

Max Liebermann und Max Klinger.

Für jeden Fall sind diese beiden Künstler, mag man zu ihnen stehen, wie man will, merkwürdigste Erscheinungen der neuesten Kunstgeschichte, deren Namen so oft an unser Ohr dringen, daß sich eine flüchtige Betrachtung ihres künstlerischen Lebens und Strebens lohnen dürfte. Besonders oft und laut hörten wir ihre Namen im verflossenen Jahre, wo beide Meister Jubiläen feierten: Liebermann den siebzigsten, Klinger den sechzigsten Geburtstag.

Wenn wir hier die beiden Bildnisse unter einem Rahmen vereinigen, so geschieht das nicht, weil sie etwa künstlerisch zusammengehören, sondern im Gegenteil, weil sie ganz verschiedene Wege gehen und sich gerade deshalb gegenseitig genauer charakterisieren. Vorzüge und Einseitigkeiten der beiden Meister werden so klarer. Liebermann ist der optimistische Schilderer der Natur, Klinger der pessimistische Innenkünstler, Liebermann der Impressionist und Realist, Klinger der Idealist und in gewissem Sinne Klassizist, Liebermann der ruhige, leidenschaftslose Prosaiter, Klinger der Dramatiker und Poet, Liebermann der Spezialist, Klinger der Universalist, Liebermann der stets jung Gebliebene, Klinger der frühzeitig Erschöpfte und alt Gewordene, Liebermann der vom deutschen Gemüt wenig berührte Jude, Klinger der echt deutsche Grübler und Problematiker. Liebermanns Ruhm wächst von Tag zu Tag, Klinger sieht seinen Stern bleicher und fahler werden, so daß man sagen kann, der siebzigjährige Liebermann ist jünger als der sechzigjährige Klinger.

In einem Punkt sind beide gleich: in der Gunst der äußeren Lebensschicksale. Not und äußere Sorgen hat keiner von beiden gekannt; sie konnten sich ihrer Kunst aus innerstem Drang widmen und brauchten kein einziges ihrer Werke des leidigen Broterwerbs wegen zu schaffen. Sie hatten Zeit, auf das Erscheinen des Genius zu warten, und war er gekommen, so gab es kein Hindernis, ihm zu folgen. Was so glückliche Umstände für einen Künstler bedeuten, ist einleuchtend. Das Lebenswerk eines Michelangelo ist groß und gewaltig, so wie es vor uns steht; aber wie wäre es erst geworden, hätte der Künstler nicht so viele und schwere

Fesseln tragen müssen! Doch vielleicht täuschen wir uns. Vielleicht waren es gerade die Widerstände, welche die künstlerischen Kräfte dieses ganz Großen erst recht steigerten und stählten und die Feuergarben emporzüngeln ließen, die noch heute die Welt durchlohen.

Noch ein gemeinsamer Zug findet sich an Liebermann und Klinger: beide haben sich ihre Gedanken über Kunst vom Herzen geschrieben, Klinger in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“, Liebermann in dem Werkchen „Die Phantasie in der Malerei“. Um auch für die eigene Kunst die Gabe der Phantasie zu retten, mußte Liebermann den Begriff umwerten. Denn daß der Künstler keine Phantasie im üblichen Sinn als innere Vorstellungskraft besitzt, weiß jeder, der seine Bilder kennt. Er kann nur das greifen, was er mit Augen sieht.

Je zehn Prozent Steffek, Millet, Courbet, Manet, Degas, Rembrandt, und je zwanzig Prozent Frans Hals und Menzel, das ist Liebermann. Daß diese Mischung nicht ein Gemisch blieb, sondern eine neue Substanz wurde mit neuen Aktivitäten, die in den Teilelementen nicht enthalten waren, das ist das Große an Liebermann. Kein Künstler, und mag er noch so groß sein, hat seine Kunst ganz aus eignem aufgebaut. Aber aus den Bausteinen muß ein Haus werden und nicht bloß ein Steinhaufen. Es gibt keine Kunstschule, die mehr bieten könnte als Bausteine, und darum ist der Begriff „Kunstschule“ überhaupt ein irriger. Man müßte Kunstvorschule sagen. Liebermann also verstand es, aus dem bereitgestellten Material das Gebäude einer persönlichen Kunst zu errichten. Mit fast tierisch sicherem Instinkt wußte er diejenigen Elemente anderer Meister sich anzueignen, die ihm assimilierbar waren und im Organismus seiner Kunst als bereichernde Teilkräfte aufgingen.

Scheiden wir diese Einflüsse nach Ländern, so finden wir in Liebermann preußisches, französisches und holländisches Blut. Keine Spur weist auf süddeutsche Färbung, trotz eines mehrjährigen Aufenthaltes in München. Es ist nichts in seiner Kunst von der grübelnden Art eines Dürer, von der mythischen eines Grünewald, von der naturalistischen Detailliebe eines Holbein. Es weist aber auch keine Spur auf italienisches Wesen mit seinem Proportionsgefühl und seinem Streben nach idealisierender, strahlender Schönheit, so wenig wie auf die Blutäugigkeit der Spanier. Über all das siegt der kühle Wirklichkeitsinn des Berliners. Darum verschmäht er Transzendentes, malt und zeichnet nur, was er sieht, und gibt seiner Phantasie keine selbständigen Arbeiten auf, sondern nur Übertragungs-

arbeiten. Phantasie in der bildenden Kunst definiert er deshalb seinem Schaffen entsprechend als Vorstellung der ideellen Form für die reelle Erscheinung. Diese ideelle Form wird sich jedem Künstler je nach seiner individuellen Eigenart anders darstellen. Der eine wird das eingehend betrachtete Objekt als Grundlage seiner ideellen Vorstellung wählen und Naturalist werden wie etwa Leibl, der andere nur das flüchtig geschaute Objekt mehr in seiner malerischen als in seiner Formerscheinung und wird Impressionist werden. Ersterer sieht, soweit er Maler ist, die Farbe in der Form, letzterer die Form in der Farbe. Soweit er Zeichner ist, sieht der Naturalist die Form in ihrer augenblicklichen Gebundenheit, der Impressionist in ihrer Ungebundenheit, in ihren Urfunktionen. Dafür genügen Andeutungen, Abstraktionen, während der Naturalist auf Einzeldurchführung angewiesen ist. So ist dem Naturalisten das Objekt die Hauptsache, dem Impressionisten das subjektive Farbenerlebnis¹.

Liebermann mußte seinen Künstlerberuf gegen den lebhaften Widerspruch seines Vaters, eines jüdischen Kaufmanns, durchsetzen. Man kann es ja einem Kaufmann, der an nüchternes Rechnen gewohnt ist, nicht übelnehmen, daß er gegen den im allgemeinen aussichtsarmen Beruf eines Künstlers seine Einwendungen hatte. Als aber das Talent unzweifelhaft feststand und das nur widerwillig extrahierte Universitätsstudium doch keine nennenswerten Erfolge versprach, gab der Vater nach, und Liebermann kam in die Schule Steffek's, eines tüchtigen Eigenbrödlers, der mit seinem Grundsatz: „Zeichnet, was ihr seht“, der Sonderbegabung Liebermanns entgegenkam. Steffek war zudem ein Schwärmer für französische Kunst, und so wurde auch die Verbindungslinie mit Paris bereits gezogen. Zwar ging Liebermann von Steffek weg nicht direkt nach Paris, sondern bog vorerst nach Weimar ab, wo er sich dem Belgier Pauwels anschloß. Belgische Kunst stand ja in jenen Jahren hoch im Kurs. 1872 kam er dann zum erstenmal nach Paris. Tiefere Fühlung mit französischer Kunst hat er damals noch nicht genommen, es war vielmehr Munkácsy, dessen Kunst und Ruhm ihn lockten. Bald kehrte er nach Deutschland zurück, um dann 1873 wieder nach Paris zu ziehen, diesmal auf längere Zeit.

¹ Liebermanns Gemälde wird man nur vor den Originalen selbst begreifen lernen. Um dieselben nach schwarzen Reproduktionen wenigstens leidlich genießen zu können, muß man nicht nach der Stuttgarter Klassikerausgabe greifen, sondern nach dem ungleich kostbarer ausgestatteten Werk von Erich Hantke (Berlin 1914, Cassirer), wo auch den Zeichnungen ein größerer Raum gewidmet ist.

Und nun vollzog sich der Umschwung: der Naturalismus, der in früheren Bildern, wie den „Gänserupferinnen“ und „Konservenmacherinnen“, noch herrschend war, wich fortschreitend der impressionistischen Naturauffassung. Wir müssen es uns versagen, den ganzen Weg der Entwicklung abzuschreiten und zu sehen, wie Liebermann bei Millet, dem Meister des Zuständlichen, anfang und bei Degas, dem Meister der Bewegung, aufhörte, wie sich seine braunen und schwarzen Munkätsch-Töne aufhellten und aus der Nacht Tag wurde, wie er aus düsteren Innenräumen heraus ins Freie trat und dem Sonnenlicht seine Geheimnisse ablauschte, wie er fliegende Bewegungen mit fliegendem Pinsel erfassen lernte.

Des weiteren führte Liebermann sein Weg nach Holland, zu Rembrandt und Hals. Die Rembrandt-Anregungen — soweit sie nicht bloß äußerlich waren, wie die Vorliebe fürs Amsterdamer Judenviertel — wurden von der Eigenart Liebermanns so sehr aufgesogen, daß sie kaum merklich und mit Worten schwer auszudrücken sind. Denn im Grunde sind sich die beiden doch innerlich fremd: Rembrandt ist trotz seines Realismus ein Dichter, der sich in Leben und Natur nicht mit der Oberfläche begnügte, sondern in jene Tiefen strebte, wo ihre Sprache unmerklich in poetische Rhythmen und Schwingungen übergeht. Dagegen lernte er von Frans Hals den technischen Schmiß, die auf den ersten Hieb unberrückbar feststehenden Farbflecke.

Auf Menzel hat Liebermann von jeher mit großer Verehrung geblickt. Aber nicht der „gelehrte“ Menzel, der die Geschichte Friedrichs des Großen in Zeichnungen und Malereien niederschrieb, hat es ihm angetan, sondern jener Menzel, der einmal alle Kunsttheorien beiseite lassend die Ideale des Impressionismus antizipierte und sich der „Malerei der Faulheit“ — so nannte der große Künstler den Impressionismus — hingab, dem wirklichen Leben frei und unmittelbar ins Auge schaute und sich in seinen Zauberblick verlor. Der „fleißige“ Menzel, der sich in mühsamen Studien in die preußische Geschichte einbohrte und in den Zeughäusern alte Uniformen studierte, wurde von Liebermann automatisch als nicht assimilierbar beiseite gelassen. Denn Liebermann war sich, einige Schwankungen abgerechnet, wie wenige Künstler von Anfang an über sein Ziel und über die Grenzen seiner Begabung klar, und das zu einer Zeit, wo die Allgemeinheit ganz andere Ideale kannte und die Kunst als Illustrationsmittel geschichtlicher und literarischer Stoffe auffaßte.

Es will immer noch rätselhaft scheinen, daß Diebermann, der so konsequente Künstler, bisweilen im Sujet danebengreifen konnte. Freilich so selten, daß die wenigen Ausnahmen bei einem so ausgedehnten Lebenswerk kaum ins Gewicht fallen. In einem großen, 1875 entstandenen Bilde „Spielende Kinder“ leuchtet so etwas von Böcklinscher Poesie heraus, in den Bildern „Christus unter den Schriftgelehrten“ (1879), „Simson und Delila“ (1902 und 1910), „Der barmherzige Samariter“ (1911) verirrt sich der Künstler ins Gebiet der Geschichte. Für einen Impressionisten, der nur malen kann, was er mit Augen sieht, bedeutet jedes geschichtliche und poetische Thema einen Abfall vom Prinzip; denn nicht die impressionistische Technik entscheidet, sondern die impressionistische Vision, das geschaute Wirkliche. Darum haben die genannten Werke Diebermanns wie auch die religiös-geschichtlichen Bilder Uhdes und anderer etwas Unbefriedigendes. Denn die geschichtliche Tatsache ist vergangen und dem Auge entrückt. Eine Zusammenstellung von Teilimpressionen aber, auf die ein solcher Künstler angewiesen ist, leidet an innerer Einheit; das Bild wird nur durch das im Technischen sich aussprechende Temperament des Künstlers zusammengehalten. Es ist die Vorspiegelung einer falschen Tatsache, die malerisch sich aussprechende Behauptung, etwas gesehen zu haben, was man doch nicht gesehen hat. Impressionistische Technik ohne impressionistische Vision ist etwas Außerliches, Virtuosenhaftes, in den Rückgebäuden der Kunst Untergebrachtes. Ist ein Bild einmal mehr gestellt als geschaut, dann fehlt jene kosmische Naivität, die den Hauptreiz impressionistischer Malereien bildet. Der Impressionist soll die Dinge nur malen, insofern sie ein Stück Natur sind, nicht als Teilelemente geschichtlicher und literarischer Stoffe. In der Einseitigkeit liegt die Kraft des Impressionismus, aber auch sein stillschweigendes Eingeständnis, daß er nicht die einzige Kunst sein will und kann. Das Prinzip als solches ist viel aufrichtiger und ehrlicher als seine Verfechter, die als erste die wahre und einzige Kunst gefunden zu haben glaubten. Der Diebermannsche „Christus unter den Schriftgelehrten“ hatte einen Sturm der Entrüstung hervorgerufen; selbst die bayrische Kammer der Abgeordneten hatte sich in einer Sitzung vom 15. Januar 1880 mit dem Bilde beschäftigt. Heute, wo wir alle Zwischenglieder vor Augen haben, urteilen wir kühler. Von einer Verspottung des Religiösen kann so wenig die Rede sein wie bei den Bildern Uhdes.

Sehen wir also von diesen wenigen Ausnahmen ab, so liegt die Bedeutung Diebermanns eben darin, daß er den Impressionismus am kon-

sequentesten ausgebildet hat und sich innerhalb der natürlichen Grenzen desselben beschied. Diese Konsequenz hatte freilich zur Folge, daß seine Kunst unmöglich Ausdruck der deutschen Seele werden konnte. Sie ist international. Seine Bilder könnte ein Franzose genau ebenso gemalt haben wie er selbst. Wie könnte man auch bei einem Künstler die feine Bitterung für das Deutsch-Innerliche voraussetzen, der sich gelegentlich „zu Rassen-theorien versteigt, die sich aggressiv wiederum gegen die Nation richten, in deren Schoß er doch geworden ist, was er ist“? (Karl Scheffler.) Wenn darum Richard Dehmel von Diebermann behauptet, er sei einer der reinsten deutschen Künstler, die sich je in der Nationalgalerie aufhängen ließen, so könnte er von Manet ungefähr ebenso sagen. Eine Kunst, die aus der Volksseele hervorgebrochen ist, wirkt auch auf diese bereichernd zurück. Das ist Diebermanns Kunst nie gewesen. Darum ist ihr völkischer Kulturwert gering. Man kann Diebermann daraus natürlich keinen Vorwurf machen, denn er ist, was er ist. Niemand kann verlangen, daß auf einem orientalischen Ölbaum Eichenlaub wächst. Aber die Tatsache sollte man doch ruhig zugestehen. Der Künstler selbst nannte den Impressionismus eine Weltanschauung. Dagegen ließe sich nun freilich vieles sagen. Aber lassen wir den Spruch einmal gelten. Eine national orientierte Weltanschauung ist ein Widerspruch in sich, denn die großen Fragen der Menschheit sind nun einmal allgemein-menschlich. Wer sie national färben möchte, würde den Fragen gerade ihre Größe, ihr allumfassendes Wesen nehmen. Der Sinn der deutschen Naturauffassung liegt hinter den Schleiern der Farbe; sie ist eine poetische, eine feiertägliche, wie sie unsere Romantiker, über die der Moderne so gern die Ächseln zuckt, hatten und darstellten. Bei Diebermann ist die Stimmung stets Werktagsstimmung; nie hören wir Glockengeläute und Orgelklang sondern den harten Ton der Werkzeuge, das Surren der Räder. Freilich, wer deutsch mit dem nüchternen Berlinertum gleichstellen möchte, müßte auch Diebermann einen Künstler von echt deutscher Art nennen. Aber die Reichshauptstadt ist höchstens das Gehirn, nicht aber das Herz des deutschen Volkes.

Der Ehrentitel eines großen Künstlers in seiner beschränkten Art kann Diebermann nicht genommen werden. Wie sich sein Auge an der naturalistischen Erscheinung vollsaugt, wie sich die so gewonnene Impression in die Farbe umsetzt, wie sich diese Farbe in feinsten Tonabstufungen — in der Musik würde man von Viertelston-Chromatik reden — über die Fläche

breitet und harmonisch zu einem weichen Akkorde zusammenschmilzt, wie die hinter der Farbe versteckte Form mit absoluter Treffsicherheit gepackt ist, kann man nur bewundern. Oder nehmen wir seine flüchtig hingeworfenen Zeichnungen und Radierungen. Das fast übermütige Federgekitzel der Frauengruppe von 1875 weiß aus dem Nebelwirbel der Federstriche die Figuren meisterlich loszulösen, umgekehrt monumentalisiert er in der Studie zu den Kartoffelerntenden die wirklichen Formen, indem er nur, ich möchte sagen, Diagonalen und Resultanten gibt. Im allgemeinen hält die Zeichnung Liebermanns zwischen diesen beiden Polen die Mitte. Stets aber weiß er die verschiedenen Affektgrade des Bleistiftes und der Radiernadel, von der spitzeften Schärfe bis zur weichsten Zerflossenheit, zur Herausarbeitung seiner Impression zu benutzen.

Der oberflächlich Blickende könnte sich wundern, daß Liebermann, der sein erzogene Großstadtmensch, an der „Armeleutemalerei“ so besondere Freude fand. Allein Liebermanns Talent geht im Malerischen auf; er will in der Tat nur Maler sein. Ein grober, schmutziger Bauernstiefel ist aber malerischer als ein eleganter Lackschuh, ein alter, abgetragener Hut mit verbogener Form malerischer als ein funkelnagelneuer Zylinder. Daraus hat Liebermann, der Maler, wiederum die Folgerungen gezogen. Die Großstadtmenschen sind ein Stück Kultur, die einfachen Leute ein Stück Natur voll malerischen Reichtums. Der Impressionist aber will Natur, nicht Kultur.

Nun hat der Künstler allerdings auch die vornehme Welt gemalt — von den Bildnissen soll hier abgesehen sein —, dann aber hat er sie so in die Natur einbezogen, daß aller Kulturfirniss vor ihrer übermächtigen Bestrahlung abschmolz. Seine Reiter am Strande, seine Polo- und Tennisspieler sind dafür Beispiele.

Man hört bisweilen über des Künstlers Armut an Motiven klagen. Es ist richtig, der eigentlichen Motive sind nicht gar zu viele. Aber Liebermann weiß die alten Motive in immer wieder neuen Variationen zu bringen. Diesen Vorteil hat der Impressionist vor dem Phantastikünstler voraus, daß ihm die Natur das scheinbar Gleiche und Ähnliche in den mannigfaltigsten Spiegelungen zeigt. Die Natur schafft nie zweimal das Gleiche. Mag darum Liebermann die Strand- und Dünenbilder, die Biergärten und sonnendurchzitterten Alleen, die Kinder Szenen und Reiterbilder noch so oft malen, es ist immer wieder ein anderes, was er bietet. Wer sich darum bei der Kunst nicht mit der Schale begnügt, sondern

zum Kern vordringt, wird dem Künstler die Motivarmut nicht als Fehler bußen.

Diebermann als Bildnismaler wäre ein eigenes Kapitel. Auch seine zahlreichen Selbstbildnisse sind immer wieder neu, da jeder Mensch eben nicht nur ein Gesicht hat, sondern hunderte: Szenerie und Witterung wechseln wie bei der leblosen Natur. Auch als Bildnismaler verleugnet Diebermann nicht den Impressionisten, den nicht das Seelische als solches lockt, sondern der Mensch als Naturausschnitt. Wenn der Künstler trotzdem bisweilen die Seele erwischt, so glückt das nur dann, wenn sie sozusagen am Fenster steht, wie etwa beim Bildnis des Baron Berger oder der Frau Biermann. Diese Leistungen sind nur nebenher und ohne besondere Absicht psychologische geworden. Samberger stürzt auf das Seelische los; er sezziert den Körper, um die Seele zu schauen, Diebermann begnügt sich mit der Oberfläche; bei Samberger gewinnt die Farbe symbolische Bedeutung, bei Diebermann ist sie Abschrift der Natur.

Reichlich ist es zu sehen, wie sich Diebermann mit Aufgaben monumentaler Kunst auseinandersetzt. Nur ein einziges Mal kam er meines Wissens in die Lage, Wandbilder zu malen, 1897/1898 im Schloß Rink (Mecklenburg). Diebermann ist ein zu feinfühliges Künstler, um Impressionen an die Wand zu malen, wie die Natur sie bietet. Eine gewisse Stilisierung, die bisweilen, besonders im Winter, an Pubis de Chavannes erinnert, sowie breitflächige Behandlung fallen denn auch sofort auf. Eine ganz glatte Lösung bietet das Resultat freilich nicht; dazu fehlt Diebermann die konstruktiv-architektonische Begabung. Man braucht es darum nicht zu bedauern, daß er ähnliche Arbeiten in Zukunft nicht mehr übernahm.

Wir konnten das Bild der Kunst Diebermanns nur flüchtig zeichnen, nicht im einzelnen ausführen. Zeichnen aber ist, wie Diebermann sagt, die Kunst wegzulassen. Vielleicht gewinnt der Leser trotzdem eine einigermaßen klare Idee vom Wesen dieses Meisters. Seine großen künstlerischen Vorzüge darf ihm niemand bestreiten. Dazu kommt noch, daß er seine Meisterschaft nie zu unwürdigem Sinnenkittel mißbraucht hat. Das ist ihm zu einer Zeit des unbeschränkten Libertinismus hoch anzurechnen. Aber seine zahlreichen Verbindungen mit führenden Kunstkreisen — er war ja auch Gründer der Berliner Sezession —, vorab mit dem jüdischen Kunsthandel haben die weniger erfreuliche Folge gehabt, daß man die Grenzen seiner Kunst zu wenig beachtete und ihn überschätzte. Jüngst wurden bei einer Versteigerung in Berlin für fünfzehn Diebermannbilder

342764 Mark bezahlt, darunter Einzelpreise von 80 000, 53 000, 52 000, 41 000 Mark. Noch im vorigen Jahre war die Welt verwundert über den unerhört hohen Preis von 41 000 Mark, der für eines seiner Bilder bezahlt wurde, heute steht der Kurs bereits doppelt hoch. Wenn das so weitergeht, dann erleben wir wieder den Fall des kürzlich verstorbenen Pariser Malers Edgar Degas, der eines seiner Bilder, das er um etliche hundert Franken hergegeben hatte, um 400 000 Franken verkauft sah. Das sind ungesunde Zustände im Kunstmarkt, die allerdings die Kapitalkraft gewisser Kreise ebenso grell beleuchten wie die Tatsache, daß Kunstwerke zur Ware, mit der man feilscht und handelt, herabgewertet wurden.

* * *

Noch flüchtiger als die Kunst Liebermanns müssen wir die Max Klingers skizzieren. Die Lagerbestände eines Warenhauses lassen sich nicht so leicht überblicken und inventarisieren als die eines Spezialgeschäftes. Der Vergleich ist ja gewiß nicht fein, aber er läßt doch ahnen, warum man im Raume weniger Druckseiten über die Kunst Klingers nicht mehr als Andeutungen machen kann.

Die psychischen Grundlagen der Klinger'schen Kunst sind ganz andere als die der Kunst Liebermanns. Klinger besitzt eine große innere Vorstellungskraft, und so war es nur naturgemäß, daß er sich nicht zum Impressionisten entwickelte, sondern zum Ideen- und Phantasiekünstler, in einem noch viel engeren Sinn als Böcklin, mit dem er sonst verwandt ist. Sein Aufenthalt in Paris, der Stadt des Impressionismus (1883—1886), ging deshalb ohne merkliche Spuren an ihm vorüber. Zwar hellte sich sein Kolorit im Sinne der Freilichtmalerei auf, allein diese Helligkeit der Farbe war bei ihm etwas Außerliches, nicht wie bei Liebermann aus der Konsequenz künstlerischer Anschauung Gewordenes. Sein Stil blieb im Grunde linear-klassisch.

In Deutschland war der Impressionismus in den achtziger und neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts noch nicht zur Herrschaft gelangt; die Gedankenkunst hütete noch ihr Erstgeburtsrecht, und so fand Klinger schnell sein Publikum und seine Herolde. Seine Bilder und Radierungen, die mehr „gelesen“ als betrachtet sein wollen, waren für diese Zeit gerade recht. Bald aber kämpften sich, langsam zwar, aber sicher, andere Ideale durch; der Wirklichkeitsinn gewann im Leben wie in der Kunst Oberwasser und die Zeit des Impressionismus brach an. Das

Sensationelle, literarisch Bedingte und Gedankengesättigte der Klingerschen Kunst wollte nicht mehr recht zünden. Wenn man die Festartikel zum 70. Geburtstag Diebermanns und die zum 60. Klingers vergleicht, kann man oft genug deutlich zwischen den Zeilen lesen, daß seine Aktualität um ist. Die frühere Begeisterung war kühler Achtung gewichen. Bei den Diebermann-Artikeln dagegen fühlt man das Herz der Schreiber pochen. Die kaiserliche Huld und Gnade, die Klinger unlängst mit dem „deutschen“ Orden Pour le mérite bedachte, dürfte den Künstler schwerlich darüber trösten, daß seine Gemeinde immer mehr zusammenschmilzt.

Dem Innerlichen und Naturabgewandten seiner Begabung gemäß ist Klinger eigentlich der geborne Griffelkünstler. Das Wort Griffelkunst hat Klinger für jenes Sondergebiet der Kunst geprägt, das mit den Mitteln des Stiftes und der Radiertechnik hergestellte selbständige, nicht als bloße Reproduktion oder als Vorarbeit zu einem Bilde dienende künstlerische Werke in sich begreift. In seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ (1891) hat Klinger dieses Sondergebiet nach Umfang und Grenzen zu bestimmen gesucht.

Schon in den beiden Zeichnungen, wo der Achtzehnjährige Adam und Eva im Paradies und bei der Vertreibung schildert, zeigt sich eine Bleistifttechnik, die auf den künftigen Radierer hinweist. Für einen so jungen Künstler sind die beiden Zeichnungen immerhin erstaunlich gut. Ihre Originalität liegt schon hier weniger im Technischen als im Gedanklichen: beim ersten Bild hält Adam der Eva eine Muschel mit Wasser gefüllt hin, in dessen Spiegel sie ihre Haare ordnet, beim zweiten Bild hat sich Eva weinend abgekehrt, während Adam ihr heftige Vorwürfe macht.

Zwei Jahre später stellte Klinger sein erstes Ölgemälde aus, den Spaziergänger, der, einer Mauer entlang gehend, sich von Banditen bedroht sieht und seinen Revolver zieht. Das Bild ist weder dem Inhalt noch der Komposition nach ein glücklicher Wurf für ein Tafelbild; es ist eine Anklage gegen seine eigenen später verfochtenen Theorien. Zugleich offenbart es bereits die Vorliebe des Künstlers fürs Kriminalische, für die Nachtseiten des sozialen Lebens, die ihn nie mehr verließ. Seine radierten Zyklen bergen eine Menge solcher Themen, wie etwa sein opus IX: Dramen. Man begreift es wohl, daß der moderne Mensch solchen Darstellungen wenig abgewinnen kann. Das Interesse liegt zu sehr im Thema selbst, als daß eine reiflose Formwerdung und Formwirkung zustande käme. Und doch kommt es bei der Kunst als solcher wesentlich darauf an. Was

soll z. B. rein künstlerisch ein Vorwurf wie das Blatt aus den Dramen auf dem wir am Rand eines Waldbaches Kleider und einen Brief finden?

Die Kunstreiterin, die Klinger um diese Zeit auf hochaufgebäumtem Roß schwebend zeichnete, ist kühn erfunden, beweist aber klar, daß solche Bewegungsmotive eigentlich nur in impressionistischer Art sich befriedigend lösen lassen. Im Klingerschen Bild ist der Moment erstarrt und löst beim Betrachter fast eine Beklemmung aus; der Impressionist weiß durch seine flirrende Technik den Moment als etwas Bewegliches, im nächsten Augenblick Verändertes glaubhaft zu machen.

Klinger hat es ganz richtig erfüllt, daß für Ideenkunst die Schwarz-Weißtechnik vollkommen genügt, ja in vielen Beziehungen den Vorzug verdient. Denn die farbige Erscheinung, auf die der Maler alles Gewicht legt, ist für die Wirkung solcher Vorwürfe ganz nebensächlich, ja nicht selten störend, da der Phantasie des Beschauers ein möglichst großer Spielraum gelassen werden soll. So kam Klinger an die Radierung.

Wie schon bemerkt, geht er bei solchen Arbeiten, die er zumeist in Zyklenform herausgab, mit Vorliebe den Nachtseiten des Lebens nach. Er scheut sich nicht einmal, einen Berliner Polizeibericht zu illustrieren, der die traurige Geschichte einer Proletarierfrau schildert, die, von ihrem Gatten ständig mißhandelt, in Verzweiflung gerät und mit ihrem Kinde den Tod in den Wellen sucht. Das Kind ertrinkt; sie selbst wird gerettet und hat sich vor dem Gericht zu verantworten. Oder er entwickelt in mehreren Bildern das Drama einer unglücklichen Liebe. In seinem opus VIII „Ein Leben“ schildert er in mehreren Blättern, in denen Wirklichkeit und Allegorie ein schimmerndes Gewebe spinnen, die Schicksale eines tief gesunkenen Weibes, das nach all seiner Schande den Tod in den Fluten findet und in die Hölle sinkt. Das letzte Blatt wirkt auf das christliche Gefühl abstoßend und hebt den immerhin tragischen Ernst der andern Blätter auf. Man glaubt den Spötter Heine zu hören. Lassen wir den Klinger-Biographen Max Schmid das Bild beschreiben: „In der schwarzen Höllenhöhle sitzt sie im Kreise der andern Sünderinnen. Vorn öffnet sich uns der Blick auf die Herrlichkeit des Paradieses, in dem gut bewachte, unschuldsvolle junge Mädchen den Himmelsreigen tanzen dürfen. Aber ein Engel mit flammendem Schwert ist vor der Hölleneinfahrt aufgepflanzt, um als Schutzmann der Sittlichkeit und der Moral die Gefallenen vom Lichte fernzuhalten. Und da, mitten unter ihnen, in der dunkelsten Tiefe erscheint die Lichtgestalt Christi, der einzige Trost, der ihnen geblieben, er,

der auch die Ehebrecherin nicht verdammt, der auch dem reinigen Schächer das Paradies verhielt. . . . Man hat in dieser Darstellung eine schändliche Profanierung des Gottessohnes gewittert und das Verdammungsurteil über den Künstler, der solches darzustellen wagte, ausgesprochen. Als ob der wahre Christus nicht gerade zu Zöllnern und Sündern gekommen wäre und ihnen verflündet hätte seine Liebe zu ihnen und seine Verachtung gegen die Reichen, die Pharisäer und Schriftgelehrten.“ Diese Beschreibung ist des Bildes würdig. Da mag die Sünde allerdings in diesem Leben triumphieren, wenn sich ihr die barmherzige Hand des Herrn auch noch im Jenseits entgegenstreckt.

Es ist, als hätte sich der Pessimist Klinger des allzu optimistischen Durakkordes auf diesem Blatte geschämt. Denn in zwei weiteren Blättern versucht er andere Lösungen der großen Jenseitsfrage: das Leid aus Pflicht ohne Glückserwartung und das Zurücksinken der Seele ins Nichts. Dieses letzte Bild enthält wohl das Selbstbekenntnis des Künstlers, so daß also die zwei ersten Schlußblätter eine mehr theoretische und geschichtliche, das letzte die praktische Lösung des Jenseitsproblems bieten sollten. „Von Trost und Herrlichkeit im Jenseits auch für den Sünder, wie sie das Christentum lehrt, kommen wir hier zu dem modernen Gedanken der Auflösung ins Nichts, jener schrecklichen Verneinung, die doch dem Weisen mehr Anreiz zu einem tüchtigen Leben bietet als manchem Frommen jenes Versprechen der Vergebung und Erlösung im christlichen Himmel.“ So der eben erwähnte Max Schmid!

Viele von den Klinger'schen Radierungen sind nichts als brutale Ausschnitte aus dem wirklichen Leben ohne jeden poetischen Reiz. Es ist oft schade um die geistvolle Radiertechnik, die der Künstler an solche Gegenstände verschwendete. Andern Blättern weiß er allerdings durch allegorische Verbrämungen einen tieferen Sinn zu geben oder durch landschaftliche Stimmungen, in denen er Meister ist, die Prosa der Wirklichkeit zu nehmen. Seine früher etwas zaghafte Technik gewann immer mehr Kraft und Tiefe. Alles, was das Kupfer an Schärfe und Weichheit, gestochen oder geätzt, in Strich- oder Aquatintamanier herzugeben hat, weiß er ihm zu entlocken, und es ist ein Genuß ganz eigener Art, seine Blätter nach der rein technischen Seite hin auf sich wirken zu lassen. Diesem Umstand wie der moralischen Freiheit, über die wir noch zu sprechen haben, ist es wohl zuzuschreiben, daß in den Kupferstichkabinetten Klinger vielleicht am meisten begehrt ist. Den großen spanischen Radierer Goya hatte sich Klinger gut

angesehen, so gut, daß man bisweilen einen Goya vor sich zu haben glaubt, am auffälligsten in dem Blatt „Rivalen“ aus opus VIII.

Seiner pessimistischen Grundstimmung entsprechend, hat sich der Künstler schon von seiner frühesten Schaffenszeit an mit den Rätseln des Todes abgemüht. Wie der Belgier Wierz nimmt er dabei auf zarte Nerven nicht die geringste Rücksicht. Seine Phantasie, mit der er fabelhafte Untiere formt, kann sich mindestens mit der des Hieronymus Bosch messen. Derart gräßliche Szenen wie etwa das „Alpdrücken“ erwecken so grausame Empfindungen des Ekels, daß ein ästhetischer Genuß nicht mehr möglich ist.

Im Alter von etwa 20 Jahren zeichnete er den sterbenden Greis. Die in mattem Glanz stierenden Augen, der geöffnete, wie ein Totenkopf die Zähne zeigende Mund, der schmerzliche, von einem irren Lächeln umspielte Ausdruck, die sich an die Brust ankrampfende Hand schildern in packender Realistik die physische Hilflosigkeit des ausflackernden Lebens. Aus derselben Zeit stammt eine flüchtig hingeworfene Zeichnung, die uns den Knochenmann vorführt, wie er einer Frau den Nacken bricht und ihr die aufgescharrte Grube zeigt; bei der „Vision“ sehen wir einen todmüden, im Behnstuhl zusammengesunkenen Greis, der mit weitgeöffneten Augen in eine Ecke starrt und mit der Hand auf das eingebildete Schreckgespenst hinweist, während die Wärterin zu seiner Seite sich bemüht, ihm die Unwirklichkeit der Vision einzureden.

Es konnte darum nicht überraschen, daß Klinger sich an die Bearbeitung des Todesproblems nach Art alter Totentänze machte. Was nur eine wilde Traumphantasie sich an Schrecknissen denken kann, breitet Klinger mit faunistischer Lust vor unsern Augen aus. Selbst das herrlichste aus all diesen Blättern, das mit Recht berühmt gewordene „Mutter und Kind“, ist von einer überaus traurigen und wehmütigen Stimmung durchtränkt. Still und friedlich, das Haupt mit Blumen bekränzt, die Hände gefaltet, liegt der Leichnam der Mutter aufgebahrt; das Kindlein hocht auf ihrer Brust und blickt mit großen verwunderten Augen, als beginne ihm eine leise Ahnung seines Unglücks zu dämmern, auf den Beschauer. Das ist ganz großartig und ein Resultat mühsamer Ausdrucksstudien, wie die verworfenen Fassungen beweisen. Erschütternd wirkt das Blatt „Pest“. Es ist das eine furchtbare Musik, die uns der Künstler hier aufspielt, aber es ist Musik, echte Musik, nicht nach Art der Programmmusik wie bei vielen andern Blättern auf Ausdeutung der Einzelheiten angelegt. Kein Mensch fragt mehr, was etwa die im Krankensaal flatternden schwarzen un-

heimlichen Geier „bedeuten“, so unmittelbar trafen sie sich in unsere Stimmung ein.

In seinen besten Schöpfungen, zu denen die eben genannten entschieden gehören, erweist sich Klinger als Dichter, als Fabulierer von erstaunlicher Kraft. Oft zeigt er uns in seinem Zauberspiegel Landschaften von berückender Schönheit, Kombinationen von Traum und Wirklichkeit von fast somnambuler Plastik. Menschen, Tiere, Bäume, Physisches und materialisiertes Metaphysisches werden in der Retorte der Künstlerphantasie durcheinandergeschüttelt, um Relationen herzustellen, welche die Wirklichkeit nicht kennt. Wie in einem Labyrinthischen Roman öffnen sich uns die Vorhänge einer andern Welt, das verständliche Wort geht in Musik über, in wirbelnde, rasende Musik, die tanzenden Derwische geraten in Ekstase und stoßen Worte aus, die niemand mehr versteht. Das ist Klingersche Phantasik, die hypnotisiert und fortreißt oder abflößt, je nachdem die psychische Verfassung des Beschauers ist. Würde der Künstler dabei erreichen, daß die Stimmung alles beherrscht und die Neugierde nach dem Sinn nicht aufkommt, so hätten wir in der Tat Kunstwerke eigener Art. Bisweilen ist ihm das wirklich gelungen. Aber nur allzuoft zwingt uns Klinger nach dem Sinn seiner Hieroglyphen zu forschen, und das ist der große irdische und unkünstlerische Rest so vieler seiner Gebilde. Allzuoft spricht die Reflexion, und zwar eine sehr komplizierte Reflexion laute Worte dazwischen. Das Rätsellösen ist aber ein Genuß eigener Art, vom ästhetischen wesentlich verschieden. Seine Ruhmredner, die so phantastische Erzählungen um seine Bilder schlingen, wissen gar nicht, daß sie damit selbst die so frischweg geleugnete literarische Grundlage solcher Werke feststellen.

Nicht selten macht sich bei Klinger ein starker Hang zur Satire bemerkbar. Das spießbürgerliche Philistertum, die Schwärmerei für die Antike, die Kunstkritik, der lebensfremde Klassizismus, die *pictura sacra* usw. müssen sich unter allerlei Allegorien versteckte Verhöhnungen gefallen lassen. In dem Blatt „Elend“ aus der zweiten Folge vom Tode wird die scharfe Tendenz ausgesprochen sozialistisch.

Als Maler hat sich Klinger gerne an religiöse Stoffe gemacht. Sie waren ihm von Jugend an nicht fremd. Daß er dieselben im Sinne des traditionellen Christentums gemeistert hatte, wird niemand erwarten, der seine Christentumsfremde Weltanschauung kennt. In Rom, wo er von 1889 an einige Jahre weilte, entstand die „Pietà“ und die „Kreuzigung“. Beide Bilder sind bekannt genug. Wir wollen nur bei der Kreuzigung einige

Augenblicke verweilen. Die Gestalt Christi ist, von der fast gänzlichen Entblößung abgesehen, edel und hoheitsvoll. Um so befremdender wirken die steif hingestellte, geradezu häßliche Madonna und die verzweifelt zusammenbrechende Magdalena mit ihren üppig durchgebildeten Formen. Die nackten Henker an der Seite des guten Schächers sind nichts als raumfüllende Statisten; gut ist das vertrauenerfüllte Antlitz des Schächers und die Personengruppe zur Linken des Bildes, bis auf eine Figur, die einen schrilten Miston hineinbringt. Es ist der harte Mann neben der Gruppe der Juden, der, angetan mit rotem Talar und rotem Tonsurkappchen, die Hände auf den Rücken gelegt hat und teilnahmslos zusieht. Was soll diese bissige Verhöhnung der katholischen Geistlichkeit auf einem solchen Bild? Wo blieben da die in „Malerei und Zeichnung“ ausgesprochenen Grundsätze? In der Farbenskizze war diese Figur noch nicht vorhanden; sie beweist also nur aufs neue den Anteil verstandesmäßiger Reflexionen im Schaffen des Künstlers.

Sechs Jahre nach der Kreuzigung entstand das Aufsehen erregende Kolossalgemälde „Christus im Olymp“. Wer das Bild nach seiner rein gedanklichen Seite betrachtet, könnte es als eine Verherrlichung des Christentums auffassen. Aber ganz abgesehen davon, daß wir Klinger ein solches Motiv kaum zutrauen dürfen, ist der griechische Götterhimmel mit seiner sinnlichen Schönheit so liebevoll dargestellt, die fünf christlichen Gestalten — Christus und die vier personifizierten Kardinaltugenden — sind dagegen von einer so unsinnlichen Würde und Feierlichkeit, daß die etwa vorhandene rein intellektuelle Tendenz durch die künstlerische Einkleidung ins Gegenteil gewandelt scheint: „Um den einen zu bereichern, mußte diese schöne Welt vergehn.“

Als Plastiker baut Klinger auf der Antike auf, ohne jedoch in ihre abstrakte Idealität zu verfallen. Zwischen den beiden Polen Hildebrand und Rodin nimmt er etwa die Mitte ein. Ein starker Wirklichkeitsinn vereinigt sich mit Streben nach geistiger Tiefe. Eine Eigentümlichkeit Klingers ist das Verwenden verschiedenfarbigen Materials. Um die nötigen Marmorarten zu erhalten, scheute er die weitesten Auslandsreisen nicht. In dieser Vorliebe für Zusammensetzung von Bildwerken aus verschiedenen Marmorarten offenbart sich eine Grundanlage Klingers, der Sinn fürs Ornamentale und Dekorative ebenso wie in den zum Teil malerischen, zum Teil plastischen Umrahmungen seiner großen Bilder und in den Randverzierungen seiner Radierungsfolgen. Klinger ist seinem

Wesen nach ebenso wie Stuck ein dekorativ geartetes Talent. Auch die Rhythmik und Vertikalität seiner Monumentalgemälde, die sich schon im Spaziergänger ankündigte, weist auf raumschmückende Zwecke.

Unter den Plastiken ist der Beethoven am bekanntesten geworden. Die Gestalt dieses mächtigen Genius mußte ihn um so mehr locken, als er selbst musikalisch sehr veranlagt war. Auch Brahms hat er ja ein graphisches Denkmal gesetzt. Den Beethoven-Kopf finden wir bereits in der Pietà als Modell für den hl. Johannes verwertet. Bei dem großen plastischen Beethoven-Verk macht die ganz unmotivierete Entblößung des Oberkörpers einen peinlichen Eindruck. Dieser idealistische Zug in Verbindung mit dem porträtmäßig aufgefaßten, realistisch durchgebildeten Kopf ist eine Beleidigung des gesunden Gefühls und ein Widerspruch mit des Künstlers eigener Theorie, nach welcher er selbst für die Darstellung des Nackten logische Gründe fordert. Es ist das allerdings nicht der erste Fall, daß der Meister seine eigenen Theorien in der Praxis umstößt.

Oft hat man Klinger Zeichensehler vorgeworfen. Die Tatsache ist nicht zu bestreiten, nur darf man bei einem Ideenkünstler nicht allzu großes Gewicht auf derlei Verzeichnungen legen; sie werden ja meist durch Vorzüge anderer Art wettgemacht. Klinger teilt diese Vassigkeit in der Behandlung der Naturformen mit den meisten Ideenkünstlern. Bei der Fülle ihrer inneren Eingebungen nehmen sie sich nicht mehr Zeit zu Naturstudien. Die absolute Vollkommenheit eines Kunstwerkes verlangte freilich auch in dieser Beziehung tadellose Korrektheit, soweit das Abweichen von der Natur nicht bewußt gewollt ist und einem höheren Zwecke dienen soll. Naturstudien sind nun einmal für einen Künstler das, was der Zettelkatalog für den Gelehrten ist. Zitate nach dem Gedächtnis sind immer verdächtig.

Wiederholt wurde das Schriftchen „Malerei und Zeichnung“ erwähnt, das Klinger 1891 zum erstenmal herausgab. Wir möchten bei anderer Gelegenheit einmal moderne Künstlerästhetiken eingehender untersuchen und dann auch Klingers und Liebermanns theoretische Schriften erörtern. Für heute nur dies: Gegen Schluß seines Büchleins behandelt Klinger eine Frage, die mit dem Thema der Schrift nichts zu tun hat, sondern nur den Zweck einer Selbstverteidigung zu verfolgen scheint: die Frage über das Nackte in der Kunst. Es wäre vergeblich, mit Klinger und seinen Freunden über diese Frage verhandeln zu wollen. Uns gilt die moralische Volksgesundheit ein höheres Gut als alle Kunst, und darum, nicht weil

wir ihm von einer rein abstrakten, über der wirklichen Welt schwebenden Kunsttheorie unrecht geben müßten, trennt uns von seiner Ansicht eine Welt.

In seinem neuesten Radierungswerk, dem Märchenzyklus „Das Zelt“, herrscht das Fleisch völlig. Diese Graphik ist Pornographik, wo sich selbst die perversesten Empfindungen tummeln dürfen. Es fehlt nicht einmal eine lesbische Potiphar. Von diesem jüngsten Werk wurden 116 Exemplare abgezogen. Das Exemplar kostet, von den wesentlich teureren Probedrucken abgesehen, 4800 Mark. Dieser Umstand verhütet glücklicherweise eine Verbreitung in weiteren Kreisen. Und diesen wüßten erotischen Traum nennt Klinger ein Märchen!

Aber selbst rein künstlerisch bedeutet „Das Zelt“ einen Abstieg von der früher erreichten Höhe. Die Bilder sind flauer im Technischen, weicher in der Form bis zum Mondän-Sentimentalen, und unmotivierte Verzeichnungen finden sich mehr als sonst. Früher war seine technische Instrumentierung viel fatter und reicher und seine Form herber und größer.

Das also ist Klinger, „der abseits gelegene, aber höchste Gipfel der Kunst unserer Zeit“, wie ihn Ubenarius, panegyrisch gestimmt, in seinem Buch „Klinger als Poet“ nennt. Das ist reichlich optimistisch. Wir möchten auf Grund gewisser Witterungen über den Wandel heutiger Kunstwertungen fürchten, daß der Gipfel verschwindet und nur das „abseits gelegen“ übrigbleibt. Schon eingangs wurde darauf hingewiesen, daß der Widerspruch gegen die Klingersche Kunst immer lauter wird, und zwar nicht nur von seiten der „Moralischen“, sondern auch von seiten der reinen Ästheteten. Wie kein anderer Künstler, Richard Strauß vielleicht ausgenommen, hat Klinger Sensation gemacht. Aber Sensation hat sich stets als ein gar schwaches Fundament für einen Dauerbau erwiesen. Nur zu leicht bricht er zusammen.

Josef Kreitmater S. J.