

## Über die Bilder von Heinrich Vogeler Worpswede zu Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke“.

Von phil. Dr. Ewald Hofer.

Zur Zeit, da sich in Deutschland die Ideen der Romantik vorbereiteten, entstand in Italien, in Rom ein Werk bildender Kunst, das im Klassizismus wurzelnd, dennoch seinen Einfluß mit dem der Romantik mischen sollte: der Argonautenzug von Carstens. Hiemit war wieder auf die längere Zeit vergessene Gattung der Bilderfolgen zurückgegriffen, die in der ersten Blütezeit deutscher Illustration unter den Händen Dürers und Holbeins große Bedeutung erlangt hatte. Und diese beiden überragenden Künstler der Renaissance waren es, die den Romantikern bei ihrer Begeisterung für deutsche Vergangenheit hauptsächlich entgegentraten. Im Lebenswerk jener Männer fanden sie die Holzschnitt- und Kupferstichfolgen, die für die gesamte romantische Schule zum nachahmenswerten Vorbild werden sollten, unsomehr, da ihre Doktrinen einer Vermischung der Künste hold waren und die erzählende Neigung der bildenden Kunst freundlich begrüßten. So sehen wir im Beginn und in der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts die Anhänger der entgegengesetzten Schulen, Klassik und Romantik, gleichmäßig um die Ausbildung epischen Stiles in zyklischen Darstellungen bemüht, wenn sie auch auf verschiedenen Wegen dazu gelangt waren. Daher brach für Bilderfolgen eine zweite Blütezeit an, die an Namen wie Preller, Cornelius, Schnorr, Steinle, Overbeck, Führich, Rethel, Genelli, Richter und Schwind geknüpft ist: Klassizisten und Romantiker bunt gemischt. Die einen streben, die gewaltigen Gestalten der Ilias und der Odyssee neuzubilden, die anderen suchen in deutscher Vergangenheit Stoffe und Motive und finden in Mittelalter und Christentum ihre künstlerische Heimat. Einige stehen außerhalb strenger Schulen, gehören aber auch in diesen Rahmen, da sie deutlich die Vereinigung beider Einflüsse zeigen, so Rethel, der Hannibal über die Alpen führt und mit seinen grandiosen Totentanz-Kompositionen für den Holzschnitt in mittelalterliche Traditionen eintritt, oder Genelli, der Umrisse zu Homer und auch zu einem Hochbild romantischer Begeisterung, zu

Dante zeichnet. Gemeinsam ist allen, daß sie mit Vorliebe Literaturdenkmale der Vergangenheit aufsuchen, wie die Bibel, Homer und das Nibelungenlied; von zeitgenössischen Werken ziehen sie höchstens »Faust« und einige stimmungsvolle Bücher der Romantik an; so finden Brentanos »Rheinmärchen« einen kongenialen Illustrator in Steinle; denn auch solche mit dem Text vereinigte Begleitbilder, die selbständig künstlerische Bedeutung beanspruchen, gehören in diesen Zusammenhang.

Seither sind zyklische Darstellungen, sei es als eine eigene Mappenwerke, sei es mit dem Texte vereinigt, nicht mehr aus der Geschichte deutscher Kunst verschwunden. Aus jener Zeit sind auch manche Tendenzen in die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts unverändert übergetreten. Richter siedelte sich im Märchen, dem Liebling der Romantik, an, Schwind findet seine künstlerische Anregung ebendort oder in anderen verwandten Ideenkreisen. Noch spätere Meister, die bis in unsere Zeit ragen, zeigen den lebendigen Zusammenhang schon durch die Wahl der Gegenstände: Menzel illustriert ein romantisches Werk, Kleists »zerbrochenen Krug«, Klinger erweckt Grimmlausens unvergänglichen »Simplicius Simplicissimus« zu neuem Leben und steht mit seinem Totentanz (»Vom Tode«) als Romantiker in Jahrhunderte alter Entwicklungsreihe, knüpft aber mit den Illustrationen zu des Apuleius Märchen von »Amor und Psyche« an klassizistische Traditionen an. Und auch seine freien Kompositionen, z. B. »Der Handschuh«, stehen nicht unvermittelt in der Geschichte, sie schließen sich an Genellis Folgen,<sup>1)</sup> der ebenfalls aus sich selbst Gegenstand und Inhalt ohne Grundlage eines Literaturwerkes schöpfte.

Unverändert geblieben war auch eine gewisse Scheu, gleichzeitige Dichtungen zu illustrieren; daran waren freilich in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die literarischen Verhältnisse Schuld. Die Entwicklung der bildenden Künste war unter dem Einfluß des Auslandes viel weiter fortgeschritten und hatte bereits bestimmte Ziele vor sich, als die deutsche Dichtkunst noch unsicher zwischen verschiedenen fremden Vorbildern schwankte. Auch war der Sieg des rein Malerischen der Schwarz-Weiß-Kunst, dem eigentlichen Boden aller Illustration, nicht günstig. Wohl kündigten sich überall moderne Ideen an, aber zu einem durchschlagenden Erfolg der neuen Richtung war es noch nicht gekommen und dieser war notwendig, denn die Dichtung mußte nicht nur den einzelnen Künstler ergreifen und begeistern, sie mußte auch die weitesten Kreise erobern. Diese Wirkung sollte Gerhart Hauptmanns »Versunkene Glocke« üben, die im Erscheinungsjahre der Münchner »Jugend« 1896 ihren Schöpfer zum Führer der deutschen Dichtkunst machte. Der Erfolg der Bühnen-Aufführung wurde durch die nachhaltige und tiefe Wirkung des Buches noch überboten. Die Gründe dieses Literatur-Sieges aufzuzeigen, würde weit über den Rahmen der vorliegenden

<sup>1)</sup> Z. B. »Aus dem Leben eines Wüstlings«. »Aus dem Leben einer Hexe«. »Aus dem Leben eines Künstlers«.

Arbeit hinausgreifen. Ich muß mich beschränken anzudeuten, daß dies Werk eine Spätfrucht der Romantik war, so daß es sich stofflich leicht in die Geschichte der Bilderfolgen, die wir hier zu skizzieren versuchten, einfügen konnte. So erschien auch kaum zwei Jahre nachher: »Die versunkene Glocke (von Gerhard Hauptmann). In Bildern von Heinrich Vogeler Worpswede. Verlegt bei Fischer und Franke. Berlin 1898«.

Diese Bilderfolge besteht aus 10 Blättern und einem Titelbild. Fünf Bilder illustrieren den 1. Akt, je eines den 2., 3. und 4. Akt, zwei den letzten. Ein Vorsatzblatt gibt genau die Stelle, womöglich die Verse an, zu denen das Bild gehört — eine unnötige, die Einbildungskraft des Beschauers lähmende Vorsicht. Das Titelblatt bringt außer der angegebenen Aufschrift das Bild Rautendeleins, rechts neben dem Brunnen stehend, der aus schweren Steinen aufgemauert, seinen breiten, von Moos, Gras und vereinzelt gelben Blüten bedeckten Rand zeigt. Sie blickt sinnend mit gesenkten Lidern in seine dunkel gähnende Öffnung, auf deren Rand sie müde und lässig die rechte Hand gelegt hat, während der linke Arm, lang und schlaff herabhängend, die Hand hinter dem Gemäuer verbirgt. Der Kopf ist leicht gesenkt, so daß die goldenen, in der Mitte gescheitelten Haare in schweren Locken, das Gesicht umrahmend, herabfallen. Dieses, fast ins Profil gestellt, zeigt eine hohe, von den Locken teilweise verborgene Stirn, gerade, lange Nase, geschwellten Mund und scharfprofilirtes Kinn. Tief unter den Brauen und dichten, langen Wimpern liegen die Augen, die in traurigem Erwarten in die Tiefe des Brunnens blicken. Die Gestalt ist in ein lang herabfließendes Gewand gekleidet, das, Hals und den steilen Nacken freilassend, unter dem jungen Busen gegürtet ist. Das Bild ist das farbenreichste der ganzen Folge. Der Blumenrand ist grün, das Kleid ist grünlichgelb gehalten, ein Farbenton, der auf das Goldgelb der Haare überleitet. Die Fleishteile sind weiß gelassen. Die Stimmung des Bildes ist gegeben mit der Initialzeichnung links in der Ecke: drei Glockenblumen auf einem Stengel. »Die Glockenblumen läuten. Läuten sie Glück? Läuten sie Qual? Beides zumal, dünkt mich, soll es bedeuten«<sup>1)</sup> kommt dem Beschauer unwillkürlich in den Sinn und das wird wohl auch die Absicht des Künstlers gewesen sein, der seine Blumenumrahmungen stets vorsichtig anpaßt. Man vergleiche dazu seine von ihm selbst illustrierte Gedichtsammlung »Dir«,<sup>2)</sup> in der z. B. Hyazinthen, Anemonen, Riedgras und Apfelblüten in klarem Bezug zur Dichtung gewählt sind.

Das erste Blatt (24×16 cm<sup>3)</sup> bringt wieder den schon bekannten Brunnenrand, der den Vordergrund ganz ausfüllt, nach rechts aber diesmal zum Einstieg durchbrochen und durch eine Planke geschlossen ist. Knapp hinter ihm steigt der Stamm einer Birke empor, die, sich verjüngend, astlos,

<sup>1)</sup> Gerhart Hauptmann. Ges. Werke. S. Fischer Verlag 1906. IV. Bd. S. 196.

<sup>2)</sup> »Dir« Gedichte von Heinrich Vogeler Worpswede. Insel Verlag. Leipzig o. Jhr.

<sup>3)</sup> Die Werte sind nur annähernd gegeben und im Lichten gemessen.



im oberen Rand des Bildes verschwindet. Sie ist etwas aus der Achse gerückt und schneidet so das Bild in zwei ungleiche Teile. Der Mittelgrund wird von einer sanft ansteigenden Waldwiese, der Silberlehne, eingenommen, die nach rechts an einen dunklen Fichtenwald<sup>1)</sup> stößt, der den Hintergrund bildet und nur spärliche Durchblicke gestattet. Auf der linken Seite des Hintergrundes steht eine Gruppe von drei Birken, die rechts und links von je einer begleitet werden. Sie tragen noch wenig Blätterschmuck und lassen die weißen, runden Frühlingswölkchen durchschimmern. Ein verfallener Holzzaun vor dünnem Gebüsch führt nach links zum Bildrand und schließt hier den Horizont. Tief im Bilde hinter den Birken und von diesen zum Teil überschritten steht das Häuschen der Wittichen, wie ängstlich und windebang an den dahinter beginnenden Nadelwald geschmiegt. Das lichte Grün der Wiese, das gegen das dunklere des Waldes absticht, — das ganze Bild ist einfarbig grün, die Schäfchenwolken sind weiß ausgespart — und die dürftige Belaubung verraten den ersten Frühling.

In diese liebliche Frühlingslandschaft sind die beiden Gestalten eingeordnet. An die in der Mitte stehende Birke lehnt sich leise mit rechter Schulter Rautendelein und blickt in den Brunnen, aus dem Nickelmann auftaucht. Die linke Schulter ist ein wenig zurückgenommen, so daß wir Gestalt und Gesicht nicht in reinem Profil sehen. Der zart gezeichnete Kopf, zu dessen beiden Seiten wieder wie auf dem Titelbild die langen Locken herabwallen, überschneidet den Stamm und ragt noch so weit nach links heraus, daß die in der Mitte gescheitelten Haare an der Stirne in die Mittelachse des Bildes gerückt sind. Die Linien des Gesichtes sind überaus zart und fein und stehen dadurch im Widerspruch zu den härteren Zügen des Titelblattes. Die Stirne ist hoch und frei, die Augenbrauen dünn und gerade gezeichnet. Die gesenkten Lider und ihre langen Wimpern verbergen die Augensterne. Die Lippen wölben sich weich über scharfem und ausdrucksvollem Kinn. Ein Blütenkranz, der ein wenig in den Nacken gerückt ist, bildet den einzigen Schmuck. Die rechte Hand hat sie mit müder Bewegung auf einen Aststumpf gelegt, die linke stützt sie mit den Knöcheln auf die erwähnte Planke. Die Bewegung der Arme und Hände ist vollkommen frei und natürlich, ja anmutsvoll, doch müde und kraftlos.

Die Gestalt ist in ein langes, fließendes, weißes Gewand gekleidet, das gleich dem auf dem Titelblatt unter der Brust gegürtet, Nacken und Schultern frei läßt. Die Figur wird nur vom Brunnenrand und der Planke etwas über Kniehöhe verdeckt, überschneidet aber selbst den dunklen Hintergrund der Fichten, wodurch das Lichte und Leuchtende ihrer Erscheinung stark hervorgehoben wird. Da die Gestalt nach links gewendet ist, woher alles Licht kommt, mangelt ihr jeglicher Schatten, was den Eindruck des Leichten und

<sup>1)</sup> In der Dichtung ist ein Tannenwald angegeben. a. a. O. IV. S. 63.



Körperlosen noch mehr hervorruft. Es ist, als ob die Figur von innen sanft erleuchtet wäre.

Aus dem Brunnen taucht Nickelmann bis zu den Schulterblättern empor. Der kahle, kugelige Kopf trägt einen von der Stirne bis in den Rücken verlaufenden Kamm, wie ihn Wassertiere haben, und ist stark in den Nacken gedrückt. Die häßlichen Züge sind fast im Profil zu sehen: die glotzenden, hervorgequollenen Augen, die buschigen Augenbrauen, die stumpfe Nase, der flache Mund und das schwammige Kinn. Die Ohren sind nur schwach angedeutet, wodurch sich, wie durch einige algenartige, herabhängende Fleischfortsätze, die das Rund des Kopfes umziehen, der stete Aufenthalt im Wasser ausspricht. Von den Gliedmaßen ist nur der muskulöse rechte Arm sichtbar, mit dem er sich auf den vorderen Brunnenrand stützt. In dieser Stellung blickt Nickelmann erstaunt und in hilfloser Verliebtheit zu dem Mädchen empor. Schönheit und Häßlichkeit sehen einander an.

Werfen wir einen Blick auf die Linienkomposition. Das Bild ist beherrscht von den Vertikalen, die in den aufstrebenden Stämmen wiederholt gegeben sind und auch sonst hie und da wiederkehren. Doch ist der Eindruck des Eintönigen, den das Vorherrschen des Senkrechten leicht herbeiführt, durch verschiedene kluge Mittel verhindert, was umso notwendiger war, da die Horizontale, die das Gleichgewicht halten sollte, selten und unauffällig ist. Das Rund des Brunnens ist daher ein wenig schief gestellt, von links nach rechts gehoben, und folgt der Neigung des Rasengrundes, so daß seine Linie fast parallel mit dem Horizont links geht und sanft mit den daraufstehenden Vertikalen vermittelt. Überdies wird jede Eintönigkeit durch die leichten Wellenlinien der Birken und die geschwungenen Konturen des Häuschens vermieden. Diesen Schiefen von links unten nach rechts oben begegnet die überaus schöne Rückenlinie Rautendeins, die, viel steiler, alle Linienzüge der angegebenen Richtung — auch die Wolkenstreifen haben die gleiche Tendenz — auffängt. Die Diagonale ist in den Blicken der Personen gegeben, und zwar von links unten nach rechts oben. Dadurch, daß die Blickrichtung Rautendeins vom Beschauer mehr erraten als gesehen wird, Nickelmanns Glotzen aber augenfällig hervortritt, wird die Aufmerksamkeit auf die Hauptfigur gelenkt, was noch unterstützt wird durch die Neigung des Brunnens und des Horizontes, wie auch die Wolkenstreifen, die stark und deutlich auf das Gesicht weisen, auf das fast sämtliche Linien, auch die Vertikalen der Birke, führen und das durch die Mittelstellung als dominierend bezeichnet ist. Überdies steht sie schattenlos im Licht, wie überhaupt die Verteilung von hell und dunkel wohl überlegt und wirkungsvoll ist. Die von letzten Sonnenstrahlen leuchtende Helle links findet ihre Entsprechung in Rautendeins weißem Kleid. Dies nimmt dem düstern Wald die drückende, beängstigende Wirkung, die er in dem frühlingshetern Bild wohl ausüben würde.

So ist alles Licht verteilt, starke Schatten sind vermieden und nur in Nickelmanns Gesicht und in den tieferen Partien des Brunnens zu finden.

Der Künstler hat das Bild mit einer Blumenranke umgeben, ein Rahmen, der fein und geschmackvoll das Immer-lichter-werden des Bildes von unten nach oben begleitet. Das stark stilisierte Motiv scheint eine Waldorchidee<sup>1)</sup> zu sein, die, bei uns zu Lande selten, in ihren saftig grünen Blättern das Sproßende, Unverbrauchte des Frühlings trefflich symbolisiert. Die Wurzeln begrenzen unten, die Blätter zu beiden Seiten, während die weiten, hier vierzackigen Blüten das Bild krönen. Rahmen und Bild sind zu einem wirkungs- und stilvollem Ganzen vereinigt. Die Landschaft scheint aus diesen Wurzeln und Blättern herauszuwachsen.

Der Illustrator gibt als Stelle aus der Dichtung an: »Nickelmann steigt aus dem Brunnen — Rautendelein: . . . es riecht nach Frühling und das wundert dich.«<sup>2)</sup> Und in der Tat sind diese Verse vollkommen dazu passend, wenn man sie für sich allein betrachtet. Die ganze Landschaft erweckt den Eindruck des Vorfrühlings, den Vogeler in seinen Bildern so oft und immer wieder verherrlicht hat: die kaum belaubten Bäume, der klare, leuchtende Himmel, die in erstem Grün prangende Wiese. Auch sind die Angaben des Dichters über die Silberlehne ziemlich genau beachtet. Die »tannen«umrauschte Bergwiese und Mutter Wittichens Haus entsprechen der Vorstellung, die der Leser aus der Lektüre gewinnt. Nur den überhängenden Fels hat der Künstler weggelassen, wahrscheinlich, weil er das Heitere des Bildes gestört haben würde. Auch brauchte er ihn nicht für die Handlung wie der Dichter.

In allem Äußerlichen ist also der Künstler dem Dichter gefolgt. Zu einem andern Resultat kommen wir, wenn wir untersuchen, ob die Gestalten der vom Dichter gewollten Vorstellung entsprechen. Oder anders gesagt: ob der Inhalt der beiden Kunstwerke sich deckt. Nickelmann mag wohl dem gewöhnlichen Phantasiebild entgegenkommen, über Rautendelein aber ist eine tiefe Schwermut, Müdigkeit und Lässigkeit gebreitet; das kommende Schicksal liegt schon über ihr wie ein Schatten; es ist das Rautendelein der Schlußakte, nicht das des 1. Aktes, nicht das Rautendelein, das eben ein neckisches Spiel mit der Biene trieb, das den auftauchenden Nickelmann fröhlich, ja ausgelassen verspottet hat. Hätte der Künstler nur bis zu dieser Stelle die Dichtung gekannt, er hätte das Elfenchen gewiß anders gestaltet, denn die rasch vorübergehende Schwermut der Verse: »Weiß nicht woher ich kommen bin . . .«<sup>3)</sup> gibt zu dieser Auffassung einer tiefinnerlichen Traurigkeit keinen Anlaß.

<sup>1)</sup> Für stilisierte Maiglöckchen eine Annahme, die viel Anziehendes für sich hätte, kann ich es in Hinblick auf die Blätter nicht halten.

<sup>2)</sup> Ges. W. IV. S. 66. Interpunktion und Orthographie ist bei Vogeler nicht genau gegeben. Schon das »Gerhard« mit »d« auf dem Titelblatt weicht von Hauptmanns Schreibung ab.

<sup>3)</sup> a. a. O. S. 64.

Vogeler aber hat eben seine Vorstellung Rautendeleins aus der Kenntnis des ganzen Werkes geschöpft und mehr ein Erinnerungsbildnis gegeben als eine in allem exakte Illustration der angezogenen Stelle. Der Stimmung nach fügte sich das Bild mehr zu dem zweiten Gespräch mit Nickelmann nach dem Auftreten Heinrichs, etwa zu den Worten: »Ach, lieber Wassermann, ich bin so traurig — ach, so traurig bin ich.«<sup>1)</sup> Aber »nach Frühling riecht es« in diesem Bild, nach duftigem, treibendem, und das liebliche, weißerblühte Mädchen ist sein Symbol, über dem jedoch schon die Mühsal des Sommers und die Sorge der Ernte liegt.

Das zweite Blatt (18×10 cm) bringt den Augenblick, in dem Rautendelein dem wunden Meister Heinrich den Labetrunk reicht. Seit dem Gespräch mit Nickelmann auf dem ersten Bilde ist es Abend geworden und ein rötlicher Ton liegt auf der Landschaft und den beiden Gestalten, Rautendelein und Heinrich. Wieder ist die Silberlehne, augenscheinlich bei den erwähnten Birken, als Ort gewählt, was auch den Angaben des Dichters entspricht, der sagt: »Er sinkt unweit der Baudentür ohnmächtig ins Gras.«<sup>2)</sup>

Im Vordergrund des schmalen Bildes ist Meister Heinrich mitten unter den Blumen, die ihn ernsthaft und neugierig umstehen, zusammengebrochen. Er liegt nach rechts gewendet auf beiden Ellbogen, wie im Begriffe, sich schwer und mühsam aufzurichten; das Haupt sinkt in den Nacken zurück. Der Leib ist vom rechten Bildrand abgeschnitten, doch erkennen wir, daß die Beine nach abwärts liegen. Von der rechten Hand erblicken wir nur Daumen und Zeigefinger, alles übrige ist im Grase verborgen. Auf eine genauere Modellierung des Körpers hat der Künstler verzichtet und schwere Schatten bedecken diese Partien. Den Meister umhüllt ein dunkles weites Gewand, auf dessen weißen Halsbesatz die schwarzen Haare herabfallen. Das Gesicht ist leicht von der Bildfläche weg gedreht, so daß das Profil verloren geht. Die Augen liegen tief unter schweren Lidern, die Nase springt kräftig vor; Mund und Kinn erscheinen in dieser Stellung flach und ausdruckslos. Das eingefallene, blaße und granvolle Gesicht trägt den Ausdruck der Müdigkeit, wie eben im Erwachen.

Rechts hinter ihm, tiefer als er, steht stark nach vorne geneigt Rautendelein. Die Rechte hat sie mit typischer Krankenwärterinnenbewegung in Heinrichs Nacken gelegt — die Fingerspitzen werden dort sichtbar —, um seinen kraftlos zurücksinkenden Kopf mit sanftem Druck aufzurichten und der Schale zu nähern, die sie in der linken Hand trägt. Die Bewegung der Hände ist zart und natürlich. Den Kopf senkt sie so tief, daß sich ihr kranzgeschmückter Scheitel in voller Draufsicht gibt, was ihn unnatürlich lang erscheinen läßt. Das Gesicht ist nicht nur durch diese Neigung, sondern auch durch tiefe Schatten undeutlich, welchen die herabfließenden Haare

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 97.

<sup>2)</sup> a. a. O. S. 71.



noch verstärken. Nur auf Stirne und Nasenrücken liegt schwaches Licht, so daß wir in Fragen des Inhaltes auf Körperstellung und Armbewegung angewiesen sind, da das Gesicht darauf nicht antwortet. Links hinter dieser Gruppe streben die zwei weißen Birkenbäumchen empor, deren vorderes einige dünnbelaubte Zweiglein in den abendlich geröteten und von Wölken überzogenen Himmel streckt.

Ein solch kompliziertes Liniengefüge wie auf I finden wir bei dieser einfachen Gruppe nicht. Das Landschaftliche ist bis auf spärliche Reste verschwunden und der Nachdruck auf die figurale Komposition gelegt. Doch bleiben einige Raumfragen unbeantwortet. Meister Heinrichs Körper ist zwar ein trefflicher Raumschieber; hinter ihm schließen auf sanft ansteigendem Rasen die Birken an. Wo aber steht Rautendelein? Haben wir uns hier eine Grube zu denken, in die auch des Meisters Füße hängen?

Die Vertikale hat ihre herrschende Stellung verloren. Wir finden sie zwar in den Bäumen, in Rautendeleins Gewandfalten, Heinrichs Armen und an anderen Stellen; auch ist die Horizontale fast gar nicht vertreten, aber umso stärker in der Diagonale oder beinahe parallel zu ihr verlaufende Linien, die zum größten Teil nach Heinrichs Gesicht weisen, das in die Höhe des Augpunktes gerückt ist. Die dadurch beim Beschauer erweckte Erwartung wird insofern befriedigt, als Heinrichs Ausdruck den des Hinfälligen, Kranken mit ergreifender Deutlichkeit, wenn auch nicht geistiger Größe und inneren Adels bietet. Aller seelischer Gehalt ist somit in Rautendelein gedrängt, und wenn auch ihre Haltung sanft und liebevoll ist, kann das nicht entschädigen für das gänzliche Fehlen des Gesichtsausdruckes, dessen, des stärksten Ausdrucksmittels, sich der Künstler ohne zwingenden Grund beraubt hat. Raffiniert, vielleicht auch neu war diese Gruppierung, ich zweifle aber, ob auch glücklich.

Das Bild ist von einem in Schwarz-Weiß gezeichneten Rahmen umgeben. Das vegetabilische Motiv ist diesmal ein dekorativ umgebildetes Habichtskraut, das sich mit wenig Blättern in langen, schlanken Stengeln, die rechts und links oben zwei Blüten tragen, in schön geschwungener Linie um das Bild zieht. Von dieser noch umfaßt wird darunter der auf dem Rasen liegende Waldschratt, wie er, bocksfüßig und gehörnt, auf dem rechten Arm liegend, halb schlafend, halb wachend erstaunt über die Dinge nachdenkt, die sich eben entwickeln. Es ist das einzige Mal, daß uns der Zeichner diese Gestalt vorführt, die wir gerne öfter und an bedeutender Stelle gesehen hätten.

Das dritte Bild (8×14 cm) ist ein Längsbild kleineren Formates, von einem einfachen Rahmenwerke aus verschlungenen knorrigen Wurzeln umgeben. Im Hintergrunde rechts sind die Stämme des Fichtenwaldes bis zu geringer Höhe sichtbar. Nach links neigt sich die Linie der Silberlehne mit einer einzelstehenden Birke, die wir aus den vorhergehenden Bildern schon kennen. Das Lokal ist also festgehalten, nur fehlen die tieferstehenden

Fichten, die auf I vermittelten. Der Himmel ist noch abendlich gerötet, von geballten, weißen Gewitterwolken bedeckt. Das Bild ist wie das vorhergehende in Rot gehalten.

Links zwischen der Birke und den Fichten erscheint die alte Wittichen, nur bis zu den Ellbogen sichtbar, da sie hart am Bildrahmen steht, der also in dieser Höhe zu denken ist. In den beiden ausgestreckten Unterarmen trägt sie den »Milchasch«<sup>1)</sup>, hier eine breite flache Schale, aus der sich ein weißer Kater von beträchtlicher Größe eben zu trinken anschickt. Er sitzt auf dem Rahmen, über den sein buschiger Schweif sogar hinaushängt.

Die Wittichen hat uns das Gesicht voll zugekehrt; ihre Kleidung ist dunkel, nur das auf der Brust kreuzweise gebundene Tuch, das ihre Schultern umgibt ist lichter gehalten. Auf dem Kopfe trägt sie die landesübliche schwarze Mütze, deren lichter Randstreifen die hohe Stirne energisch abschließt. Das Gesicht ist lang und schmal, die Stirne von Querrunzeln durchfurcht, die Brauen in die Höhe gezogen; die Augen sind weit geöffnet, so daß man fast die ganze Pupille sieht. Die starke und lange Nase überragt den leicht geöffneten Mund, in dem ein Zahn sichtbar wird, der das Fehlen der anderen mehr betont als verbirgt. Die Haut ist runzelig und wie vertrocknet. Auffallend sind zu beiden Seiten des Kopfes die Zöpfe, die in Windungen von den Ohren abstehen und beim linken Ohre den Durchblick auf die weißen Wolken gestatten, was unruhig und verwirrend wirkt.

Über dem Rücken des Katers, zum Teil von diesem überschritten, erscheinen am Waldrand drei Holzmännlein und ein Holzweiblein, die auf die Mutter Wittichen zuwackeln. Rechts auf dem Rahmen ragt noch ein Katzenkopf in das Bild herein.

Das Blatt entspricht am meisten der landläufigen Vorstellung einer Illustration und ist auch in allem Formalen höchst eindrucksvoll. Dunkel und hell sind klug verteilt. Die dunklen Kleider der Frau halten den Abend Schatten im Walde die Wage, die weißen geballten Wolken finden ihre Entsprechung in dem weißen Katzenkörper. Die Birke links steht wie ein Eckpfeiler und schließt die Gruppe wirkungsvoll zusammen. Der Nachdruck ist auf die Mutter Wittichen gelegt, die, nirgends überschritten, als Hintergrund die geballten Wolken hat. Ebenso steht der Kater vor dem dunklen Wald. Auf den von rechts in das Bild eintretenden Katzenkopf hätte ich leicht verzichten können, da er sicherlich eine gewisse Unruhe mit sich bringt.

Befremdend aber ist die Auffassung des Künstlers. Gleich die Holzmännlein und Weiblein nimmt er wörtlich als Männlein und Weiblein aus

<sup>1)</sup> Nach Grimms Wörterbuch »in Schlesien ein großes, irdenes Gefäß mit 2 Henkeln«. Es bringt auch die Zusammensetzung »Milchasch« für Milchnapf und ein Zitat aus Goethes Briefen (an Fr. von Stein). Weigands Wörterbuch gibt es als »landschaftlich« in der Bedeutung: »tiefes, topfartiges Gefäß«.

Holz, wie man sie in Spielwarenhandlungen für billiges Geld zu kaufen bekommt, mit steifen Armen, schwarzlackierten runden Hüten und starren Augen. Der Eindruck des Kindischen wird dadurch noch verstärkt, daß der Künstler auch in der Darstellung nur die primitivsten Mittel angewendet und seine Kunst auf die Fähigkeiten eines zeichnenden Kindes beschränkt hat. Gewiß ein wirkungsvoller Einfall. Aber wozu? Die Holzmännlein sollen doch nichts anderes bedeuten als Männlein, die im Holze, will sagen im Walde leben, und stehen parallel zu den Moosweiblein.<sup>1)</sup> Vogeler ist wohl durch den Ausdruck »wackeln«<sup>2)</sup> mißleitet worden, der nichts anderes bezeichnen will als den watschelnden Gang dieser kleinen Kobolde. Märchenhaft wirkt jedenfalls das Erscheinen solcher Geister aus der Spielzeugschachtel nicht.

Mit Absicht haben wir die Menschengestalt zum Schlusse gelassen, da hauptsächlich an ihr inhaltliche Qualitäten haften müssen und mit ihr das ganze Bild steht und fällt. Aber schon beim ersten Beschauen wird es jedem Kenner der Dichtung klar, daß er eine andere Vorstellung der Wittichen in sich trägt, das Bild einer uralten, weisen, energischen, aber liebevollen Frau, der die verborgensten Dinge offen liegen und alle Tiefen Oberfläche sind. Sie ist dazu vom Dichter ausersehen, den Helden sein eigenes Schicksal begreifen zu lehren; sie blickt verstehend auf die »verwirrten Seelengespinste« der anderen und sie bereitet dem Helden den Todestrank. Doch es ist nicht der Platz, über die Bedeutung dieser Gestalt zu sprechen, der Hauptmann schon durch die heimische Mundart, die er sie sprechen läßt, etwas Knorriges, Markiges gegeben hat. Der Künstler hat die wichtigsten Angaben des Dichters außer Acht gelassen: »Ihr Gesicht gleicht mehr dem eines Mannes als dem eines Weibes. Bartflaum.«<sup>3)</sup> Daß vom Dichter ihr Haar als »offen« bezeichnet wird und auf dem Bild in Zöpfen erscheint, möge noch hingehen. Aber aus der mächtigen Gestalt der Dichtung ist hier eine alte Jungfer geworden, die ihre Katzen füttert. Vollends die abstehenden, biedermeierlichen Haarschlingen geben der Gestalt den Stich ins Kaffeeschwesterhafte, wo wir Größe und Nachdruck erwarten. Der Künstler scheint seine Grenzen hier auch erkannt zu haben, denn wir treffen die Mutter Wittichen nicht mehr, und das liegt nicht am Stoff, wie man einwenden könnte, denn diese Gestalt erhebt sich gerade im letzten Akt zu ihrer vollen Größe in der Szene mit Meister Heinrich, der freilich auch ein Stiefkind Vogelers ist, wie wir noch sehen werden.

Auch das vierte Blatt (13×30 cm) gehört noch dem ersten Akte an. Die Szenen mit Heinrich sind vorbei; die drei Retter sind eben mit ihrer Last auf dem Heimwege.

<sup>1)</sup> Vgl. Dr. H. Meyer. Das deutsche Volkstum. Bibliogr. Institut. Lpz. Wien 1898. S. 334.

<sup>2)</sup> a. a. O. S. 80.

<sup>3)</sup> a. a. O. S. 71.



Das Bild zeigt dunkelgrünen Ton, denn es ist völlig Nacht geworden. Der Mond beleuchtet die Silberlehne, die hier der Vorstellung des ersten Bildes entspricht. Die Bildfläche ist knapp vor die Birkengruppe gelegt, die wir links im Vordergrund mondbeglänzt leuchten sehen. Zwischen den drei Stämmen und dem einzelstehenden Baum — die Gruppierung ist uns aus dem ersten Bilde bekannt — steht die Baude, finster und drohend. Nur im Fensterchen und auf dem über die Türe vorspringenden Dach liegt weißer Glanz. Zwischen dem Hause und dem Fichtenwald vermitteln wieder die am Abhang stehenden Fichten, die geheimnisvoll herüberblicken und sich gespenstisch vom Nachthimmel abheben.

Das Figurale ist ganz zurückgedrängt; die Männer zwischen den Stämmen verschwinden fast: der Barbier und der Lehrer, die die Bahre mit dem Meister tragen, dessen rechter Arm herabhängt, und der nebenher schreitende Pfarrer. Es sind nur Konturen zu unterscheiden, da die Gruppe schon im Dunkel des Waldes angelangt ist. Aber von dem lichterem Nachthimmel zwischen den Bäumen heben sich die grotesken Kopfbedeckungen ab, wodurch die Figuren zu Karikaturen werden, was die landschaftliche Stimmung zerreißt, auf die es doch dem Künstler einzig ankam. Die Reize der Mondnacht sind das Ziel gewesen. Es ist die alte, liebe »mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält«. Die Mittel, die angewandt werden, sind einfach, aber wirkungsvoll. Das Grün, in dem das Bild gehalten, verdüstert sich in den Schattenpartien in tiefes Dunkel, dem die mondbestrahlten Flächen gegenüberstehen. So lassen die weißglänzenden Birkenstämme — das Licht fällt von links ein — die dazwischenstehende Hütte noch düsterer, geheimnisvoller erscheinen. Tiefstes Dunkel und stärkstes Licht sind hier nebeneinander gesetzt. Das lichtere Fenster und der Türvorbau geben der Baude etwas Belebtes, Lauerndes und durchbrechen reizvoll die sonst tote Vorderwand, deren abstruse Konturen sich am Himmel deutlich abzeichnen.

Dieser Gegensatz von Licht und Dunkel beherrscht überhaupt das Bild, denn auch die Schatten des Waldes sind von den hellen Streifen zwischen den Bäumchen unterbrochen.

Ein stilisiertes Sternkraut (zweiblättrige Meerzwiebel) schlingt sich in je zwei langen Blättern um das Bild, das kleine Blütensternchen krönen.

Hier haben wir den vollen Verzicht, durch Figuren zu wirken; denn die Männlein im Walde sind mit Absicht so naiv gezeichnet und in den Hintergrund geschoben. Sie sollen ja nur besagen, daß es eine bestimmte Nacht ist, die Nacht nach Meister Heinrichs Glockensturz.

Das fünfte Bild (20×14 cm) zeigt den Elfentanz des ersten Aktes, von dem wir mit diesem Bild Abschied nehmen, nachdem er die Hälfte der ganzen Serie ausgefüllt hat. Auf diesem Blatt fehlen die eigentlichen Träger der Handlung des Dramas, da wir Rautendelein nicht unter den

Tanzenden suchen dürfen, wozu die gleiche Tracht und der gleiche Blumenschmuck verleiten könnte. Nicht nur der Dichter gibt ganz bestimmt und unzweideutig die Reihenfolge an, in der die Elfen erscheinen,<sup>1)</sup> sondern auch Vogeler bezeichnet im Textblatt eine Stelle der Dichtung, in der Rautendelein noch nicht aufgetreten ist. Nichtsdestoweniger bietet das Blatt dem Erklärer Schwierigkeiten, von denen noch mehr zu sagen sein wird.

Mit dem Ort der Handlung ist der Künstler wieder freier umgegangen. Die Birkengruppe links ist uns bekannt; sie steht diesmal im Horizont. Dadurch sind die Fichtenstämmchen der Mitte hinter den Abhang gerückt und lugen nur mit den Spitzen neugierig heraus. Auch der Wald rechts ist erhalten, aber die Baude ist verschwunden. Das Bild ist in der gleichen Farbe wie IV gehalten. Es ist noch Nacht; der Mond liegt nur im Vorder- und Mittelgrund auf dem Rasen der Silberlehne, auf der zwei Elfen im Tanze schweben. Wallende Nebelschleier überziehen den Vordergrund, mit denen sich die weißen Gewänder der Tanzenden vermischen und verweben. Die Gestalten sind auf der linken Bildhälfte angeordnet. Die eine, der Bildfläche nähere, steht nach rechts gewendet mit linkem Stand- und rechtem Spielbein, das kaum mit den Zehen den Boden berührt. Die Füße und das linke Bein, das sich in den fließenden Gewändern deutlich abzeichnet, sind im Profil zu sehen; der Oberkörper folgt leicht der Bewegung des Kopfes, der in das Bild hineinblickt und nur die Haare des Hinterhauptes zeigt. Durch diese Bewegung sieht man auch den mondbestrahlten Rücken der Figur. Der rechte Arm ist bis zur Hand im Kleide verborgen und nach rechts unten in der Diagonale ausgestreckt, der linke wird vom Körper verdeckt, nur die rückwärtige Kontur des Oberarmes ist sichtbar. Der Oberkörper steht senkrecht, Unter- und Oberschenkel bilden einen rechten Winkel und nehmen fast die Diagonalen. In dieser etwas komplizierten, fast S-förmigen Stellung erkennen wir leicht die drehende Bewegung des Ringelreihens.

Hinter dieser Gestalt taucht in Brusthöhe der Oberkörper der zweiten Elfe auf. Sie hat diesen so weit vorgebeugt, daß sie fast einen rechten Winkel mit der Armlinie der ersten bildet, also wieder der Diagonale folgt. Das Gesicht wendet sie uns voll zu. Die Haare umflattern wie bei der ersten, in anmutigen Wellenlinien sich verschlingend, ihren Kopf, der den obligaten Blumenkranz trägt. Weiße Nebelschwaden überziehen bis zur Kniehöhe die beiden Gestalten.

Zwischen den Fichten erscheint die dritte Elfe, vom breitesten, vordersten Stamm überschritten, der sie in zwei Teile teilt, links der noch im Mondbereich fliegenden Kleidersaum, rechts der Oberkörper, der vom Schatten des Waldes verdüstert wird, aber noch hell genug ist, das Dunkel zu unterbrechen.

Der Gegenstand des Bildes ist also: die beiden Elfen haben sich auf der Wiese eingefunden und schlingen bereits den Reigen. So entsteht auch das komplizierte Bewegungsmotiv, das wahrheitsgetreu abgelautsch, Menschen

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 92 f.

aber nur im geschlossenen Kreis möglich ist, wo die Tanzende von beiden Seiten Stütze empfängt. Dadurch wird die Leichtigkeit der Körper erzielt, die sich gewichtslos drehen. Der Nebel erscheint fast schwerer und dreht und windet sich um ihre tanzenden Füße. Die horizontalen Streifen, die er bildet, machen die geneigte Haltung der Mädchen noch auffälliger. Von Schwinds Elfenreigen, an den zu denken unliebenswürdig wäre, ist das Bild in keiner Weise beeinflusst.

In die Augen fallend ist in formaler Beziehung noch die Zweiteilung, die das Bild in eine untere und obere Hälfte scheidet. In der oberen herrschen in den Bäumen die starren Vertikalen und die tiefen Schatten, unten die Horizontale in den Nebelstreifen und die Helle des Mondlichtes auf diesen und den Kleidern. So halten sich Licht und Schatten um eine horizontale Achse die Wage. Die vertikale Mittellinie nimmt beiläufig der Kopf der zweiten Elfe, während der Nacken der ersten und das Kleidende der dritten als leuchtende Flächen auch im Abstand von der Mitte einander entsprechen. Die enggedrängten, zierlichen Blüten des Aschenkrautes bilden einen passenden Schmuck der ansprechenden Zeichnung.

Der Künstler gibt als Stelle an:

»schlingt den Reigen ungestört:  
zwischen Felsen tief und klar  
liegt der See, der mich gebar.«<sup>1)</sup>

Diese Verse spricht die dritte Elfe, die schon in den Reigen eingetreten ist, wie aus dem Zusammenhang der Stelle deutlich hervorgeht. Hier stehen Text und Begleitbild im Widerspruch, wollte man nicht zu dem Aushilfsmittel greifen, eine dritte, resp. vierte bereits tanzende Elfe anzunehmen, die der Bildrand verbirgt, eine Lösung, die m. E. der gute Geschmack verbietet. Wir wollen der Frage nicht weiter nachgehen, da sie auch nebensächlich ist, und das hübsche Bild auf eine andere Stelle beziehen, etwa: »Weiß und bleich — herrscht der Mond im Bergbereich.«<sup>2)</sup> Diese kurze Überlegung hat uns aber schon gezeigt, daß wir es hier gar nicht mit einer Illustration zu tun haben, sondern mit einem selbständigen Bild, das reich ist an poetischen Reizen.

»Der Wald steht schwarz und schweiget  
Und aus den Wiesen steigt  
Der weiße Nebel wunderbar«.

Auch diese stimmungsvollen Verse eines alten, bekannten Gedichtes, das schon Richter zu einer Zeichnung anregte, könnten, obwohl sie mit Meister Heinrichs Schicksal nichts zu tun haben, von unserem Bild begleitet sein.

Das sechste Bild (15×14<sup>1</sup>/<sub>2</sub> cm) führt uns in Meister Heinrichs Haus. Also das erste und einzige Interieur.

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 93.

<sup>2)</sup> a. a. O. S. 92.



Wir sehen parallel zur Bildfläche die Wand eines schlesischen Bauernhauses, die genau in der Mitte von einem länglichen, aus kleinen viereckigen Scheiben zusammengesetzten Fenster durchbrochen ist. Auf dem Brette darüber stehen zinnerne Geschirre, nicht zu einem Stilleben vereinigt, sondern wie sie der Gebrauch zusammengeführt hat: ein großer und ein kleiner Teller, ein Krug; daneben einige altertümliche Bücher. Rechts an der Wand hängt ein kleines Bild, so dunkel gehalten, daß man die Zeichnung nicht erkennen kann; links ein Kruzifix mit dem Schälchen für ein ewiges Licht. Zwei lichte Vorhänge überdecken zum Teil das Fenster, auf dessen Gesims ein Blumenstock steht.

Unter dem Fenster befindet sich Heinrichs Bett, das die ganze Breite des Bildes einnimmt und sogar beiderseitig von den Bildrändern geschnitten wird. Darauf liegt nach rechtsblickend der Meister lang ausgestreckt, in weißen Linnen verborgen; der Kopf, der im Profil zu sehen, wird von einem geblühten Polster empor gedrückt; das Gesicht ist verfallen, so daß die Augen tief liegen und die Nase scharf hervortritt. Mund und Kinn sind von Frau Magdas dunklem Haupt überdeckt, die, vor dem Bette in die Knie gesunken, Gesicht und Hände an Heinrichs Brust verbirgt. Sie ist in ein langes, faltiges Gewand gekleidet, das unter den Armen durch ein dunkles, ärmelloses Jäckchen zusammengehalten wird. Von gleichem Tuch und Zeug schlingen sich um die Oberarme breite Bänder; auch die Unterarme sind in solche Ärmel gehüllt.

Das Bild ist von geraden Linien fast quadratisch begrenzt, wodurch der Eindruck des geschlossenen Raumes verstärkt wird. Auch die üppige Blumenranke fehlt hier; zwei in schwarzen Konturen gezeichnete Nelkenstöcke in Töpfen schließen das gelblich getonte Bild rechts und links sinnvoll ab, das Motiv des geschlossenen Raumes noch einmal in den Zierpflanzen betonend.

Diese geraden ernsten Linien kehren auch im Bilde wieder. Es ist ein nüchternes System von Vertikalen und Horizontalen, das von Magdas Körper reizvoll durchbrochen wird. Diesen beiden Hauptrichtungen folgen alle Geraden des Fensters, die drei über einander laufenden Linien, die die Bestandteile des Bettes gliedern, und überdies die Konturen von Heinrichs Körper.

Umso bewegter wirken die schönen Linien, die Frau Magda in das Bild bringt. Die vordere steigt von den Knien leicht nach rechts gewendet auf, nimmt am Oberarm die Senkrechte und wendet sich dann an der linken Achselspanne gegen die Köpfe der beiden Gestalten. Die andere entwickelt sich aus der Vertikalen, begrenzt den Rücken, geht im Nacken in die Wagrechte über und verschwindet in den Haaren. Beide Linien verlängert, müßten sich in Meister Heinrichs Ohr treffen, das weiß aus den dunklen Haaren auftaucht. Zwischen beiden bildet die Querspanne des dunklen Leibchens eine Brücke. Als Textstelle ist angegeben:

»Frau Magda: So hilf mir Gott! Ich liebe dich viel mehr  
als unsre Kinder, als mich selbst und alles!«<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 111.

Das Bild entspricht auch all den Anforderungen, die man von dieser Seite, der des Inhaltes, stellen könnte. Es ist die trauernde Gattin am Sterbebette ihres Mannes, in hoffnungslosem Schmerz zusammengebrochen. Denn den Eindruck eines Sterbenden erweckt der Mann, nicht nur in den Zügen des Gesichtes, auch durch den emporgedrückten Kopf und den wie aufgebahrt ausgestreckten Körper. Umso stärker wirkt Magdas Lebenskraft, die dieser Hinfälligkeit entgegengesetzt ist. Sie ist so mächtig gezeichnet, daß sie, würde sie sich erheben, den Rahmen des Bildes sprengte, was sehr in die Augen fällt, da man unwillkürlich und wohl auch mit Recht den oberen Bildrand für die Decke des niederen Raumes nimmt. Außer dem einen Fenster scheint noch eine Lichtquelle und zwar rechts angenommen zu sein, denn stärkere Schatten finden sich nur unter dem Vorhang des Bettes und dort, wo der Leib der Knienden das Licht abhält. Das Bild gehört mit seinen strengen Linien und seinen großen inhaltlichen Werten zu den schönsten der ganzen Folge.

Meister Heinrich hat Weib und Kind verlassen und ist seiner Retterin Rautendelein ins Gebirge gefolgt. Auf dem siebenten Blatt ( $15 \times 15\frac{1}{2}$  cm) steigt nun »der Pfarrer unheilverkündend auf den Berg«.

Aus dem Frühling ist Sommer geworden. Ruhig im brennenden Sonnenlicht liegt links die steil ansteigende Berglehne, die nackte Felsmassen bekrönen, vor denen zwei Bäumchen stehen. Rechts gestattet die starke Neigung den Blick auf tiefer liegende Höhenzüge unter weißen, geballten Gewitterwolken.

Der Vordergrund ist gegen den Mittelgrund scharf abgesetzt und auch nicht in gelblichem Ton wie dieser, sondern schwarz und weiß. Einzelne Steine liegen auf dem Rasen; einige Blumen erheben schlank und hoch ihre Köpfchen. Hier führt auch der Weg, den der Pfarrer von rechts kommend schreitet. Unfern der Bildfläche angeordnet, ragt er mächtig auf, überschneidet die Wolken und berührt mit dem vorgeneigten Kopf die Bäumchen, die vor der Felswand stehen. Ganz in Schwarz gehalten, was das düster Drohende, das in den Gewitterwolken schon gegeben ist, erhöht und verstärkt, steht er auf beiden Beinen; das rechte hat er eben vorgestellt; den Oberkörper beugt er im Steigen so weit nach vorne, daß sein Gesicht abwärts sieht. Die rechte, große Hand umspannt bei wagrechtem Unterarm den derben Stock, den er eben schwer auf den Boden setzt. Der linke Arm ist auf die Hüfte gestützt; Ober- und Unterarm stehen senkrecht auf einander, da der Oberarm die Horizontale, der Unterarm die Vertikale nimmt. Durch diesen stark betonten rechten Winkel, der schwarz in den weißen Himmel hineinragt, wird die Gestalt eckig und scharf. Die enganschließenden Hosen zeigen die Konturen der Beine; der lange Rock wird von der linken Hand zurückgehalten und fällt in langen, steilen Falten bis zur halben Wade herab. Den Hals umschließt eine weiße Krause. Eine schwarze, schirmlose Kappe mit Seitenteilen verbirgt Scheitel, Nacken, Ohren und läßt nur das gelbliche Gesicht frei, das spitz und scharf von langer Nase beherrscht wird. Die weitge-

öffneten Augen verraten Zorn, die flache Oberlippe zeigt Bissigkeit und Grimm. Es sind nicht gute Gedanken, die ihn den Berg hinaufführen.

Gehen wir den künstlerischen Absichten in der Form nach, soweit es nicht schon in der Beschreibung geschehen ist. Die Landschaft mit ihrer Gewitterspannung bereitet wirksam das Hauptmotiv vor. Der rechte Winkel beim linken Ellbogen drückt der ganzen Gestalt den Stempel auf, das Eckige, Spitze. Noch einmal finden wir den rechten Winkel zwischen rechtem Oberschenkel und Körper, während der rechte Unterarm mit diesem einen scharfen, spitzen Winkel einschließt. Die Senkrechte ist uns — außer in den Bäumen — im linken Unterarm und im rechten Schienbein und den Falten des herabfallenden Rockes gegeben, der mit dem Kniegelenk ein stumpfwinkeliges Dreieck einschließt, das weiß zwischen den dunklen Kleidern heraustritt. Diese Herrschaft des Winkels, des Eckigen, die so ungeheuer auffällt, macht aber die Gestalt — sagen wir es grob heraus: zu einer Karikatur. Der Pfarrer steigt wohl dem Sinn der Dichtung gemäß glückzerstörend den Berg hinauf, aber der Erzähler hat sich die Wirkung dadurch gemindert, daß er uns dies Glück nicht gezeigt hat. Wir haben den Meister sterbend verlassen und nach seiner Genesung nicht wieder gesehen. Rautendelein verloren wir gar seit dem zweiten Blatt aus den Augen. Dazu kommt wieder die bei einer Illustration wichtige, ja grundlegende Frage nach der Übereinstimmung der Vorstellungen des Dichters mit denen des Malers. Und diese Frage des Inhaltes muß bei unserem Bild mit klarem »Nein« beantwortet werden. Der Mann, den wir auf dem Bilde sehen, ist ein Zelot, ein Eiferer, von Gehässigkeit und Groll erfüllt, bevor er gesehen und geprüft hat. Anders im Stücke. Da entbehrt die Gestalt nicht der Würde. Seine Haltung ist durchaus vornehm, von Anfang an zwar ablehnend, doch nicht gehässig, vorsichtig, doch nicht gereizt, streng, doch nicht ungerecht. Daher auch seine Wirkung. Der Zelot hier wäre unverrichteter Dinge wieder den Berg hinabgestiegen und hätte niemals in Heinrichs Brust die versunkene Glocke zum Klingen gebracht, was in der Dichtung eine Folge seiner Mahnung ist. An seine Person knüpft sich im Drama die Umkehr, die Peripetie, er ist also ernst zu nehmen und keine Karikatur, wie vielleicht Barbier und Schullehrer. Diese andere Auffassung ist gewiß ein Fehler, denn das Bild ist an sich unverständlich und soll Sinn und Inhalt aus der Dichtung nehmen.

Das Wintergrün, das unter dem Bild aufsprießt, mit langen Stengeln das Bild umrankt und in vollem Bogen überspannt, schließt auch die Zwerge ein, die zu Füßen des schreitenden Pfarrers im Berge hämmern und wirken. Links sitzt Meister Heinrich bei der Arbeit, rechts der gekrönte Zwerg, der nur einmal spricht, Waldschratt schafft Holz herbei und andere sind geschäftig an Amboß und Seilen. Sie alle sind in jener primitiven Art gezeichnet, die wir schon kennen. Selbst der Meister. Es lohnt nicht, näher darauf einzugehen. Diese Zwerge sind in der Zeichnung ebensowenig lebendig geworden wie in



der Dichtung. Die Kraft beider Künstler hat diesen Berggeistern gegenüber versagt.

Die dramatische Szene, in der die Kinder der Mutter Tränenkrüglein bringen, führt uns das achte Blatt (18×10 cm) vor. Rechts im Vordergrund ist Meister Heinrich in die Knie gesunken; den Rücken uns zugewendet, sitzt er auf den Fersen, wie wenn eine schwere Last auf seinen Schultern läge. Schlaff hängt der linke Arm herab. Die rechte Schulter wird vom Bildrand entzwei geschnitten. Das Gesicht ist abgekehrt, wir sehen nur die dunklen Haare des Hinterhauptes. Er ist in ein weites, faltiges Gewand mit weißem Halseinsatz und Gürtel gekleidet.

Links von ihm steht Rautendelein in dunklem, lang herabfallendem Kleid, Hals und Schultern wie bisher frei. Der Körper ist im Profil gezeichnet, das Gesicht dem Meister zugewendet, also ein wenig zur Bildfläche gedreht. Zu beiden Seiten fließen schwer die Haare herab, die linke Gesichtshälfte tief beschattend. Ein Rosenkranz umzieht den Scheitel. Die Arme sind in den Falten des Kleides verborgen, die Augen niedergeschlagen, der Ausdruck betreten und traurig. Rechts hinter Rautendelein, etwas nach links aus der Mittellinie gerückt, erhebt sich schlank und gerade ein herbstlich entlaubtes Bäumchen, das seine dünnen Ästlein und spärlichen Blättchen still und traurig in die Luft reckt.

Über Meister Heinrichs Kopf hinweg, von ihm zum Teil verdeckt, sehen wir die beiden Knaben in langen Hemden. Links der Kleinere trägt das schwere Tränenkrüglein mit müder Gebärde, rechts hinter ihm der Größere, der sachte mit rechter Hand seinen Hals umfaßt. Der linke Arm ist so stark zurückgenommen, daß er unsichtbar ist. Also eine zweite armlose Figur. Diese Wiederholung ist nicht gerade glücklich. Beide stehen in geheimnisvollem Licht, schattenlos, die Konturen schwach, der Ausdruck der von vollen Locken umrahmten Gesichter unbestimmt und verschwommen. Kaum Augen- und Mundpartie ist angedeutet.

Den Hintergrund, soweit er nicht von den Personen verdeckt ist, überziehen weiße Wolkenstreifen, von denen auch bei Hauptmann die Rede ist.<sup>1)</sup> Darüber ferne, sanftgewellte Berge.

Das in der Farbe grün wie IV gehaltene Bild wirkt nicht durch Linien, sondern durch die Gegenüberstellung von Hell und Dunkel, die körperlosen und körperlichen Erscheinungen. Heinrichs Figur ist ein trefflicher Raumschieber. Er ist hart an die Bildfläche gerückt, hinter ihm Rautendelein, dann das einsame Bäumchen, weiterhin bis zu den Kindern herrscht absichtliche Unklarheit. Das Stämmchen, das streng senkrecht steht, teilt das Bild, das links davon von der Gestalt des Mädchens fast ausgefüllt ist. Diese dunkle Masse wird noch verstärkt durch den Strauch, der sich zwischen sie und den Rand schiebt. Rechts stehen Heinrichs dunkler Kopf und die lichten

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 174.

Knaben aufeinander. Die Zweiglein und Blättlein des Baumes überdecken die ganze Gruppe, fassen sie bedeutend zusammen und leiten auf das überdachende Glockenmotiv über.

Inhaltlich befriedigt der Meister am wenigsten. Diese Rückenfigur zeigt wohl verstörte Niedergeschlagenheit, nicht aber die Verzweiflung und den seelischen Zusammenbruch, den diese Szene in ihm hervorruft. Rautendeleins Gemütszustand wird nicht deutlich. Im Drama ist sie, da sie die Knaben nicht sieht, überrascht, erschrocken, entsetzt über Heinrichs rätselvolles Gebaren, hier aber schlägt sie wie beschämt vor den beiden mütterlosen Waisen die Augen nieder. Wir haben es also mit einer Übersetzung zu tun.

Sinnig und tief war es, Rautendelein durch das Stämmlein von dem Vater und seinen Kindern zu trennen, die so eine Familienszene vorstellen, neben der sie unwissend, abseits und überflüssig beschämt zu Boden blickt. So stellt die dünne Linie des Bäumchens im Bilde dasselbe vor, das in der Dichtung die Unsichtbarkeit der Knaben für ihres Vaters Liebchen bedeutet.

Auch das Örtliche hat der Künstler verändert. Er verlegt die Szene ins Freie, während Hauptmann die Berghütte vorschreibt, und diese Änderung ist sicher zu loben. Zweifellos spielt die Szene knapp vor der Hütte und der Felswand, in deren Schatten sich Heinrich und Rautendelein befinden; die Kinder aber stehen in vollem Mondlicht.

Als Augenblick der Illustration gibt Vogeler die Stelle:

..... Barfuß'ge Bübchen.

Ein Krüglein schleppen sie, und das ist schwer —  
bald muß des einen, bald des andern Knie...<sup>1)</sup>

Ganz übereinstimmend ist das nicht. Heinrich scheint auf dem Bilde nicht zu sprechen, es wäre denn ein kurzes Wort wie: »Ja, Kind«. <sup>2)</sup> Auch Rautendelein ist verstummt, wie sie es während der ganzen Szene in der Dichtung wirklich ist. Es sind mit einem Wort die Kinder bereits da, nicht mehr im Aufstieg, sie befinden sich ja auch schon auf gleicher Höhe mit den andern. Passender wäre der Anfang des Gespräches zwischen Vater und Kindern gewählt gewesen.

Als äußere Umrahmung des Bildes sehen wir die versunkene Glocke, die es überdacht, selbst von den Blüten der Glockenblumen überrückt, deren Stengel die Zeichnung umschlingen. Der Zwischenraum ist von Wasser erfüllt, das rechts vom Bilde von erschrockenen Nixlein und blöd erstaunten Fischen, die eilig hinweg schwimmen, belebt ist. Links erscheint, von Wellen überflutet, der nackte Leib Frau Magdas, die mit empor gehaltenen Armen den Schwengel ergreift, um ihn machtvoll gegen die Glockenwand zu schlagen. Die Haare umstreicheln und verbergen ihr Gesicht, nur die starre Nase und der geöffnete Mund sind sichtbar. Diese Umrahmung ist wieder schwarz und weiß, während

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 175.

<sup>2)</sup> a. a. O. S. 175.

das Bild dunkelgrünen Ton zeigt. Der Gedanke, dieser Szene die versunkene Glocke, die alles übertönt, als drohendes Dach zu geben, war schön, würdig des tiefen Gleichnisses von der »versunkenen Glocke«.

Zum Brunnenrand, von dem wir ausgingen, führen uns die beiden letzten Bilder wieder zurück. Das neunte Blatt ( $14 \times 11\frac{1}{2}$  cm) zeigt Rautendelein in heller Mondnacht auf dem Rasen vor dem Brunnen sitzen. Das Lokal ist ziemlich beibehalten. Wir sehen das Holzgitter, den Baum dahinter, links rückwärts die Kronen der drei Birken, rechts die dunklen Fichten. Nur das Häuschen ist unsichtbar, denn der Augenhorizont ist so tief gewählt, etwas über der Höhe des Brunnens, daß die Baude hinter dem Rand verschwindet.

Rautendel sitzt nach links gewendet zwischen Brunnen und Bildfläche, die Hände müde im Schoß. Schwere mächtige Querfalten des weiten Kleides verbergen die unteren Gliedmaßen. Bauschig und schwer liegen auch die weiten Ärmel am Körper, als wäre Nachttau darauf gefallen. So umgibt auch das offene Haar das bleiche, gramentstellte Gesicht, das uns das Profil zuwendet. Tiefe Schatten lagern um ihre Augen, deren Lider herabgesunken sind. Sie scheint weniger heraus, als tief in sich hineinzublicken. Kräftig springt aus dem eingefallenen Gesicht die Nase vor. Die Winkel des Mundes sind leicht herabgezogen. Noch trägt sie den Blumenschmuck.

Hinter ihr droht der Brunnenrand, der die ganze Breite des Bildes einnimmt. Schwarz gähnt der schmale Spalt seiner Höhlung. Er scheint seit dem ersten Bild gewachsen und sein Opfer stumm zu fordern. Die drei Birken haben ihre lustigen Blättlein verloren und strecken traurig ihre kahlen Äste gegen den mondbeglänzten Himmel. Die Birke, die auf dem ersten Bilde so schlank empor wuchs, an die Rautendel sich zutraulich lehnte, ist etwas nach rechts geschoben; sie hat ihre herrschende Stellung verloren und scheint fremd und kalt. Was sich hier abspielt, ist eine Auseinandersetzung zwischen dem bleichen Mädchen und dem dunklen Brunnen, der auf seine Beute wartet.

Das lebendige Liniengefüge des ersten Bildes ist verschwunden und hat wenigen richtunggebenden Strichen Raum gelassen. Die Senkrechte ist im Stamm, die Wagrechte im Brunnenrand gegeben. Rautendeleins Körper, von nichts überschritten, reicht fast vom unten bis zum oberen Bildrand. Ein regeres Linienspiel finden wir nur in ihrem Kleid. Der Künstler wollte ausschließlich durch schwere, drückende Stimmung wirken, welche die dunkelgrüne Färbung erfolgreich unterstützt. Die halbgeschlossenen Augen und die müden, ausdrucksvollen Hände, die eher zu groß als zu klein gezeichnet sind, erzählen die traurige, die alltägliche Geschichte von dem bleichen Mägdlein, das auf die Frage: »Wohin? Wohin?« keine andere Antwort weiß denn: »Ins Tiefe, Dunkle, Kühle hinein!«

Das Bild ist von einem reichbewegten Rahmen umgeben. Zwei stark umgestaltete Euphorbien stützen es rechts und links und neigen ihre Blüten



darüber. Unter dem Bild liegt der Bergsee, von Wassergeistern bevölkert; unter ihnen auch Nickelmanns kammgeschmückter Kopf. Zu beiden Seiten ragen steile Felsen empor, auf deren einem die niedergebrannte Bergschmiede raucht.

Das nun schon öfters beobachtete Prinzip, den Ort äußerlich als den gleichen zu charakterisieren, Hauptsachen also beizubehalten, im einzelnen aber frei zu verfahren, treffen wir auch auf dem zehnten und letzten Blatt (26×12 cm). Wieder die Silberlehne, der Brunnen, die Birkengruppe. Doch das Häuschen ist verschwunden, auch die Birke am Brunnen und die Planke. Dafür sehen wir eine Bank, roh aus Holz gezimmert oder besser zusammengeschlagen, die den Vordergrund einnimmt und uns die Lehne zukehrt, die aus zwei Querhölzern auf drei Pföcken besteht. Hinter diesem Gestelle liegt der Brunnenrand, der das Bild wieder in ganzer Breite überzieht. Der Mittelgrund ist von der Silberlehne eingenommen, die langsam und stetig in beabsichtigter Einförmigkeit ansteigt; fast im Horizonte stehen die Birken, die sich deutlich vom blaßgeröteten Morgenhimmel abheben. Dieser ansteigende Horizont wirkt ernst und traurig. Man vergleiche die reichgegliederte selbe Linie auf I. Ein liches Rot ist für das ganze Bild als stimmunggebende Farbe gewählt.

Wieder ist Meister Heinrich als Rückenfigur gebracht. Von dieser Seite kennen wir ihn schon genau. Er sitzt auf der Bank im Vordergrund, den Kopf in die rechte Hand gestützt, den Ellbogen auf dem rechten Knie. Die linke Hand scheint er auf dem Sitzbrett der Bank neben sich liegen zu haben. Unter diesem sehen wir noch die Füße. Nur das schwarze Hinterhaupt ist über dem weißen Halseinsatz sichtbar, denn er trägt die Tracht des achten Bildes. Die Gestalt verdeckt die linke Hälfte des Brunnens, der, in die Horizontale gestellt, sein dunkles Rund öffnet, da der Blickpunkt beiläufig in Heinrichs Kopfhöhe angenommen ist. In der Mitte des Brunnens, nur wenig nach rechts aus der Achse gerückt, erhebt sich Rautendelein. Sie ist fest in das Kleid gehüllt, das schwer und naß an ihrem Körper liegt. Der linke Arm hängt, in die Kleider verborgen, schlaff herab, den rechten Unterarm hat sie vor die Brust gelegt. Auch er ist in die Kleidung eingeschlagen; in der rechten Hand hält sie einige Blümlein. Hals und Schultern sind abermals unbekleidet. Die Gestalt gestattet keinerlei Durchblicke. Das Haupt, von fließenden Locken umrahmt, hat sie leicht gesenkt und etwas nach links gewendet; das Gesicht liegt im Schatten, doch nicht so stark wie auf II. Einiges Licht fällt auf Wangen und Nase, auch die Stirne und die herabgezogenen Augenlider sind deutlich sichtbar. Der Blumenkranz, bisher ihr ständiger Schmuck, ist verschwunden; eine kleine Krone zielt ihren Scheitel.

Bei Beurteilung der subjektiven Darstellung befriedigt wie fast immer Meister Heinrich am wenigsten. Schon ihn abermals als Rückenfigur zu bringen, war ein Verzicht auf dramatischen Ausdruck. Der unheimlich breite, kaum model-

lierte Rücken wirkt unangenehm einförmig, wenn er auch von den Hölzern der Lehne überschritten wird. Die konventionelle Haltung und die unten auftauchenden Schnürschuhe machen einen fast spießbürgerlichen Eindruck, der durch das allzugroß gezeichnete linke Ohr noch verstärkt wird. An seelischem Gehalt, an Inhalt ist die Figur arm. Für sich betrachtet, erweckt sie gewiß nicht die Vorstellung von einem zernichteten Menschen- und Künstlerleben; höchstens Kopfschmerzen würde man voraussetzen. Die realistisch gezeichnete Bank freilich, die vielen etwas prosaisch vorkommen könnte, darf man dem Künstler nicht allzusehr zum Vorwurf machen, denn sie ist vom Dichter vorgeschrieben.<sup>1)</sup> Wäre sie aber nicht doch besser vermieden worden, da sie auch von einer klugen Regie aus der Nähe des Brunnensteins verbannt wird?

Wie ein Gespenst steht in der Mitte des Brunnens und des Bildes Rautendelein. Rechts und links begleiten sie die Birken, die die energische Aufwärtsbewegung, die in ihrer Gestalt liegt, wirkungsvoll unterstützen. Und noch ein drittes Mal wird die Bewegung von dem einfachen Rahmen aufgenommen, der das Bild rechts und links schließt und von zwei Aaronsstäben<sup>2)</sup> gebildet wird, die schlank und weiß neben Rautendelein stehen wie zwei Osterkerzen zu Seiten des Heiligenbildes. So steht oder besser schwebt Rautendelein mit den Füßen im dunklen Brunnenmund, ihr Oberkörper ragt in den lichten Himmel hinein, denn schon verkündet sich der Tag »mit erstem Glimmern, der tiefen Wolke Streifen blaß durchhellend.«<sup>3)</sup> Diese ihre Gestalt ist der Gewinn des Blattes. Es war ein schöner Einfall, sie scheinbar gewichtslos schweben zu lassen. Wie sie aus der schweren Masse zu ihren Füßen — gebildet vom Meister und dem Brunnen — schlank ins Lichte hineinwächst, in festen Umrissen, nirgends einen Durchblick gestattend, die Märchenkronen auf dem Haupt, wirkt sie geisterhaft und wir glauben ihr, daß sie »jeden tötet, der mit ihr spricht«.

Der Stimmungsgehalt des Blattes ist groß; alles wirkt zusammen, um diese schwere drückende Abschiedsstimmung hervorzurufen: der zusammengebrochene Mann und das nahe und doch so ferne, unnahbare Mädchen, das bereits einem andern Reiche angehört. Wer auch die Dichtung nicht kennte, wer nie das abendlich durchstrahlte erste Blatt gesehen hätte, müßte erraten, daß es sich in dieser Morgenfrühe um einen Abschied handelt. Wir, die wir gesehen haben, wir Wissenden verstehen mehr: der Tag, der sich verkündet, ist nicht mehr für den müden Mann.

\* \* \*

<sup>1)</sup> a. a. O. S. 194.

<sup>2)</sup> Bei Vogeler als Symbol geheimnisvoller Trauer auch auf dem Bilde »Dämmerung« aus gleicher Zeit (1898), wo sie auf dem Rahmen im Verein mit einem Totenkopf vorkommen. Reproduziert in: R. M. Rilke: Worpswede. Velhagen und Klasing. Bielefeld und Lpz. 2. Aufl. 1905. S. 122. Diese Bedeutung der Blume ist ungewöhnlich; über die sonst gebräuchliche vgl. Dr. Aigremont: Volkserotik und Pflanzenwelt. 2. Bd. 6. Lieferung. S. 7. ff. Halle a./d. Saale. Gebrüder Treusinger 1908.

<sup>3)</sup> a. a. O. S. 194.

Soweit wie möglich sind bei der Besprechung der einzelnen Bilder Fragen der Form und des Inhaltes vorweg genommen worden; es erübrigt daher nur mehr ein zusammenfassender Überblick, ein Hervorheben des Gemeinsamen und eine Besprechung der illustrativen Seite der Bilderfolge. Zu diesem Zwecke müssen wir die dargestellten Momente in Bezug auf die Gesamthandlung betrachten. Wir können so am leichtesten auch die leisen Absichten des Künstlers erkennen und die Frage beantworten, ob es sich in unserem Falle um epische, lyrische oder dramatische Illustration handelt.

Es fällt auf, daß sich die Bilder nicht pedantisch gleichmäßig auf die fünf Akte verteilen, denn der erste Akt ist bei weitem bevorzugt und nimmt die Hälfte der ganzen Folge in Anspruch. Es hieße sich die Frage leicht machen, wollte man dies darauf zurückführen, daß der 1. Akt am reichsten an wechselnder Handlung sei. Das aber kann der Grund nicht sein, denn wir sehen das Bild der Mutter Wittichen, das keine auf den Gang des Stückes wichtige Szene vorführt und nur ein Bildnis der alten Frau bedeutet. Auch die tanzenden Elfen stehen der Handlung fern und auf dem vierten Blatt sind die handelnden Personen mit Absicht aus dem Mittelpunkt des Interesses gerückt und der landschaftlichen Stimmung gegenüber verschwindet die Aktion vollständig: die Lyrik siegt über die Epik. So bleibt als Darstellung wirklichen Geschehens nur II, da I ja auch nur eine Stimmung gibt und die Gestalten eine Wiederholung des in der Landschaft ausgesprochenen Inhaltes bedeuten und zu Stimmungsträgern geworden sind.

Bei dem lichten Mädchenbild ist das ohne weiteres klar, aber auch in Nickelmann ist die treibende, quellende Kraft des Frühlings objektiviert, die nach der Schneeschmelze den Wasserspiegel des Brunnens bis zum Raude hebt. Von figuraler Staffage kann daher kaum die Rede sein, die Namen der Personen, ob Rautendelein oder Undine, ob Nickelmann oder Kühleborn, sind gleichgiltig, wie man auch vor Böcklins Bildern nicht nach Namen fragt. Und dieser Künstler gibt uns auch die Parallele an die Hand, wenn wir, um ein sprechendes Beispiel zu wählen, das »Schweigen im Walde« heranziehen, auf dem die drückende Ruhe des Waldinnern, die in den ernsten, düsteren Stämmen schon gegeben ist, in dem märchenhaften Tier und seiner rätselvollen Reiterin noch einmal gesagt wird. Landschaft und Figuren sind hier wie dort aus einer lebendigen Naturempfindung entsprungen, so daß es schon falsch wäre zu sagen, sie stünden im engsten Zusammenhange, denn sie sind eins und dasselbe.<sup>1)</sup>

Die reichere Handlung kann der Grund für die Begünstigung des ersten Aktes auch deshalb nicht sein, weil der Künstler wichtige und gerade bewegte

<sup>1)</sup> Von einem unmittelbaren Einfluß Böcklins kann gleichwohl bei diesem Werk nicht die Rede sein, nur von mittelbarem über Hauptmann, der bei der Bildung seiner Geister von den Gestalten des bildenden Künstlers abhängig war. Im Gesamtschaffen Vogelers jedoch finden wir oft die Spuren Böcklins, so, ein Beispiel aus vielen, in dem Gemälde »Kommender Frühling«.



Szenen nicht dargestellt hat, so das Auftreten der drei Männer und ihr erregter Streit mit der Wittichen um den sterbenden Meister, ein Augenblick, der in seiner Wiedergabe sicherlich dramatisch gewesen wäre. Auch den Glockensturz finden wir nicht, obwohl der Illustrator, der einmal in den Zwischenakt greift, auch hinter die Kulissen hätte gehen können. Eine epische Darstellung im Melusinenstile Schwinds hätte diese Szene nicht vermissen lassen, da sie den Ausgangspunkt der ganzen Fabel vorstellt. Den Grund für den Raum, den der erste Akt einnimmt, werden wir finden, wenn wir bedenken, daß er weit aus der reichste an landschaftlichen Stimmungen und Reizen ist. Diese allein waren es, die den Künstler, der als Maler intimer Landschaften eine erste Stelle unter den Zeitgenossen einnimmt, anzogen: ein lichter Frühlingsabend, dann glühende Abendröte, eine mondbeleuchtete Nacht in dunklem Fichtenwalde und das launische Spiel der Nebel auf der Bergwiese. Als ein wichtiges Ausdrucksmittel dient dabei die Farbe, von der hier gleich die Rede sein soll. Die Bilder sind, wie erwähnt, einfarbig, doch ist diese jeweilig gewählte Farbe wohlüberlegt. Das Lichtgrün des ersten Blattes kehrt nicht wieder, denn es eignet dem Frühling und es folgt Sommer und Herbst. Die beiden nächsten Blätter sind rot gehalten, in Übereinstimmung mit der herrschenden Abendröte. Die tiefe Nacht tont IV und V dunkelgrün. VI, ein Interieur, ist von gelblichem Tageslicht erfüllt; ebenso zeigt das folgende Blatt im Hintergrunde gelbe Töne. VIII und IX spielen im Mondschein und weisen die Färbung von IV und V auf, bis endlich die Morgenröte auch die Schatten des letzten Bildes durchglüht. Eine einfache, aber wirkungsvolle Skala.

Wie von den Bildern zum ersten Akt nur II als Darstellung einer Handlung aufgefaßt werden kann, so zeigt auch die Wahl der Motive aus dem zweiten Aufzug wieder ein deutliches Vermeiden sichtbarer Handlung. Es fehlt die Heimkunft des Meisters, es fehlt das verkleidete Rautendelein am Krankenbette und ihre zauberhafte Tätigkeit am Herde, Auftritte, die einen dramatisch oder episch veranlagten Künstler gewiß zur Wiedergabe locken könnten. Man denke sich Richter oder Schwind vor dieser Aufgabe. Als einzige Illustration dieses Aktes bringt Vogeler einen Augenblick am Krankenbette, Frau Magdas lautloses Weinen, nicht Taten, sondern Gefühle.

Als wirklich erzählend, als episch kann nur noch VII mit dem bergansteigenden Pastor genommen werden, obwohl auch hier sich die Landschaft nicht ganz hat zurückdrängen lassen, und VIII, die Szene mit den Knaben, die in ihrer Bewegtheit besser als eine dramatische Illustration bezeichnet werden kann. Also das einzige Mal bei einer an dramatischem Leben so reichen Dichtung. Wir sehen eine Personengruppe. Die beiden Kinder, dem Hauptpaar deutlich und schroff gegenübergestellt, dieses wieder in sich geteilt, Rautendel auf Heinrich, Heinrich auf die Kinder leitend, die Haltung der Gestalten aus einer anderen Stellung kommend und sich in eine andere auflösend, kurz Bewegung, Handlung, Widerspruch, Drama. Aber alle die übrigen

großen Szenen des dritten und vierten Aktes hat der Künstler übergangen, die Gegensätze nicht auf einem Bilde zusammengebracht, wie es hier mit den Knaben, dem Meister und Rautendelein geschehen und eben diese Gegensätze, dieser Widerspruch und diese Gegenüberstellung, eignen dem Drama und auch der dramatischen Illustration. Man ziehe zum Vergleiche die in Wahrheit dramatischen Illustrationen Chodowieckis zu »Minna von Barnhelm« heran, die, mit dem Werk vereinigt, genauere Bezüge aufweisen. Dafür hat Vogeler das Textblatt vorgesetzt, er hätte also auch ähnlich schwierig darstellbare Szenen wählen können. Dort finden wir stets wirkliche Handlung, selbst in so leisen Augenblicken wie mit der Rittmeister Marloff, da der Major deutlich und nachdrucksvoll ein Anbot oder eine Zumutung abweist, wie überhaupt das Motiv des Abweisens Chodowiecki in diesem Zyklus oft die Möglichkeit geboten hat, reine Gesprächsstellen dramatisch zu gestalten. Ich führe als Beispiele noch an die Szenen zwischen dem Wirt und Just, der den Danziger Lachs abweist, oder Tellheim und Werner, der seinem Major den Beutel mit Geld aufdringen will. Eine solche Szene wäre die Auseinandersetzung mit dem Pastor gewesen, aber der Künstler wählt einen Augenblick aus dem Zwischenakt, nach dem Vorgange Menzels, der auch in seinen Bildern zum »zerbrochenen Krug« die Bühne verläßt. Wir vermissen selbst im fünften Akt die Wittichen mit den drei Tränken. Alle Handlung hat sich in den letzten Bildern verflüchtigt, die rein lyrisch sind, wie schon die Stellen beweisen, zu denen sie gehören.

Die Angelpunkte der Handlung fehlen also. Ein erzählendes Werk hätte sie nicht missen lassen. Doch muß es das Recht des künstlerischen Illustrators sein und bleiben, die Momente zu wählen, die seiner Eigenart entsprechen. Vogeler wollte gar nicht Meister Heinrichs Schicksal noch einmal mit anderen Ausdrucksmitteln erzählen. Er nahm aus der Dichtung nur jene Stellen, die ihn anregten und ergriffen; daher hat sich der Lyriker aus dem Drama die lyrischen Augenblicke gewählt. Unsere Bilder stellen keine fortlaufende Erzählung vor. Ein Unkundiger würde aus der Serie nicht klug. So hat Vogeler — es wurde von Fall zu Fall erwähnt — auch mit den Angaben des Dichters frei geschaltet, nach dem Muster großer Vorgänger, z. B. Cornelius', der in seinem Nibelungen-Zyklus so weit ging, Siegfried gegen die Verse der Dichtung »es ragte von den herten ein gêrstange lanc« durch einen Pfeil sterben zu lassen. Einer ähnlichen allzu weitgehenden Freiheit dem Texte gegenüber begegnen wir in unserem Werke nicht.

Diese kurze Untersuchung ergibt also unter 10 Bildern zwei epische und ein dramatisches. Alle andern sind lyrisch und wirken durch den Stimmungsgehalt, der bei den einzelnen Bildern besprochen, nun einer zusammenfassenden Darstellung entbehren kann.

Mit dieser Abweisung dramatischen Gehaltes fällt natürlich auch die Frage, ob der Künstler vom Bühnenbild beeinflußt war oder dieses vielleicht beeinflussen könnte, eine Frage, die gar nicht so nebensächlich ist angesichts der Tatsache, daß Chodowieckis Minna-Radierungen heute noch und besonders heute ein wichtiges Hilfsmittel der Bühnenkunst, nicht nur für den Kostümzeichner, sondern auch für den Regisseur sind, oder in Hinblick auf Menzels Bilder zu Kleists »zerbrochenem Krug«, die, wie ich beobachten konnte, ihren Einfluß auf Kleidung und Bewegung auf der Bühne erst jetzt zu äußern scheinen. Die erste Frage ist aus leicht einzusehenden Gründen schwer zu beantworten, doch ist kein einziges Bild bühnenmäßig gestellt. Der die Mitte beherrschende Brunnen könnte bei einer Inszenierung nicht beibehalten werden; es würden jedoch die landschaftlichen Hintergründe, die Formen des Hexenhäuschens, auch die Gestalt und Bekleidung des Brunnens, die Anordnung der Birken und Fichten auf der Bühne stilvoll wirken. Rautendeleins Kleidung ist glücklich gewählt; für den Meister freilich möchte ich ein anziehenderes Kostüm suchen. Die Figuren der Wittichen und des Pfarrers sind bereits besprochen und dürften weder dem Kostümschneider noch dem Charakterspieler als Vorbild dienen.

Bevor wir auf das Gebiet der Bedeutung, des Inhaltes übergehen, seien noch einige formelle Eigentümlichkeiten, wie sie in diesen zehn Blättern hervortreten, erwähnt, soweit sie zum Stil des vorliegenden Werkes beitragen. Diesen historisch hier und dort aufzusuchen, um endlich bei den Praeraffaeliten und Dürer zu landen, muß ich mir versagen, da dies eine Geschichte moderner Illustration schreiben hieße, und halbe Andeutungen und unsichere Hinweise sind besser unterlassen.

Bei einer an verschiedenen Stimmungen und Inhalten so reichen Folge kann es nicht befremden, wenn der Künstler, wechselnd in seinen Ausdrucksmitteln, keine stets beibehaltene Manier zeigt. Einige Eigentümlichkeiten in des Wortes ursprünglichem Sinn, mögen hervorgehoben werden, weil sie nicht nur das Profil des Künstlers zeigen, sondern auch zum Teil Licht in Fragen des Inhaltes geben. So wurde schon von Fall zu Fall auf des Künstlers Vorliebe für Rückenfiguren hingewiesen. Nicht nur der Meister genießt diesen zweifelhaften Vorzug, auch eine Elfe zeigt sich in dieser Stellung und Frau Magda ist aus dem reinen Profil gedreht. Da sie überdies die Hände vor das Gesicht schlägt, haben wir wieder eine augenlose Gestalt, was mit der auffallenden Neigung des Illustrators zusammenhängt, die Gesichter tunlichst zu verbergen oder wenigstens im Unbestimmten zu lassen. So gut und leicht zu begründen wie im Falle der weinenden Gattin ist es nicht immer. Selbst Rautendelein, zweifellos die Lieblingsfigur des Künstlers, kann in den Linien des Gesichtes nur auf dem Titelbild und auf I erkannt werden. Es sei nicht verschwiegen, daß jedoch auf diesen beiden Blättern keine volle Übereinstimmung herrscht. Auf I scheint



sie jünger, mädchenhafter, weicher in den Linien, zarter im Seelischen und Körperlichen, auch anmutvoller, während sie auf dem Titelblatte, in markigen, kräftigen Zügen voll herber Charakteristik, doch nicht ohne Reiz und Bedeutung, sich dem Beschauer vorstellt. Schon auf II verschwindet das Gesicht gänzlich im Schatten, und als sie nach langer Pause wieder erscheint, steht sie abermals im Dunkel und verbirgt die Augen unter den Lidern. Auf X liegen die Verhältnisse ähnlich, da sie in den Schatten blickt; nur IX zeigt sie uns im Profil in unsicherem Mondlicht, das die Schatten stark hervortreten läßt. Wieder sind die Augensterne verborgen.

Wohl blicken wir den Kindern und der zweiten Elfe voll ins Gesicht, dieses ist aber mehr angedeutet als gezeichnet.

Vogelers Hingabe an das Detail können wir auf dem Gebiete der Illustration in erster Linie beobachten. Besonders fällt dies bei den Pflanzendarstellungen ins Auge, wenn wir die Randzeichnungen ausschalten, bei denen liebevolles Eingehen auf die dekorative Form von selbst gegeben war. Schon auf dem Titelblatt sind die Gräser des Brunnens in ihren Konturen festgehalten, noch auffälliger auf I, wo wir ebenso jeden einzelnen Grashalm unterscheiden können und jeder Stein des Mauerwerkes scharf begrenzt ist. Ja, die aus den Ritzen hervorsprießenden, breitblättrigen oder in Rispen niederhängenden Pflanzen sind mit solcher Genauigkeit wiedergegeben, daß es uns schwer wäre, sie botanisch zu bestimmen. Selbst auf den tief im Bilde stehenden Birken können wir die einzelnen Blätter unterscheiden. Die gleiche Beobachtung machen wir auf den folgenden Bildern. Auf II ist der Künstler so weit in die dargestellte Situation eingedrungen, daß er nicht vergaß, die Blumen, auf denen der Meister mit den Schultern lag, niedergedrückt und geknickt zu zeichnen.

Ein Meisterstück naturalistischer Griffelkunst ist die hölzerne Bank auf X, wo wir die Struktur des Holzes und der Rinde, sogar die eingeschlagenen Nägel unterscheiden können. Dadurch zieht sie freilich die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich.

Die angeführten Beispiele ließen sich leicht vermehren; ich will aber nur mehr als charakteristisch erwähnen, daß wir auch das Muster des Polsters, auf dem Heinrich auf VI ruht, erkennen können; das beweist, daß nicht bloß die Vorliebe für vegetabilische Motive Vogeler geleitet hat.

Aus diesem genauen Eingehen auf das Detail, das seine Beziehung zu den Deutschromantikern und den Meistern des 16. Jahrhunderts verrät, können wir ersehen, daß Vogeler sich eminent als Zeichner fühlt, eine Beobachtung, die schon durch das reiche Linienspiel, das bei der Beschreibung seine Erledigung gefunden hat, gestützt wird. Dazu stimmt es auch, daß Vogeler so häufig seine Gestalten ins Profil stellt oder diesem nähert, wo nicht durch Beleuchtung oder die Absicht, die Figuren märchenhaft-unbestimmt zu lassen, — wie bei den Elfen und den Kindern mit dem Tränenkrüglein

— der scharfen Kontur ein Hindernis entgegentrat. Aber im Menschenreich wurzelnde Gestalten sind bei hellem Tageslicht in Seitenansicht gebracht, z. B. der Pastor und Heinrich auf dem Krankenbette. Auch Rautendelein auf dem Titelblatt, Nickelmann, Heinrich auf II und Rautendel auf IX; auf dem letztgenannten Blatt freilich verschwinden die Umrisse in der unsicheren Beleuchtung.

Bezeichnend ist auch das geringe Spiel der Hände, was mit dem leisen, gedämpften, lyrischen Ton, der in den Bildern herrscht, zusammenhängt. Oft sind die Hände ganz verborgen, so bei Rautendelein auf VIII, oder nur die Fingerspitzen sind sichtbar, wie bei derselben Figur auf II. Wo sie deutlich erkennbar, sind sie als starkes Ausdrucksmittel betont und erscheinen darum oft im Verhältnis zu groß. Schon auf dem Titelblatt ist dies zu beobachten. Heinrich zeigt auf II eine mächtige, halb im Grase versteckte Hand. Die des Pfarrers ist selbst für den groß gedachten Mann etwas zu derb. Auch Heinrich zu seinen Füßen zeigt dieselbe Erscheinung, insbesondere den für Vogeler so bezeichnenden, verbreiterten Handrücken<sup>1</sup>). Das Gleiche erkennen wir bei Rautendelein auf IX. Wie ausdrucksvoll die Hände hier sind, wurde schon besprochen.

Überhaupt besitzen Rautendels Hände mit ihren schmalen, langen Fingern und tief sitzenden, gerundeten Nägeln eine große Ausdrucksfähigkeit in ihrer Untätigkeit. Schon auf dem Titelblatt hat sich die rechte Hand wie verirrt auf den Brunnenrand gelegt. Auf I stützen sich beide müde auf. Nur auf dem zweiten Blatt sind sie geschäftig; dafür aber verschwinden sie bei Rautendeleins nächstem Auftreten bescheiden in den Kleiderfalten. Auf IX liegen sie in ihrem Schoß, müde, bleiche Hände, die nichts mehr zu suchen und zu finden wissen. Diese scheuen, wunschlosen Hände, die nicht zugreifen und festhalten können, sind charakteristisch für die zarte, weiche Erscheinung, wie Vogeler die von Hauptmann lebensvoll gedachte Gestalt ins Kraftlose umgedichtet hat. Dazu fügt sich leicht, daß viele Figuren ihre Füße nicht zeigen; so Rautendelein. Selbst da sie auf dem Grase vor dem Brunnen sitzt, hat es der Maler vorgezogen, ihre Füße züchtig unter gehäuften, ungeschönen Gewandfalten zu verbergen. Meister Heinrich enthält uns die seinen bis zum letzten Blatte vor und gerade diese hätten noch leicht und besser wegbleiben können. Diese Fußlosigkeit gibt den Gestalten etwas Raumloses, Unbestimmtes und hilft mit, den märchenhaften Eindruck zu verstärken, den die früher genannten Mittel zu erreichen suchten. Die künstlerische Absicht, die sich dahinter birgt, wird uns erkennbarer, wenn wir die beiden Gestalten, die dem Menschenreich entstammen, den Pfarrer und Frau Magda, in Gegensatz stellen. Der Pastor erfreut sich kräftiger Füße; das gibt ihm Festigkeit und Nachdruck dem leichtfüßigen Elfengeschlecht und dem schwankenden Meister gegenüber und der erwähnte Eindruck von Frau Magdas großer, vitaler Kraft

<sup>1</sup>, Siehe die wenigen Figuren in »Dir« a. a. O.

liegt nicht allein in dem Gegensatz zu dem siechen Heinrich, sondern auch darin, daß sie »mit festen, markigen Knochen auf der dauernden, wohlgegründeten Erde« steht.

Bei der Einordnung der Figuren in den Raum können wir als durchgängiges Streben beobachten, die Vordergründe tunlichst zu füllen, in dem die handelnden Personen hart an die Bildfläche gerückt werden und so vorzüglich als Raumschieber dienen. Die freien Räume werden in den Mittelgrund verlegt, den ein Wald oder ein ferner Höhenzug wie eine Dekoration abschließt.

Schon auf I sehen wir den Brunnen den ganzen Vordergrund erfüllen und das Auge langsam in die Tiefe führen. Dazwischen die Silberlehne, dann mit sanfter Überleitung der hochstämmige Wald. Der Blick wird hier, sobald er die festgeschlossene Gruppe vorne verlassen hat, langsam über den ansteigenden Rasen in die Tiefe gezogen und stößt dann an den Waldrand. Eine gleiche oder ähnliche Anordnung finden wir bei III, V, VIII, IX und X. Am deutlichsten wohl bei dem letztgenannten, über dessen leere, einförmige Fläche der Blick bis zu ihrer kahlen Begrenzung gleitet. Auf IX ist dies weniger deutlich in Folge des tiefgewählten Augenhorizontes. Das Blatt mit der Wittichen und das der tanzenden Elfen zeigt das gleiche System wieder offensichtlich. Auf beiden der besetzte Vordergrund und nach einigem Zwischenraum der unvermittelt geschlossene Prospekt.

Das zweite Bild, Rautendelein und der wunde Heinrich, bringt lediglich die Gruppe im Vordergrund, die alles verdeckt und nur die Birkenstämme noch hervorragen läßt. Das vierte, das nur Landschaft mit figuraler Staffage im Hintergrund zeigt, stellt insoferne einen Gegensatz vor, als der Vordergrund leer gelassen ist, doch leitet wie auf den übrigen Bildern die Baumgruppe links das Auge sachte in den Hintergrund. Ähnlich führt uns das siebente den ausschreitenden Pfarrer an der Bildfläche vor; links von ihm die Felswand, an der sich der Blick in das Bild bis zu den abschließenden Bergen hineintastet.

Blatt VI nimmt als einziges Interieur auch in diesem Betracht eine exzeptionelle Stellung ein; eine Scheidung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund kann hier nicht durchgeführt werden.

Die ersten fünf Blätter führen auf die Silberlehne und zeigen daher die gleiche oder eine ähnliche Szenerie, in der der Lieblingsbaum der Worpweder, die weißrindige, frühlingzitternde Birke stark hervortritt. Im einzelnen fallen die hochstieligen Blumen auf, die sich dreist überall einmischen. Schon auf dem Titelblatt sehen wir ihre Blüten; sie sprießen zu Füßen des Brunnens hervor, umstehen neugierig und erwartungsvoll den kranken Meister und lassen dann das weiße Mondlicht auf nächtlicher Wiese über sich rieseln. Hinter des Pastors Tritt erheben sie keck und trotzig ihre Häupter; mit dem verzweifelnden Rautendelein scheinen sie zu trauern und auf dem letzten Blatt noch frösteln sie ernst und schweigsam im kalten Herbstmorgen.



Denn es ist unterdes Herbst geworden seit dem ersten, lenzheitern Bild, das eine märzfrische Landschaft in klarer, durchsichtiger, herber Frühlingsluft zeigte. Im heißen Sommer, der schwer und drückend auf glühenden Felsen liegt, steigt der grimmige Pastor zu Berge, und da die Blätter leise von den Bäumen fallen, kehrt Rautendelein von den lichten Berghöhen zum dunklen Brunnen zurück. So sind wie in der Dichtung die Jahreszeiten zu Interpreten der seelischen Vorgänge geworden, die Jahreszeiten wie die Tageszeiten, denn es war Abend und Abendrot und es ward Morgen und Morgenröte und sonziger Mittag und wieder kühle, dunkle Nacht bis zu Rautendeleins banger Frage »Wohin? — Wohin?« Am Himmel flammt, als sie Abschied nimmt von dem todgeweihten Helden, das erste Morgenrot, das wie die letzten Verse der Dichtung die Sonne verheißt.

Noch erübrigt eine zusammenfassende Besprechung der Charakteristik der Personen, bei illustrierenden Bilderfolgen eine der wichtigsten Fragen. Als freilich selten erreichtes Ideal muß, wie gesagt, die Forderung aufgestellt werden, daß die dargestellten Charaktere in beiden Kunstwerken sich restlos decken. Inwiefern in unserem Falle der Maler sich vom Dichter entfernte, ist schon vorübergehend besprochen, kann uns aber der Mühe nicht überheben, die Gestalten durchlaufend zu betrachten.

Das Stück beherrschend und als eigentlicher Träger der Handlung steht Meister Heinrich vor uns. Aber gerade diese Gestalt ist bei Vogeler schlecht weggekommen. Wir treffen ihn nur auf vier Blättern von den zehn und immer in Lagen und Stimmungen, die uns seine Größe verschweigen. Zusammengebrochen auf dem Rasen, todeswund und todesmatt lernen wir ihn kennen, dann als einen Sterbenden, einen mutlos Sterbenden, ohne das letzte, große, leidenschaftliche Aufflammen, das den zweiten Akt erfüllt. Auf diesen Bildern fesselt er aber noch unser Interesse durch seine Hinfälligkeit, von der wir wissen, daß sie durch Liebe und Zauber, oder besser durch Liebeszauber zu neuer Kraft erstehen werde. Doch diese hat uns der Künstler vorenthalten. Wir verlieren den Helden aus den Augen. Seine glückverheißende Tätigkeit, sein Liebesglück, seine Größe sehen wir nicht; wir bekommen ihn erst wieder zu Gesichte, als er vor den Gespenstern seines Gewissens zusammengekauert, seiner Größe und Kraft vergißt und sich selbst und seinem Werke verloren geht. Und wie sehen wir ihn auf dem letzten Bild nach der Katastrophe? Nicht aus der Größe des Schmerzes können wir die Größe des Verlustes erkennen, nicht aus den Trümmern des Zusammenbruches die Mächtigkeit des Bauwerkes. In der Dichtung ist er kein Auserlesener, doch ein Berufener; hier ist er keins von beiden. Es ist bezeichnend, daß wir ihn liegen, knien, ja sitzen sehen, aber niemals stehen. Seine Hinfälligkeit, vielleicht auch sein Leid kam zum Ausdruck, nicht sein Glück und seine Größe. Doch ist es dem Dichter viel besser ergangen? Des

Meisters Macht und Bedeutung erscheint auch hier nicht überzeugend, nur glaubhaft. So ist der Interpret unabsichtlich zum Kritiker geworden.

Eine zweite mächtige Gestalt in der Dichtung ist die alte Wittichen. Auch sie hat Größe und wächst zum Schluß ins Erhabene, Ewige hinein. Und auch dieser Gestalt ist Vogeler weit ausgewichen. Wie er sie das einzige Mal gestaltet hat, haben wir gesehen. Es ist, als ob der Künstler alles Große und Erhabene hätte vermeiden wollen. Seinem Stift lag es nicht und seine Kunst wäre an der Szene zwischen Heinrich und der alten Frau im letzten Akt gescheitert, jener Szene, die so oft unklar gescholten, den Schlüssel des Dramas enthält. Eine wirkliche Illustration der »versunkenen Glocke«, die verständnisvoll die Dichtung begleitet, dürfte dieses Zusammentreffen nicht missen lassen. Dankbar freilich müssen wir dem Zeichner sein, daß er den Versuch unterlassen und uns nicht die Gestalt aus dem dritten Blatte in der erwähnten Szene vorgeführt hat; denn Vogelers Wittichen spricht nicht in breiter, schlesischer Mundart tiefe Worte, wir hören sie keifen.

Heinrich gegenüber steht Rautendelein. Sie ist die Lieblingsfigur des Illustrators, wie sie es auch des Lesepublikums ist. Auf den meisten Bildern treffen wir sie. Sie war der Erfolg des Buches und ist hier der Gewinn der Bilderfolge. Sie allein wird uns deutlich und greifbar auf diesen Blättern, die »Rautendelein« heißen sollten, denn ihr Schicksal hat der Künstler dargestellt: ihr ahnungsvolles Gespräch am Brunnen mit dem alten, weisen Freund, ihre aus dem Mitleid erwachende Liebe und nach all dem ihr tiefes Weh und ihr leidvoller Ausgang. Wir haben gefunden, daß die heitere, neckische Seite ihres Wesens fehlt, die der Dichter in den ersten beiden Akten stark betont und die noch im Gespräch mit dem Waldschrott ungestüm sich zeigt.<sup>1)</sup> Nur ungern verzichten wir auf diese launische, ungebärdige Kraft. Der Künstler hat sie ganz ins Sentimentale gezogen und sich die Aufgabe erleichtert. Doch reizvoll ist sie geblieben in ihrer duftigen, mädchenhaften Unberührtheit, in ihrem schweren Mädchenleid, denn zur Frau ist sie auf den Bildern nicht geworden. Wir stellen uns Rautendelein vielleicht natürlicher, urwüchsiger, weniger praeraffaelitisch vor, als sie uns Vogeler vergegenwärtigt hat; aber an duftigem Zauber ist sie nicht hinter der Phantasie des Beschauers zurückgeblieben. Sie allein ist mit Liebe gezeichnet und dem Kenner von Vogelers Lebenswerk ist sie nicht fremd. Wir finden sie, sobald er den Griffel zur Hand nimmt, älter vielleicht, reifer, wissender, ähnlich dem Bilde des Titelblattes, aber nie reizender als hier. Wie sie um den Geliebten die Hände schlingt und ihr Haupt an seiner Brust verbirgt, er mag in gewöhnlichem Kleid oder im Panzer sein, oder sie mag mit tiefen Augen verstehend an ihres Liebsten Seite im Grase sitzen: sie ist immer dieselbe und immer willkommen.

<sup>1)</sup> a. a. O. IV. S. 133 ff.

Frau Magda, die im Stücke nur episodisch auftritt, begegnen wir auch hier nur einmal, wenn wir ihre Darstellung in der Randzeichnung des siebenten Blattes übergehen, und zwar am Bette ihres Mannes. Gesund und stark in der Dichtung, ist sie auch hier nicht kleiner geworden. Sie ist es ja, die immer mitspielt und nie ganz verschwindet; sie bringt die Glocke zum Tönen und noch im letzten Akt drückt die Nennung ihres Namens Heinrichs Todesbecher in Rautendeleins Hand. Ihre gesunde, markige, frauenhafte Leiblichkeit steht in bewußtem Gegensatz zu dem elbischen, mädchenhaften Rautendelein. Dieser Gegensatz, der in der Dichtung zum Ausdruck kommt, ist auch hier lebendig geworden, so wie ihr Gattinnenschmerz, der die starke Frau vor ihres Mannes Sterbebette niederwirft.

Die Waldgeister hat Vogeler mit Unrecht vernachlässigt: den übermütigen, kraftstrotzenden Waldschratt, eine der besten Figuren des Dramas, finden wir nur zweimal und dann an untergeordnetem Platze. Davon und von den Holzmännchen ward an geeigneter Stelle gesprochen. Den tausendjährigen Nickelmann verlieren wir nach dem ersten Blatt, wo wir ihn in seiner komischen Verliebtheit sehen; dann verschwindet er aus der Folge, den Brunnen als einen stummberehten Anwalt zurücklassend, der lauert und zuwartet. Er bleibt Sieger und verschlingt sein Opfer, wie das Krönlein auf Rautendels Haupt beweist, das im Morgenrot erglüht.

Die Landschaft und das Märchen sind die beiden Hauptkomponenten, die das Charakteristische der Bilderreihe ausmachen. Darum suchte der Künstler nach immer neuen Ausdrucksmitteln, das Mystische, Verschwommene zu gestalten. Gesunder Kraft aber, sei es im Meister, sei es in den Natursymbolen, Waldschratt und Nickelmann, ging er aus dem Wege, da sie den leisen Ton der Es-war-einmal-Stimmung, auf die sich Vogeler beschränkte, zerrissen hätten. Nickelmann, der Rautendelein gegenüber steht wie Onkel Kühleborn der schelmischen Undine, fügte sich eher in den Rahmen als der gehörnte Waldschratt, der mit seinen Hufen »Maßlieb und Vergißnichtmein in den Grund stampft« und mit seinem Bocksgestank den Duft der zarten Blümlein zerstört. Aber nicht allein aus diesem Grunde fehlt er; er ging auch über des Künstlers Kraft, die im Lyrischen wurzelt; daher vermissen wir, wie wir sahen, wirkliche Größe. Denn nur das Zarte, Elfenhafte des Märchens hat Vogeler beibehalten, dort, wo das deutsche Märchen schweren Gedankengehalt mit sich führt, biegt Vogeler gleichfalls aus oder der Versuch mißglückt. Es hieße aber Hauptmanns Dichtung mißverstehen, wollten wir ihren Schlüssel allein im Märchenhaften suchen. Über das Undinen-Problem ist »die versunkene Glocke« durch ihre Gedankenschwere hinausgewachsen. Es ist die Tragödie des Meisters, der sich auserlesen glaubt und nur berufen ist und in seinem Sturz alle mit sich reißt, die sich an ihn klammern, Weib und Kind und auch Rautendelein, die ein Glück und eine Verheißung, ein Besitz und eine Hoffnung war. Von dieser Tragödie berichtet uns Vogeler nichts, so anziehend



er uns auch erzählt; denn es ist ein schönes Werk, aber Hauptmanns »Versunkene Glocke« ist es nicht.

Der lange Weg ist zurückgelegt. Manchem mag vielleicht die aufgewendete Mühe nicht im Verhältnis zu einem Werk erscheinen, das zwölf Jahre nach seiner Entstehung schon fast vergessen ist. Aber die künstlerische Bedeutung, die übrigens hier, wie wir sahen, nicht zu unterschätzen, ist nicht der Maßstab für wissenschaftliches Interesse. In wissenschaftlichen Dingen ist auch das Kleinste nicht unbedeutend. Jedenfalls ist das besprochene Werk der erste hervorragendere Versuch eines namhaften Künstlers, eine Dichtung modernen, subjektiven Gehaltes, wenn auch nicht modern in den Ausdrucksmitteln — war doch das Märchendrama die eigentliche Form der romantischen Dichtung — nachzuschaffen. Es wird aus dieser Stellung in der Geschichte stets Beachtung für sich beanspruchen können, auch wenn seine künstlerischen Qualitäten vielleicht schon überholt sein werden. Wir haben erkannt, was in der Einleitung angedeutet war, wie diese Folge sich in die Entwicklungsgeschichte fügt und was den modernen Künstler an der modernen Dichtung gereizt und angezogen hat. Es ist vielfach das gewesen, was den Erfolg des Buches entschieden hat, die Mischung von Moderne und Romantik, eine Beobachtung, die den oft erhobenen Vorwurf widerlegt, unsere zeitgenössische, bildende Kunst entferne sich vom Empfinden weiterer Kreise. Wir haben ferner des Zeichners Können und seine Grenzen, die Schwächen in adäquater Charakterisierung gesehen, und die Linien aufgezeigt, die zwischen Bild und Dichtung spielen. Wie sich dieses Verhältnis der beiden Künste im Laufe der Entwicklung der Bilderfolgen gestaltet hat, das freilich müßte Ziel und Aufgabe einer größeren Arbeit sein, zu der die vorliegende nur Vorbereitung sein soll.

Mähr.-Weißkirchen, im Frühling 1910.

