

Charaktertypen neuer deutscher Kunst.

2. Matthäus Schiefl.

Ist Samberger der Maler des deutschen Charakters nach seiner intellektuellen Seite hin, so ist Matthäus Schiefl der Maler des deutschen Gemütes, der deutschen Innerlichkeit. „Der tiefe Hang zum Poetisieren“ (Max Klinger), der unserem Volke eigen ist und sich seit alten Tagen in wunderbaren Volksmärchen ausgesungen hat, führt auch unserem Meister Griffel und Pinsel. Verruht ferner das Charakterforschen Sambergers auf Analyse, so ist die Schieflsche Kunst wie alle Lyrik Synthese; seine Bilder sind farbige Lieder von einer ganz köstlichen volkstümlichen Naivität. Die Welt, die sein Interesse weckt, sind nicht die großen Helden des Geistes, Gelehrte, Staatsmänner und Künstler, sondern das schlichte Volk. Dort, wo das Gemüt die Vorherrschaft hat, fühlt er sich zu Haus, dort ist sein Königreich.

Die Erkenntnis äußerer Objekte und Begebenheiten ist notwendige Vorbedingung für die Erkenntnis der Innenwelt und geht dieser voraus. Auch die bildende Kunst mußte sich erst in langer mühsamer Arbeit in der Außenwelt vorantasten, bevor sie in die Seele dringen und seelische Vorgänge schildern konnte. Schon die Studie über Samberger hat uns gezeigt, wie spät erst sich der Blick für das Geistige geschärft hat, und wie viele Jahrhundertschritte die Menschheit bereits gemacht hatte, bis das psychologische Element in der Kunst zur klaren und bewußten Ausprägung kam. Psychologisch ist aber nicht nur jene Art des Charakterbilderns, die Samberger so meisterlich beherrscht, sondern auch der Ausdruck innerer Stimmungen, den Schiefls Künstlerseele anstrebt.

Die bildende Kunst konnte also den Weg der Poesie nicht mitmachen. Denn hier steht allerdings die Lyrik, das Stimmungsgebieth in der Form von Gebets- und Opfergesängen, an der Schwelle der Literatur. Das Ausdrucksmittel der Sprache lag eben für den Dichter fertig vor, während die bildende Kunst sich erst in jahrhundertlangem Ringen die Meisterschaft in der Formgebung erwerben mußte. Zudem ist die Sprache schon ihrer Natur nach Ausdruck des Innern, und schon die primitivsten Ausdrücke des Staunens, der Freude, des Schmerzes sind wurzelhafte Lyrik, während die Ausdrucksmittel des Malers in erster Linie der illusionären Wiedergabe äußerer Objekte dienen.

Wie aber möchte es kommen, daß wir dramatische Bilderkompositionen viel früher in der Kunstgeschichte finden als lyrische, trotz der ungleich höheren technischen Anforderungen, die erstere an den Künstler stellen? Der Lyrik liegt ja nichts ferner als Handlung und nichts näher als schlichte Einfachheit, und so könnte man glauben, daß gerade in der Primitive die besten Voraussetzungen für Malerpoeten wären. Allein die Schwierigkeiten für lyrische Kompositionen liegen nicht so sehr im Technischen als vielmehr im Geistigen. Bevor der Künstler gelernt hatte, reflex aufzuhorchen auf die Schwingungen der Seele, konnte er auch nicht dazu kommen, psychische Klangwellen in dem Gefüge seiner Linien und Formen anzittern zu lassen. Die stumme Sprache einer Zeichnung oder Malerei ist eben nicht wie die natürliche Sprache und die Musik Stimmungsüberträger ihrer innersten Natur nach, sondern muß erst vom Künstler dazu gemacht werden.

Zwar ist es richtig, daß jedes Bild ebenso wie jedes Stück Natur in gewissem Sinne stimmungsbetont ist; aber eine solche lyrische Unterströmung genügt nicht, um ein Bild als lyrische Komposition schlechthin zu bezeichnen. Bei einer solchen muß vielmehr die lyrische Stimmung als ein in besonderer Weise erhöhtes Lebensgefühl über Gegenstand und Technik hinweg in die Seele des Beschauers hineinstuten wie bei einem Musikstück, das wir nicht erst offiziell nach Namen, Stand und Herkunft befragen, bevor wir uns in den Bann seiner klingenden Schmeiçelworte begeben, wenigstens dann nicht, wenn es uns ausschließlich um den ästhetischen Genuß zu tun ist. So kommt auch ein Malerpoet oft in Verlegenheit, wenn er seinem Werk einen Namen geben soll. Es ist eben ein Lied ohne Worte. Schiefl hat eines seiner Bilder, wo ein Tirolerbüblein hoch oben auf dem Zaun sitzt und in den einsamen Wald hineinträumt, „Zaunkönig“ genannt. Poetische Titel von solcher Art entsprechen noch am besten.

Darum ist es aber auch keine leichte Aufgabe, über die Kunst Schiefls und der Malerpoeten überhaupt zu schreiben. Wo stilles Bewundern am Plage ist, versagt das Wort oder wird mit seinem rauhen Klang geradezu als unwillkommener Störenfried empfunden. Schweigen ist die beste Sprache bei so intimen Nerven- und Gefühlsregungen. Unsere Worte sind gut genug für die reale Welt, für Wissenschaft und Geschäft aber viel zu wenig scharf geschliffen, um das feine Wellenkräuseln der Seele abzubilden. Die Sprache kennt nur konturierte Begriffe, während das wirkliche Erleben konturlos ist und die Gemütswallungen wie die Farben eines Prismas unmerklich ineinander übergehen. Man wird also diese Abhandlung nur als einen Wegweiser zur Schieflschen Kunst betrachten dürfen und das viele Unausgesprochene und Unausprechbare durch die Bilder selbst ergänzen müssen. Und das sollte sich niemand entgehen lassen, denn Schiefl kennen und eine unverlierbare Sympathie für ihn gewinnen, sind eins. Das Köstlichste, was in unserem Volkstum lebt, aufblüht und vorüberhüßt, weiß sein Griffel festzuhalten und uns so den Genuß seliger Augenblicke, so oft wir nur wollen, immer wieder aufs neue zu verschaffen.

Aber liegt ein solches gemaltes Lied den eigentlichen Aufgaben der Malerei nicht allzu fern? Haben wir nicht oben selbst gesagt, daß die

stumme Sprache einer Zeichnung nicht ihrer Natur nach Stimmungsüberträger sei? Es ist allerdings noch nicht lange her, seit man für alle Arten von Anekdoten-, Historien- und Stimmungsmalerei nur Worte des Spottes übrig hatte und sie als Verirrungen der Kunst geißelte und verhöhnte. Das neue Ideal lautete „Malerei in Reinkultur“, und unsere Erinnerung ist heute noch voll von all den Baumstrünken, Krautädem, Schneefeldern, bunten Wiesen, badenden Buben, männlichen und weiblichen Akten, in denen sich diese „Reinkultur“ auslebte und austobte. Es war das Zeitalter oder vielmehr die kurze Lebenszeit des Impressionismus und der Mehlstaubmalerei.

Nun war es ja gewiß gut und notwendig, daß unsere Maler wieder malen lernten und die Farbe nicht als eine unwesentliche Sache betrachteten wie die „Kartonmaler“ des 19. Jahrhunderts. Den Ausspruch Führichs „Wenn nur der Satan die Farben wenigstens auf 15 Jahre holen wollte!“ wird niemand unterschreiben, der nicht eine einseitige Auffassung der Malkunst vertritt. Aber die Impressionisten fielen in die entgegengesetzte Einseitigkeit. Ein Maler muß eben nicht nur malen können, sondern auch zeichnen, komponieren, er muß imstande sein, Ideen zu verkörpern, als Monumentalmaler die dekorative Raumwirkung vorausempfinden. Alle unsere modernen Kunsttheorien wollen die Kunst durch die Methode der Chemiker zur Vollendung bringen, die einen zusammengesetzten Stoff in seine Bestandteile zerlegen und die einzelnen Scheidungsprodukte zum Gegenstand ihrer Experimente machen. So wollte der Impressionismus den einen künstlerischen Faktor der Farbe isolieren und kam damit von selbst zur Vernachlässigung der übrigen Elemente des Kunstwerkes. „Künstlerische Qualität und malerische Werte sind nicht identisch; wir erschlagen auch mit Rembrandt Dürer nicht.“ (Klein-Diebold, Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart.)

Lassen wir also den Kleinen und Unmündigen in der Kunst die Freude am Gegenstand, am dargestellten Vorgang. Das schadet weder der Kunst selbst noch den Künstlern. Diese letzteren aber werden sich vom Gegenstand durchaus nicht beirren lassen, ein Kunstwerk einzig nach seinen künstlerischen Vorzügen zu beurteilen. Mag die Erzählung noch so interessant sein, sie werden das Bild für ein schlechtes halten, wenn ihm der künstlerische Gehalt mangelt. Das lyrische Bild hat zudem vor dem Anekdoten- und Historienbild das voraus, daß seine Wirkung auf die Stimmung rein ästhetischer Art ist, selbst wenn diese ganz auf Rechnung des dargestellten Gegenstandes kommt.

Heute ist die Theorie des Impressionismus bereits von einer andern verdrängt, und nur selten hört man noch die alten Einwände von Leuten, welche

die letzten Jahre verschlafen zu haben scheinen. Nunmehr gilt der Geist alles, die Form nichts. Mag ein moderner Künstler die menschliche Gestalt doppelt so lang oder doppelt so breit darstellen wie die wirkliche, mag er sie aus ungeschlachten Quadraten oder Dreiecken zusammensetzen oder sie gar in einige unartikulierte Linien Schwünge verflüchtigen, mag das ganze Bild nichts zeigen als ein unrythmisches farbiges Chaos à la Kandinsky, so tut das alles dem Kunstwerte eines Bildes keinen Eintrag, wenn nur irgend eine seelische Regung Ausdruck gefunden hat, auch wenn dieser Ausdruck noch so subjektiv ist und jedem unparteiischen Beurteiler als unverständliches Gellen vorkommt.

So hat der Expressionismus in der einseitigen Formulierung der Moderne, statt uns die so notwendige Zusammenfassung der Errungenschaften der Vergangenheit zu bringen, wieder einen andern Wesensbestandteil des Kunstwerkes, den geistigen Gehalt, zu isolieren versucht und die Konzepte des Weltischöpfers korrigieren wollen, der den menschlichen Körper nun einmal in den gegebenen Proportionen als die beste Ver sinnlichung des Geistes in die Welt setzte. Mit Vorliebe geberdet sich dieser Expressionismus „monumental“, wie etwa in den mehr als seltsamen Fresken an der Haupthalle der Kölner Werkbundausstellung, die sich ungefähr wie mikroskopische Präparate in riesenhafter Vergrößerung ausnehmen.

So ist das Pendel vom Impressionismus weg über die Gleichgewichtslage hinaus nach der entgegengesetzten Richtung abgeschwenkt, und es mag noch geraume Zeit vergehen, bis es wieder zur Ruhe kommt, bis all diese Sondertheorien ihr Gutes und Berechtigtes als Baustein für das Kunstwerk der Zukunft abgeben und bis die traditionslose Kunst ihren psychologisch übrigens sehr lehrreichen Gärungsprozeß beendet hat und wieder dorthin gelangt ist, wo eine echt traditionell begründete Kunst bereits steht. Denn diese hat, ohne die Revolution eines künstlerischen Übermenschentums mitzumachen und seine wilden Geberden nachzuahmen, dankbar all die fruchtbaren Keime in ihr Erbreich aufgenommen, die durch die heftigen Stürme über die Lande getrieben wurden. Die jugendlichen Stürmer aber wollten mit Gewalt über die primitivsten ästhetischen Grundregeln hinaus und werden doch schließlich erkennen müssen, daß alle Kunst in Planetenbahnen um das festgefügte Zentrum dieser Urregeln kreisen muß, wenn sie nicht als gleißender, leuchtender Augenblicksmeteor zur Erde stürzen will, um auf immer zu erlöschen. Die ewigen Gestirne stehen ruhig am Himmel. Die zuckenden, hastigen Bewegungen der Modenkunst sind darum alles eher als ein Zeugnis für Ewigkeitswert. Wir haben nun schon zu viele solcher Pseudomesiasse erlebt, als daß wir vor jedem neuen Ungewöhnlichen glaubensvoll auf die Knie nieder-sinken möchten.

Auch unser Matthäus Schiefl hat alle diese Bewegungen an sich vorbeiröllen sehen, und er selbst gesteht, daß gerade die impressionistische Theorie ihn fast irre gemacht hätte. Das ist leicht zu verstehen, wenn man einerseits die apodiktische Sicherheit und Selbstverständlichkeit betrachtet, mit der dieses wie überhaupt jedes moderne Programm ausgeschrien und in un-

heimlicher Produktion praktisch durchgeführt wurde, und anderseits bedenkt, daß eben Schießl damals erst ein werdender war. Es mußte für ihn ein quälendes Gefühl sein, durch jene Theorien gerade überall das Gegenteil von dem als einzige Kunst gepriesen zu sehen, was in seiner innersten Seele als Ideal wohnte. Er, der kräftige Farben liebt, sah überall das kreidige Freilicht, in dem man die Geheimnisse des Sonnenlichtes ergründet glaubte, angestaunt, an Stelle seiner starken und entschieden herausgearbeiteten Konturen wurden weiche, verschwimmende Übergänge beliebt, sein poetisches Fühlen sah er als ganz unkünstlerisch und als weibische Sentimentalität verlacht. Heute wird der Künstler Gott danken, daß er der Versuchung nicht unterlegen ist und sein eigenes instinktives Künstlergefühl nicht vor der Mode verleugnet hat. Mit vielen Hunderten mußte er heute am Grabe unerfüllter Hoffnungen trauern.

Viel leichter wurde unserem Künstler die innere Auseinandersetzung mit dem Expressionismus. Hier fand er doch in der Grundtendenz verwandtschaftliche Züge. Denn mochte er auch nicht in die abstruse Einseitigkeit dieses neuen Künstlerturns verfallen und seine seelischen Expressionen lieber auf gemäßigt traditioneller Grundlage zur Wirkung bringen, so war doch sein Hauptprinzip, daß die Sprache der Kunst aus der Seele und nicht bloß aus dem Auge kommen müsse, auch der Zeitsatz der neuen Theorie. Was diese durch lehrhafte Anweisungen zu erreichen suchte, lag ihm in Fleisch und Blut, und um Expressionist im besten Sinne des Wortes zu werden, brauchte er keinen andern Führer als sein natürliches Künstlertemperament.

Es ist romantisches Fühlen, das in den meisten seiner Bilder gemütvoll ausklingt, und zwar deutsch-romantisches Fühlen. Seine Wege führen nicht durch Palmen- und Orangenhaine, durch heiße Tropenluft und über sonnen-glühende Felsen, sondern durch deutsche Waldeinsamkeiten und traulich mittelalterliche Städtchen, weltverlorene Dorfkirchlein und Bauernhäuschen. Als er einmal eine Orientreise gemacht hatte, die ohne Zweifel voll war von überwältigenden Eindrücken, schrieb er an einen Freund: „Orientaler werde ich deswegen nicht werden, sondern der deutschen Kunst treu bleiben. Verlangt nicht die Dankbarkeit, daß auch das deutsche Volk seiner Kunst treu bleibt?“

Georg Fuchs hat in seinem Buch „Deutsche Form“ ein großes Wort mit autoritativem Gestus ausgesprochen: „Nach Voedlin kann es keinen Romantiker mehr geben in der deutschen Kunst.“ Aber warum nicht? Lebte nicht in uns

allen ein gewisses Heimweh nach reiner, vom prosaischen Alltag erlöster Menschlichkeit? Ist denn Romantik und süßliche Sentimentalität daselbe? Selbst ein Richard Muther, der wahrlich für romantische Neigungen wenig übrig hatte, mußte über die Tatsache, daß Ludwig Richter immer noch gefällt, schreiben: „Der Grund ist, daß bei ihm wirklich Herz und Hand sich deckten, daß sein Idealismus keine Schulschablone ist, sondern einem sonnigen, harmlosen Gemüt entsprang. Der Grund ist weiter, daß auch in uns Menschen von heute noch sehr viel Romantik steckt, daß wir für Augenblicke gerne uns in solche Zustände, die uns eigentlich ganz fremd sind, hineinträumen. Das macht uns die Paradiesgärten der alten kölnischen Meister, die Bilder Griesoles und Memlings so lieb. Das läßt uns auch Richters Werke mit jener Nührung betrachten, die uns überkommt, wenn wir der Jahre gedenken, als wir abends nicht einschlafen konnten, ohne ‚Ich bin klein, mein Herz ist rein‘ gebetet zu haben.“

Ähnlich wie Fuchs dachte auch der Kritiker einer Essener Zeitung bei der Besprechung ausgestellter Schießlscher Bilder: „Wir haben hier das typische Bild des deutschen Romantikers, wie er heute nicht mehr lebendig sein kann. Wir suchen nicht mehr in weßer Sehnsucht ‚Die blaue Blume‘ (so hat der Maler eines seiner Bilder betitelt), sondern wollen Künstler, die aus eigenem Blute schaffen.“ Als ob Schießl nicht aus eigenem Blute schaffte!

Fuchs schlägt sich übrigens mit seinen eigenen Worten, wenn er über Karl Haider schreibt: „Dieser Mann und dieses sein Werk, das um ihn her steht auf leuchtenden Tafeln, ist so anders als alles, was man so im oberflächlichen Geplausch des Alltags als ‚moderne Kunst‘ und ‚moderner Künstler‘ zu beklatschen pflegt. Aber Mann und Werk sind eins, und da sie das sind, haben sie recht, der Mann und sein Werk! Und wenn sie nicht in unsere Theorien passen, so müssen unsere Theorien weichen. Denn dieser Meister und sein Werk wird uns nie und nimmer den Gefallen tun, von ihrem so klar verbrieften Recht zu lassen.“

Gilt das nicht alles Wort für Wort auch von Schießl? Wo ist einer, bei dem dem Schulschablonen weniger durchscheinen als bei ihm, bei dem Charakter und Kunst so vollkommen eins sind selbst bis zu einer gewissen Knorrigkeit und echt deutschen derben Volkstümlichkeit? Darum werden sowohl Herr Fuchs wie der Essener Kunstprophet, ob sie wollen oder nicht, unsern Matthäus Schießl als Romantiker gelten lassen müssen und dürfen die Romantik nicht mit Boecklin abschließen, um so weniger, als Boecklin gerade kein Muster deutsch-bodenständigen Empfindens ist und mit seiner Sympathie entschieden zur Antike neigte.

Wir wollen aber jetzt ein wenig inne halten und unsern Blick von der grauen und kalten Theorie weg in die lebendige Kunstgeschichte richten. Denn wenn es lyrisierende Maler immer wieder gab, nachdem einmal die Vorbedingungen gegeben waren, und wenn diese Maler geschätzt und geliebt wurden von Zeitgenossen und Nichtzeitgenossen, dann liegt in dieser Tatsache allein die beste Apologie Schießlscher Kunst.

Es mag auffallend erscheinen, daß gerade die romanischen Länder verhältnismäßig arm sind an bildenden Niederdichtern. Aber das Streben der Südländer ging jederzeit mehr nach Proportion, Klassizität und Schönheit als auf den Ausdruck des Psychischen. Darüber ist bereits in der Samberger-Studie gesprochen. Wo sich aber Lyrik findet, spricht sie sich meist in den liebebeglühenden Weisen einer religiösen Mystik aus, wie in dem minniglichen Bild „Maria im Rosenhag“ von Stefano da Verona, dem italienischen Stephan Lochner, ferner in den vielen Bildern Fra Angelicos, in dem bekannten Berliner Madonnenbild Fra Filippo Lippis, wo die seligste Jungfrau im Walde anbetend vor ihrem göttlichen Kinde kniet. Von gedämpfterer Innigkeit sind manche Bilder des Venetianers Giovanni Bellini, wie z. B. sein bekanntes Madonnenbild in der Sakristei der Frarikirche, wo das schwere nordische mit dem leichteren italienischen Gefühl sich verbunden zu haben scheint. Im 19. Jahrhundert tritt sodann als Profankünstler Segantini durch seine Schilderungen des Hochgebirges hervor. Es verrät eine tiefe Empfindung für die Reize der Alpenwelt, wenn der Maler schreibt: „Die großen Altorde der Natur sind hier am lautesten vernehmbar . . ., alles voll Harmonie: vom Murmeln der Quellen bis zum Läuten der Herden, ja bis zum Summen der Bienen.“ Gleichwohl sind die Leistungen des Künstlers zumieist naturalistischer Art; die poetische Erfindungskraft zeigt sich wenig hervorragend. — Eine wilde, von stürmischer Rhythmik und Dynamik durchbrauste Lyrik zeigt Greco z. B. in seiner Landschaft „Toledo im Gewitter“. Im übrigen ist die poetische Stimmungsmalerei in Spanien noch weniger zuhause als in Italien.

Ganz anders verlief die Entwicklung in germanischen Ländern. Das deutsche Gemüt ist ja sprichwörtlich, und es wäre ein Wunder, wenn aus der Fülle dieser Gottesgabe, die den Deutschen zum besten Musiker der Welt gemacht hat, nicht auch ein gut Teil auf die bildende Kunst übergeströmt wäre. So hat schon die altschwäbische Malerschule das lyrische Element besonders betont im Gegensatz zu der mehr kühleren, aber temperamentvolleren fränkischen. Die Liebenswürdigkeit dieser schwäbischen Schule wurde durch Stephan Lochner an den Rhein gebracht und hat ihre höchste Blüte in Köln erreicht. Die Madonna im Rosenhag ist wohl das gemütvollste und entzückendste Bild aus dieser Zeit, ein Stück Paradiesesunschuld.

Der feine, aristokratische Zug der Kölner Schule fehlt der mitteldeutschen. Dürer, Altdorfer und Cranach waren gewiß echte Dichternaturen, aber ihr Streben ging weniger auf Eleganz als auf Volkstümlichkeit. Immer mehr wird auch die deutsche Landschaft als Stimmungsfaktor beigezogen. Manche Madonnenbilder Dürers, sein „Antonius“, „Hieronymus“, selbst die Melancholie, trotz ihres stark gedankenmäßigen und allegorischen Einschlags, sind ausgesprochene deutsche Lyrik und lassen die Vorliebe Schiefels für Dürer begreiflich erscheinen. Unter den Niederländern waren die Flamen mit ihrem feurigen, mehr südländisch gearteten Temperament weit schwächer für poetische Schöpfungen begabt als die beschaulichen Holländer. Lyrik dürfen wir darum bei Rubens nicht suchen, wohl

aber bei Rembrandt und bei den Meistern der holländischen Landschaft und des holländischen Interieurs.

Die Barock- und Rokokozeit bot bei ihrer Lust an formalen Problemen einen wenig günstigen Boden für das poetische Bild. Um so kräftiger entwickelte sich dasselbe in der Zeit der Romantik des 19. Jahrhunderts, wo Leben, Kunst und Literatur gleicherweise von Poesie durchdrungen waren. Schwind, Steinle, Richter und der launige, humorvolle Spitzweg kennzeichnen diese Zeit. England besitzt in seinen Prä-Raffaeliten Rossetti, Watts, Burne-Jones, Belgien in Fernand Khnopff, Frankreich in Moreau bildende Dichter von einer freilich nicht selten angekränkelten Grazie.

Die letzten Jahrzehnte haben in deutschen Landen Voedlin, Welti und Hans Thoma gebracht, die ihre Stimmungskunst trotz des impressionistischen Terrors durchzusetzen wußten. Auch Max Klinger, obwohl in erster Linie Gedankenkünstler, findet seinen Weg bisweilen ins Reich der Poesie und dichtet unter schwarzen Zypressen seine oft so traurigen und trostlosen Elegien, wie etwa in der ergreifenden Radierung „Mutter und Kind“ aus der zweiten Serie vom Tode. Die intimen Reize deutscher Landschaft geben in schlichter Natürlichkeit Dill, Reiskow, die Worpssweder und andere, die nicht selten die malerischen Errungenschaften des Impressionismus mit dichterischem Gehalt zu verbinden wissen.

Die meisten dieser Farbenpoesien, die uns die Kunstgeschichte überlieferte, gehören ins Gebiet der Kunstlyrik nach Motiv und Form. Die Malerpoeten der deutschen Romantik des 19. Jahrhunderts insbesondere haben alle etwas Weiches, das sich bei feineren Geistern mehr zur vornehmen Eleganz, beim Durchschnitt aber zum Sentimentalen neigt. Das lag in der Zeit, die nach einer so gewaltigen Kraftverausgabung, wie sie die Befreiungskämpfe erforderten, traumselige Ruhe und Gemütslichkeit liebte.

Wir sehen schon aus diesem kurzen Rückblick, daß die süß-herbe Volkslyrik Schieffls etwas ganz Eigenes in der Kunstgeschichte ist. Denn mochte ihm Dürer auch in etwa den Weg gewiesen haben, so hat seine Ausdrucksweise doch einen sonst nicht gehörten Klang, der altertümlich anmutet und trotzdem zeitgemäß erscheint. Vielleicht kennzeichnen wir diese Art unseres Meisters am treffendsten, wenn wir sagen, er spricht im kernigen Tiroler Dialekt mit seiner Bedächtigkeit, Rauhigkeit, aber auch einschmeichelnden Gefühlsfeligkeit und seinem Reichtum an konkreten Bildern, während Hans Thoma, der ja so manche Ähnlichkeit mit ihm hat, den viel weichereren schwäbischen Dialekt spricht.

Schieffl ist zwar nicht in Tirol geboren, sondern im Salzburgischen, und kam schon in ganz jungen Jahren nach Würzburg, wo sich sein Vater,

ein begabter Tiroler Bildschnitzer, ansiedelte. Aber die Familie ist auch im Frankenland durch und durch tirolisch geblieben. Gleichwohl hat Schiefl auch diese seine zweite Heimat lieb gewonnen, und in vielen seiner Skizzen und Bilder erkennen wir fränkische Landschafts- und Städtefilhouetten, aber wo er aus seinem innersten Innern heraus spricht, sprudelt die kernige, gemüthvolle Tirolersprache aus seinem Munde und rauscht in unsere Seele wie ein taufrißes, stimmungsgesättigtes Volkslied. Das hat ihm noch niemand nachgemacht, und wenn andere die Schlichtheit, Natürlichkeit, Herzlichkeit und Naivität des Volkes darzustellen versuchen, geht ihnen auf dem Weg von der poetischen Vorstellung bis zum fertigen Bild meist das Beste verloren.

Eine so liebenswürdige Eigenart wie die Matthäus Schiefls kann natürlich nicht in den Salons der großen Welt heranreifen, nicht unter rauschenden Seidenkostümen und bei den glänzenden Lichtfluten goldener Lüster, sondern in der Stille und Einsamkeit der Gottesnatur, wo der innerlich aufhorchenden Seele zarte Geheimnisse zugestüstert werden, wo sich das Waldeßrauschen in menschliche Sprache wandelt, die Berge zu schreckbaren Riesen werden, die hüpfenden Bächlein zu Nixen und die Blumen zu unschuldigen Kindern. Ein Künstler wie Schiefl lebt weit mehr in einer vorgestellten Märchenwelt als in der wirklichen, deren Gebaren und Reden ihm prosaisch vorkommt und gemein, und, wo er nur kann, flüchtet er in die Stille, um ungestört Zwiesprache zu halten mit den unverdorbenen Geschöpfen der Natur. Abseits von den breiten Straßen muß er seinen einsamen und engen Bergpfad wandeln und duftige, würzige Blumen pflücken. Wäre Schiefl nicht zeitlebens ein Einsamer geblieben, dann wüßte die Welt nichts von seiner holden und rassigen Kunst.

Das reiche Gemüthsleben unseres Künstlers und seine originelle Innenwelt sind umrahmt von einem so einfachen äußeren Lebensgang, daß wir es uns nicht versagen können, den Mann und seine Art ein wenig zu skizzieren. Während die meisten Künstler auf dem Umwege der Kultur zum Schaffen kommen, und dieses Schaffen darum leicht ins Unerreichte hineingerät und den gleißenden Firnis einer in Konventionen befangenen Seele annimmt, ist Matthäus Schiefl trotz der angesehenen Stellung, die er sich allmählich erworben hat, innerlich ein Naturkind geblieben wie auch Veibl, und zeigt in seiner ganzen Lebenshaltung eine Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, die wir bei den heutigen so übermäßig gesteigerten Anforderungen an Leben selbst beim einfachen Mann aus dem Volke nur mehr selten treffen. Gerade die Künstler lieben die große Welt und fürstliches Gepränge, auch wenn sie wie Lenbach und Stuck aus kleinen Verhältnissen stammen. Niemand

wird behaupten wollen, daß die Kunst solcher Meister in dem Maße an innerem Gehalt gewonnen, als ihr Ansehen und ihr Reichtum wuchs. Viel eher liegt darin eine Gefahr für die Kunst. Jedenfalls würde eine Eigenart wie die Schieffels auf den Parkettböden und unter den Parfumdüften herrschaftlicher Salons unerträglich verwässert werden. Alpenrosen und Edelweiß sind Einsamkeit und Höhenluft gewohnt.

Vange genug mußte unser Matthäus seinen Herzenswunsch, die Malerakademie besuchen zu dürfen, zurückdrängen. Vorerst galt es, zehn Jahre lang mit dem Schnitzmesser im Atelier seines Vaters zu arbeiten und seine Lieblingsneigung in den Mußestunden autodidaktisch zu pflegen. So brachte er an die Akademie bereits ein bedeutendes Maß von Kenntnissen mit, und insbesondere hatte sich seine Eigenart bereits so kräftig entwickelt, daß die Schule nicht mehr viel verderben konnte. Es hat darum wenig Zweck, auf seine Professoren an der Münchner Akademie hinzuweisen, denn ihr Einfluß drang nicht in die Tiefe, und keine Spur führt von den Werken Schieffels zu seinen Lehrern hin. Wenn man einige Bilder aus seiner vorakademischen Zeit ansieht, ist man erstaunt darüber, wie fertig der Künstler eigentlich schon damals war. Er selbst meint, das Malen habe er in jener Zeit viel besser verstanden als jetzt. Das Streben nach Natur wurde dem Maler allerdings noch bei seinem Abschied von der Akademie eingeschärft, aber Schieffl ist zu sehr Ausdruckskünstler, als daß bei ihm bei allen Einzelheiten vollständige Naturhaftigkeit als Ziel vorschwebte. Es sind bekanntlich gerade immer die Malerpoeten, denen die Kritik Zeichenfehler vorzuwerfen hat. So ist es Boecklin und Thoma ergangen, und auch Schieffl mußte diese Anklage des Bötern hören. Alfred Hagedorn schrieb z. B. über ihn (Zeitschrift des Vereins für vervielfältigende Künste. Wien 1904): „Jedermann hat bekanntlich die Fehler seiner Tugenden, und so scheint mir bei unserem Künstler die Stärke in der lebensvollen Charakterisierung der menschlichen Erscheinung manchmal von einer mehr als nötigen Außerachtlassung des Tierstudiums begleitet zu sein; wenigstens schaut uns das Ochsein auf unserem Blatt (Anbetung der Hirten) mit einem gar merkwürdig gezeichneten Auge an; und in ähnlicher Weise finden wir auf andern Skizzen Schweine mit seltsamen Rüsseln und zu hohen Beinen, ferner Hasen, die man allenfalls nur an ihrem Kopf als solche erkennen kann, und Vögel, die so ernst und griesgrämig dreinschauen, als verstünden sie besser zu schimpfen und zu räsonieren als zu singen und zu jubilieren. Doch wo immer solche Fehler zu finden sind, stets scheint es, als ob sie fast ein integrierender Bestandteil der Szenen wären, an denen sie auftreten, und sie fallen niemals auffällig aus dem Rahmen der Darstellung heraus, weil das darin aufgespeicherte Maß von originaler Kraft so groß ist, daß das hiervon gefangene Auge über unbedeutende Einzelheiten leicht hinweggleitet.“ Der letzte Satz muß besonders unterstrichen und zudem in Rücksicht gezogen werden, daß die meisten dieser Zeichnungen sich eben an flüchtigen, noch nicht ausgeführten Skizzen zeigen.

Man möchte vielleicht glauben, der Aufenthalt des Künstlers in einer so eindruckreichen und eleganten Großstadt wie München müßte doch allmählich die

Lauterkeit und sprudelnde Frische seiner Phantasie trüben und lau machen, allein Schiefl lebt eben auch in München als Einsamer, und er hat es längst gelernt, nur solche Eindrücke in sich aufzunehmen, die seine eigene Welt nicht stören. Hoch oben im vierten Stock hat er sein Atelier und sein Junggesellenheim eingerichtet, wozu letzteres man vielleicht einem Diensthboten unter Entschuldigungen anbieten möchte, als Wohnung eines angesehenen königlichen Professors aber den Gipfel der Anspruchlosigkeit bedeutet. Nur ein Mensch, der inneren Reichtum besitzt, mag sich mit einem solchen Mindestmaß äußerer Bequemlichkeit zufrieden geben, und es liegt darin viel mehr menschliche Größe, als wenn er sich einen pompösen Palast gebaut hätte. Wie oft sind die großen Menschen klein und die kleinen groß! Da sich der Künstler seine frugalen Mahlzeiten mit Vorliebe selber bereitet, muß er wohl ein fast ebenso großer Kochkünstler wie Maler sein, oder aber — und das wird wohl das Richtige sein — sich an eine beneidenswerte Bedürfnislosigkeit gewöhnt haben. Ist das nicht ein ebenso eigenwilliges wie lebenswürdiges Menschentum?

Gar zu lange leidet es übrigens den Künstler nicht in der Stadt. Ein gewisser Zugvogelinstinkt treibt ihn immer wieder von Zeit zu Zeit nach dem Süden, auf die Höhen unentweihter Tiroler Berge. Dort — im Zillertal — hat er vor etlichen Jahren in der Höhe von etwa 1200 Metern in großartig einsamer Stille ein Blockhaus erworben, wo er oft monatelang allein oder mit seinem gleichgesinnten Bruder Rudolf seine Seele labt und auffrischt. Dann feiern die Märchengeister, die eine poesielose Touristenwelt verschreckt hat, frohe Festtage, kehren in seinem Hause aus und ein und werden nicht müde, ihrem treuen Freunde neue Wunder zuzusüßeln, der jedesmal innerlich bereichert in die bayrische Residenzstadt zurückkehrt.

Vielleicht begreifen wir jetzt besser die holdherben Züge der Schieflschen Kunst, ihre naturfrische, von keiner Etikette verunstaltete Liebenswürdigkeit. Es ist eine Kunst für beschauliche Seelen, die ein Stück Rindlichkeit ins raube Leben hinübergerettet haben. Der Tadel solcher, die der Schieflschen Kunst fremd gegenüberstehen, fällt darum auf sie selbst zurück.

Wir werden ferner auch verstehen, daß die eigentliche Domäne unseres Künstlers nicht so sehr das Reich des Tatsächlichen ist, sondern das Märchen, die Legende. Geschichtsmalerei überläßt er gerne andern, nüchterner gearteten Malernaturen. Er selbst findet dabei nicht Gelegenheit genug, die stärkste Seite seiner Begabung geltend zu machen. Daß Schiefl übrigens, wenn es einmal sein muß, auch figurenreiche Stoffe meisterlich beherrscht, zeigen seine großen, prächtigen Wandfresken in der Münchner St. Venzelkirche: „Übertragung der Reliquien des hl. Venzel in die Frauenkirche“. Freilich ist schon durch das Thema jede Art von Dramatik, die den Gegenpol der Schieflschen Eigenart bildet, aus-

geschlossen. Es ist eine Prozession, deren einzelne Teilnehmer in andächtigem Schweigen einherschreiten. Die Leistung ist nicht zum mindesten auch nach ihrer monumental-dekorativen Seite hin glänzend, die Farbwirkung vornehm und ruhig. Auch das Bild „Maria, die Königin aller Heiligen“ in Kaiserslautern wirkt bei seiner charaktervollen linearen Strenge bedeutend. Auch hier fehlt dem Thema entsprechend alles Dramatische. Das schöne Bild der hl. Elisabeth, das der Künstler erst unlängst für Bonn fertig gestellt hat, nähert sich in seiner volkstümlich-poetischen Haltung schon mehr seinem eigentlichen Schaffensbereich. Die christliche Caritas hat hier einen ergreifenden bildlichen Ausdruck gefunden.

Dieser Abneigung vor der trockenen Tatsache und der prosaischen Handlung entspricht es, daß der Maler biblisch-historische Stoffe, wie etwa die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Weisen nie in der konventionellen Art wiedergibt, sondern sie in ganz origineller Weise und mit unbefangenster Naivität in deutsche Lyrik umsetzt. Seine Figuren und seine Landschaften sind nicht orientalisir, sondern deutsch, seine Madonnen keine feinen Damen, sondern anspruchlose bescheidene Mädchen vom Lande. Stets aber weiß der Maler die Gefahr der Trivialität, die in einer solchen gänzlich unhistorischen Fassung biblischer Szenen liegt, und die auch unsere alten Meister nicht immer zu umgehen wußten, durch den Zauber reinster Poesie und rührender Einfalt abzuweisen. Freilich ist die Subjektivität der Auffassung oft so stark, daß manche Bilder, die sonst zu den besten und stärksten zählen, als Kirchenbilder nicht in Betracht kommen, übrigens auch nicht als solche gedacht sind, da sie sich zu weit aus den Grenzen der ikonographischen Tradition entfernen. Aber den prächtigen Steindruck „Anbetung der Hirten“, wo der gutmütige Alte, mit beiden Händen auf den Boden gestützt, häuerlich treuherzig und zärtlich lächelnd dem göttlichen Kinde in die Augen blickt, kann wohl niemand ohne inneres Entzücken betrachten. Nur ein Künstler, der die Volksseele durch und durch kennt und liebt, kann ein solches Meisterstück psychologischer Beobachtung zustande bringen.

Legende, Sage und Märchen sind an sich schon Erzeugnisse des Volksgeistes, darum ist hier Schieflis eigenstes Gebiet, wo er seine Lust zum Träumen und Fabulieren ganz und voll ausschöpfen kann. Für einen Poeten existieren ja die engen Grenzen der Wirklichkeit und der Naturgesetze nicht. Auf seinen Ruf erscheinen besiedelte Engel, Gestalten lösen sich von der Schwerkraft der Erde los und schweben, Licht und Glanz

erscheint aus unsichtbaren Quellen, phantastisch neue Tierformen, Zwerge, Riesen und Elfen ruft sein Zauberstab ins Leben, das wilde Raubtier wird zum zutraulichen Begleiter; kurz, der Künstler eignet sich die Schöpferkraft und Wundermacht Gottes an.

Am souveränsten herrscht unser Meister im Reiche des einstimmigen Liebes oder Soloduettes, wenn wir uns in der Terminologie der Musik ausdrücken wollen, d. h. er liebt es, nur eine oder zwei Personen in das Bild zu setzen und sie mit einer stimmungsverwandten Landschaft zu begleiten. Schon eine dritte Figur stört leicht den beglückenden Gefühlsausdruck, und man kann fast mit Sicherheit behaupten, daß eine Schießliche Komposition, je figurenreicher sie ist, poetisch um so schwächer wirkt. Die Liebe zur Einsamkeit, die den Maler als Menschen charakterisiert, charakterisiert ihn auch als Künstler. Er hat nicht gerne viel Menschen um sich, und wir können an seinen Bildern — soweit sie poetische Werke sein wollen — die Beobachtung machen, daß auch bei mehrfigurigen Kompositionen seine eigentliche Schöpferliebe nur einer oder zwei Personen gehört, die er psychisch sehr scharf akzentuiert, während er die übrigen ohne weiteres geistig ignoriert. Diese sollen und wollen unsere Aufmerksamkeit nicht weiter in Anspruch nehmen.

Solche „Sololieder“ sind z. B. die Heiligen Wolfgang, Bernward von Hildesheim, Agidius, Wendelin, ferner Erwin von Steinbach, der fahrende Schüler, Oswald von Wolkenstein, der Kardinal, der Alpenwanderer, der Schäfer, der Zaunkönig, um nur einige aus dieser Reihe zu nennen. Es sind kurzstrophige, prägnante Volkslieder, nicht selten von fast mittelalterlicher Prägung der Form, aber von ganz modernem Stimmungsgehalt. Der herrliche Originalsteindruck „St Christophorus“ (vgl. die Abbildung) wird nicht nur in der Geschichte der Graphik einen Ehrenplatz behaupten, sondern ist auch kompositorisch von einer so urwüchsigen und doch so sympathisch niedergehaltenen Kraft, daß es wenigstens gibt, was sich ihm vergleichen läßt. In der Hauptkurve der Komposition, die von der linken oberen Ecke nach der unteren rechten führt, ist die Funktion des Lastens auf die denkbar einfachste Formel gebracht. Eine Meisterleistung ersten Ranges ist der Kopf des greisen Heiligen. So viel starke Männlichkeit und zugleich so viel Herzensgüte ist selten in einem Kopfe vereinigt worden. Das Mienenpiel im Antlitz des Heiligen läßt wohl auch Spuren der körperlichen Anstrengung erkennen, aber weit mehr die Reflexion darüber, wie es doch kommen mag, daß ihn, der doch die schwersten Lasten wie spielend über den Fluß getragen hat, das kleine Kindlein gar so schwer niederdrückt. Das ist ein besonders feiner psychologischer Zug, den ich in der drei Jahre später entstandenen Fassung desselben Themas vermisse.



Matthäus Schiessl: St Christophorus.
(Nach dem Original-Steindruck.)

Von süßestem Liebreiz ist ein anderes Steindruckblatt „Der Einsiedler“, der sich mit einem Vöglein unterhält. Das stille Entzücken, das in dem von harten Lebenssorgen durchpflügten Antlitz des Einsiedlers ausleuchtet, die gespannte Aufmerksamkeit auf das zwitschernde Vöglein, das auf seinem Stabe steht und ihm mit zubringlichem Eifer sein Liedlein vorsingt, dazu die stimmungreiche landschaftliche Umgebung bringen in unser Gemüt wie Heimweh nach dem Frieden der Einsamkeit. Das treffendste Motto, das sich für dieses Bild denken läßt, hat der Künstler selbst unten in die Ecke geschrieben: „O wie schön sein die Wildniss“.

Nicht minder reizvoll ist eine andere Lithographie „Der Berggreis“, der einem Steinbock Kräuter zum Fressen reicht. Der Alte hat zwar die Lippen fest zusammengekniffen, aber sein treuherziges Auge spricht deutlicher, als es der Mund vermöchte, und diese Sprache versteht auch das scheue Tier. Eine höchst originelle künstlerische Lösung des Drachenkampfes findet sich in einer Mappe noch unausgeführter Entwürfe. Eine fast unheimliche Kraft ist in das wetterharte, erzene Gesicht des Ritters eingegraben. Rittlings hat er sich über den Leib des Gewürms geschwungen, stemmt seine eisengepanzten Füße gegen den Felsen und würgt den Hals des Ungeheuers, das im letzten Todeskampf die Augen in wilder Angst verzerrt und die spitze Zunge aus dem weit aufgesperrten Rachen herausstreckt.

Eine besondere Liebe hat Schiefl für die Kinderwelt, nicht für die bleichen Zierpuppen, die auf den Straßen der Städte herumtrippeln, sondern für die frischen, rotwangigen Kinder vom Lande, für diese herzigen, lieben Geschöpfe, die gesund sind an Leib und Seele. Man kann suchen, wo man will, und wird keinen zweiten Künstler finden, der den Kindern solche Träumeraugen zu geben wüßte wie Schiefl. Das große schweigende Erstaunen vor den Wundern der Natur hat sich auf diese Augensterne gelegt und sie zu nimmersatten geistigen Saugorganen gemacht, die mit Seligkeit an den Bechern der Naturfreude schlürfen. An dem einmal gewonnenen Typus, der so ganz Schiefls eigenste Schöpfung ist, hält er mit zäher, fast allzu großer Konsequenz fest.

Als echter Volkskünstler blickt Schiefl auch dem Tode unbefangener in die Augen, als es Kulturmenschen lieben. Wie ergreifend ist nicht der Steindruck „Auf dem Wege zum Friedhof“, wo der Tod einem alten, zusammenbrechenden Wanderer milde den Weg zu den Gräbern weist, die das freundliche Dorfkirchlein umfrieden. Oder ein anderes Bild, wo ein auf den Bergen verirrter Jäger sich an hangendem Gesträuch festzuklammern sucht, während der Tod von oben mit der Sichel naht, um die letzte Stütze durchzuschneiden. So ist es auch nicht von ungefähr, daß Matthäus Schiefl

die Illustration des Bändchens „Tod“ aus der Sammlung „Der deutsche Spielmann“ übernommen hat.

Schiefel kann auch das Reich der Poesie einmal verlassen und realistischere Noten anschlagen. Als Bauernmaler läßt er sich aber nie herbei, groben sozialen Instinkten das Wort zu reden, Unzufriedenheit mit der einfachen Stellung zu predigen, Neid und Haß zu säen, die Nachtseiten des Bauernlebens, wie die Brouwer, Teniers, Ostade und andere holländische Genremaler, zu schildern. Er liebt das Volk zu sehr, als daß er ihm seine Fehler im Spiegel zeigen möchte. Er holt lieber das Gold heraus, das in der rauhen Hülle steckt. Er weiß aus Erfahrung, daß in diesen Leuten, die in der Welt als eine Null gelten, oft eine ungleich höhere und edlere Menschlichkeit steckt als in den Auserlesenen der großen Gesellschaft, wo sich unter einer angekünzelten Höflichkeit nur zu häufig ein kaltes Herz verbirgt. Der Reichtum der freien Gottesnatur, in der der Bauer lebt, hat eine ungleich größere Bedeutung für die Kultur der Seele als alle gelehrten Bücher und feinen Gesellschaften. Bildung und Seelenkultur sind eben zwei recht verschiedene Dinge. So liebt es Schiefel, gerade die ungeheuchelte Güte des einfachen Volkes zu zeigen. Sein „Almosen des Armen“ ist für diese realistischere Art seiner Kunst vielleicht das beste Beispiel.

Man hat Schiefel außer seinen romantischen Themen schon oft seine altmodische Technik zum Vorwurf gemacht. Man meinte, er koloriere mehr seine fertigen Zeichnungen, als daß er von vorneherein mit der Farbe komponiere. Das ist nicht ganz unrichtig; aber es ist falsch, dem Meister das als Fehler anzurechnen. Denn diese Technik ergibt sich ganz und gar aus seinem streng linearen Stil, und dieser lineare Stil ist hinwiederum der einzig mögliche Ausdruck seiner im besten Sinne mehr mittelalterlichen als modernen Persönlichkeit. Das ist aber seine eigenste innere Angelegenheit, und niemand hat das Recht, von ihm zu verlangen, daß er anders sei, als er eben ist. Als Künstler aber ist er nur dann groß, wenn er aus sich heraus schafft, nach seinem Empfinden und nicht nach impressionistischen Doktorrezepten. Dabei hat es gar nichts zu bedeuten, daß auf diesen seinen linearen Stil mit der raffigen Herbigkeit der Form seine frühere Tätigkeit als Bildschnitzer eingewirkt hat, denn diese herbe Form ist die beste und schmachhafteste Würze des lieblichen und gemütvollen Inhaltes. Gerade weil ein so ungewöhnlich konsequentes Verhältnis zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Kunst besteht, ergreift diese auch

den modernen Menschen. Es sind eben Seelenbekenntnisse, die Schiefl in seinen Werken niederlegt.

Ein moderner Schnellmaler, der in wenigen Stunden ein Bild herstellt, ist unser Künstler nicht. Sein Werk schreitet langsam und bedächtig voran und kommt nicht selten an einen toten Punkt, wo der Künstler gezwungen ist, eine angefangene Arbeit auf einige Monate beiseite zu legen, bis die Lust neu erwacht. Ein Lyriker kann eben nicht auf Kommando arbeiten, sondern muß auf die Stunden der Inspiration warten.

Aber die Glut und den emailartigen Schmelz seines Kolorits soll ihm einmal einer nachmachen! Seine einjährige Tätigkeit in einer Innsbrucker Glasmalerei hat für die farbige Haltung seiner Bilder keinen geringen Einfluß gehabt. Die Lasurfarbe, mit der Schiefl so glanzvolle Wirkungen erzielt, ist freilich aus dem modernen Farbenkanon gestrichen worden, wie auch seine altmeisterliche Gewohnheit, sich die Farben selbst gebrauchsfähig herzustellen, manchem Besserwisser ein Lächeln entlocken mag. Aber wer will es beweisen, daß die Modernen die alleinseligmachende Farbentechnik besitzen?

Weil nun Schiefls Technik so ganz auf der Grundlage der Zeichnung beruht, werden wir seine Vorliebe für die Lithographie verstehen. Gewiß verfolgt er hierbei auch den praktischen Zweck, mehr unter's Volk zu kommen, aber die letzte Wurzel ist und bleibt sein Künstlerinstinkt, der ohne lange innere Diskussionen die rechten Ausdrucksmittel ergreift. Und was der Künstler bisher an Steinzeichnungen geleistet hat, gehört auch technisch zum Besten, was wir besitzen, und ist der köstlichste, billige Zimmer schmuck, den man sich wünschen kann. Was läßt sich da noch alles aus den vielen Studien und Entwürfen heraus schlagen, die in den Mappen des Meisters der künstlerischen Erweckung entgegenharren!

Matthäus Schiefl, der heute im Alter von 47 Jahren in der Vollkraft der Jahre steht, hat noch zwei Brüder, die gleichfalls hervorragende Künstler sind, Rudolf und Heinrich. Letzterer hat das Bildhaueratelier seines erst kürzlich hochbetagt verstorbenen Vaters übernommen, Rudolf ist Professor an der Kunstgewerbeschule zu Nürnberg. Die Kunst ist also bei den Schiefls Familienerbgut, und das alptiroler Geschlecht der Pacher ist durch sie wieder lebendig geworden. Auch ein echt mittelalterlicher Zug!¹

¹ Ein gemeinsames Werk der drei jüngeren Schiefl ist der St Annaaltar in der Adalberokirche zu Würzburg, abgebildet in der Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1906.

Rudolf hat mit Matthäus manche Ähnlichkeit in der Kraft und gesunden Verhättniß der Zeichnung. Aber er ist viel mehr Realist als Stimmungsmaler und berührt sich oft auffällig, selbst im Technischen, mit Fritz Boehle. Zwar bewegt sich auch Rudolf gerne in der Märchenwelt, unter Zwergen und Riesen — er hat manche Bände der bereits erwähnten Sammlung „Der deutsche Spielmann“ mit zierlichen Bildern geschmückt —, aber er legt es viel weniger auf poetische Stimmungen an als auf geistreiche Illustration. In dieser Richtung dürfte seine Begabung sogar die des Matthäus überragen, und gerade das Kunstgewerblich-Decorative bringt er zur höchsten Vollenbung. Mit spielender Leichtigkeit und Grazie behandelt er Bignetten und Exlibris, ist unerschöpflich an neuen, eigenartigen und humorvollen Einfällen und beherrscht die Technik der Radierung mit nicht geringerer Meisterschaft wie die des Steindruckes. Es war erfreulich, daß vor zwei Jahren auf der Leipziger Bugra gerade die Arbeiten Rudolfs trotz der gewaltigen Konkurrenz die am meisten beliebten und gekauften waren. Er verdiente darum nicht weniger als Matthäus eine eingehende kritische Studie, aber für unsern Zweck war Matthäus der geeignetere Typ.

Schon vor dem Kriege wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß Matthäus Schiefl eine echt deutsche Malernatur ist. Sein beschauliches und bedächtiges Wesen, seine Gemütsstärke, die Keuschheit und Reinheit seiner Eingebungen, seine kräftige und kernige, jeder Weichlichkeit abholde Formgebung spiegeln einige der schönsten Züge deutscher Eigenart wider. Eine Kunst wie die Schieflsche wäre weder in Frankreich noch in Italien, weder in Rußland noch in England denkbar. Nur auf unserem heimathlichen Boden, unter dem Schatten der Eichen, unter rauschenden Tannenzwipfeln, auf den Höhen der Berge und in den Hütten der Armen kann sich ein so eigenartiges Talent zur Reife entwickeln. Darum ist uns Schiefl heute, wo wir uns auf uns selbst besonnen haben, besonders teuer geworden. Und wenn die Tagesgötzen längst von ihren Thronen herabgestürzt sind, dann wird er weiterleben und ebenso still und unauffällig, wie er lebt, weiterwirken als der Maler deutscher Innerlichkeit, Treuherzigkeit und Güte.

Josef Kreitmaier S. J.