Zeitschrift: Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur

Herausgeber: Genossenschaft zur Herausgabe der Schweizerischen Monatshefte

Band: 9 (1929-1930)

Heft: 4

Artikel: An falschem Massstab gemessen : zu der Würdigung Arnold Böcklins durch Wilh. Barth

Autor: Schmid, H.A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-157021

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

in die Vendée, quand même, d. h. auch für einen König, dessen Politik mir nicht gefiele; aber nur für meinen König" (Privatschreiben an Schleinitz, 10. Dezember 1860; III, Nr. 127).

In Europa die gegebenen Machtverhältnisse unbefangen anzuerkennen, ist Bismarck fähig, so sehr er als Preuße legitimistisch dachte; und der konservative preußische Junker vermag als Deutscher liberal zu denken. Der Realpolitiker steht da, besser: der Staatsmann, der alle Parteien unter sich läßt und jede Bindung durch ein politisches System verwirft.

*

Im September 1862 (nach dem kurzen Zwischenspiel der Gesandtschaft am Hofe Napoleons III.) wurde Bismarck preußischer Ministerpräsident. Bisher hatte er beobachtet und kombiniert, berichtet und geraten, — ausgeführt, was sein Minister befahl. Von jetzt an wird er aus eigenem Willen handeln.

An falschem Maßstab gemessen.

Zu der Würdigung Arnold Böcklins durch Wilh. Barth.*)

Von **H. A. Schmid**, Basel.

Es war von jeher ein Mangel jener Darstellungen, die von schriftstellernden Künstlern und Vertretern bestimmter Kunstrichtungen oder Künstlergruppen ausgingen, daß sie bei allem Verständnis für Vorgänger, Lehrer, Mitschüler und Weggenossen an Meister und Werke fremder Schulen und Richtungen Maßstäbe anlegten, die ein gerechtes Urteil von vornherein verhinderten. Wer könnte sich dem Reize jenes literarischen Denkmals entziehen, das Vasari einem Michelangelo, den er verstand, persönlich kannte und verehrte, gesetzt hat. Aber auch die heute fast ganz vergessene Schilderung, die E. Förster von seinen Freunden, Cornelius und dessen Schülern, entworfen hat, ist ein fesselndes menschliches Dokument, bewundernswert wegen der Feinheit, mit dem dieser Künstler-Schriftsteller die verschiedenen Individualitäten und ihr gemeinsames Ziel charakterisiert hat. Über Titian und Giorgione wird man bei Vasari keinen Aufschluß suchen, so interessant seine Äußerungen sind, und noch weniger bei E. Förster. Es blieb einem Historiker wie Jakob Burckhardt vorenthalten, einen Michelangelo aus dem Haß heraus objektiv, im Grunde richtig und beinahe erschöpfend zu charakterisieren. Aber auch bei Historikern sind solche Charakteristiken nicht häufig. Wer ohne Kritik seiner eigenen Urteilskraft, ohne Kritik an der Zeitstimmung, in die er hineingewachsen ist, und ohne Kenntnis des periodischen Ab-

*) Wilhelm Barth: Arnold Böcklin; Bd. 11 der illustrierten Reihe von „Die Schweiz im deutschen Geistesleben"; Huber, Frauenfeld.

laufes der Geschmacksrichtungen an Künstler und Kunstwerke anderer Richtung herantritt, wird jener Gefahr, ungerecht zu sein, immer erliegen. Dieser Vorwurf muß auch gegen die Würdigung erhoben werden, die vor kurzem Wilhelm Barth Böcklin hat zuteil werden lassen.

Die Kunst ist bekanntlich nicht international; und es ist nicht nur die Größe der Leistung, es sind auch die Ziele bei jeder Nation verschieden. Wer der französischen Kunst in der Hauptsache seine Ausbildung, wer ihr vor allem die Grundfesten seiner Kunstanschauung verdankt, dem wird es schwer, sich in Böcklins Wesen zu finden. Der Meister hat zwar auch wie Barth in Paris studiert und dort entscheidende Eindrücke erhalten, aber er hat sich später ganz bewußt von den dort herrschenden Anschauungen, nicht nur von der einen französischen Richtung des Impressionismus abgewandt.

Albert Schweizer spricht sich in seinem Buche über Joh. Seb. Bach gelegentlich über den Unterschied zwischen deutscher und französischer Auffassung aus. Sein Zeugnis ist aufschlußreich, weil er zwischen den beiden Kulturen steht und weil er beide wirklich kennt. „In dem Verhältnis zur Dichtung liegt zuletzt der Unterschied zwischen französischer und deutscher Malerei. Wer mit den Künstlern beider Länder verkehrt, öfters in die Lage kommt, die ersten Eindrücke deutscher Maler in Paris, die Empfindungen der französischen Maler beim Anblick deutscher Werke zu analysieren, und wer die ungerechten Urteile auf beiden Seiten auf ihren klarsten und wahrsten Ausdruck zu bringen sucht, wird bald bemerken, daß die Differenz der Anschauungen in der verschiedenen Stellung zur Dichtkunst zu suchen ist." — Es kommt natürlich noch anderes dazu, bei Böcklin wenigstens sicher auch die verschiedene Stellung zur Musik. Auch diese dürfte innerhalb der französischen Malerei kaum irgendwo eine solche Rolle spielen wie bei Böcklin. Daß es französische Maler gibt, die sehr musikalisch sind, ist selbstverständlich, aber davon reden wir hier nicht. Es handelt sich um den Einfluß, den der Maler der Schwesterkunst auf seine eigene schöpferische Tätigkeit einräumt. Böcklin hat es schon früh ausgesprochen, er wolle wirken wie die Musik.

Schweitzer sagt noch etwas anderes, was beachtenswert ist. Er meint, das Material, in dem sich ein Künstler ausspreche, das heißt die einzelnen Kunstgattungen wie Musik, Dichtkunst, bildende Kunst, seien etwas Sekundäres. Es gebe außer guter Musik, Malerei u. s. w. noch etwas Primäres, das eigentlich Künstlerische. Dieser Gedanke ist nicht von der Hand zu weisen. Gibt es doch große schöpferische Menschen, die durchaus den Eindruck von Künstlernaturen hervorrufen, auch dem Philisterium ebenso instinktiv zuwider sind wie der echte Berufskünstler, obwohl sie keine künstlerische Tätigkeit im engeren Sinne ausüben. Und wie viele der eifrigsten Malmänner geben sich bei kurzer Bekanntschaft als Nichtkünstler, als Philister zu erkennen. Was ist das Anzeichen des Künstlerischen im engeren Sinne? Vom oberflächlichen Beurteiler wird die Aktualität dafür genommen. Das läßt sich überall beobachten, so unglaublich es scheinen mag. Ist das Aktuellgewesene veraltet, dann

hat eben die neue Generation wieder einmal die bekannte „schlimmste Zeit", den Tiefstand der Kunst, überwunden, wie die Biedermeierzeit das Rococo, die Butzenscheibenromantik das Biedermeier, der Jugendstil die „deutsche Renaissance" und die heutige Zeit den Jugendstil.

Es gibt Anzeichen für echtes Künstlertum im letzten und höchsten Sinne, die erheblich sicherer sind als die Aktualität. So zum Beispiel ungewöhnliche Selbständigkeit der Auffassung und schöpferische Kraft, die reich an neuen Ideen ist. Nach Schiller ist ein Merkmal des Künstlerischen auch das Überschwengliche. Das eigentlich Künstlerische hier zu definieren, ist unmöglich, auch nicht nötig. Diese Andeutungen werden aber genügen.

Böcklin war „überschwenglich" und selbständig. Dieses wurde er sogar je länger je mehr. Er hat von Belgien bis Neapel alles studiert, was ihm von künstlerischen Leistungen zu Gesicht kam, den Louvre so gut wie die deutschen und italienischen Museen, die Antike so gut wie die christliche Kunst von Giottto bis auf Rubens, Caravaggio und Poussin. Er hat das aber letzten Endes doch nur getan, um desto sicherer seinen eigenen Weg zu gehen. Er war aber nicht nur Enthusiast und Selbstdenker, er war auch Poet, und Poet nicht in seinen Mußestunden, sondern in seiner Malerei. Seine Größe liegt gewiß nicht im guten Stück Malerei beschlossen. Er schuf zwar des öfteren Gemälde, um die ihn jeder „Nurmaler" beneiden könnte und wir bewundern diese Äußerungen seiner Kunst, aber wir halten sie keineswegs für das Wesentliche. Seine Größe liegt in der Konzeption des Ganzen. Und die Konzeption des Ganzen geht aus der Verbindung des Poetischen, Musikalischen und Bildkünstlerischen hervor, einer Verbindung, deren nur wenige in diesem Grade, und nur seltene Geister fähig sind. Natürlich liegt die Größe aber im Grunde nicht darin, daß er solche Konzeptionen hatte, sondern daß er sie folgerichtig durchführen konnte, das heißt daß er sich die Frische der Konzeption bis zur Fertigstellung des Bildes erhielt. Die Größe der Leistung besteht deshalb auch weniger in einzelnen Hauptwerken, als in dem Stil, den er sich geschaffen, in der Lebensführung, die diese Neuschöpfung ermöglichte, und in dem, was hinter den Werken stand, in der Persönlichkeit.

Lehnt man jene Verbindung des Literarisch-Poetischen und des Musikalischen mit dem Bildkünstlerischen von vornherein ab, so wird man, wie es die Franzosen in der Regel tun, Böcklin wenig schätzen. Denn wer Poet und vor allem wer in solchem Maße wie Böcklin Poet ist, wird auch bei stärkster künstlerischer Veranlagung nicht so malen wie der „Nurmaler". Er braucht zwar nicht gleich zum Anekdötchen Maler herabzusinken, wie das Böcklin nachgesagt wurde. Aber die Poesie verlangt tatsächlich von ihren Dienern Opfer. Wer ihr huldigt, wird seinen Zoll bezahlen. Gibt es aber noch etwas Primäres, das wir höher einschätzen dürfen, als das, was die Franzosen „gute Malerei" nennen, ist die „gute" Malerei letzten Endes nur eines der Mittel, um mit jenem Primären die Welt zu beglücken, dann hat Böcklin Recht, wenn nicht, nicht.

Barth hat sich mit diesen grundsätzlichen Fragen in seiner Schrift nicht auseinandergesetzt. In bunter Reihe werden die einzelnen Werke vorgenommen und zensiert. Es wechseln, wie der Sonnenschein und der Regen im April, Worte der Bewunderung mit Bemerkungen, wie sie sonst nur der Ingrimm eingibt. Aber sieht man genauer zu, so ergibt sich doch eine Richtung des Geschmackes, eine durchgreifende Anschauung. Warmes, oft auch wirklich verständnisvolles Lob wird den Werken zuteil, bei denen der Verfasser die schlagende Naturbeobachtung bewundert; es fehlt auch nicht an jener taktvollen Rücksicht, die der Sterbliche den Unsterblichen schuldet, wenn etwa von Alterswerken gesprochen wird, die ein teilweises Nachlassen verraten. Allein die Rücksicht und sogar die einfache Logik verläßt den Verfasser, wo er von jener Gruppe von Werken spricht, zu denen der Heilige Hain und die Toteninsel gehören, die Bilder, die den Künstler populär und in weiteren Kreisen erst bekannt gemacht haben. Nun muß wohl das eine zugegeben werden: Das Tiefste und Letzte, was ein großer Mensch der Welt schenkt, wird nie von der Menge ganz verstanden werden. Es frägt sich aber dennoch, ob es die Trivialität ist, die diese Schöpfungen populär und heute bei vielen der Jüngeren wieder verhaßt gemacht hat oder etwas anderes.

Die beanstandete Gruppe von Bildern ist, wie Barth richtig bemerkt, auf den Ausstellungen in Basel und Berlin des Jahres 1927 zurückgetreten. In Basel war das aber geschehen, weil Barth selbst einen wesentlichen Einfluß auf die Auswahl der Bilder hatte; in Berlin geschah das, weil Ludwig Justi seinem Publikum den Meister einmal von der Seite zeigen wollte, die diesem weniger bekannt war, aber näher lag. Diese Taktik war vielleicht richtig für Berlin, da Max Liebermann und Meier-Grafe dort den Ton angeben. Für den Wert und Unwert der fraglichen Bilder beweist diese Berliner Ausstellung so wenig wie die Basler. Sie beweist nicht einmal etwas für die Einschätzung durch den Veranstalter der Berliner Ausstellung. Es wäre die Aufgabe der Basler Ausstellung gewesen, den großen Mann mit all seinen Ecken und Kanten möglichst so zu zeigen, wie er nun wirklich war, das heißt die Leistungen der einzelnen Epochen im richtigen Verhältnis ihrer Bedeutung für Leben und Wirken des Meisters zur Geltung zu bringen, sie mochten den Veranstaltern nun alle gefallen oder nicht. Nur vor einer solchen Übersicht wäre es eine dankbare Aufgabe gewesen, das Urteil über den Maler zu revidieren. Aber in Basel hatte Barth die Losung ausgegeben, den „gereinigten Böcklin" zu zeigen — gereinigt von den Hauptwerken, die ihm selber nicht zusagten. Die Losung drang so ziemlich durch, der Löwe wurde etwas frisiert, die Klaue war freilich doch zu erkennen. Eine kaum je wiederkehrende Gelegenheit ist so versäumt worden, die Erkenntnis von Böcklins Leben, Wesen und Werken zu fördern.

Der ausübende Künstler ist immer geneigt, den Geschmack, der vor dreißig Jahren herrschte, das heißt die Ansicht der letzten Generation

für den größten Tiefstand anzusehen und die Hochflut der Böcklinbegeisterung und der Begeisterung für jene Gruppe von Werken Böcklins liegt heute gerade drei Jahrzehnte zurück. Vor dreißig Jahren aber, also um 1900 herum, da war die Zeit um 1870 der Tiefstand, die Zeit, in der außer Böcklin und dem alten Menzel noch Feuerbach, Marées, Leibl, Thoma und in Frankreich Manet, Monet, Degas und Cézanne tätig waren, freilich ohne immer die verdiente Anerkennung zu finden. Die ist ihnen erst zur Zeit des letzten „Tiefstandes" zuteil geworden.

Wie könnten heute reife Männer den Geschmack solcher düsterer Zeiten noch teilen! Das Pathetische zumal liegt uns nicht mehr; wir sind zu skeptisch, zu kritisch geworden. Wir glauben nicht mehr an solche Ideale wie früher, kaum mehr an eine bessere Zukunft. „Erstarrung, Sichbescheiden beim Hergebrachten, Lässigkeit und Gleichgültigkeit" sind ja auch die Kenn- und Wahrzeichen des politischen Lebens. Wer seinen Beruf noch ernst nimmt, macht sich beinahe lächerlich, jedenfalls verdächtig. Wozu noch große Worte, wozu große Töne; sie sind in solcher Verfassung eine Lüge.

Die Jahre, die Böcklin eine gewisse Grundstimmung vermittelt haben, einen Unterton, der ihn durchs ganze Leben begleitete, waren anderer Art; sie fielen in die Zeit einer hochgehenden patriotischen Begeisterung, man schwärmte damals auch noch für anderes als für das Vaterland. Das ist lange schon anders geworden. Nur die Jüngsten denken vielleicht wieder anders. Sie wenden sich jedenfalls wieder Böcklin zu. Eine uns Heutigen fremd gewordene Anschauung vom Werte des Lebens ist offenbar der letzte Grund, weshalb Böcklins Gestalten und Farben uns heute wieder fremd anmuten.

Waren es aber etwa wirklich nur jene Allzuvielen, die jeder Sensation nachlaufen, die Böcklin früher verehrten? Durch Zufall ist dem Verfasser dieser Zeilen unter anderm bekannt geworden, daß Joseph Joachim ein besonderer Verehrer des Basler Heiligen Haines gewesen ist. Auf „besseren Kitsch" pflegen Leute wie der geniale Interpret Beethovens sonst nicht hereinzufallen. Auch von Beethoven wendet man sich heute ab.

Es war eine Elite von Kunstbegabten, die in der allgemeinen Bewunderung Böcklins vorausgegangen ist. Kein Zufall war es, daß gerade bedeutende Musiker zu dieser Elite gehörten.

Außer der allgemeinen Veränderung der Zeitstimmung haben noch andere Umstände dazu beigetragen, die populärsten Bilder zu diskreditieren. Gerade diese sind in zu kleinen, oft geradezu schlechten, trivialen Wiedergaben überall zu sehen. Schon die ewige Wiederholung allein stumpft ab; außerdem ist es keine Frage, daß die Erinnerung an schlechte Reproduktionen vielfach auf die Einschätzung der Originale zurückwirkt.

Böcklins populärste Werke teilen da ihr Schicksal mit der Sixtinischen Madonna, mit vielen Schillerworten, mit den Antiken. Es ist das Schicksal, das alle schlagenden, endgültigen Formulierungen — in Lite-

ratur und Musik so gut wie in der bildenden Kunst — bedroht, daß sie durch banale Wiederholungen in Verruf geraten. Es ist dies das Schicksal des Klassischen.

Man darf deshalb das Klassische noch lange nicht mit dem Trivialen, noch mit dem Akademischen verwechseln. Das Klassische kann eine allgemeinverständliche Formulierung des Erhabensten und Tiefsten sein. Das ist bekanntlich weder das Akademische noch das Triviale. Das Akademische ist im Grunde ja nur die Trivialität der feiner Gebildeten. Auch das Akademische besteht in einer banaleren Wiederholung klassischer Formulierungen.

Eine klassische Lösung kommt auch anders zu Stande wie eine akademische oder triviale. Das Klassische ist immer erst (gerade wie Böcklins populärste Werke) das Endergebnis eines langen Ringens. Das ist das Triviale und Akademische erst recht nicht. Böcklin war noch weniger akademisch wie Delacroix. Es scheint mir nicht einmal richtig, ihn als Klassizisten zu bezeichnen. Er war es jedenfalls weniger als Poussin.

Barth zitiert Siegfried Streicher, der die Toteninsel als Gemeinplatz bezeichnete. Nun gab es ja auch einen ehrengeachteten Eucharius Paffke, der Schiller nicht leiden konnte, weil seine Helden und Heldinnen immer in Gemeinplätzen reden. Noch dazu an den wirksamsten Stellen: z. B. „Johanna geht und nimmer kehrt sie wieder." Mit solchen Worten pflegte Herr Paffke seine Verkäuferinnen zu entlassen, wenn er sie endgültig satt hatte. Eine Melodie, die zum Gassenhauer wird, braucht ursprünglich nicht schlecht oder trivial gewesen zu sein.

Was Barth selber gegen diese Gruppe von Bildern Böcklins einwendet, ist jedenfalls ebensowenig überzeugend. „Vor dem bekannten Hauptbilde (dem Heiligen Hain) in Basel, mit den prächtigen Baumindividuen, deren Doppelreihe nur etwas plötzlich und unvermittelt sich in dämmriger Tiefe verliert, haben wir schon bei unseren Jugendbesuchen uns vergeblich gefragt, warum die Priester das Opferfeuer statt im Inneren des Tempels draußen im Freien, weit abseits vom Heiligtum über sumpfigem Rasen entzündet haben, sodaß sie in ihren weißen Kleidern auf den nassen Boden hinknieen müssen u. s. w." (!)

Wenn man solche Stellen, aus dem Zusammenhang herausgerissen, liest, könnte man glauben, einen Mann zu vernehmen, der gar nicht ahnt, um was es sich in der Kunst handelt. Kaum minder befremdlich ist alles, was gegen die Toteninsel gesagt wird. Unter anderem wird ausgeführt, daß die Cypressen nicht am Meere wachsen („Meer und Cypressen gehören nicht zusammen"). Das ist nun zunächst nicht einmal richtig. Eine photographische Abbildung des Inselchens Pondikonisi bei Corfu hätte allein schon den Verfasser darüber belehren können, daß die Cypressen genau so, wie Böcklin sie malte, am Meere wachsen. Aber wenn es auch richtig wäre, was wäre damit bewiesen? Wozu überhaupt solche und ähnliche belanglose und außerdem meist handgreiflich unrichtige

Bedenken, wenn Barth den Künstler wirklich bewundert. — Die Generation des Malers selber nahm es ja noch mit der bildlichen Darstellung in der Malerei ernst und damit auch mit Pflanzenwuchs und Bodenstruktur. Böcklin hatte außerdem ein ganz erstaunliches Gedächtnis. So drängt sich denn auch in Italien als natürliche Folge davon immer wieder die Beobachtung auf, wie naturwahr seine Darstellungen sind, auch da, wo sie uns Nordländern zuerst als unwahrscheinlich aufgefallen waren.

Aber Barth empfindet und denkt mit seiner ganzen Generation in solchen Dingen längst ganz anders. Es wäre ihm doch völlig gleichgültig, ob Cypressen am Meere wachsen oder nicht, ob Priester in Heiligen Hainen ihre Kleider beschmutzen können oder nicht, wenn die Bilder ihm zusagten, wenn nicht in der Kunst des Meisters gerade hier etwas anderes und auch Wichtigeres besonders stark in die Erscheinung träte, was seinen Empfindungen oder Anschauungen zuwiderliefe. Vom botanischen Standpunkt sind jedenfalls die Bäume eines V. van Gogh und Gauguin nicht besser als die Böcklins. Sie sind z. T. schlechterdings unmöglich. Auch für Barth ist die Malerei sonst mehr als richtige Darstellung. Auch er weiß sonst das subjektive Element, die Umgestaltung des Eindrucks zu poetischer Wirkung zu bewundern. Nur gerade da, wo die künstlerischen Erfahrungen eines Menschenlebens zusammengefaßt werden, um einen Eindruck mit einer noch nicht dagewesenen Wucht wieder zu geben, nur gerade da, wo der Beschauer meist von der Stimmung so gefesselt wird, daß er die Realistik der Darstellung vergißt, wird er kritisch. Das erinnert an den Bären, der zum Adler sagte: Du sollst nicht fliegen. Fliegen ist zu übertrieben. Siehe, ich fliege ja auch nicht.

Wie kann man nur zu einem solchen Endurteil kommen? Die Antwort ist gegeben. Der Verfasser frägt nicht, wo ist künstlerische Kraft. Er erhebt sich nicht zu dem Standpunkt, daß er der Kunst den Preis gibt, wo er nur sie findet. Er mißt mit dem Maßstab einer Auffassung, die auf Zeit und Ort beschränkt ist und nicht mehr Geltung beanspruchen kann als die Auffassung vorausgegangener und nachfolgender Moden und Richtungen.

Waren aber bei Böcklin nicht vielleicht ewig zu Recht bestehende innere Notwendigkeiten vorhanden, die ihn über das hinausführten, was dem Verfasser noch gefällt? Könnten es nicht vielleicht die Stärke seiner Empfindungen, die Größe seiner Leidenschaften und der Reichtum seiner Anlagen, die Zahl seiner Register gewesen sein? Nichts ist bei Böcklin so erstaunlich wie die Konsequenz, mit der er dem Stile der Toteninseln und Heiligen Haine zuschreitet und, da die geniale Tat und gerade diese, kein Akt der Willkür, sondern innere Notwendigkeit ist, so spricht diese Konsequenz noch mehr als alles andere für seine Genialität und für die Berechtigung gerade der von Barth verurteilten Werke. Sie liegen fast in der Mitte einer langsamen und zielsicheren Entwicklung. Es sind nicht etwa Entgleisungen der Jugendjahre, noch die Erzeugnisse eines mutlos gewordenen Alters, es spricht sich in ihnen kraftvoller und klarer aus,

was schon früher verhaltener zum Ausdruck kam, und was der Künstler auch als Greis nicht verleugnet hat. Wer mit dem Interesse des Psychologen und Historikers an das Werk Böcklins herantritt, wird sich der Erkenntnis gar nicht verschließen können, daß diese Werke der bezeichnendste Ausdruck seines Wesens sind.

Dieser schärfste Ausdruck eines Mannes, der, ohne jemand um Erlaubnis zu fragen, seine eigenen Wege ging, mag nicht jedermanns Geschmack sein. Der Franzose verträgt allein schon diesen Grad von Originalität nur sehr schwer. Er verträgt ihn nicht einmal bei seinen Landsleuten. Aber er war schon für Dürer und Grünewald bezeichnend. Die französischen Künstler waren auch von jeher anders. Schon heute wirken ein Manet und ein Ingres nur noch wie Nuancen eines und desselben Stiles. Bei den fraglichen Werken Böcklins kommt auch das Mitschwingen des Poetisch-Musikalischen stärker zur Geltung als sonst.

Jedenfalls gilt es heute auf dem Gebiete der Malerei gerade wie zu Lessing und Herders Zeiten auf dem der Literatur, das Recht der Genialität gegenüber fremden Regeln, Maßstäben, Denkgewohnheiten zu verteidigen.

Die Bemängelungen, die bei Barth immer wieder mit den Ausdrücken von Bewunderung wechseln, zeigen deutlich, daß der Verfasser das Problem nicht durchdacht hat. Vielleicht beruht seine Bewunderung mehr auf seinem angeborenen Sinn für Kunst, sein Tadel mehr auf dem, was er angelernt hat. Mißtrauen muß jedenfalls eine Würdigung erwecken, die Böcklin da verurteilt, wo er nicht mehr mißzuverstehen ist, aber bewundert, wo seine Werke zur Not noch anders gedeutet werden können. Da muß doch — wie man glauben sollte — irgend etwas nicht stimmen.

Wenn dem Verfasser die zarteren Bilder Böcklins lieber sind als die, wo dessen Urkraft in die Erscheinung tritt, so ist das sein gutes persönliches Recht, und wenn er in der einen Seite das Nachwirken des ihm selbst kongenialeren städtischen Blutes, in der andern das Nachwirken des Bauernblutes wittert, so kann und wird er ja vielleicht auch objektiv Recht haben. Nur das, die Leistungen eines Künstlers als Entgleisungen ausschalten zu wollen, in denen dessen Kraft und Originalität am stärksten zur Geltung kommt, nur das eine kann nicht ohne Widerspruch gelassen werden, denn es widerspricht allem, was man von einer Würdigung verlangen kann. Wir wollen Gott danken, daß die Vorfahren Böcklins den Pflug und das Schwert geführt haben, daß noch heute der Schweizer nicht ganz verstädtert ist und daß sich noch junge Leute, die nicht verstädtert sind, in der Schweiz den freiern Berufen zuwenden. Es gibt das die Hoffnung, daß die Gottfried Keller und die Gotthelf noch nicht aussterben werden.

Barth sagt selbst einmal von einem Alterswerk, das er gegen eine harte Beurteilung in Schutz nimmt: „Man sollte, so dünkt uns, doch einmal das Werk des Künstlers so nehmen, wie es ist, und sich an das

halten, was er uns gibt." Dieser freie und befreiende Standpunkt ist derjenige, der allein der richtige ist.

Von diesem Standpunkte aus gilt es die Zusammenhänge zu sehen und die großen Linien zu ziehen. Von dieser Warte allein kann Geschichte der Kunst geschrieben werden.

Politische Rundschau

Schweizerische Umschau.

Bundesversammlung und Außenpolitik: Das Verhältnis zu Frankreich. Spannung im Süden.

Die Juni-Session der Bundesversammlung hat ihrem Ruf, Schauplatz außenpolitischer Aussprachen zu sein, Ehre gemacht. Den Hauptanlaß dazu bot wie üblich der bundesrätliche Geschäftsbericht. Verschiedene Dinge im Land sorgten dafür, daß die Aussprachen aber nicht so akademisch und uninteressiert-langweilig waren wie die betr. Kapitel des Geschäftsberichtes selbst.

Im schweizerisch-französischen Verhältnis standen nur Einzelfragen zur Erörterung. Der Zonenstreit, der vor zwei Jahren noch so viel von sich hatte reden machen, hat jetzt — wie es in der seinerzeitigen bundesrätlichen Botschaft über die Zonenschiedsordnung angekündigt wurde — „den Zug des Beunruhigenden, der auf die Dauer die herkömmlich herzlichen Beziehungen zwischen den beiden Ländern ernstlich hätte gefährden können", verloren. Der Haager Schiedsgerichtshof befaßt sich augenblicklich mit der Beurteilung seiner völkerrechtlichen Lage. Auch wenn diese für uns günstig ausfällt, dürfte von den dann zwischen beiden Ländern anhebenden unmittelbaren Verhandlungen wenig zu erwarten sein. Denn Frankreich ist längst im Besitz dessen, was es 1919 wollte: der Zonen. Werden die französischen Zollbrigaden sich durch die Schreibfedern der Haager Gerichtsherren von Genfs Toren vertreiben lassen? Das und Genfs künftiges Schicksal „beunruhigt" unsere außenpolitische Leitung aber kaum stark; wenn nur die „herkömmlich herzlichen Beziehungen zwischen beiden Ländern" nicht mehr gefährdet sind. Damit sieht unsere außenpolitische Leitung ja seit zehn Jahren ihre Aufgabe für erfüllt an. — Es ist von welscher Seite im Nationalrat angefragt worden, wie es komme, daß der allgemeine schweizerisch-französische Schiedsvertrag von Frankreich noch immer nicht ratifiziert sei. Bundesrat Motta erklärte das damit, daß der französische Senat die Ratifikation bis nach Erledigung der Zonenangelegenheit verschieben wolle. Und vor fünf Jahren erblickte man einen Haupterfolg des Abschlusses der Zonenschiedsordnung darin, daß Frankreich gleichzeitig damit auch zum Abschluß eines allgemeinen schweizerisch-französischen Schiedsvertrages bereit sei. — An Gegenständen, um einen solchen Schiedsvertrag in Anwendung zu bringen, würde es unter Umständen keineswegs fehlen. Von baslerischer Seite wurde Klage darüber geführt, daß der in Angriff genommene Bau des Kembser Rheinstauwerkes die Rheinschiffahrt auf dem offenen Strome vollständig lahmlege, trotzdem Frankreich sich ausdrücklich verpflichtet hatte, beim Bau so vorzugehen, daß die Schiffahrt nicht behindert werde. Der Vertreter des Bundesrates hat versprochen, bei der französischen Regierung deswegen vorstellig zu werden, und der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß sein Schritt von Erfolg begleitet sei. — Als gänzlich erfolglos mußte der Vorsteher des Politischen Departements seine Schritte bei der französischen Regierung in einer andern Frage bekennen: in der Frage der Anwerbung von Schweizerbürgern für die französische Fremdenlegion. Ein Genfer hatte im National-