



gebracht hat. Auch entfernter stehende Künstler wie Albert Zimmermann, Heinlein und Christian Morgenstern wurden von Rottmann berührt, dessen Einfluss selbst insofern bis auf Schleich herabreicht, als dieser das von Rottmann eingeführte Stimmungselement bis zu höchster Stärke ausbildete.

Die vollständige Verschmelzung der idealen mit der romantischen Landschaft, des klassischen und romantischen Ideals gehört der neuesten Entwicklung der deutschen Kunst an. Nach heissen Kämpfen ist diese Versöhnung einem Künstler gelungen, der sich zwar auf allen Gebieten der Malerei versucht hat, dessen hauptsächliche Bedeutung aber in der Landschaft ruht, weshalb wir ihn hier im Zusammenhange mit den Vertretern der historischen Landschaft betrachten wollen.

#### 6. Arnold Böcklin.

Der Name des schweizerischen Meisters, welcher seinem ganzen Wesen nach jedoch der deutsch-nationalen Kunst angehört, führt uns mitten in die noch nicht ausgefochtenen Kämpfe der Gegenwart hinein. Man nennt ihn gern mit Makart und Gabriel Max zusammen, weil um jeden dieser drei Künstler erbitterter Streit wie um keine andern getobt hat. Erst in den letzten Jahren hat sich Böcklin zu grösserer Ruhe abgeklärt und ist zu einer stärkeren Konzentration seiner poetischen Kraft gelangt. Wenn man Böcklin richtig beurtheilen und in seinen innersten Absichten erkennen will, muss man sich stets vergegenwärtigen, dass er in erster Linie Dichter ist, Naturphilosoph und Pantheist, dessen Anschauung im Ideenkreise der antiken Mythologie wurzelt. Alsdann liegt der Schwerpunkt seines künstlerischen Vermögens nicht in der Figurendarstellung, sondern in der Landschaftsmalerei. Nicht die Zeichnung und die Formengebung, die Komposition und der Gesichtsausdruck sind bei ihm das Bedeutsame, die Träger der Stimmungen und Empfindungen, sondern in der Farbe, in der koloristischen Haltung verkörpert sich seine Absicht, die Idee, welcher er Ausdruck und Gestalt verleihen wollte. Er ist ein Dichter in Farben, deren Töne sich etwa mit musikalischen Tönen vergleichen lassen, weil sie direkt an die Empfindung, an die Schwingungsfähigkeit der Seele appelliren. Neben mythologisch-landschaftlichen Kompositionen, welche gewöhnlich durch die groteske Bildung der menschlichen und thierischen Gestalten mehr abstiessen, als anzogen, sind dem Künstler während der letzten Jahre in glücklichen Stunden mehrere Schöpfungen gelungen, die nach Inhalt und Form das Gepräge reinsten Harmonie tragen, zugleich aber in der malerischen Erscheinung zu den werthvollsten und gehaltreichsten Erzeugnissen der zeitgenössischen



Kunst gehören. In der einsam im Meere gelegenen, von Cypressen überragten »Todteninsel« ist es das Alles durchdringende elegische Element, welches mit ergreifender Macht zu uns spricht. Der »Gefesselte Prometheus« auf der sturmumbrausten Höhe des Kaukasus redet zu uns wie ein Homerisches Heldengedicht, während auf einigen Idyllen aus der antiken Mythe und der christlichen Legende eine schalkhafte, herzwinnende Naivetät zu liebenswürdigem Ausdruck gelangt. Ein Künstler, der das heroische, sentimentale und naive Element der Poesie mit solcher Meisterschaft beherrscht, gehört zu den bedeutendsten Erscheinungen der modernen Kunstgeschichte. Einem Meister von so umfassender Kraft, von solcher Originalität darf man manche Verirrung, manche Bizarrerie zu gute halten, da er Misslungenes fast immer schnell wieder auszugleichen weiss.

Arnold Böcklin wurde am 16. Oktober 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 fabrikbetreibende Bevölkerung Basels hat für ausübende Künstler keinen Platz, für ihre Persönlichkeit und ihre Eigenart kein Verständniss. Was Erasmus vor mehr als dreihundert Jahren in seinem Empfehlungsbriefe für Holbein, der in Basel dem Verhungern nahe war, schrieb: »Hier frieren die Künste«, hat auch heute noch seine Giltigkeit. 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

\*) F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. II. Nördlingen 1879 S. 180—202. — O. Berggruen, Die Galerie Schack. Wien 1883. (Mit Radirungen von Gemälden, welche Böcklins ganzen Entwicklungsgang charakterisiren.) — Graf Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881. S. 139—155. — Der in den »Grenzboten« 1879 I. S. 387 bis 397 veröffentlichte Artikel des Verfassers über Böcklin liegt nebst verschiedenen in der »Zeitschrift für bildende Kunst« und anderswo erschienenen Kritiken desselben der obigen Darstellung theilweise zu Grunde.



heranwachsenden Knaben wirken und den in ihm schlummernden Keim zur Entfaltung bringen können. Die reichen Schätze Holbeinscher Kunst, welche das Baseler Museum besitzt, die Gemälde Hans Baldung Griens haben sicherlich 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 Holbeins und Baldung Griens Todesbilder gemalt. Es ist begreiflich, dass sich Böcklins Vater nur allmählig 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 Historienmalerei 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 Tonstimmungen der Landschaft erschlossen. Schirmer hatte mehrfach Studienreisen nach Frankreich, besonders nach der Normandie gemacht, und seinem Rathe folgend, lernte Böcklin die französische Kunst bald auch an der Quelle kennen. Nachdem er ein halbes Jahr in Brüssel gelebt, dort aber weniger bei den lebenden Vertretern 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 Greuelszenen, die sich während derselben und später noch einmal während des Juniaufstandes ereigneten. Wie Pecht erzählt, machte das Erlebte »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 Dreber, Gunkel, Oswald Achenbach und Flamm angehörten. Dreber darf, was die Wahl seiner Stoffe und den Charakter seiner Kunst anlangt, als ein Vorläufer Böcklins betrachtet werden, soweit es sich um Landschaften mit antiker Staffage handelt. Während seine Genossen in der Umgebung



von Rom, namentlich in dem an Reizen unerschöpflichen Olevano fleissig Studien machten, schweifte Böcklin nach Pechts Darstellung »unaufhörlich in der Gegend umher, um zu schauen, ohne 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.«

Aus dieser Vernachlässigung des Naturstudiums erklären sich manche Schattenseiten der Böcklinschen Art. Mit welchem Eifer, mit welcher Treue hat Dreber nach der Natur studirt! Als man nach seinem Tode die Studienmappen des Verblichenen öffnete, kamen fast unermesslich reiche Schätze an das Licht, die uns zeigten, wie sich die idealen Landschaften des Künstlers aus Motiven der römischen Natur in seiner Umgebung aufgebaut hatten. Böcklin ignorirte dagegen die Form und suchte die Kenntniss derselben, die er nur durch eingehende Studien erlangt haben würde, durch die schöpferische Kraft seiner Phantasie und durch den berückenden Zauber seines Kolorits zu ersetzen. Da Böcklin den Eingebungen seiner Laune freien Lauf liess und sich um den Geschmack der Bilderkäufer wenig kümmerte, führte er in Rom ein ärmliches Dasein, dessen Sorgen noch erhöht wurden, als er sich 1853 mit einer schönen Römerin vermählte. In der Unbefangenheit, mit welcher er seine Motive wählte und behandelte, erinnerte er an Genelli, und es konnte daher nicht ausbleiben, dass er mit seinen Auftraggebern in Konflikt gerieth. Er liebte es schon damals, seine Landschaften mit Nymphen, Satyrn und Kentauren zu bevölkern, und gab sich keine Mühe, die Naturtriebe dieser wilden Gesellschaft irgendwie zu bemänteln. Als ihm eine reiche deutsche Dame einst ein Bild bestellte, ohne ihm ein bestimmtes Motiv vorzuschreiben, wählte er dazu »die Entführung einer Nymphe durch einen braunen Faun« und führte das Motiv, wie Pecht erzählt, »mit so recht heidnischer Unbefangenheit prachtvoll energisch durch, wie er seine schöne Beute durch's Wasser trägt, dass die Gönnerin, dadurch unangenehm berührt, das Bild um keinen Preis acceptiren wollte, ja nur viel später mit Mühe dazu gebracht ward, ein anderes zu nehmen.«

Böcklin ist in vielen Punkten mit Carstens und Genelli verwandt. Seine geniale Laune, sein Eigensinn und seine Bizarrerie waren oft genug die Triebfedern seiner Handlungen. Ihnen zu Liebe setzte er bisweilen seine Existenz aufs Spiel, ihnen brachte er künstlerische und materielle Opfer, welche seinem persönlichen Behagen wie seiner geistigen Entwicklung gleich gefährlich waren. Da er sich in Rom nicht auf die Dauer erhalten konnte, kehrte er nach Basel zurück, fand aber auch hier



keine genügende Thätigkeit. Doch machte er hier die Bekanntschaft des Consuls Wedekind aus Hannover, der ihm den Auftrag ertheilte, einen Saal seines Hauses mit einem Cyklus von Bildern zu schmücken. Böcklin begab sich nach Hannover und führte dort fünf Gemälde in Leimfarben auf Leinwand aus, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer durch Landschaften mit Figuren versinnlichen. Diese jetzt in einer Villa des Besitzers in Kassel befindlichen Kompositionen »enthalten auf der ersten Wand eine Nymphe im Wiesengrund als Repräsentantin der Urzeit, dann den gefesselten Prometheus, endlich Adam und Eva. Auf der zweiten Wand in einem grossen Bild: die Zeiten der Cultur. Am Fusse eines felsigen Bergzuges, auf dem eine antike Ortschaft gelegen, bestellen Landleute das Feld, gehen Frauen zur Quelle, Wasser zu schöpfen, und stehen im Vordergrund Hirten betend um ein Opferfeuer, das sie vor einem Tempelchen angezündet haben. Die dritte Wand zeigt eine brennende Villa auf steiler Felsenküste; vorn Leute, die voll Schrecken herzulaufen.« Mit diesen Bildern erging es Böcklin wie Genelli mit den Malereien im Härtelschen Hause: der Besteller war mit den Darstellungen nicht zufrieden, vermuthlich weil Böcklin seiner Sucht nach Bizarrerien zu schrankenlos nachgegeben hatte, und es entspann sich ein langwieriger Prozess, der freilich zu Gunsten des Malers endigte, ihn aber doch für längere Zeit in grosse Verlegenheit brachte. Böcklin hatte sich inzwischen — es war im Jahre 1856 — nach München begeben und zog bald durch eine seiner phantasievollen Landschaften, welche den »grossen Pan« zur Mittagszeit am Ufer eines Flusses in einem Schilfdickicht die Flöte spielend darstellte, die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstfreunde auf sich. Das Bild wurde für die Pina-  
kothek angekauft und damit die augenblickliche Noth Böcklins beseitigt. Zugleich wusste Paul Heyse auch den Grafen von Schack für den jungen Künstler zu interessiren, und der edle Mäcen griff fortan auf jede Weise helfend und fördernd in das Leben Böcklins ein, wobei er manche seiner Launen geduldig mit in den Kauf nahm, aber auch in den Besitz der poesie- und harmonievollsten Schöpfungen des Künstlers gelangte. Die erste derselben führte Böcklin in Weimar aus, wohin er 1858 als Lehrer an die neubegründete Kunstschule berufen worden war. Es ist der »panische Schreck«, wiederum eine Landschaft, welche offenbar aus der vorher genannten erwachsen ist. Hier erscheint der grosse Pan plötzlich zwischen den Spitzen einer Felsenreihe zum Schrecken eines Ziegenhirten, der, seine Kürbisflasche über dem Haupte schwingend, das Antlitz von Todesangst erfüllt, in rasendem Laufe davonstürmt, gefolgt von seinen Widdern und Ziegen, denen der Schreck ebenfalls die Glieder be-



flügelt hat. In diesem Bilde hat sich Böcklins bizarre Laune zu reinem Humor geläutert, dem zugleich aber eine so vollkommene Naivetät als Basis dient, dass der antike Charakter des Gegenstandes, wenn auch innerhalb einer romantischen Naturauffassung, gewahrt worden ist. Als Landschaftsmaler ist Böcklin stets ein Romantiker, mag er nun die idyllische oder die heroische Seite einer Landschaft und in der letzteren das feierlich-erhabene, das düster-tragische oder das leidenschaftlich-erregte Element betonen. Steigert er bei heroischen oder biblisch-historischen Motiven die Figuren über die Staffage hinaus zu selbständiger Bedeutung, so geräth er freilich sehr oft ins Grotteske und verdirbt damit seine poesievollsten und grossartigsten Gedanken. Einerseits steht ihm nicht eine genügende Formenkenntniss zu Gebote oder nicht die ausreichende Dosis von Geduld, um einen menschlichen Körper sorgfältig durchzubilden, andererseits ist er zu sehr Phantast, zu sehr Farbenpoet, um das Missverhältniss zwischen Landschaft und Figuren zu empfinden. Er lässt sich von der Phantasie, von der Erfindung meist so sehr hinreissen, dass er gar nicht gewahr wird, wie er sich gegen den guten Geschmack versündigt und das jedem anders und regelmässiger organisirten Geiste innewohnende Formengefühl durch seine Misshandlungen menschlicher und thierischer Körper verletzt. Selbst Graf von Schack muss diese Verirrungen Böcklins zugeben und erzählt aus seinen eigenen Erfahrungen, dass er nach einer schönen Farbenskizze eine Quelle des Frühlings mit einer Nymphe und zwei Faunen bei ihm bestellte, die aber in der Ausführung so sehr missrieth, dass der Besteller das Bild im eigenen Interesse des Künstlers nicht aufzuhängen wagte. Eine ebenso schlechte Erfahrung hat später die Berliner Nationalgalerie gemacht, welche ebenfalls nach einer vielversprechenden Farbenskizze ein Gemälde »Die Insel der Seligen« bei ihm bestellte, das nach seiner Vollendung eine bittere Enttäuschung hervorrief. Ueber den Gemälden Böcklins, welche sich in öffentlichen Sammlungen befinden, schwebt überhaupt, wie bereits Graf Schack hervorgehoben hat, ein Unstern. Auch die grosse, im Museum zu Basel befindliche »Jagd der Diana« mit ihren Nymphen, welche ebenfalls in Weimar gemalt wurde, gehört zu den verunglückten Schöpfungen Böcklins, weil ihn wiederum der grosse Maassstab der Figuren genirte. Dagegen zeigte sich die in romantischer Empfindung wurzelnde Begabung Böcklins wieder von ihrer besten Seite in dem »Schlosse am Meer«, welches von maurischen Seeräubern überfallen worden ist, die Frauen und Schätze den steilen Felsenpfad zur See hinabschleppen. Im Jahre 1873 behandelte er dasselbe Motiv, nur noch mit dem Zusatze, dass das Schloss in Flammen steht, welche ihren



grelle Schein über die erhabene Landschaft und das Treiben der Piraten werfen.

Ein Künstler, dessen Phantasie ihre Nahrung nur im italienischen Boden findet, konnte trotz grosser Gedächtnisskraft in der kleinen thüringischen Residenz nicht auf die Dauer Befriedigung finden. Er sehnte sich nach den Elementen zurück, aus welchen er seine romantischen Landschaften komponirte, und so gab Böcklin im Jahre 1861 seine Lehrthätigkeit an der Weimarer Kunstschule auf, um sich wieder nach Rom zu begeben und von da einen Ausflug nach Neapel und Pompeji zu machen. Indem er sich hier noch tiefer in das Alterthum versenkte, bevölkerten sich in seiner Phantasie Villen, Häuser und Gärten mit den Gestalten klassischer Zeiten, und so entstanden jene Bilder für die Galerie Schack, in welchen das antike Element mit dem romantischen am engsten verschmolzen ist und in denen zugleich die Stimmung mit den Figuren am reinsten harmonirt. Es sind die »Villa am Meeresufer« mit den vom Sturm gepeitschten Cypressen und der in schwarze Schleier gehüllten, weiblichen Gestalt im Vordergrund, eine seiner erhabensten Kompositionen, die »Liebesklage des Hirten« nach einer Idylle des Theokrit, in der Schwermuth der Auffassung an gleichartige Bilder Feuerbachs erinnernd, die »altrömische Weinschenke«, in welcher Böcklin dem Geiste des Alterthums am nächsten gekommen ist, die »italienische Villa im Frühling«, die »Hirtin auf dem Hügel« u. a. m. Wie sehr sich Böcklin aber auch durch solche Thätigkeit befriedigt fühlte — der materielle Erfolg dieser und anderer Bilder war nicht ausreichend, um damit die Bedürfnisse des Lebens zu bestreiten. Böcklin sah sich daher genöthigt, 1866 nach Basel zu gehen, wo man ihm Aussicht gemacht hatte, das Treppenhaus des Museums zu dekoriren. Er erhielt diesen Auftrag auch wirklich und vollendete innerhalb dreier Jahre ebensoviele Kompositionen in Fresko, welche den aus dem Wasser geborenen Geist der Natur, eine »blühende weibliche Figur, von Tritonen getragen, während Genien die Wolken der Finsterniss zerreißen«, die über die Erde hinschwebende Flora mit ihren Kindern und Apollo auf seinem Viergespann darstellen, also gewissermaassen das pantheistische Glaubensbekenntniss Böcklins enthalten. Neben manchen schönen Einzelheiten waren genug barocke Auswüchse vorhanden, so dass man es den Auftraggebern des Künstlers nicht verargen kann, dass sie mit seinen Arbeiten unzufrieden waren. Indessen hielt sich Böcklin noch mehrere Jahre in Basel, da er auch im Hause des Rathsherrn Sarrasin einige Fresken auszuführen und von Graf von Schack mehrere Bestellungen erhalten hatte. Für den letzteren wiederholte er u. a. eine der Sarrasinschen Fresken in Oel, den »Gang nach



Emmaus«, eine düstre Abendlandschaft von tief ergreifender Stimmung mit dem Heiland und den beiden Jüngern im Vordergrund und einzelnen Häusern auf einem rechts oben steil emporsteigenden Felsen, dem Ziele der Wanderer. Böcklins Stimmung muss damals eine trübe gewesen sein, da auch in andren Kompositionen ein düsterer, tieftragischer Grundzug dominirt, so besonders in der Sturmlandschaft mit dem Mörder, vor welchem die Furien stehen, um sich an seine Fersen zu heften, und in der schaurigen Herbstlandschaft bei Sturm und Regen, durch welche der Tod auf einem nachtschwarzen Rosse reitet. Neben dieser tragischen Stimmung nahm damals auch das dämonisch-phantastische Element Böcklinscher Kunst zum ersten Male Gestalt an und zwar in jener seltsam-abenteuerlichen »Drachenhöhle«, welche sich gleich den drei zuletzt genannten Landschaften in der Schackschen Galerie befindet. Angeregt durch die Goetheschen Verse »Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg, in Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,« komponirte er eine enge Felsenschlucht, durch welche ein schmaler Pfad über eine Brücke führt, im Charakter des St. Gotthardpasses und der Teufelsbrücke. »Reisende, die eben des Weges dahin ziehen, stürzen in wilder Flucht davon, weil gerade ein Drache, ein scheussliches Ungethüm, seinen langen Hals aus der Höhle hervorstreckt und auf sie herabzuschossen im Begriff ist.«

Solche Fabelthiere sowie jene halb menschlichen, halb animalischen Wesen, mit welchen die Phantasie der Griechen das Meer, die Gewässer, Wald und Flur bevölkert haben, reizten fortan Böcklins Darstellungskraft in einem Maasse, dass sie bis jetzt seine Lieblingsgegenstände geblieben sind, und in der That hat Böcklins Gestaltungsfähigkeit in der Vorführung von Kentauren, Satyrn, Nereiden, Tritonen, Seeschlangen u. s. w. einen ganz ungewöhnlichen Reichthum offenbart. Weit entfernt, diesen Gebilden etwas Sentimentales oder Romantisches zu geben, stattet er sie vielmehr mit allerlei realistischen Neigungen, mit schrankenlosen Naturtrieben aus und sucht, wo er es vermag, dem Motiv eine burleske, groteske, selbst brutale Seite abzugewinnen, welche den Reiz der poetischen Erfindung oft genug zerstört. Nicht die Kritiker, welche die Launen und Grillen Böcklins bekämpfen, sind seine schlimmsten Gegner, sondern er selbst, der mit einer fast dämonischen Vernichtungswuth gegen seine poesievollsten Konzeptionen, seine bezauberndsten Farbengedichte kämpft. Das romantische Element dieser Darstellungen liegt nämlich in der Farbe und in der Stimmung. In den »Meeresidyllen«, wie man wohl diese Gruppe von Bildern bezeichnen darf, hat Böcklin den ganzen Zauber seines Kolorits am reichsten und wirkungsvollsten entfaltet. Dieses Kolorit ist zwar



etwas einseitig, da fast immer ein tiefes Blau von stärkster Leuchtkraft und vollkommener Durchsichtigkeit, das »Böcklinsche Blau«, den Grundton und den das Ganze beherrschenden Ton bildet. Aber dieses mannigfach variierte Blau ist von so einschmeichelnder Wirkung, dass sich selbst derjenige, welcher sonst an den Ausschweifungen Böcklinscher Laune schweren Anstoss nimmt, dem blauen Zauber nicht entziehen kann. In der Landschaft des Künstlers tritt an die Stelle des Blau oder gar neben dasselbe ein sattes, emailartiges Grün, wodurch ein sehr harter Kontrast hervorgerufen wird, der sich aber bald, nachdem sich das Auge an diese bizarre Zusammenstellung gewöhnt hat, in eine kräftige Harmonie auflöst. In diesem Farbenzauber liegt das Geheimniss Böcklinscher Wirkung. Ihm zu Liebe giebt er die Form preis: er denkt und schafft nur malerisch, nicht plastisch, und deshalb erreicht er nur sehr selten das Ziel seines Strebens, das klassische Ideal mit dem romantischen zu einem neuen Ideal zu verschmelzen. Um übrigens jene Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits zu gewinnen, durch welche Böcklin so ausserordentliche Wirkungen erreicht, bedient er sich nicht der Oel-, sondern der Firnisfarbe.

Die erste der »Meeresidyllen« malte Böcklin für den Grafen von Schack in München, wohin er 1871 übersiedelt war. Auf einer einsamen Klippe mitten im Gebrause des Meeres liegt eine Nereide auf dem Rücken und streichelt mit der herabhängenden Linken den Kopf einer gewaltigen Seeschlange, deren Körper in mächtigem Bogen halb aus dem Wasser emportaucht. Hinter der Nymphe sitzt ein zottiger Triton, welcher mit vollen Backen in ein Muschelhorn stösst, als wollte er die gesammte Bevölkerung des Meeres zum Stelldichein laden. »Es herrscht ein wilder Jubel in dieser Szene,« sagt Graf Schack, »man glaubt, das Sausen und Wehen des Naturgeistes, das Jauchzen der Elementargötter im Kampfe der entfesselten Mächte des Meeres und der Lüfte zu vernehmen.« Der poetische Inhalt und der koloristische Zauber des Gemäldes erscheinen dem Besitzer stark genug, dass man darüber die Verzeichnungen an dem Körper der Nymphe vergessen könnte. Aber diese Verzeichnungen traten in den folgenden Bildern immer stärker hervor, während die koloristische Wirkung keineswegs gesteigert oder verfeinert wurde. Im Jahre 1874 malte Böcklin ein Seitenstück zu diesem Bilde. Die Szenerie ist wiederum ein Felsen im Ozean, auf welchem sich ein Seekentaur und eine Nymphe befinden, die nach einer wilden Fahrt von dem Rücken des ersteren herabgeglitten ist. Das struppige, flachsfarbene Haar des Kentauren hängt in wirren Strähnen um sein Antlitz, aus welchem ein Paar unheimlich glotzender, von sinn-



licher Gluth erfüllter Augen in die Weite starrt. Man hat das Gefühl, als ob ein frevler, gewalthätiger Gedanke das Hirn des Halbmenschen durchzuckte. Sein nackter, bronzefarbener Oberkörper ragt aus dem Wasser empor, während er mit dem Fischschwanz das feuchte Element peitscht, dass der weisse Schaum in die Höhe spritzt. Vorn auf der Klippe liegt die Nereide, deren Körper von einer bei Böcklin ungewöhnlichen Schönheit ist, und lässt in wonniger Lust die weissen Glieder von der kosenden Fluth umspülen. Die linke Hand hängt in das Meer hinab, aber der Alabaster 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 dieser Schwierigkeit ist Böcklin trotz seiner Virtuosität im Kolorit 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 zeigt, dafür aber von unverhältnissmässiger Länge ist. Es giebt schlechterdings keine Böcklinsche Figur, welche in Bezug auf Zeichnung und Formengebung eine strenge Analyse verträgt. Um das rechte Bein und den rechten Arm, der auf der Stirn der Nymphe ruht, ist ein grünlichgelber, 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 Elements hingegeben. Ueber die See, auf deren Spiegel weissköpfige Wellen tanzen, spannt sich ein düsterer Abendhimmel, dessen tiefe Grundstimmung nur hie und da von einer lichten Stelle unterbrochen ist. Himmel und Meer werfen graue und bläuliche Reflexe auf den weissen Körper der Nereide. Das grosse Raffinement, welches in der Gegenüberstellung so grundverschiedener 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 Farbenconcert zusammengestimmt, dessen berauschte Pracht die Wirkung Böcklinscher Gemälde auf empfindsame Gemüther begreiflich macht. Auf der anderen Seite fehlt es aber auch nicht an Personen, welche sich durch die brutale Naivetät, die nackte Sinnlichkeit Böcklinscher »Naturpoesie« abgestossen und verletzt fühlen. In der Schilderung der ungestümen Triebe solcher Elementargeister ist Böcklin nachmals noch weiter gegangen, so namentlich in der grotesken »im Spiel der Wellen« genannten Phantasie, auf welcher ein durch die Wogen jagender See-



kentaur in seinem Laufe in komischer Ueberraschung plötzlich inne hält, weil ihm eine sich in üppigem Uebermuth herumwälzende Nymphe Reize offenbart, auf welche er nicht gefasst war. In die sehr umfangreiche Kategorie dieser Bilder gehören noch der wild bewegte »Kentaurenkampf«, der Kampf eines Ritters mit einem Drachen um eine Frau und der »Kampf zwischen einem Kentauren und einer Frau« (1883), auf welcher letzterem Bilde die Formlosigkeit und die Willkür des Künstlers ihren Höhepunkt erreicht haben. Böcklin produziert ausserordentlich rasch, und diesem Umstand mögen manche Fehler seiner Zeichnung zuzuschreiben sein. Die Mehrzahl derselben fliesst jedoch aus seiner Laune, aus seinem Temperament, welches das Einzelne über der Wirkung des Ganzen rücksichtslos preisgibt.

Das grösste Aergerniss hat die Willkür Böcklins durch einige Gemälde religiösen Inhalts erregt. Schon auf der Wiener Weltausstellung von 1873 sah man eine »Pieta« (jetzt im Museum zu Basel), von welcher selbst Pecht nichts besseres zu sagen vermag, als dass sie in »allen sieben Regenbogenfarben« kolorirt ist. Noch schlimmer verging sich Böcklin an dem verehrungswürdigen Motiv in einer »Kreuzabnahme auf Golphatha«, welche 1876 in Florenz entstand, wohin der Künstler kurz zuvor übergesiedelt war und wo er noch gegenwärtig seinen Wohnsitz hat. Hier widmete er sich dem Studium der italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die ihn so fesselten, dass er beschloss, auch einmal in ihrer Weise zu malen. Das erste grössere Ergebniss dieses Experiments war jene »Kreuzabnahme«. Der Abend hat sich auf den Kreuzeshügel herabgesenkt. Im Hintergrunde blicken weisse Mauern aus dem Halbdunkel, tief unten liegt die Stadt, und rechts vom Beschauer strecken die drei Kreuze ihre Arme aus. Die beiden Schächer hängen noch am Marterholze, der eine ruhig und gefasst, wie er gestorben ist, der andere in konvulsivischen Verrenkungen, die nach den Traditionen der bildenden Kunst den Ungläubigen charakterisiren sollen. Das mittlere Kreuz ist leer. Das Opferlamm, welches der Welt Sünde trägt, liegt entseelt am Boden, halb aufrecht gehalten von dem greisen Joseph von Arimathia, der ein Linnentuch über den Felsboden gebreitet hat. Nikodemus beugt sich von der andern Seite über den Todten, dessen Körper Böcklin als ein Objekt betrachtet hat, um daran seine Virtuosität in der Erfindung von Missbildungen zu erproben. Die Beine des Leichnams sind bis zur Krüppelhaftigkeit verkürzt, der Körper ist molluskenartig bis zur Formlosigkeit aufgeschwemmt — ein Künstler hat ihn mit einem mit nassem Sand ausgestopften Handschuh verglichen —, und auf dem missgestalteten Leibe sitzt ein hässlicher Kopf mit langen rothen Haaren. Selbst die Realisten



der altflandrischen und kölnischen Malerschulen haben sich in ihrer Einfach niemals zu einer so ungeheuerlichen Karrikatur verstiegen. Man würde über einen Maler, der seine Gaben in solchem Grade missbraucht, ohne weiteres den Stab brechen, wenn derselbe nicht die Laune hätte, neben Parteen von abschreckender Hässlichkeit Beweise eines ungewöhnlichen Schönheitsgefühls zu liefern. Ein solcher findet sich auch auf diesem Bilde in dem Kopfe der von Johannes getrösteten Magdalena, den man als eine Offenbarung der Schönheit bezeichnen muss, wie sie nur einem echten Genie zu Theil wird.

Aus dem Studium der alten Florentiner Meister erwachsen noch mehrere Landschaften mit einer Muse, einer Flora, mit tanzenden, musizierenden, singenden und lustwandelnden Frauen und Mädchen, vor allem aber jene seltsame Dichtung, welche, 1878 gemalt, unter dem Namen »Gefilde der Seligen« den Maler nicht zu seinem Vortheil in der Berliner Nationalgalerie vertritt. Man hat den Versuch gemacht, die Figurenstaffage durch eine Szene im zweiten Theile des Faust, der »klassischen Walpurgisnacht«, zu erklären, wo der Kentaur Chiron dem Faust erzählt, dass er einst auch Helena über den Fluss Peneios getragen\*). »Chiron und Helena, die Würde vereint mit der Anmuth, steuern geradeswegs aufs Elysium zu, unbeirrt durch die Lockungen der Sirenen, die mit verführerischen Geberden sie aufzuhalten suchen.« Aber wie geistvoll dieser Erklärungsversuch auch ist, so rettet er dennoch das Gemälde nicht. Die Landschaft zwar mit der Felsengrotte zur Rechten, von deren Höhe ein Quell in ein tiefblaues Gewässer herabstürzt, mit der blumigen, von schlanken Pappeln bestandenen Wiese im Mittelgrunde und der leuchtenden Ferne zeugt von echt poetischer Erfindung. Aber sie steht in der Ausführung nur theilweise auf der Höhe des koloristischen Vermögens, welches der Künstler sonst entfaltet hat. Namentlich ist das Wasser undurchsichtig und hart in der Farbe. Geradezu verletzend ist die Nachlässigkeit, mit welcher die Figuren behandelt sind: die wie aus Holz geschnittenen Schwäne auf dem Fluss, die beiden Sirenen und ganz besonders die auf dem Rücken des Kentauren sitzende, nackte Schöne, welche sehnsüchtig den Gefilden der Seligen entgegenstrebt, die ganz im Hintergrunde um einen Altar versammelt sind. Wiederum hat sich Böcklin einen schönen, für unsere Zeit seltenen Gedanken durch Launenhaftigkeit und unberechtigte Willkür verdorben.

Ein gleicher Zwiespalt geht auch durch die zahlreichen Bilder Böck-

\*) Dr. Guido Hauck, Arnold Böcklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust. Berlin, 1884. Mit einer Abbildung des Gemäldes.



lins, welche seit 1878 entstanden sind. Ausser dem bereits erwähnten grotesken Rendezvous der Meeresbewohner »Im Spiel der Wellen« und dem Raub einer Frau durch einen Kentauren sind vornehmlich »Die Quelle«, eine römische Frühlingslandschaft mit Satyrn und Nymphen, »Pan im Schilfe«, das »Winzerfest«, »Odysseus und Kalypso«, das »Heiligthum des Herakles« (Museum zu Breslau), die Krieger »vor dem Heiligthum« (1886), die Befreiung einer von einem Drachen bewachten Frau, das »Drama« und der »Kampf vor der Burg« zu nennen. In letzterem Bilde, einer Reminiscenz an die Drachenschlucht bei Schack, überwiegt bereits der landschaftliche Theil, und drei Landschaften aus dieser letzten Zeit sind es auch gewesen, in welchen sich die künstlerische Individualität Böcklins am reinsten und unanfechtbarsten ausgeprägt hat. Diese drei Werke, die »Burg am Meer«, »die Todteninsel« und »Prometheus« sind zugleich die höchsten Offenbarungen, welche die romantisch-idealistische Landschaftsmalerei in unserer Zeit hervorgebracht hat. Die »Burg am Meer«, eine mit Bäumen und Schlingpflanzen bewachsene Ruine, deren Mauern aus dem Meere emporzusteigen scheinen, ist ein Stimmungsbild von düsterer Romantik. Noch ergreifender ist derselbe Stimmungssaccord in der »Todteninsel« angeschlagen, weil hier die menschliche Empfindung stärker berührt wird und die Reflexion die koloristische Wirkung steigert. Mitten im Wasser erhebt sich ein Eiland, welches auf drei Seiten von thurm hohen, altersgrauen Mauern umgeben ist, so dass man von der vierten, offenen, dem Beschauer zugekehrten Seite in ein Kastell hineinzublicken glaubt. Diese Mauern umschliessen einen mit Cypressen bestandenen Friedhof, auf welchen ein Boot mit einem neuen, für die Todteninsel bestimmten Bewohner langsam zusteuert. Mit grosser Kraft hat Böcklin, hier so recht ein »Symphoniker der Farbe«, alle Lokalfarben zu einem einzigen, schwermüthigen Accord zusammengestimmt. Es ist, als ob das Kolorit einen Trauerflor angethan hätte, welcher sich über das Meer, über den Himmel und über die Bäume breitet. Die ewige, erhabene Harmonie des Todes hat in der ernsten und doch feierlich-glänzenden Tonstimmung ein ergreifendes Symbol gefunden. Ueber das Menschliche hinaus zum Heroischen gesteigert ist die Stimmung im »Prometheus«. Es ist eine wilde Gebirgslandschaft am Meere, zu welchem das Felsgestein in schroffer Wand abfällt. Hoch oben, auf dem Rücken des Kaukasus, liegt die Riesengestalt des gefesselten Titanen, von Nebel und Wolken umgeben, welche die Umrisse der Figur so verhüllen, dass man diese selbst für eine Wolke halten möchte. Ein wüthender Sturm, unter dessen Macht sich die Wälder beugen, umtobt das aus dem schwarzblauen Meere zu dem düsteren Himmel emporwachsende Gebirge. Diese



Prometheuslandschaft bezeichnet, wie gesagt, nicht nur den Höhepunkt von Böcklins Schaffen, sondern zugleich auch den Gipfel, zu welchem die heroische oder ideale Landschaft im Bunde mit dem modernen Kolorismus geführt werden konnte. Was der Klassizismus in gleicher Vereinigung auf dem Gebiete der Historienmalerei, der Malerei grossen Stils zu erreichen vermochte, wird durch die Künstlergestalt Anselm Feuerbachs verkörpert.

#### 7. Anselm Feuerbach.

Das Leben des letzten Ausläufers der klassischen Richtung war wie dasjenige ihres Begründers eine Tragödie, eine Kette von Verhängnissen, welche diesen glänzenden Geist frühzeitig brachen und zur Verzweiflung an einer besseren Zukunft trieben. Nicht bloss in Feuerbachs Werken lesen wir die einzelnen Phasen seines tragischen Schicksals, seines unablässigen Kämpfens und Ringens: seine hinterlassenen Aufzeichnungen, die unter dem Titel »Ein Vermächtniss« nach seinem Tode herausgegeben wurden, liefern einen beredten Kommentar zu seiner künstlerischen Thätigkeit. Sie gewähren uns einen Einblick in einen edlen, nach den höchsten Zielen strebenden Geist, aber auch in ein zerrissenes, früh verdüstertes Gemüth, welches den Stürmen des Lebens nicht lange Trotz zu bieten vermochte\*).

Anselm Feuerbach wurde am 12. September 1829 in Speyer geboren. Sein Vater, Professor am dortigen Lyceum, war ein geistvoller Philolog und Archäolog, der sich namentlich durch sein feinsinniges Buch über den »vaticanischen Apollo« in der gelehrten Welt bekannt gemacht hat. Die Lieblingsbeschäftigung des Vaters erweckte schon frühzeitig in dem Sohne die leidenschaftliche Liebe für das klassische Alterthum, die ihn später ganz beherrschte. Er konnte sich keinen verständnisvolleren Führer wünschen, als den begeisterten Gelehrten, dem sich der Genius des Griechenthums so voll und ganz erschlossen hatte. Durch den Vater wurde der junge Feuerbach zuerst mit den plastischen Schöpfungen der Antike vertraut, die der fertige Künstler in Farbe und Leben umzu-

\*) Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach. Zweite Auflage. Wien, 1885. Vergl. dazu F. Pecht, Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts. I. Nördlingen 1877. S. 238—268. — Katalog der Ausstellung des künstlerischen Nachlasses in der Berliner Nationalgalerie mit Biographie von Dr. M. Jordan. Berlin 1880. — Graf von Schack, Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1881. S. 93—116. — O. Berggruen, Die Galerie Schack in München. Wien 1883. Mit Radirungen nach Feuerbachs besten Werken in der Galerie Schack. — Der obigen Charakteristik liegen Aufsätze und Kritiken des Verfassers in den »Grenzboten« und in der »Zeitschrift für bildende Kunst« zu Grunde.