hinaus in das Reich der freien Phantasie, der Laune, des Künstlerhumors. Natürlich, denn wenn man den gefunden hat wie Floerke, so ist man ja auch schon lange kein richtiger Professor mehr. Floerke lehrt uns, daß die Ästhetik der Böcklinschen Bilder mit der des herrschenden Gelehrtentums wenig Ähnlichkeit habe. Die große Menge könne da nichts mit den gelernten Phrasen anfangen, und kein äußeres Hilfsmittel strecke aus einem Gemälde dem Bildungsmenschen die Hand entgegen, kein stupend gemaltes Kostüm, keine dramatische Erregung oder Charakteristik, weder Erbauung noch Patriotismus — jede Eselsbrücke fehlt, nur die Kunst waltet hier mit ihren eigensten Mitteln, allerdings sich höchster Deutlichkeit befleißigend, aber ihre Sprache vernimmt nicht der Verstandesmensch, sondern nur der „Sehende,“ sei es, daß er noch unbefangen anzuschauen vermag, was heutzutage kaum noch vorkommt, sei es, daß er sich den Bildungsstaub unsers Jahrhunderts wieder aus Augen und Herz gewischt hat, was auch nicht jedem mehr gelingt. Hoffnungslos schwer also dieses „Sehen,“ so gut wie unmöglich beinahe, und da die Brücke fehlt, so bleibt für den Verstandesmenschen, der sich zu diesem kunstpädagogischen Kursus anmeldet, nur das mit dem Esel als unangenehmer Nachgeschmack seines bisherigen Lebens zurück.

Was Floerke über Böcklins Art zu arbeiten und seine künstlerischen Absichten sagt, ist recht interessant, zum Teil deckt es sich mit den Mitteilungen Schicks, aber es geht weiter, manches ist bestimmter, andres ganz neu in dieser Ausführlichkeit. Man wußte, daß Böcklin gegen die Modellmalerei eingenommen war; jetzt hören wir, daß, so oft er selbst ein Modell gebrauchte, er dieses in einem besondern, zweiten Raume sitzen ließ, es sollte nur seine Erinnerung auffrischen, seine Phantasie möblieren, nicht aber sich vordrängen und als zufällige Erscheinung ihn von dem Ganzen seiner Vorstellung ablenken; auf dem Wege vom Nebenzimmer in das Atelier verlor dann der Eindruck von seiner schädlichen Stärke. Er malte auch in den Jahren, wo ihn Floerke kannte, schon lange, lange ohne Studien, früher hatte er viel nach der Natur gemalt und gezeichnet, aber später fand er, daß das Arbeiten vor der Natur unfrei mache und unfähig, Zufälliges auszuschneiden, und er tabelte und bespottete es an andern. Die meisten jungen Maler würden durch zu vieles Studienmalen verdorben, das sollte verboten werden; wer immer nur den augenblicklichen

Schein abmale, sei nachher im Atelier hilflos. Man müsse das Ding aus dem Gedächtnis malen können und ganz in der Vorstellung haben wie ein im Kopfe ausgerechnetes Exempel. „Wenn die Natur zwischen höchster Helligkeit und tiefster Dunkelheit für das menschliche Auge eine von 1 bis 100 angenommene Skala hat, so habe ich auf meiner Palette etwa eine von 45 bis 55, mein Mittel ist also 50, an das ich mich halten muß, wenn ich für Licht und Schatten ausreichen will.“ Schon darum könne man nicht nach der Natur malen, weil man da immer zu hoch griffe und nachher nichts mehr auszugeben hätte, also die Wirklichkeit erst recht nicht erreichte. Die Natur, die die Menge sieht, wollte Böcklin ja überhaupt nicht, und wenn ihm die Schreier nach Naturwahrheit Versehen vorwarfen, z. B. zu kurze Gliedmaßen eines Fabeltiers oder ein fehlendes Ohr, konnte er ihnen sagen: Wissen Sie denn, ob ein solches Wesen nicht auch mit solchen Gliedmaßen leben kann? oder: Es soll ja nur schreien und den Mund aufreißen, weiter nichts; hätte es noch ein Ohr, so guckten die Menschen dahin, und das würde dem Munde verloren gehn. Floerke findet auch den wie einen Rührlöffel in die Schulter gesteckten Arm einer Flora ganz zweckentsprechend, weil er an dieser Stelle ja nur diese eine Bewegung zu machen habe, und er meint, die ganze einsichtige Kritik habe trotz allem Böcklins ungeheure Naturnähe anerkannt. „Er lügt nicht, und wenn er lügt, ist es erst recht richtig!“ Und wie ein hübsches Märchen voller Natur sei, so hätten seine Gestalten die Realität des Märchens, ihre eigne Phantasielogik und keinerlei Erfahrungslgik oder Beobachtungsllige (gutes Wort!). In einer andern Stelle läßt er ihn selbst sagen, er könne keine präzisen Umrisse machen und ziehe sich darum wissenschaftlich auf rein malerische Wirkungen zurück, auf vage Vorstellungen aus dem Kreise dessen, was ihn beschäftige.

Das führt auf die Art seiner Zeichnung. Die ganze realistische, ermüdende Ausführlichkeit, lehrt Floerke, sei Unsinn, und er beruft sich dafür auf die Karikaturen Oberländers, denen schon wenige Striche den Ausdruck der vollen Wirklichkeit gäben und jedes Mehr an Zeichnung nur schaden würde, sowie auf die Japaner und die Chinesen, die aus drei Federn und etwas Draht einen ganzen Vogel machten, der viel mehr Vogel sei als alles, was die mühselige, an allem als gleichwertig klebende Imitation der Europäer zu wege brächte. Aber mit dieser Weisheit thut er seinem Meister doch keine große Ehre an, denn das ist eine billige Kunst: es ist allbekannt, daß Skizzen leichter lebendig wirken, und daß mit dem Ausführen erst die Schwierigkeit für den Künstler beginnt, sagt schon ein uralter, auf den Bildhauer Polyklet zurückgeführter Spruch.

In einem besondern kleinen Kapitel: Was ist Zeichnen? führt Floerke zu Gunsten seines Meisters aus, daß Zeichnen und Komponieren Schulmeisterbegriffe seien, beides liege implicite in jeder richtigen Malerei; Böcklin zeichne wie ein Maler und nicht wie ein Zeichenlehrer, der Umrisse mache. Oder ist das kein Zeichnen, wenn er alles, was er von der Form haben will, an seine

richtige Stelle, in richtige Funktion und wirksamen Zusammenhang setzt, keine Perspektive, wenn er, wie wenig andre, dem Raum und der Form durch die Farbe Ausdruck zu verleihen weiß, keine Komposition, wenn er Farben und Tonmassen gegeneinander und zum Ganzen abwägt? Zeichnen sollte eigentlich nichts weiter bedeuten als Projizieren der Form und des Raumes auf die Fläche, mit dem durch die Kunstgewöhnung erleichterten Scheine des Kunden, Räumlichen, und wenn das Licht an seiner rechten Stelle sitzt, so ist das Terrain — bei Böcklin — auch ohne vorlaute Linienführung verständlich, aber was die Schulmeister Zeichnen nennen, ist Prunken mit akademischer Richtigkeit, die sich jeder Langweiler aneignen kann, „die mein Pudel auch lernen kann,“ sagt Böcklin. Das mag ja alles seine Richtigkeit haben, bis auf den Pudel selbstverständlich, ändert aber kaum etwas daran, daß Böcklin als Figurenzeichner nicht bloß unter Schulmeistern, sondern auch unter ganz unbefangenen Beobachtern, z. B. Freunden und Kennern der Tierwelt, anstößiger empfunden wird als mancher andre bedeutende Maler, d. h. als mancher von denen, die nicht nur „Umrisse machten“ und kolorierten, wie die „Renaissanceonkel,“ sondern die auch nach seiner Meinung wirklich zu malen verstanden, wie die Holländer oder Rubens.

Daher kommt es doch, daß dem Uneingeweihten immer die Landschaft (und das Meer!) das Liebste an Böcklin ist, daß aber dann die Figuren, sobald sie über den Wert und das Maß der Staffage hinausgehen, nicht selten herausfallen, durch Form und Stellung auffallen, ihn befremden, bis der Böcklinmissionar kommt und ihm predigt, gerade so und nicht anders erfüllten sie die Aufgabe, die ihnen der Meister zugebracht habe. Die große Menge in Floerkes Sinne, zu der wir alle gehören, hat gegenüber der Gestaltenwelt Böcklins im ganzen, d. h. wo er nicht ganz bestimmt andre Typen gewählt hat, die Empfindung von etwas Italienischem oder Antikem, das häufig in das reine Griechische umschlägt. Sie sagt sich dann wohl, das ist erklärlich bei einem Künstler, der meist im Süden lebte, und weil man dort viel griechische Kunst sieht, auch auf diese hingeführt wurde, aber sie wird diesen äußerlich Antikisierenden doch nicht gerade innerlich als nordischen, germanischen Geist begreifen und begrüßen. Im Kreise seiner Verehrer giebt man sich zwar neuerdings immer wieder die größte Mühe, ihn auf seinen Bildern „so durchaus deutsch“ zu finden, sinnend und Sehnsucht weckend, er pflegt Todesgedanken, geht dem Schauerlichen nach usw., aber diese Art von Romantik, die teils allgemein modern, teils nicht einmal den alten italienischen Malern fremd ist, klingt doch nur selten bei ihm ganz scharf durch. Deswegen und weil das Italienische für den Eindruck eines Unbefangenen, der weniger denkt als sieht, bei ihm durchaus den Ton angiebt und die Haltung bestimmt, hat man ja im Gegenteil schon oft auf Böcklin die Formel „Renaissance der Renaissance“ angewandt, ohne allen Vorwitz und nur zur Erläuterung für die Unmündigen, um ihnen zu sagen, daß seine Kunst ohne die Italiens und die der Alten nicht denkbar und eigentlich doch auch wohl nur für solche, die Renaissance und Antike kennen, verständlich sei.

Nun wird es gewiß überraschen, zu erfahren, daß Böcklin bloß die äußere Natur mit ihrem reinern Licht und den ungebrochenen Farben nach Italien hingezogen hat, daß ihm die Menschen dort, nicht nur die heutigen sondern auch die Renaissanceonkel, sogar von Herzen zuwider gewesen sind. Nur der Boden hat ihn beeinflusst, nicht das Menschentum, am allerwenigsten das der Kunst auf den florentinischen Bildern, die er um des Technischen willen studierte, und wenn er Motive daraus aufnahm, Gartenmauern, Nischen, schmale Teppiche mit Landschaftsausblick zu beiden Seiten, so wollte er mit solchen äußerlichen Mitteln die Einbildungskraft seines Publikums stärken; Entlehnung oder Anlehnung war das nicht, lehrt Floerke. Auch was man so Antike nennt, gab Böcklin nur, weil sich darin seine Phantasie freier bewegen konnte, ohne vorgeschriebne Kostüme und mit der Möglichkeit des Nackten; alles sind äußerliche Mittel, mit denen er Eignes und Persönliches geben wollte. „Wer sich nicht als Beschauer an ein Kunstwerk ausliefert, wer nicht gläubig mit gutem Willen, sondern kritisch (mit sozusagen bösem Willen!) herantritt, hat schon keine Berechtigung mehr mitzusprechen.“ Wir meinen nun aber doch ohne Bosheit nach wie vor, daß bei einem Kunstwerk entscheidet, nicht, was der Künstler damit gewollt oder sich etwa dabei gedacht hat, sondern was es im fertigen Zustande ist und wie es wirkt. Da kann es Wirkungen geben von der Unmittelbarkeit eines Naturklangs in der Lyrik — über die ist alles Reden überflüssig. Böcklins Kunst aber ist ein auf das höchste verfeinertes Erzeugnis, es hängt mit tausend Fäden an einer alten historischen Kultur und setzt Betrachter voraus, die mit diesen Bedingungen vertraut, also in irgend einer Weise vorgebildet sind. Nur die ganz feinen Kunstmenschen können sich einbilden, zu ihnen spräche Böcklin ohne weiteres, weil ihnen ihre eigne Bildung etwas selbstverständliches ist, und wo ihnen dann noch etwas nicht ganz geheimer vorkommt, da finden sie noch zum Überfluß bei Floerke irgend einen starken Spruch, z. B. „Nicht die Natur hat den Künstler, sondern er hat sie.“ Alle andern Menschen bedürfen zunächst, ehe sie hier an das Künstlerische kommen, der Zurücksetzung in die ihnen durchaus nicht geläufigen historischen Bedingungen, sie müssen doch wissen, warum es Böcklin so natürlich war, sich italienisch oder antik zu äußern, wie es Floerke für den Künstler findet, wie sie selbst es jedoch zunächst ganz und gar nicht finden — also einer Art von Schulmeisterei, mag es nun die vulgäre unsrer „verwissenschaftlichten Streberzeit“ sein, die Floerke so sehr verdrießt, oder seine eigne, eine Selektia für die Auserwählten, die schon viele Klassen hinter sich haben müssen. Wir denken uns etwa in die Lage eines Unterlehrers und versuchen uns in dem Pensum der höchsten, reinlichsten Stufe zurechtzufinden.

Erster, gründlicher und zugleich umfassender in seinen Studien ist wohl kein Maler zu Werke gegangen, und mit dem sichern Urteil einer festen Bildung stand er über seinen Arbeiten, denn über alles forderte er sich Rechenschaft ab und ruhte nicht, als bis er zur Klarheit gekommen war. Wie unermüdet er den Lichtwirkungen und der farbigen Erscheinung in der Natur

nachging, wie er an jedem Gegenstand immer wieder beobachtete und dann mit dem, was er schon in sich hatte, abrechnete, erfuhr man zuerst aus den Sammlungen Schicks. Floerke giebt das feiner abgeschliffen und in sachlich geordneten Gedankengruppen. Lichtdarstellung und Farbe (Kolorismus, wie die andern sagen, was aber Böcklin lächerlich klingt) sind ihm nicht Zweck, sondern Mittel, um seine volle Naturfreude auszudrücken, und sein ganzes Leben ist ein Kampf um den Erwerb dieser Mittel. In der Natur wird alle Form dem Auge nur offenbar in einem Licht von gewisser Stärke (Ton) und bestimmter Qualität (Farbe), und darum sah er Ton und Farbe als seine spezifischen Ausdrucksmittel an; eine Kunst ohne Farbe, zeichnend oder plastisch, wäre für ihn undenkbar gewesen. In Stalien fand er das hellere Licht, worin man nicht mogeln konnte wie in der dicken nordischen Luft, das Licht, das er suchte — er konnte in die stärkste Sonne sehen, und der Basler Ophthalmolog erklärte, niemals vollkommnere Augen untersucht zu haben —, und das ihn auf Deutlichkeit halten ließ, auf Einfachheit und Ruhe. Er spielt Harmonium, nicht Klavier, klare Motive von Bach und Händel; Wagner mag er nicht. Ebenso deutlich ist seine Kunst, seine Bilder sind nie überfüllt, die Hauptsachen bestimmt, alles Nebenwerk muß zurücktreten, immer bleibt hinter und zwischen den Gegenständen Luft und viel leerer Raum, der vertieft selbständig wirkt. Dazu ein fortwährendes Abwägen der Gegensätze von Hell und Dunkel, warmen und kühlen Tönen, positiven und neutralen Farben, ein Gegenüberstellen von Formen, die das Auge weniger oder mehr beschäftigen, runden, dreieckigen, ruhigen, unruhigen usw., die das Interesse wach halten, eine fortwährende Balance nach allen Seiten, ein Spiel mit zehn Kugeln. Es gehört dann also nur noch dazu, daß der Beschauer dieses Spiel auch verstehn lernt, eine Kunst, die wenigstens nicht für jedermann sein dürfte. Zu dem Bilde „Sieh, es lacht die Au“ bemerkt Floerke, an „allzuvielen“ wende es sich „natürlich“ nicht, und über die Kunst für Alle, über das Galerievolk und Alles aus dem Volk und für das Volk haben die beiden weidlich miteinander gelästert. — Und diesen Maler will man jetzt für die Volkskunst einschlagen!

In der Farbe war Böcklin ein Autodidakt, der ganz seine eignen Weg ging, mit voller Selbständigkeit und der Fähigkeit, zu unterscheiden, wo etwas zu lernen war, z. B. bei den Altdeutschen und den Flamländern, und wo nicht, z. B. den koloristisch bewußtlosen Malern des florentinischen Quattrocento. Farbenmensch durch und durch, wie er war, lehnte er die ästhetischen Verkehrtheiten der Renaissance, mit denen das ganze Unheil angefangen habe, vor allem ihre farblose Skulptur, höhnnend ab. Die sei ein Mißgriff, ein Mißverständnis der dummen Theoretiker und Handwerker der Renaissance, die aus sich selbst nichts hatten, in der Natur nichts sahen, und, als ihnen der Zufall einige weißgewaschne Antiken in die Hände spielte, diese bewunderten, maßen, nachahmten und anpriesen, aber natürlich nicht begriffen. Denn wie sollten auch die Nachkommen der Etrusker und Römer in ihrem verwüsteten Lande ohne Tradition die klugen Griechen begreifen, die in Sonne und Farbe

schwammen und Teppiche webten inmitten einer bunten asiatisch-afrikanischen Welt: als ob diese genußfrohen, lebendigen Menschen eine bleiche, weiße Plastik hätten haben können! Aber Winkelmann siegte, und unsre Plastik blieb gespenstisch und tot bis auf den heutigen Tag, dafern nicht hin und wieder einer den Mut gefunden hat, sie zu bemalen, wie man die Ostereier bemalt. Die Frage ist klar, bemerkt Floerke, daß wir mit dem Bekenntnis zu der farbigen Skulptur die Renaissance aufgeben müssen; das hat man sich durchaus vor Augen zu halten, theoretisch wie praktisch ist es mit ihrem Lehramt aus. Wenn wir andern, denen das nicht so klar ist und auch nicht ganz so leicht sein würde, fragen, was wir dann dafür bekämen, so finden wir eine Antwort darauf vielleicht in folgendem Satz auf einer andern Buchseite: „Man kann hinter jedem Renaissance-Hinz und Kunz herlaufen und braucht doch kein Verhältnis zu Böcklin zu haben; man kann sogar die Regesten Michelangelos schreiben und braucht noch lange nichts von Kunst zu verstehn.“ Hier interessiert uns weniger die leicht zu erratende Adresse, an die die Worte gerichtet sind, als die Gleichung: Böcklin = Kunst.

In seiner Malerei sind nun entscheidend die ganzen, dreisten, offenen Farben (andre nennen sie manchmal schreiend), reine Farben ohne die Sauce, in der die Verlegenheits- und Verlogenheitsmaler ihr Nichtskönnen verbergen; sie sind in unsrer weiß-grau-schwarzen Zeit verdächtig und scheinen alleinstehend übertrieben, aber durch berechnete Gegensätze auf ein wahrscheinliches Niveau zurückgeführt, sollen und können sie die Leuchtkraft der Natur (unter dem italienischen Himmel) besser und wahrer wiedergeben, als die zahmen gebrochenen Palettentöne mit ihrem geringen Umfang es vermögen. Aber Farbe als Selbstzweck ist ihm Unsinn, und die heiligen Konversationen der Italiener sind ihm verächtlich, weil er in ihrem unzureichenden Kolorismus überall „Schnusfeien“ bemerkt. „Ton“ im heutigen Malerjargon ist ihm ein unfaßbares Ding, die alten Holländer haben ihn, und für einen Maler ist er ebenso selbstverständlich wie die Farbe, zwei Dinge, die da sein müssen, wenn überhaupt von Malerei geredet werden soll, implicite, als Mittel, mit denen die Aufgabe des malenden Künstlers erst anfängt. Als solche wird uns immer oder doch meistens hingestellt nicht die Wiedergabe der Natur, sondern seine Freude an ihrem Ausdruck, etwas Persönliches also, in das sich der Betrachtende zu finden und zu fügen hat — die bekannte Forderung der Hyperästhetiker, daß man sich als Nichtkünstler dem Kunstwerk hinzugeben und an den Künstler auszuliefern habe (wie es beispielsweise Konrad Fiedler an Hans von Marées that) — Kritik wäre da soviel wie Krittellei —, das einzig Gebotne ist Verstehenlernen, und wenn uns etwas nicht beigeht, so liegt das immer nur an uns Armen. Es ist ja auch sonst schon manchesmal öffentlich verkündet worden, nicht, daß Böcklins Farben das oder das Eigentümliche, sondern daß wir uns an sie zu „gewöhnen“ hätten, und in den äußerst seltenen Fällen, wo Floerke eine Ausstellung macht (nicht an den Farben, sondern überhaupt), hat er gleich eine erklärende oder bedingende Einschränkung zur Hand. Daß wir selbst

Böcklin ebenfalls für einen großen Farbkünstler halten, ist hier nebensächlich, da der Leser nicht unsre Meinung, sondern ein Buch kennen lernen will: Floerke ist überkritisch und ablehnend, wo es sich nicht um Böcklin handelt, diesem gegenüber aber kritiklos, bis zur Unzurechnungsfähigkeit.

Auf die Frage, was Böcklin malt, würde mit Floerke am kürzesten zu antworten sein: Sich selbst oder sein Eigenes, Erlebtes. Was er nicht malen will: Erbauliches, historische Erzählung, Patriotismus, Genre, Bildnis, ist ebenfalls bald aufgezählt. Das sind die Teile, in die die Theorie der Schulmeister die Kunst zerschlägt, er selbst schafft nur Ganzes, und auch wo es bestimmte Dinge zu sein scheinen, etwas sehr viel allgemeineres, die Sache schlechthin. Floerke giebt sich bei seiner Skizzierung von Böcklins künstlerischem Charakter und seiner Entwicklung die größte Mühe, mit immer neuen Wendungen hervorzuheben, daß man ja nicht auf den einzelnen Gegenstand zu sehr acht geben solle, wie er zu erklären sei; der Künstler hätte ja gerade so gut einen andern bringen können. Nur darauf komme es an, wie er mit seiner Darstellung wirken wolle, mit seiner eignen Empfindung auf andre Menschen, und das sei romantisch; im übrigen entwickle er sich vom Poeten (womit hier einer gemeint zu sein scheint, der immerhin noch etwas Substantielles wenigstens erfindet) allmählich zum reinen Maler, wobei wir aber nicht etwa denken dürfen, daß diesem nun die Farbe Zweck geworden wäre, denn das galt ihm ja, wie wir früher gesehen haben, für Unsinn. Floerke spricht in diesem Zusammenhang von den durchaus malerischen Anschauungen, denen allein jetzt Böcklins Phantasie gehorche, und die er im Bewußtsein seiner Mittel zu malerischen Vorstellungen zusammengeschlossen habe, während er für die frühere Stufe Böcklins die Entstehung des Bildes aus dem Subjektiven lehren zu wollen scheint. Dann heißt es auch wieder, er habe immer etwas zu erzählen (also jene Romantikerneigung!), aber das sei nur in sogenannte Handlung übersezte Stimmung der Natur, die er belausche, er wolle damit nur seine künstlerische Naturebelebung verdeutlichen. Auf der spätern Stufe, der malerischen also, sei alles ruhiger, klarer und bei zunehmender Einfachheit sprechender geworden. Wenn nur diese Deduktionen auch klarer wären! Greifbar ist eigentlich doch nur, daß Böcklin ein hervorragender Farbkünstler war, sagen wir sogar mit Floerke: der bewußteste und konsequenteste Farbenrechner seit den großen Tagen der unabhäfteten Malerei, und daß man ihn mehr als alle andern einen Phantastikerkünstler nennen kann, wie man ihn ja auch öfter in der letzten Zeit hat bezeichnen hören. Ob nun aber diese ganze Rechnung, auch die in Formen und Linien, für den Betrachtenden herauskommt und so zu ihm spricht, wie sie der Künstler beabsichtigte, das ist eine andre Frage. Was sollen z. B. auf manchen Bildern diese kalten und leeren Architekturen oder die glatten Ruinen und Felsen mit ihren monoton ausgeschnittenen Umriffen dem sagen, der nicht zu der Böcklingemeinde gehört und vertrauensvoll denkt: die wissens droben! Wie reich an herrlich erfundenen Sachen, die ohne weiteres wirken, sind da die verachteten Renaissanceleute! Oder wer findet bei Böcklin das starke Antifizieren

der Figuren auch da, wo es der Gegenstand gar nicht mit sich bringt, natürlich, und wer kann, auch wo das der Fall ist, mit seiner noch nicht trainierten Phantasie irgend etwas z. B. aus einer „Muse des Anakreon“ oder einer „Melancholia“ machen?

Und nun ferner die formalen Eindrücke, die Linienwirkung, das Dekorative, auf das alles in diesen Erörterungen immer wieder hingewiesen wird. Wenn hier der Adept manchemal zweifelnd seine eigne Empfindung fragt, wenn er zu äußern sich unterfängt, ob nicht z. B. die fünfmal ausgeführte Insel der Toten eigentlich ein hohes Format gefordert hätte, so wird ihm höchstens von oben der Befehl: Das verstehst du noch nicht. Ein „Böcklin und das Monumentale“ überschriebenes Kapitel schüttet einen ganzen Haufen kurzer Lehrsätze und Befehle aus im Tone eines „Du sollst und mußt glauben.“ Das Monumentale muß dekorativ sein; Böcklin ist, seit er für Schack gemalt hat, immer mehr Monumentalmaler geworden; die Kunst muß immer dekorativ sein; das Gegenteil hat uns die Renaissance gelehrt, in deren geistiger Gefolgschaft wir noch marschieren; sie brachte die Ateliermalerei, da liegt die Wurzel aller Mißverständnisse, aller Dekadence usw. Aber was soll uns noch weiter solche Dogmatik?

Renaissance und Dekadence! Als ob Böcklins eigne Kunst denn ohne die Renaissance hätte werden können und ohne sie, wenn man aufrichtig sein will, heute auch nur verstanden werden könnte. Paßt nicht sein Spott auf den Bildhauer Hildebrand, den „Hellenisten in Renaissancefauce,“ auch auf ihn selbst, dessen Menschenfiguren für den unbefangnen Blick großenteils vom Stalienischen aus und von der Renaissancegewöhnung her sich zum klassischen Altertum und sogar — Beispiele in Menge — zum reinen, strengen Griechisch der alten Vasenbildzeichner zurückgefunden zu haben scheinen? Noch mehr, wenn jemand sagte, ihm käme Böcklin in der Wirkung manchmal klassizistisch und archäologisierend vor, der hätte noch nicht so unrecht wie die, die da alles an ihm natürlich und notwendig finden wollen. Sich selbst und was man am meisten liebt, wer stellt sich denn überhaupt das einmal sachlich und ganz kalt vor Augen?

Allerlei anzügliche Anspielungen bei Floerke haben uns schon ahnen lassen, daß sich sein Meister in den Jahren jener Gespräche über seine Herkunft nicht völlig klar, daß er gegen seine Vorfahren — ja gewiß, das sind die Renaissanceväter — mehr als billig verstimmt gewesen sein muß. Aber so deutlich, wie er in einzelnen Stunden hat werden können, wenn er sich ganz ausließ, das hätte sich doch niemand vorgestellt, bis er an dieses überraschende Kapitel in Floerkes Buche kommt. „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. Nichts hat der Kerl zu sagen, keinerlei künstlerische Gedanken malerischer oder plastischer Art, keinerlei Freude an irgend etwas, nicht einmal am Können, nichts von Komposition oder Anatomie,

lauter mühseliges geduldig nebeneinander gezeichnetes Zeug.“ Diesen Maßstab an Böcklins eigne Figuren zu legen wäre ein grausames Vergnügen. Aber unwillkürlich stellt man sie sich in Gedanken vor, und ihnen gegenüber dann die von Signorelli. „Was würden sie da für Haue kriegen!“ sagt Böcklin, aber natürlich in einem andern Zusammenhang, nämlich in einer köstlichen Stelle über Fritz von Uhdes Heiligenmalerei. „Ich möchte seinen Aposteln nicht wünschen, daß sie mal denen von Dürer in der Pinakothek begegneten; was würden sie da für Haue kriegen! Mit denen ist kein Spaß zu machen, das sind Fanatiker, verbohrt Menschen, denen glaubt mans. Aber Uhdes Krankenhäusler sollen hinausgehn in alle Welt? Die können froh sein, wenn sie heimkommen.“

Von den Florentinern will Böcklin gar nichts wissen. Die alttoskanische Architektur mit ihrer schwarz und weißen Dekoration beweist ihm, daß sie weder von Formen noch von Farbenwirkung etwas verstehen. Schwarze Säulen und Pilaster vor weißen Füllungen, da doch Weiß naturgemäß heraustritt und Schwarz zurückgeht, es also umgekehrt hätte gemacht werden müssen, was soll da wirken? Und die Renaissancefassade mit ihren paar ewig wiederkehrenden Motiven, Fensterumrahmungen und Gesimsbändern, die mit ihrer Dicke die Pilaster erdrücken, sodas die gewollte Illusion oder die logische Übertragung (einer gegliederten Fenstermauer hinter einer freistehenden Säulenhalle) verloren geht, wie unkünstlerisch — Spielereien mit dem Material eines fertigen Baukastens, die nichts weiter sagen als: Sind wir nicht schön? — Nun ja, und wenn die logisch gedachten Architekturen auf Böcklins Bildern nicht einmal das sagen, wo bleibt dann da die Wirkung? „Diese Florentiner! Wenn man von den Niederländern kommt, Nacht wirds. Kinder sind sie. Beobachtungen machen giebt's nicht. Nach fünfzig Jahren hat Ghirlandajo noch nicht gesehen, daß gewisse Farben immer vortreten, daß gewisse Rot in der Natur in verschiedenen Entfernungen verschieden wirken; er aber setzt dasselbe hinten und vorn hin, also kein Raum und keine Ruhe. Und nicht einmal eine größere künstlerische Rechnung haben sie machen können, nirgends fällt ihnen etwas ein zur Sache; wo ein leerer Raum bleibt, wird ein Gewandschnörkel oder ein Blumentöpfchen hingemalt, ein einmal entdecktes Motiv, Teppich oder Mauer, unerbittlich weiter benutzt. Nie haben sie etwas zu erzählen, mitzuteilen; die Niederländer sind bis in die kleinsten Fingerspitzen voll. Kinder sind die Florentiner in der Kunst, ärmliche hohle Gesellen diese Botticelli usw.“ — Man sollte meinen, Böcklin hätte die Fresken der Sixtina niemals gesehen! „Wir haben da einen Perugino mit seinen ganz gewöhnlichen, gemeinen Ateliergewandkniffen — und wenn gleich darauf Fra Bartolommeo sich eine Bettdecke hinlegt und sie nachmalt, wird der Kohl auch nicht fetter. Ich kann diese Kerle von Italienern nicht leiden. Ein Volk, das so jeden Begriff von Rechtlichkeit, Sittlichkeit und Zuverlässigkeit bei sich ausgerottet hat, wo jeder einzelne so absolut nur an sich und an die Befriedigung seiner Eitelkeit denkt, kann nichts werden. Übrigens waren sie zur Renaissancezeit schon gerade so.“

Stets frech, wie jeder, der unfehlbar, also kritiklos, lächelnd von sich überzeugt ist. Und der Majorität imponiert ein sicheres Auftreten immer, danach wird einer beurteilt, zudem sagten und schrien sie es von jeher einander in die Ohren; daher die Rolle, die sie in Europa und besonders in dem schwerfälligen, verben oder bescheidenen Deutschland spielen konnten.“

Wir wollen diese Blütenlese nicht weiter fortsetzen bis auf Tizian und Raffael und stellen ihr lieber die um so höhere Schätzung der Niederländer — der südlichen bis auf Rubens mit den reinen Farben, nicht der holländischen Saucemaler — und der Altdeutschen gegenüber. Daß ihm Rubens imponierte, versteht sich so sehr von selbst, daß es dafür gar keines Hinweises auf einzelne Bilder oder ganze Gruppen des einen oder des andern bedarf, wozu außerdem ja auch noch jedesmal die klügern Leute bemerken könnten, da seien doch andererseits auch recht große Verschiedenheiten. Floerke erzählt, daß sich Böcklin bei Besuchen in den Uffizien nicht etwa nach den Florentinern umgesehen habe, sondern daß er außer nach den zwei großen Darstellungen aus dem Leben Heinrichs IV. von Rubens im Niobidensaal hauptsächlich nach Rogier van der Weyden und Memling lief, die er auf das höchste bewunderte, und da auf jeden von diesen beiden dort gerade ein Bild kommt, so konnte er wenigstens bald damit fertig sein. Auch so oft er in München war, ließ er sich zu seinem geliebten Rogier van der Weyden in der Pinakothek führen und demonstrierte dann an Lukas, der die Madonna zeichnet, die Luft in dem Zimmer, die wohlthuende Sauberkeit, das offene Fenster, die Reinlichkeit und Verständlichkeit des Landschaftsdurchblicks — ah! „Mein, dieser Rogier van der Weyden, bis ins letzte, kleinste hinein ist alles bei ihm belebt, alles durch und durch verstanden, alles künstlerisch, nichts gepfuscht. Und womit und wie das gemalt ist, ist nun vollends ein Rätsel usw.“ Noch rätselhafter ist diese Hingebung des dekorativen Großmalers an einen Miniaturisten, wie man Rogier beinahe nennen möchte, denn in den ganz kleinen Mäßen ist er am glücklichsten, und bei Memling liegt die Sache ebenso, indessen die Natur spielt ja manches bunte Spiel, und es kommt auch noch besser: „Schauen Sie mal hin auf die Anbetung der Könige, man könnte meinen, das sei bloß so blau und rot usw. ikonographisch nebeneinandergesetzt. Und ich versichre, alles ist die klügste, nirgends ein Loch lassende Berechnung, ein Exempel, das auf jede Probe stimmt.“ Sogar die Farben genügen also hier dem Anspruchsvollen, der übrigens von seinem vieljährigen tiefen Studium der alten Maltechniken her neben seltenen Kenntnissen auch manche fixe Idee mit sich herumtrug. So erklärte er, wie wir von Schick wissen, Goldton, kühle Färbung und dergleichen für Kunstgelehrtengehwäg, das seien allemal nur Zustände der Verderbnis eines Bildes, und bei Floerke sagt er, man könne ja kein altes Bild mehr auf seine Farbe hin beurteilen. Aber Rogier?

Außer bei den Flamländern findet er nur noch bei den Altdeutschen das, was er selbst in der Natur sieht und sucht, famos sind die Manuel Deutsch, Beham, Hans Baldung, Urs Graf usw. im Basler Museum, Holbein hin-

gegen ist bloß Porträtmaler und in allem übrigen ungeschickt. Auch diese Abwägung würde niemand nach der Böcklinschen Malerei allein vermuten, wobei höchstens der eine Hans Baldung auszunehmen wäre. Ob sich der Formenmensch gerade durch das Unausgeglichne bei den alten deutschen Malern angezogen fühlte, wie unsre ganz verfeinerten Überästhetiker mit Vorliebe das „Herbe“ suchen, oder hatte der Vielkünstler seine Freude an dem Tasteten der Ungeschickten? Anderswo sagt er: „Und mag ein Ding auch noch so ungeschickt oder verzeichnet sein, egal, ich will in jedem Strich den Willen sehen, das ist alles, Korrektheit nichts.“ Auf die Möglichkeit hin, daß wir recht gedeutet haben, fügen wir noch ein Geschichtchen hinzu, das unmittelbar vorher steht, von dem „kleinen Barth,“ einem Kinde also, das neulich einen Mann gezeichnet hatte, einen Mann, der hoch oben an der Wand einen Strich ziehn will. „Es war alles falsch daran, alles, aber den Strich zog er doch, und viel überzeugender vielleicht, als wenn alles von einem unsrer Durchschnittemeister richtig gemacht worden wäre.“ Damit sind wir denn freilich auch auf die Stufe Max und Moritz hinabgelangt.

Das Wertvollste, was über Kunst gesagt werden kann, kommt von den Künstlern selbst, und die „Kunstgeschichte“ ist der Leute Verderben — wie oft haben wir das gehört von unsern Kunstpropheten der Gegenwart, die „ihren“ Künstlern einen Platz in der Geschichte der Zukunft zu sichern bemüht sind! Einige Schritte weiter, und der Künstler plaudert wie am Stammtisch oder im Schlafrock, ein großer Maler und gedankenvoller Unterhalter, der sich ganz ausgiebt, erklärend in seine eigne Kunst hineinleuchtet und mit schnellen Sarkasmen seine Genossen von einst und jetzt zu treffen weiß. Alles das merkt sich der Mann mit der Feder, der sich an der „verwissenschaftlichten“ Methode übergeben hat, er bringt es zu Papier und in Regeln und macht ein geistreiches Buch — ein bißchen enfant terrible zwar, aber das können die Tempelhüter ja ablehnen, dann bleibt immer noch Wertvolles genug für die Gemeinde übrig, besonders diese ganz neue, auf den Wellen einer ungemessenen Lobeserhebung tanzende Wortkunst. Wenn nur der Kahn, den der Übermut schaukelt, nicht zuletzt noch umschlägt! Höher läßt sich wenigstens der Böcklinkultus nun nicht mehr treiben. Das wäre dann die symptomatische Bedeutung eines solchen Buches.

Außerdem wird es aber noch mit einem großen Teile seines Inhalts, auf den wir hier nicht näher eingehn können, für Leser von einiger Selbstständigkeit des Urteils eine nicht bloß angenehme, sondern auch fördernde Unterhaltung sein. Es kommen in diesen Gesprächen beinahe alle an die Reihe, große und kleine, Künstler, Dichter und Musiker: Feuerbach, Lenbach, Leibl, Klinger, Hildebrand, Paul Heyse, Gottfried Keller, K. F. Meyer, Graf Schack, um nur einige anzuführen, erhalten scharfe Streiflichter; ebenso ganze Gruppen, wie die Pleinairisten, die Böcklin zu den ihrigen rechneten, die er aber für Packträger hielt, und in Bezug auf die Lichtquelle kann man oft nicht unterscheiden zwischen Böcklin und Floerke, vieles ist jedenfalls von diesem

allein, aber auch das ist lebendig und gescheit. So finden sich z. B. über die Lüsteleien von Hans von Marées und den Bienenfleiß seines Gönners und Interpreten Fiedler treffende Bemerkungen, die noch ein wenig weiter zu führen und auf Böcklin (dem ja auch die Bienen nicht gefehlt haben) anzuwenden allerdings dem Leser überlassen wird. Oft fragt man sich: Was hätte hierzu der Alte gesagt? Oft auch, ob dies und das auch nur Floerke so veröffentlicht haben würde. Nicht weil es meistens Aphorismen sind, denn solche ermüden und langweilen nur dann, wenn sie nichts Positives enthalten, diese aber enthalten immer etwas. Wir meinen auch nicht etwa, Floerke hätte untergeschoben, vielmehr scheint uns alles sehr in Böcklins Geist und Sinn gedacht zu sein. Aber die Unterhaltung geht auf Kosten Dritter, z. B. „Habemus papam, sagen die Herren Muther und Helfferich. Wenn ihr wollt, so haben wir eine neue Kunst, sagten ihnen nämlich vorher die Herren Liebermann und Uhde“ — denen selbst man ihren Inhalt ja nicht mitzuteilen pflegt. Will man aber mit dem Drucke solcher Artigkeiten bis zum Tode aller Betroffenen warten, dann liest ein deraartiges Buch überhaupt kein Mensch mehr.



Kursächsische Streifzüge

Von O. E. Schmidt in Meissen

1. Elbfahrt nach Mühlberg



ine Dampferfahrt auf der Elbe kann sich im allgemeinen mit einer Rheinfahrt nicht messen. Schon die Farbe des Wassers und die kühnern Gestaltungen der Berge, ferner der Hauch der Romantik, mit dem die Fülle geschichtlicher Erinnerungen die Rheinufer umkleidet, und nicht zuletzt auch das heitere, weinfrohe Treiben der Anwohner geben den Gestaden des Rheins einen Vorzug vor denen der „gelben“ Elbe, den kein Verständiger leugnen wird. Und doch ist auch die Elbe kein verächtlicher Strom. Von Jahr zu Jahr mehrt sich die Zahl derer, die, auch nachdem sie an den wohnigen, von Burgen gekrönten Nebengeländen des Rheins und der Mosel geschwärmt haben, noch fähig sind, die bescheidenen Reize einer längern Elbfahrt mit Verständnis, ja teilweise mit Begeisterung zu genießen. Ich denke dabei nicht zuerst an die durch Steinbrucharbeit und übergroßen Zulauf etwas abgeblätterte Schönheit der felsigen Ufer zwischen Pirna und Herrnskretschchen, der sogenannten „Sächsischen Schweiz,“ deren etwas einförmige Bizarrierie überdies auch von der modernen Kunst und dem modernen Landschaftsideal weit abseits liegt,*) sondern ich

*) Interessant ist das Urteil, das ein so selbständiger Geist wie Zimmermann schon im Jahre 1831 über die Sächsische Schweiz gefällt hat, nachdem er sie vom Uttewalder Grunde bis zum Prebischthor durchwandert hatte: „Entweder Ausichten auf ein weites, zerklüftetes