

Charaktertypen neuer deutscher Kunst.

3. Albin Egger-Lienz.

Die Schriftleitung einer Berliner Kunstzeitschrift hatte vor etwa vier Jahren den originellen Gedanken, an einige der bedeutendsten Künstler und Kunstgelehrten folgende Anfrage zu richten: „Welche Kunstwerke haben in Ihrem Leben den größten Eindruck auf Sie gemacht?“ Es war vorauszu sehen, daß die Antworten je nach der persönlichen Empfindungsart sich innerhalb der gegensätzlichsten Extreme bewegen würden, aber auch das war gewiß, daß auf solche Weise recht lehrreiche Einblicke in die Künstlerpsyche gewonnen würden. Das Ergebnis, mitgeteilt in derselben Zeitschrift (Die Kunstwelt 1912/13), war denn auch ebenso reichhaltig wie anregend. Eine der ausführlichsten, geistreichsten Antworten hat Egger-Lienz gegeben, und darum seien einige seiner Gedanken hier mitgeteilt. Er unterscheidet den Drangkünstler, den Charakteristiker und Werter vom Effektkünstler, vom charakterlosen Virtuosen und Messer. Nur der erstere sei Künstler im höchsten Sinne des Wortes. Unter solchen Voraussetzungen habe Grünewalds Ifenheimer Altar auf ihn den größten Eindruck gemacht, denn es zeige sich dort die innigste Wechselbeziehung zwischen Naturakkord und Seelenakkord, eine Verwirklichung des deutschen Nationalideals: treuester Realismus durch innerlichste, hingebendste Auffassung musikalisch beseelt. Wenn Grünewald hier den Todeskampf darstelle, so leide er mit; die Erschütterung und Ergriffenheit, ursprünglich wie die Natur, finde auch ursprüngliche Ausdrucksmöglichkeiten.

Es entzieht sich unserer Kenntnis, wann dem Künstler die Geheimnisse des Ifenheimer Altars sich enthüllten und er aus dem gewaltigen Werk den ihm innerlich verwandten Drangkünstler herausfühlte und die seelische Konsonanz aus den äußerlich so dissonanten Akkorden heraushörte. Aber damals, als er in Weimar die große seelische Not fühlen und, von seinen künstlerischen Lebensbedingungen verlassen, sich als ein entwurzelter, in fremdes Erdreich verpflanzter Baum vorkommen mußte, mochte Grünewalds Werk ihn mehr als je ergreifen und ihm den Weg wieder dahin weisen, woher er gekommen war. Gewiß mußte es den Künstler bitter kränken,

daß ihm die Lehrstelle an der Wiener Akademie, für die ihn das Professorenkollegium an erster Stelle vorgeschlagen hatte, und wofür er auch die denkbar beste Befähigung aufwies, vom Unterrichtsministerium verweigert wurde, und man wird es begreifen, daß er nach solchen Erfahrungen seinem Vaterland den Rücken kehrte und dem Rufe an die Hochschule für bildende Kunst in Weimar Folge leistete. Aber nur zu bald mußte er erkennen, daß einem urwüchsigem Tiroler die Atmosphäre der norddeutschen Stadt allen Atem benahm. So schied er denn bereits nach einjähriger Behrätigkeit von Weimar. Einige Sätze aus seinem Entlassungsgesuch sind für den Künstler, der es gewohnt war, aus innerer Nötigung zu schaffen, zu bezeichnend, als daß wir sie übergehen möchten:

„Ich glaube, daß man nirgends besser wie hier (in Weimar), wo meine Art so viel Anerkennung gefunden hat, einsehen wird, daß meine Kunst ganz und gar in der Heimat wurzelt, der ich nicht nur durch die Geburt, sondern auch durch die Wahl des Herzens angehöre. Dort ist meine Welt, dort die Natur, die der meinigen am nächsten verwandt ist, die mich befruchtet und immer wieder gesteigert hat, weil ich sie immer mehr und inniger in mir selbst finden konnte. Alles das scheint nun weit von mir; es ist mir beständig, als ob ich das Leben veräumte an jedem Tag, da ich nicht dort bin, und ich entbehre es unter den schmerzlichsten Depressionen, deren Schatten mir alle Arbeitsfreude nimmt. Der Atelierkünstler kann das nie verstehen, er ist überall zu Hause, weil er nirgends daheim ist. Die Natur in ihrer optischen Erscheinung läßt sich überall und von jedem fassen, die Natur in ihrem Charakter nur, soweit sie uns verwandt ist. . . . Hier aber, wo man mich berief, weil meine Kunst von der Natur befruchtet ist, hier kann man es verstehen, daß ich diesen inneren Kontakt mit dieser Natur, die das Leben meiner Jugend erfüllte, die ich als Knabe anstaunte, die mir im Werden die Kraft des eigenen Ausdrucks gab, an der Wende des Lebens nicht entbehren kann, wo ich mein Werk vollenden und zur höchsten Zusammenfassung steigern will.“

Schon aus diesen Ausrufen einer mit innerer Not ringenden Künstlerseele werden wir entnehmen, daß die Kunst Egger-Vienz' nicht eine Treibhauspflanze ist, der ihre Lebensbedingungen künstlich gestellt werden, sondern ein bodenständiges Naturgewächs, für das jede Verpflanzung aus der heimatischen Scholle sicheres Abwelken und Absterben bedeutet. Von einer solchen Kunst geht immer eine starke suggestive Kraft aus, und derselbe Naturdrang, aus dem sie geboren ist, bahnt sich auch seinen Weg in die Seele des Betrachters.

Egger-Vienz ist ein Gewaltmensch, der Maler teutonischer Kraft. Schon dieses kurz charakterisierende Wort mag alle jene verschrecken, die auf der

Kanzel der Kunst nur Schönredner dulden, die nervös zusammenzucken, wenn der Prediger einmal in mächtiger Gefühlsaufwallung auf die Brüstung der Kanzel schlägt, die vor dem dröhnenden Klang der Wahrheit am liebsten die Flucht ergreifen. Die Kalligraphie und Schönschreibkunst der klassischen Antike und der auf ihren Grundsätzen aufgebauten Kunst späterer Zeiten ist nun einmal ebensowenig Sache unseres Künstlers wie die Sambergers. Wir leben aber auch nicht mehr im Beginn des 19. Jahrhunderts, wo eine saubere, sich möglichst dem Vorlagetypus nähernde Handschrift als Erfordernis der Bildung galt. Wir lieben vielmehr die charaktervolle Handschrift, die Wesen und Temperament des Schreibers kennzeichnet, auch wenn der Schönschreiblehrer sie mit der kritischen Note „völlig ungenügend“ versehen würde. Wer einmal den in vielen Beziehungen recht treffenden Vergleich zwischen Handschrift und künstlerischer Form durchdenkt, dürfte in Fragen der Kunst eine weitere Auffassung gewinnen, als sie vielfach in den Kreisen der Kunstlaien herrscht. Der Drang der Seele muß sich die Form bilden, und nicht akademischer Drill. Dieser ist gewiß auch notwendig, um die nötigen technischen Fertigkeiten zu gewinnen, aber das, was Kunst in höherem Sinne ist, vermag die Akademie nicht zu geben; das muß bereits im Künstler schlummern und von ihm selbst geweckt werden. Wer bei dem stehen bleibt, was er an den Kunstschulen gelernt hat, mag noch so sehr den Beifall des Publikums finden, dem ein hübsches Mittelmaß zumeist am besten gefällt, ein gottbegnadeter Künstler ist er nicht, sondern ein Nachempfinder. Gemalte Naturen haben sich immer und überall ihre eigenen Wege gebahnt.

Egger-Vienz ist wie Defregger ein Pustertaler, also ein Südtiroler. Sein Vater, ein Landmaler von einer allerdings mehr als gewöhnlichen Leistungskraft, hat offenbar den Grund für die künstlerische Laufbahn des Sohnes gelegt. Es mußte ja auch für den Knaben von besonderem Reiz sein, all die Geheimnisse der Pinsel, Paletten, Farbtöpfe, Spachteln, Lein- und Terpentinölfäßchen, Firniswannen und Farbreibsteine zu ergründen, die er in der Werkstatt seines Vaters vorfand. Und dann die wunderbare Natur der Heimat, der natürliche, ungekünstelte Menschenschlag mit seiner kräftigen und bilbreichen Sprache. Unter so günstigen äußeren Bedingungen muß eine künstlerische Anlage sich leicht und schnell entwickeln.

In der Klosterschule zu Vienz genoß Albin seinen Schulunterricht. So trockene Fächer wie Rechnen und Sprachlehre waren dem phantasievollen Knaben verhaßt, um so mehr Anregungen schöpfte er aus der Geschichte. Noch lieber als Geschichte war ihm freilich die Freiheit, und er war nie glücklicher, als wenn er mit dem Skizzenbuch die Gegend durchstreifen und seinen lebhaften Formdrang

befriedigen konnte. Von diesen Knabenzeichnungen ist nur ein keulenschwingender Germane, ein Werk des Bierzehnjährigen, in die Öffentlichkeit gedrungen (abgebildet in der Zeitschrift für bildende Kunst 1910/11). Die Zeichnung ist gewiß noch kindlich und unbeholfen, die Funktionen der Gliedmaßen waren dem kleinen Künstler noch nicht klar geworden, aber schon wegen des dargestellten Gegenstandes verdient die Skizze unsere Aufmerksamkeit; der spätere Maler der Tiroler Freiheitskämpfe hat sich bereits angemeldet. Defregger war damals in Venz als gefeierter Künstler schon bekannt und Photographien seiner Werke überall verbreitet. So einer wollte auch unser Albin werden, das stand ihm fest. Daß er weit über die Kunst Defreggers hinauskommen würde, konnte er damals nicht ahnen. Er hatte eben das „Gerüstabwerfen“, die Art genialer Künstler, die er später in seiner Broschüre „Monumentale Kunst“ so schön beschrieb, noch nicht erlebt. „Die Kunst kann nicht erlernt werden wie der Artismus; sie wird mit uns geboren. Und auch erweckt und erlernt wird sie nicht durch die Kunst, sondern durch Geistesnot und Natur. Was erlernt werden muß, ist nur die Ausdruckstechnik, denn diese ist eine Schöpfung der Jahrhunderte, und jeder Neue knüpft, zwar nicht als Empfänger, sondern als Darsteller zunächst bei den Vorgängern an, die ihm in Charakter und Weise am nächsten stehen, an deren Ausdrucksweise sich der noch nicht formmächtige Geist provisorisch anhält, solange ihm die eigene Sprache für den eigenen Sinn fehlt, bis er so weit ausgewachsen ist, daß er das Überkommene abstreift und in der eigensten Form die eigenste Art zum Ausdruck bringt. Die nicht von der Natur Erweckten, sondern vom Effekt der Kunst Angesteckten kennen nicht diesen Vorgang des Gerüstabwerfens.“

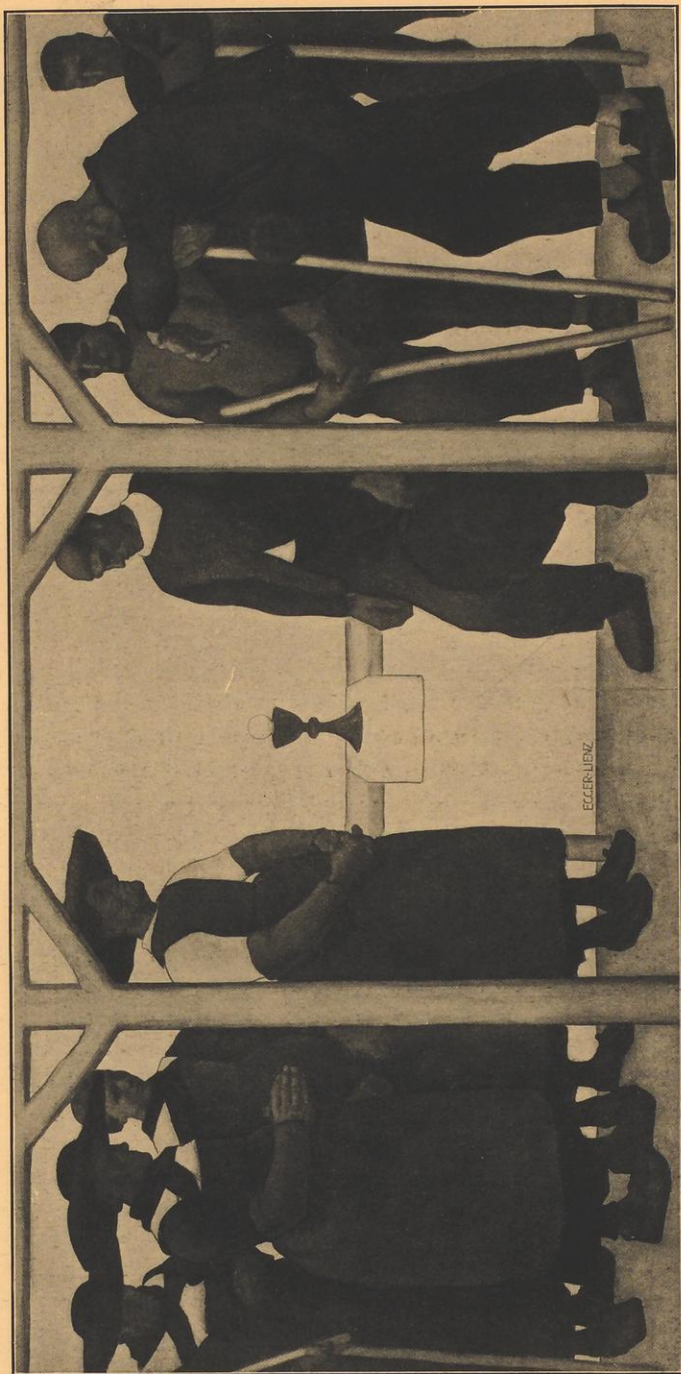
Zunächst also galt es für den jungen Albin, die Ausdruckstechnik zu erlernen. So kam er 1884, nicht ganz 17 Jahre alt, an die Münchener Akademie. Schon im ersten Jahre konnte ihn Piloty mit der bronzenen Medaille für vorzügliches Zeichnen ehren. Bei Bindenschmitt absolvierte er sodann den Malkurs mit bestem Erfolg. Nebenbei kopierte er in der Pinakothek fleißig die alten Meister, besonders die Niederländer. Seine eigenen Arbeiten standen ganz im Zeichen ihrer Zeit und haben mit der späteren Art nichts gemein. Das große Vereinfachen von Form und Farbe hatte er noch nicht gefunden. Sein Karfreitagbild, das er im Jahre 1892, wo er die Akademie verließ, malte (jetzt im Wiener Hofmuseum), war ganz entschieden auf farbigen Effekt angelegt. Über dieses Bild lesen wir in einem Münchener Ausstellungsbericht (Zeitschr. für bildende Kunst 1894): „Für die neue Farbenfreude bezeichnend ist auch die Vorliebe für bunte Lampenschirme, Lampions und erleuchtete Glaskugeln, welche in den Bildern dieser Ausstellungen auffallend häufig waren und dann naturgemäß das ganze Kolorit beherrschten. Zu einem besonders bunten, aber fein durchgeführten Bild hat Egger-Venz seltsamerweise¹ ein Karfreitagsthema verarbeitet: Die Grabfigur Christi unter erleuchteten Glaskugeln, deren märchenhaftes Licht zwei betende Kinder mit Bewunderung erfüllt.“

¹ Der Berichterstatter kannte offenbar die süddeutsche Sitte der heiligen Gräber nicht, sonst würde er eine solche Darstellung nicht seltsam finden.

Ein Jahr später begann die Arbeit an dem schönen Bild „Ave Maria nach der Schlacht am Berge Isel“, dessen erste Skizzen noch in die Akademiezeit hineinreichen. Trotz der peinlich genauen Durchführung von Einzelheiten ist das Bild in seinem wesentlichen Kern bereits ausgesprochene Drangkunst. Der Künstler hat die große Zeit der Tiroler Erhebung tief empfunden und sich von den gewaltigen seelischen Eindrücken künstlerisch befreit. Das Schema einer Defreggerschen Bildkomposition hat der Künstler hier schon mit richtigem Gefühl verlassen. Elementare Gefühlsausbrüche vertragen sich nicht mit künstlich gestellten Gruppierungen. So glaubt der Beschauer des Bildes die ergreifende Wirklichkeit zu erleben. Auf diesem Wege mußte der Künstler allmählich zu seiner eigenen großen Form gelangen. Doch scheint er selber darüber noch nicht im klaren gewesen zu sein, denn das Bild „Belsazar“ von 1895 ist doch wieder stark auf den Effekt gestellt. Später schrieb er selbst gegen Hodler, als er einmal das Unwahre der Effektmalerei erkannt hatte: „Bei der (künstlerischen) Zeugung ist die Bildwirkung das Endresultat des Schaffensprozesses; bei aller Mache aber heißt es: Am Anfang war der Effekt.“

Einen weiteren entschiedenen Schritt auf seinem Wege hatte der Künstler 1898, ein Jahr nach der Fertigstellung des „Ave Maria“ gemacht. „Das Kreuz“ ist eine der berühmtesten Schöpfungen des Künstlers geworden, obwohl auch dieses Bild noch weit von dem reifsten Stil des Künstlers entfernt ist. Das sind keine Salontiroler, die mit einem mächtigen Kreuzifix in ihrer Mitte voll Entschlossenheit und Zuversicht in den Kampf ziehen. Ein heiliger Fanatismus spricht aus diesen wetterharten Gesichtern. Das unbändige Draufgängertum wirkt als Gegensatz zu der ruhig hangenden Gestalt des Heilands mit unerhörter Eindringlichkeit. Daß der Maler auch hier jede Komposition im akademischen Sinne verwirft, kann nach dem „Ave Maria“ nicht mehr befremden. Denn ein Zurückweichen von einem einmal erkannten Prinzip gibt es bei Egger-Vienz nicht. Das Bild wurde 1901 fertiggestellt.

Rein künstlerisch bedeutet das Bild „Nach dem Friedensschluß“ (gemalt 1902) keinen weiteren Fortschritt. Um so überraschender wirken die „Wallafahrer“, die in den Jahren 1903—1905 nach vielen Vorstudien entstanden. Dieses Bild bedeutet nichts mehr und nichts weniger als den Wendepunkt im Schaffen des Meisters, die Entdeckung der individuellen großen Form, den Übergang vom historischen Episodenbild zum allgemein menschlichen Monumentalbild. Es ist zu bezweifeln, ob der Künstler auf



Albin Egger-Lienz: Am Tische des Herrn.

dem Wege von Kampfbildern jemals sein Ziel erreicht hätte. Die straffe Einspannung und Konzentrierung, die das Monumentalbild verlangt, mußte erst an einem Thema erprobt werden, das in sich schon eine beruhigte Form erheischt. Das Thema stiller, stehender Väter war gerade das richtige. Mit den an diesem Bilde gewonnenen Errungenschaften konnte er dann wieder zum großen Historienbilde zurückkehren und auch hier mit dem geringsten Aufwand an Mitteln den höchsten Ausdruck zu erreichen versuchen, wie es ihm dann im „Haspinger“ so außerordentlich gelang. Wenn der Maler das mächtige Voranstürmen von Kämpfern malen und auf diese Idee allen Nachdruck legen wollte, dann konnte es dieser Absicht unmöglich dienlich erscheinen, einen exakt naturalistisch gegebenen Faltenwurf darzustellen, alle Details der Waffen durchzuführen, sich mit impressionistischen Farbenproblemen herumzuschlagen. All diese Einzelheiten möchte man beinahe mit den Grammophongeräuschen vergleichen, die die Wirkung der Musik beeinträchtigen.* Keine Wirkung, gesäubert von allen Nebenwirkungen, war fortan das künstlerische Ziel unseres Meisters.

Der Künstler hat an dem Wallfahrerbild lange gearbeitet. Es ist bei ihm überhaupt ein weiter Weg von der ersten Skizze zum fertigen Bild. Er gleicht hierin Beethoven, der auch nicht müde wurde, die rohen Edelsteine seiner ersten Niederschriften mühsam zu schleifen, bis sie das von ihm gewünschte Feuer zeigten. Die Dreiteilung des Bildes durch zwei Holzpfeiler hat der Künstler von Anfang an beibehalten. Bei der ersten Ausführung, die als Mittelfigur die seltsame Jungfrau mit dem Kinde zeigte, machten sich die zu stark gefüllten Außenteile etwas drückend. Bei der zweiten Ausführung, die in der Mitte den Kreuzifixus zeigt, hat der Meister diesem Mangel abgeholfen, indem er zwei Figuren aus den Vatergruppen noch in den Mittelteil hineinschob. Dieses Bild ist eine Zierde der Mannheimer Kunsthalle. Bei der dritten und letzten Ausführung in Aasein von 1912 (vgl. das Einschaltbild) bildet das heiligste Sakrament, Kelch und Hostie, den Mittelpunkt. Die dadurch entstehende Leere in der Mitte wußte der Meister feinsinnig auszugleichen, indem er den Holzpfeiler und den Pilgerstäben eine hellere Farbe gab. Bei der zweiten Fassung hatte der Meister noch mancherlei Detail gebracht, das in der letzten fast vollständig verschwand. Die Behandlung ist eine ganzflächige und silhouettenhafte geworden, eine Faltung der Kleider ist so gut wie nicht mehr zu erkennen, die Blockhausbalken im Hintergrund sind verschwunden und haben einer einheitlichen Tönung Platz gemacht. Hier haben wir ganz den reifen Stil des Meisters, der in seinem „Totentanz von Anno neun“ (gemalt 1906/08) zum ersten Male in seiner ganzen Kraft und Kühnheit ausgebildet erscheint.

Auch bei diesem Totentanzbild ist die fertige Form eine Frucht eindringlicher Studien. Bei der Skizze führt noch die emporgehobene Sense

die in der Richtung der Schreitenden emporsteigenden Bergwellen; einige zuckige Linien geben dem Ganzen etwas Unruhig-Flackerndes. Was aber wollte der Künstler darstellen? Die letzte Kraftanstrengung und Todmüdigkeit der Kämpfer. Dieser Grundidee entsprechend ist in dem fertigen Bild alles beruhigt und auf die psychische Darstellung dieses letzten hoffnungslosen Kraftaufgebotes eingestellt. Die Sänse und der bergige Hintergrund sind verschwunden, das wellige Gelände, auf dem die Bauern mit ihrem Anführer Tod dahinschreiten, zieht in der Richtung der Schreitenden abwärts, welche Abwärtsbewegung durch die parallel zu diesen Vordergrundslinien gestellten Kampfwerkzeuge kräftig unterstrichen wird und so kompositorisch jene Müdigkeit und Mattigkeit am besten versinnbildlicht. Dieses Kriegsbild geht über den Rahmen eines rein historischen Bildes weit hinaus; es ist allgemein menschlich. Man braucht nur Defreggers „Letztes Aufgebot“ mit dieser Komposition zu vergleichen, um die ganze Größe der Egger-Vienzschen Schöpfung gewahr zu werden. Hier ist nicht die detaillierte Schilderung eines geschichtlichen Ereignisses wie bei Defregger, sondern die monumentale Darstellung der in dem Faktum liegenden großen menschlichen Wahrheit. In seiner Broschüre „Monumentale Kunst“ vergleicht der Maler selbst sein künstlerisches Ideal mit dem Defreggers: „Das Wesen der Schilderung ist das Überwiegen des Stoffes über die Form. Mir aber kommt es darauf an, durch Überwiegen der Form den Stoff vollständig zu unterwerfen. Und diese Herrschaft der Form ist der Gegensatz von Schildern, ist Dichtung. Ich male keine Bauern, sondern Raumakkorde, als Ausdruck von Lebens- und Charakterakkorden. In den Salonmasken der Gesellschaft finde ich wohl tausend Formeln, aber keine großen Naturformen, welche die inneren Formakkorde wecken und ernähren könnten.“

Auch in der Farbe hat der Künstler auf all das verzichtet, was blendet und berauscht. Ein brauner Ton beherrscht das Bild, und es erklingt keine Note, die unsere Aufmerksamkeit vom Ganzen ablenken möchte. Die Farbe ist der Sklave der Idee, der Farbentrieb des jungen Egger-Vienz ist durch die strengste Abseß gebändigt. Er will die Wucht und Herbigkeit seiner elementaren Erlebnisse nicht durch tändelnde Farbenspiele verdünnen und schwächen. In mancher Beziehung erinnert dieser Spätstil unseres Meisters an den Belgier Laermans, der auch gerade durch seine vereinfachte Form so ergreifend wirkt, und tief im geschichtlichen Hintergrunde ragt P. Brueghel als eine unserem Künstler verwandte Erscheinung auf.

Ist der Totentanz monumental vor allem im geistigen Sinne, ohne jedoch dekorative Wirkung auszuschließen, so ist das große Wandgemälde, das unser Meister 1908 im Wiener Rathaus schuf, „König Ekels Einzug in Wien“, monumental im gewöhnlichen Sinne, beherrscht von architektonischen, raumschmückenden Gesetzen. Nicht ein großer Gedanke ist es, der sich mit wuchtigen Schlägen in den Beschauer einhämmert, sondern ein ornamentales rhythmisches Gebilde, das dem schönheitsdürstenden Auge schmeicheln möchte. Dieser dekorativen Absicht opfert der Maler, wo es ein höheres Gesetz verlangt, ohne Skrupel die Naturwahrheit. So hat der Künstler bei den vier Pferden einfach drei Beine unterschlagen. Er konnte sie nicht brauchen; sie hätten nur das Gleichgewicht des Bildes gestört und das Massige zu sehr nach der linken Seite geschoben. Dem Beschauer aber fällt der Mangel nicht auf, solange er sich nicht an die höchst unkünstlerische Aufgabe des Beinezählens macht. Das Bild erinnert besonders in seinem linken Teil stark an die flächige Silhouettierung antiker Vasenmalereien, wie auch die verwendete Farbenskala, Schwarz, Weiß, Rot und Gold, auf die Farbeneinfachheit jener alten Zierkünstler hinweist. Ob es gerade ein glücklicher Gedanke war, daß der Künstler seine Kraft auch einmal an solchen Dekorationsstücken versuchen wollte, möchten wir nicht entscheiden.

Um dieselbe Zeit, wo der Meister „Ekels Einzug“ schuf, entstand auch sein kühnes Monumentalwerk „Haspinger“. Alles ist der großen Idee dienstbar gemacht, was für den Ausdruck derselben belanglos ist, weggelassen. Die hinreißende Wirkung des Bildes wäre weder mit naturalistischer Farbe noch mit naturalistischer Formung noch mit klassischen Symmetrien möglich gewesen. Man vergleiche einmal das Bild etwa mit der vatikanischen Konstantinschlacht, um zu sehen, mit wie wenig Mitteln unser Künstler die Wirkung dieses vielfigurigen und komplizierten Bildes zu übertreffen wußte. Wir gewinnen vor dem Haspinger-Bilde den Eindruck, als ob eine ganze Heeresmasse mit wildem Ungeflüm voranströmte. Und doch ist nur ein knappes Duzend Köpfe sichtbar. Indem der Maler das Bild schon nach den ersten Reihen abschnitt, wußte er unsere Phantasie zu zwingen, die Zahl der Köpfe ins ungemessene auszu dehnen. Wie ein brausender Wasserfall stürzen sie von rechts oben nach links unten. Ein genialer Meisterkniff, wie der Künstler dieses drängende Vorwärts durch den großen undifferenzierten Vordergrund und durch die quer vorgehaltenen Waffen fast als eine physische Wirkung der Schwerkraft hinzustellen wußte, die mit der an sich schon bedeutenden Bewegung

der Körper den Beschauer förmlich mit sich fortreißt. Der Kapuziner bildet das psychische Zentrum des Bildes, das mit dem kompositionellen nicht zusammenfällt. Auch dieses letztere mußte der Künstler durch die auffallend weißen Hemdärmel zu markieren. Die Gewandung ist ganzflächig gehalten, und nur wo es der Bewegungskraft dienlich ist, gibt der Maler Einzelheiten, wie etwa die lange Kleiderfalte, die vom Gürtel des Kapuziners nach unten zieht und durch ihre scharfe Gegensätzlichkeit den Trieb der Vorwärtsbewegung noch steigert.

Hatte Egger-Vienz in diesen Bildern seinen ureigensten Monumentalstil zur Reife gebracht, so lernen wir ihn zur selben Zeit von einer Seite kennen, die man bei ihm am wenigsten vermuten möchte. Er malte die Bildnisse seiner zwei Kinder Vorli und Fred, und zwar mit einem so genialen Erfassen der Knaben- und Mädchenpsyche, daß man diese Bilder unter die wertvollsten Kinderbildnisse aller Zeiten einreihen muß. Es handelt sich natürlich nicht um eine monumentale Aufgabe, und darum ist die ganze technische Arbeit grundverschieden von der einfachen Form der großen Monumentalbilder. Das Spiel von Gegensätzen, das diese letzteren zu so gewaltiger Kraftsteigerung emporhebt, hat der Künstler allerdings auch bei diesen Bildnissen angewandt, diesmal zum Zweck der seelischen Charakteristik. Fred steht in tiefem Selbstbewußtsein vor uns, spreizt die Beine auseinander, legt dagegen die Hände konvergierend in den Losen um den Leib geschlungenen Gurt. So gehen die Füße auseinander, die Hände dagegen zusammen. Bei dem Mädchenbildnis ist es umgekehrt: das Kind sitzt auf einem geschweiften Scherenstuhl und hat die Arme gerade nach auswärts gestreckt an die Lehne gelegt, die Füße dagegen ineinandergeschlungen, so daß die ganze Figur in Kreuzform vor unserem Auge erscheint. Eine echt knabenhafte Frische und Unerfrorenheit spiegelt das Bild Freds mit den großen dunklen Augen und dem scharfgeschnittenen Mund wieder; bei dem Mädchenbildnis dagegen mit dem geneigten Vordenkopf, dem sinnenden, ernsten Blick und den ruhenden Armen tritt mehr das Passive, Weiche, Zierliche und Anschmiegungsbedürftige hervor. Was den Knabensopran vom Mädchensopran unterscheidet, hat Egger-Vienz in diesen beiden Meisterbildnissen nicht nur durch die verschiedenen Physiognomien, sondern auch durch kompositionelle Rhythmen wunderbar ausgedrückt. Wie hätte wohl ein mittelmäßiger Künstler die Aufgabe behandelt?

In demselben Jahre wie das Bildnis Freds (1908) entstanden auch „Die Bergmähler“. Drei hemdärmelige Bauern, kräftige Gestalten, sind

daran, mit wuchtigen Sensenzügen das Gras von einer Berghalde abzumähen. Die drei Figuren verhalten sich zueinander wie Thema, Gegen-
thema, Schlußkadenz und bilden eine Komposition von sehr scharf betontem
Rhythmus. Die Gegenbewegung zeigt sich selbst im Landschaftlichen und
hinwiederum zwischen Schattenwurf der Figuren und Kontur der Berg-
wiese, in der Stellung der Sensen, der Füße, der Arme und Köpfe.
Millet wirkt dagegen fast schwächlich. Trotz dieser kunstvoll ausgedachten
Bewegungsform, die uns in Fuß- und Fingerspitzen zucken möchte, wirkt
das Bild durchaus natürlich und ungesucht.

Bei dieser und ähnlichen, in sich zwar vorzüglichen Arbeiten, die aber
für Egger-Vienz weniger charakteristisch und mehr in einem großzügigen
impressionistischen Stil gehalten sind, möchten wir nicht länger verweilen
und zu den großen Monumentalarbeiten, die ja die Art des Künstlers am
schärfsten kennzeichnen, zurückkehren.

Da ist vor allem das vielbewunderte Bild „Der Teufel und der
Sämann“, von 1909. Das Bild hat ebenso wie die Parabel des Heilandes
eine allgemein menschliche Bedeutung. Das böse Prinzip ist schon durch
die gegensätzliche Bewegungsform als solches angedeutet. Der rechte Arm
und der linke Fuß des Sämanns sind nach vorne gerichtet, beim Teufel
umgekehrt der linke Arm und der rechte Fuß. Der Sämann zeigt die
Brust, der Teufel den Rücken auf. Durch dieses Spiel und Gegenspiel
ist nicht nur die Idee aufs treffendste wiedergegeben, sondern auch die Be-
wegung fast bis zur Illusion gesteigert. Man möchte den nächsten Augen-
blick erwarten, wo Füße und Arme wechseln.

Ein merkwürdiges Bild von symbolischer Bedeutung ist „Das Leben“,
vollendet 1912. Wohl an keinem Bild hat der Künstler soviel gearbeitet,
für keines so viele Vorstudien und Skizzen gemacht wie für dieses. Schon
im „Vorfrühling in Tirol“, von 1905, klingt das Thema an, und der
Hintergrund seines prächtigen Selbstbildnisses von 1911 zeigt deutlich, daß
der Künstler von seiner Idee damals ganz erfüllt war; in den mannig-
faltigsten Gruppierungen wurde das Thema versucht, bis es seine definitive
Form fand. Das Menschenleben in seinem Auf- und Abstieg sollte unter
dem Bild eines Hausbaues gezeigt werden. Die Grundpfosten des Hauses
bilden den Rahmen und zerlegen die Bildfläche in fünf Teile. Im mitt-
leren, größten Teile steht das Ehepaar in der Vollkraft der Jahre. Links
oben sitzt der Knabe auf einem Balken und träumt mit erhobenen Augen
und aufgerichtetem Haupt in die Zukunft. Links unten schleppt der junge

Mann mit seinen kräftigen Armen einen schweren Balken herbei. Rechts oben hat der Mann im reifen Alter eben seine Arbeit unterbrochen und schaut sinnend nach unten, wo der Greis müde und gebückt die Stiege hinabsteigt. Als Komposition ist das Bild ausgezeichnet, die Figuren prächtig in den Raum eingeordnet, die Idee naheliegend genug, um das Allegorische nicht unangenehm zur Empfindung zu bringen.

Weniger dürfte vielleicht das Triptychon „Die Erde“ auf allgemeinen Beifall rechnen dürfen. Das Bild fällt in drei Teile auseinander, die, statt kompositorisch zusammenzugehen, divergieren. Der schlichte Vorgang des Säens und Mähens scheint ferner doch zu sehr ins Heroische überseht, als daß uns das Bild durch seine natürliche Überzeugungskraft gewinnen könnte. Zwar glauben wir es dem Künstler aus Wort, daß er auch dieses Werk tief innerlich gefühlt hat — es ist ja, soviel wir wissen, einer seiner Lieblinge —, aber die innerliche Wahrschastigkeit, die bei den andern Werken Eggers so unmittelbar zu uns spricht, sollte aus dem Werke selbst herausstrahlen und nicht erst durch das Zeugnis des Künstlers von der Ursprünglichkeit seines Erlebnisses glaubhaft gemacht werden. In der Kunst wollen wir eben sehen und nicht glauben.

Der Künstler wird uns hier wohl die schönen Worte vorhalten, mit denen er in seiner zitierten Broschüre die Wurzeln seiner Kunst bloßlegt: „Wer solche Urfunktionen alles Lebens, wie Gebären, Sterben, Kampf, Ringen mit dem Boden ums Brot, Verwachsenheit des einzelnen mit der Gesamtnatur, Erlösung usw., nicht in ihrer ganzen Gewalt im lebendigen Leben selbst erblicken kann, da wo es ursprünglich ist, sondern nur in der Abstraktion des Denkens, wer, statt vom Lebensquell auszugehen, von der Kunst ausgeht, der kann nie die große Ausdrucksnot erfahren, die das Gewaltige, Alldurchbringende dieser Urzustände in der Seele des Bildners hervorruft und die nur in großen Formen Genüge und Befreiung finden kann, die zu den einfachsten Formen greifen muß, weil nur diese das Einfachste, Urhafteste ausdrücken.“ Aber gibt es für die große, einfache Form keine Grenze? Berufen sich nicht auch die exzentrischen Modernen bei ihren „einfachen“ Formen auf ihr Erlebnis? Wenn Egger-Vienz einen Bombenschleuderer oder einen seiner Tiroler Helden heroisiert, verstehen wir das; beim Sämann scheint uns die Verbindung zwischen der schlichten Handlung und dem Heroismus, der im Erwerb des täglichen Brotes liegt, zu gedanklich abstrakt zu sein, um dem Kunstwerk außer einer dekorativen Wirkung auch die direkte Wirkung der inneren Wahrheit zu sichern.

Eggers Kunst ist eine kerngesunde Kunst, so gesund wie das von so manchen Segnungen der Zivilisation verschonte Bauerntum, dem seine Liebe gilt und dem er seine an Zahl spärlichen, innerlich um so mehr gesteigerten Motive entlehnt. Schon das allein muß uns seine Kunst als positiven, für unser Volk wertvollen Faktor erscheinen lassen. Das schwächliche, kränkliche, unechte und undeutsche Dekadenztum, dem so viele andere Künstler

huldigen, findet nicht nur in seinem Schaffen keinen Platz, in seinem Herzen keine Sympathie, sondern hat ihm sogar einmal die Feder in die Hand gezwungen und in wildem Zorn und in einem fast zum *maestoso* gesteigerten Selbstbewußtsein Worte niederschreiben lassen, unter deren Wucht die Betroffenen laut aufschrien. Gerade die Großen, denen die Mode zujubelt, wurden von seinen wie gefällte Tannenflämme von den Höhen der Berge niedersausenden Worten beiseite geschleudert.

Diese temperamentvollen Anklagen, welche die Kunde durch die deutsche Presse machten, haben dem Künstler leider manche Sympathien geraubt, und selbst seine besten Freunde mußten über eine so unerhörte, ungebärdige Sprache den Kopf schütteln. Andererseits ist es aber auch unbillig, über die Äußerungen des Künstlers, die er in der wiederholt angeführten Broschüre „Monumentale Kunst“ zugleich mit den wichtigsten Antworten seiner Gegner zusammenfaßte, zur Tagesordnung überzugehen. Denn hinter der unparlamentarischen Form verbirgt sich ein scharfer Denker und hochgebildeter Geist. Besonders wo er das Wesen seiner Kunst positiv darlegt, erfreut er uns durch tief sinnige Wahrnehmungen. Wie wenig andere weiß er den organischen Schaffensprozeß zu zerfasern und die seelischen Grundlagen seiner Kunst bloßzulegen.

Was Egger-Rienz über Hodler sagt, mag zu weit gehen, aber seine Worte wurden gehört, und die Hodler-Schwärmerei ist seitdem merklich abgeflaut. Die Zeit hat ihm recht gegeben. Oder wäre Hodler, der sich bei Beginn des Krieges so apostatisch vom deutschen Wesen abkehrte, der Mann gewesen, den Auszug der Freiheitskämpfer in Jena innerlich mitzuempfinden? So mußte sein Werk ein reines Dekorationsstück werden, ein Rhythmus ohne Melodie und Harmonie, ein gemalter Trommelwirbel!

Ähnlich steht es mit Klimt, den man früher als das größte Wiener Malergenie preisen hörte. Heute liest man ganz andere Urteile: „Der Ehrgeiz eines Malers wie Gustav Klimt zielt nicht höher, als es den raffinierten Farbenspielen der Musterzeichner gleichzutun und Dekorationsstücke zu schaffen, die einem geschmäcklerisch hergerichteten Raume gleich einem bunten Vorhang oder einer Fensterverglasung die koloristische Note geben. . . . Daß Klimts Werke einmal als Äußerungen hohen Kunstgeistes diskutiert werden konnten, will heute kaum mehr begreiflich erscheinen“ (Bericht über Berliner Ausstellungen in der „Kunstchronik“ vom 4. Februar 1916).

Daß Egger-Rienz auf die defakenten Künstler der Neuzeit, die „Plusquamperfektionisten“, schlecht zu sprechen ist, gereicht ihm zur Ehre, denn es beweist die Gesundheit und Vollsaftigkeit seiner Natur. „Es sind arme Kranke, aber krank in Konsequenz ihres Charakters, in dem der Nervenpol über den Blutspol dominiert. Geht ins Spital — dort seid ihr meines Respektes und herzlichsten Mitleids sicher! Dort habt ihr ein volles Recht auf Schonung. Aber der Teufel hole die Humanität gegen den Kranken, der das Geistesleben des Gesunden zu tyrannisieren versucht, der seine Abnormität zur monopolisierenden Norm des

öffentlichen Geisteslebens erhebt, zum Maßstab der Werte, und von da aus die Nerventrüpperei als erstrebenswertes Hochziel der Zukunft preist, die Gesundheit in frechem Dünkel systematisch als „unmodern“ herabsetzt und von oben herab als „minderwertige Gewöhnlichkeit für die breitere Masse“ proklamiert und durch die Presse der Volkskunst zugunsten der Geschmäcklerei Kunst den Boden abgraben will. . . . Und aus Zarathustras Narrentum blicken sie . . . mit alberner Verachtung auf den Gesunden, dem Persönlichkeit der spezifische Dienst des Ausdrucksdranges der Volkheit ist. Sie . . . reden nasenrumpfend von meiner „Kunst für die breitere Masse“, weil das, was aus dem Anteil an der Volksganzheit kommt, auch wieder zurückwirkt auf diese Ganzheit, solange die zehrende Pöbelmasse der Exklusiven nicht Herr geworden ist über die schöpferische Volksmasse.“ Wie sympathisch klingt aus diesem grollenden Donner des Jupiter tonans das mannhafteste Eintreten für eine gesunde Volkskunst!

Auch die Kunst der Kunstkennner und Kunstprofessoren mußte es sich gefallen lassen, daß der biedere Tiroler mit seinen scharf genagelten Bergschuhen auf ihren frisch gewachsenen Fußböden herumstapfte. „Wenn der Künstler auf der Bierbank sitzt, so ist von ihm noch immer mehr von der Kunst zu erfahren als beim Auguren am Ratheder.“ Nun ist es ja freilich richtig, daß der Kenner seinen Begriffsschatz zumeist den subjektiven Äußerungen der Schaffenden verdankt, wie überhaupt die Ästhetik eine Tochter der praktischen Kunst ist, aber die Wurzeln des Kunstverständnisses zweigen sich in die weitesten Fernen der Kunstgeschichte ab und sind nicht nur in die Gegenwart eingebettet. Gerade in dieser Überfülle von Begriffsmaterial, historischem und aktuellem, liegt aber für den Kenner die Möglichkeit, das Wertlose vom Wertvollen zu scheiden und wirkliche Wertnormen, nicht nur „qualitative Maßnormen“, zu gewinnen. Täuschungen sind aber beim Künstler ebenföugut möglich wie beim Kenner, das lehrt die Erfahrung, und gegen diese gibt es keine Instanz. Die sog. „Allsubjektivität“, vermöge deren gerade der schaffende Künstler auch seinem polaren Gegensatz am besten gerecht werden soll, existiert nicht, denn jeder Mensch, auch der Künstler, ist nun einmal auf seine eigene Empfindungsart eingestellt. Würde das Grün über sein gegensätzliches Komplement, das Rot, ein Urteil abgeben müssen, könnte es leicht der Fall sein, daß es sagte: „Wie abscheulich ist doch dein Kleid!“

Wir möchten uns hier mit dem Künstler über den Begriff des Monumentalen nicht auseinandersetzen. Er hält das Monumentale dem Dekorativen direkt entgegengesetzt. Dem stimme ich so wenig bei wie Weigelt, der in seiner Studie über Egger-Vienz mehr als einmal die Begriffe monumental-dekorativ paart. Denn die Monumentalität im geistigen Sinn, die der Künstler so scharf betont, schließt das Dekorative keineswegs aus. Werke wie die „Wallfahrer“, „Das Leben“, der „Totentanz“ beweisen das. Gerade weil dem Monumentalen die vereinfachte Form so sehr liegt, kommt es den Formen des Dekorativen auch innerlich nahe. In seinem „Häpinger“ hat der Künstler allerdings ein Werk geschaffen, wo das Dekorative von dem machtvollen geistigen Größendrang verschlungen wird. Es bricht ja gerade dort ab, wo die Gesetze der Dekoration Fortsetzung und Ausklang erheischen hätten.

Als Ergänzung der in der Broschüre angeregten Gedanken hatte der Künstler für 1912 ein Buch angekündigt: „Vom Geiste der Form in der bildenden Kunst“. Es ist nicht erschienen. Vermutlich hatte der Künstler auch dieses Buch allzu autoapologetisch behandelt und zu polemisch aufgeputzt. In diesem Falle mußten ihn freilich seine eben gemachten literarischen Erfahrungen belehren, daß wir heute nicht mehr im 16. und 17. Jahrhundert, der klassischen Zeit maßloser Polemik leben, und daß die Kulturmenschen des 20. Jahrhunderts nicht mehr die starken Nerven haben wie unsere Urgroßväter. Das Buch aber soll er uns nicht vorenthalten, und wenn die Erregung hüben und drüben verfliegen ist, dann mag er die Spuren dieser Erregung sorgsam aus dem Buch austilgen. Egger-Dienz hat Geist genug, um auch literarisch positiv Wertvolles zu schaffen. Wir warten also auf das Buch.

Völlig ungerecht wäre es, dem Künstler entgelten zu lassen, was der Schriftsteller, fortgerissen von seinem heißen südländischen Temperament, zu viel gesagt hat. Als Künstler ragt Egger-Dienz ebenso weit über den Durchschnitt hinaus wie seine Tiroler Heimatberge über die Erhebungen und Hügel des Nordens. Gerade jetzt, wo ich mich anschicke, diese Studie zu schließen, schreibt mir ein deutscher Künstler von Weltruf, der aber offenbar nicht „Allsubjektivität“ genug besitzt, um alles zu loben, was Egger-Dienz besonders in letzter Zeit gemalt hat, noch weniger das, was er geschrieben hat, man müsse an diesem Maler seine Freude haben. „Starkes Talent, starkes Können und der Wille zu Kraft und Größe heben ihn aus der Malergilde heraus.“ Und wenn irgend eine Zeit imstande ist, das Verständnis für eine so gesunde und robuste Kunst zu vermitteln, dann ist es die jetzige, wo gerade das Gesunde und Kräftige in unserem Volkstum seine schweren Prüfungen so glänzend besteht, wo das Heldenzeitalter von 1809 wieder neu erwacht scheint.

Der Künstler steht im Felde. Er wollte die große Zeit selbst miterleben und von Angesicht zu Angesicht sehen, was er bei seinen Tiroler Bildern von 1809 nur im Spiegel der Geschichte und der Volkstradition schaute. Mit Spannung und Erwartung sehen wir der Auslösung dieser großen und mächtigen Eindrücke im Kunstwerk entgegen. Vielleicht wird sich zeigen, daß alles, was der Meister bis jetzt geschaffen hat, nur die Vorarbeit und das ahnungsreiche Vorspiel war für die Monumentalisierung der großen Völkertragödie.

Josef Kreitmaier S. J.