basler stadtbuch cms
Christoph Merian Stiftung

Arnold Böcklin. Festrede von Prof. H. Wölfflin

Autor(en): Heinrich Wölfflin

Quelle: Basler Jahrbuch

Jahr: 1898

https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/9dce4812-20b3-405c-bcd4-7065321b0bde

Nutzungsbedingungen
Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform baslerstadtbuch.ch ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.
http://www.cms-basel.ch
https://www.baslerstadtbuch.ch

Arnold Böcklin.

Festrede von Prof. H. Wölfflin.

Wenn Sie hiehergekommen sind, um als Einleitung zu der Feier, mit der Basel seinen berühmtesten Bürger zu ehren gedenkt, eine Festrede zu hören, so muß ich zum Voraus sagen, daß die eigentliche Festrede schon gehalten worden ist: seit fünf Wochen sprechen von den Wänden der Kunsthalle die versammelten Werke vom Ruhme ihres Meisters und dies in einer so eindringlichen Sprache, daß mir daneben nichts übrig bleibt, als höchst anspruchslos von den Eindrücken einige nur zusammenzufassen, die Sie alle und mit Ihnen tausend andere in dieser merkwürdigen Ausstellung empfangen haben.

Die Ausstellung giebt nur einen Teil des Lebenswerkes von Arnold Böcklin. Man müßte sie auf ihre vierfache Größe bringen, wollte man eine Anschauung haben von der ganzen Leistung und dem ganzen Manne. Allein auch so, wie sie ist, wird sie jeden mit dem Bewußtsein erfüllen, hier einem Phänomen von einziger Art gegenüber zu stehen, und wer alle Bilder einzeln schon gekannt hätte, müßte gestehn, daß sie, zusammen gesehn, doch wieder einen ganz neuen Eindruck machen. Die Universalität dieser Kunst kommt hier erst recht zum Vorschein. Böcklin malt alles: Land und Meer und die Geschöpfe des Himmels und der Erde. Keiner hat eine so allseitige Beziehung zur Natur wie er und er waltet über der Welt mit Shakespeare'schem Reichtum der Stimmung. Er

spielt mit dem Zarten und Anmutigen und führt in gewaltigem Anprall elementare Kräfte gegen einander; taufrisch und leicht wie ein Silberwölkchen läßt er die Göttin der Liebe aus dem blauen Meer emporsteigen, und derselbe Mann malt im selben Jahre den Centaurenkampf, wo tierische Gewalten den Vernichtungskampf kämpfen. Er kann lachen in ausgelassener Lustigkeit und wieder ernst sein und feierlich in gehaltenen, heiligen Gestalten, und erschüttern, wenn er von menschlichem Jammer redet. Er ist durchaus sinnlich, weltfreudig, genießend, aber er leiht doch auch sein Ohr den Stimmen, die von der Vergänglichkeit alles Irdischen flüstern, und er malt Bilder voll Wehmut und Entsagung, wie die Villa am Meer und die Toteninsel. Böcklin besitzt alles, nur eines ist ihm fremd: das Süßliche, das Sentimentale, das Frauenzimmerliche. Seine Kunst ist eine durch und durch männliche Kunst.

Und es ist noch etwas, was gleich auffällt. Böcklins Bilder graben sich dem Gedächtnis ein; sie sprechen stärker als andere; die Wellen, das Gestein, die Baumstämme auf blühender Wiese scheinen eine andere Intensität des Seins zu haben, als wir es zu sehn gewohnt sind. Woher kommt ihnen diese Stärke? Man ist geneigt zu glauben, Böcklin habe seine besonders günstigen Modelle gehabt, allein die richtige Antwort lautet: nicht weil er gute Modelle, sondern weil er keine Modelle hatte, konnte er so malen. Er malt aus dem Kopf, aus der innern Vorstellung. Das gilt von allem, vom Ruhenden und Bewegten, von der physischen Bewegung und vom physiognomischen Ausdruck. Darum ist auch sein Lachen so zwingend und darum sind seine Kinder so unvergleichlich. Was er giebt, ist nie der einzelne Fall, sondern das Resultat von vielen Beobachtungen, das geklärte ausdrucksvolle Bild, wie es die Vorstellung festhält. Das Malen aus dem Kopf soll nicht ein Bravourstück sein, das der Schwierigkeit wegen bewundert wird, Böcklin hält es für notwendig, wenn man zu deutlichen sprechenden Ge-

staltungen kommen will. Die Kunst beginnt für ihn überhaupt erst da, wo die Natur in dieser Weise gereinigt ist. Jahrelang hat er seine Schüler bei der Arbeit vor der bloßen Staffelei festgehalten und ihnen anempfohlen, von der direkten Benutzung der Natur sich frei zu machen. Selbstverständlich ist das nur möglich bei einer Vorstellung, die schon ganz vollgesogen ist von den Erscheinungen der Wirklichkeit, ja, die Arbeit des Beobachtens und Sammelns soll eigentlich in keinem Momente aufhören, daß der heimliche Schatz sich mehre, aus dem die Bilder hervorwachsen. Das festgewurzelte, stundenlange Betrachten der Dinge ist eine von den Eigentümlichkeiten, die im Umgang mit Böcklin jedem aufgefallen sind. Im Prinzip ist diese Schaffensweise die Negation des sog. Impressionismus und die historische Bedeutung Böcklins wird erst dann recht hervortreten, wenn die Abrechnung mit dieser gewaltigen Macht, die unser Zeitalter beherrscht, endgiltig stattgefunden hat.

Aus der innern Vorstellung wachsen nun nicht nur die einzelnen Stücke des Bildes hervor, sondern das Bild als Ganzes, und die Figuren sind immer gleich zusammen gesehn mit der Landschaft. Darum erscheinen sie so notwendig an ihrem Platze, darum besitzt die Scene, der Raum eine so große Klarheit. Und die Fabelwesen sind nicht als bloße Aktfiguren mit einer mythologischen Garderobe in eine bestimmte Landschaft hineingesetzt, sondern aus der Anschauung des Elementes herausgeboren, getränkt mit dem besondern Charakter der augenblicklichen Luft- und Lichtstimmung und darum so ganz unnachahmlich und unübertragbar.

Nicht von Anfang an ist Böcklin er selbst gewesen, auch seine Individualität ist geworden, und es ist gerade ein Hauptreiz unserer Ausstellung, daß man dieses Werden von den ersten Anfängen an verfolgen kann. Heimatliche schlichte Naturstudien, romantische Stimmungsbilder mit Abendhimmeln und gotischen Ruinen und ideale italische Landschaftskompositionen gehen anfänglich neben einander

her. Bei Schirmer in Düsseldorf bekam der Hang nach der großen heroischen Landschaft Nahrung. Gewaltige Baumgruppen, majestätische Ebenen und italienische Berglinien mit ihrem ruhigen Atemzug füllten die Phantasie. Allein das etwas allgemeine Pathos der Schirmer'schen Art genügte Böcklin nicht, er nahm sich selber in die Schule, und seine eigentliche Lehrzeit beginnt erst mit dem Jahr 1850, wo er zum ersten Mal Rom betrat. Er blieb sieben Jahre dort, und die Resultate dieser Studienzeit sind die weltbekannten Bilder, wie der „Pan im Schilf" in der Münchner Pinakothek, der „Panische Schreck" bei Schack oder die „Jagd der Diana" im Museum von Basel.

Der junge Feuerbach mag der erste gewesen sein, der den vollen Eindruck von der Kolossalität der Böcklin'schen Begabung erhielt. Nach einem Besuch in seinem Atelier, kam er einmal — wie uns Allgeyer erzählt — ganz vernichtet nach Hause: er müsse wieder von vorn anfangen!

Es waren die Vorstudien zum Pan im Schilf, die er gesehn hatte, und in der That, es ist merkwürdig: Das Bild in der neuen Pinakothek ist jetzt 40 Jahre alt, aber es wirkt noch immer neu, während seine ganze zeitgenössische Umgebung unmodern geworden ist. Hohes Schilfröhricht, das der Wind leise bewegt; ein weiß-wolkiger Himmel; nur ein einziger Sonnenstrahl hat sich an den stillen Ort durchgeschlichen, und es erscheinen ein paar Lichtflecken am Boden. Die Komposition ist schon ganz in der Art, daß die Figur völlig aufgeht in der Landschaft, man erschrickt fast, wenn man den Pan entdeckt, der da sitzt und das Geflüster des Schilfes auf der Syrinx begleitet; was aber damals den größten Eindruck machte, waren die Sonnenflecke am Boden mit ihrer fast illusionären Wirkung. In den letzten Jahren haben unsre Maler das Problem oft aufgenommen, Böcklin selbst ist nicht wieder darauf zurückgekommen, es muß ihm zu spielerisch vorgekommen sein.

Das Panbild bei Schack giebt die heiße Mittagstunde, wo die Luft zitternd aufsteigt vom brennenden Gestein und die Umrisse der Felsen zu vibriren scheinen. Der Hirt hat wirklich sichs bewegen gesehn: Pan sitzt da oben, den man nicht stören darf, und überwältigt vom Schrecken springt er mit seinen weißen Ziegen den glühenden Felsabhang herunter.

Und ganz voll Licht wie hier ist auch die Scene mit der Jagd der Diana auf dem Gemälde des Basler Museums. Hochbedeutend im Gesamtmotiv und unendlich reich in der charakteristischen Bildung der südlichen Gewächse, die in mächtigem Schwall sich gegen das Meeresufer hinunter ergießen, wäre das Bild allein schon merkwürdig durch seine Luftstimmung: der schwüle Himmel, der eben anfängt mit weißen Streifen sich zu überziehn.

Eine ganze Reihe moderner malerischer Aufgaben hat Böcklin damals vorauserledigt. Wenigen zu dank! Hätte er fortgefahren italienisch-ideale Landschaften zu malen mit den bekannten Baumgruppen und Himmeln, in der konventionellen gelbbraunen Tönung — es wäre ihm viel Not erspart geblieben. Für kostbarere Ware hatte das reisende Publikum in Rom kein Auge. Böcklin hätte verhungern können. Er entschloß sich, mit seiner Familie, die er in Rom gegründet, den Norden wieder aufzusuchen. Durch Feuerbachs Vermittlung kam es in Hannover zu einem Auftrag, leider nahm die Geschichte eine ungünstige Wendung, indem der Besteller die Bilder zurückwies, aber in München rettete ihn sein „Pan im Schilf“: er wurde für die Pinakothek erworben. Die Beziehungen zu Schack knüpften sich an, und 1860 gab man ihm sogar eine Professur an der Weimarer Kunstschule. Diese Art von Versorgung entsprach ihm freilich wenig. Wenn er später junge Künstler zu beraten hatte, so sagte er wohl kurzweg: Gehen Sie auf keine Akademie und reisen Sie so bald wie möglich nach Italien. Und das war es, was er damals selbst that: 1862 schon entledigte er sich der akademischen

Verpflichtung und ging nach Rom zurück, wo ihn Feuerbach als die erwünschteste Gesellschaft erwartete.

Böcklin und Feuerbach in Rom, die beiden repräsentierten damals die deutsche Kunst, und Graf Schack hat den Ruhm, sie eine Zeitlang allein am Leben gehalten zu haben. Es giebt Leute, die den deutschen Künstler prinzipiell auf dem heimatlichen Boden festhalten wollen und das Arbeiten in Rom von vornherein für bedenklich halten. Als ob es nicht auch deutsch sei, was Deutsche in Italien empfinden! als ob nicht die schönsten Früchte da gereift wären, wo germanischer Geist mit südlicher Natur sich traf!

Für Böcklins zweiten römischen Aufenthalt ist vor andrem die Schöpfung der „Villa am Meer" bedeutsam. Es ist ein Bild, das wir uns nicht mehr wegdenken könnten, an das sich Fäden nach allen Seiten anknüpfen. Wo von der Empfindung unseres Jahrhunderts die Rede ist, wird die „Villa am Meer" genannt werden müssen. Die Stimmung des Abends. Langsam, gleichmäßig rollen die grauen Wogen ans Ufer. Ein letzter Strahl trifft die Säulen der Gartenhalle. Es überkommt uns das Gefühl der Verlassenheit und Oede, auch wenn nicht die Figur in Trauerkleidern am Strande stünde. Wir glauben das Seufzen des Windes zu hören, der die hochragenden dunkeln Cypressen aufschauern macht. Böcklin hat das Bild mehrmals wiederholt und er ist eigentlich nie größer als in solchen Wiederholungen. Wo anderwärts ganze Existenzen auf einen Wurf der Art gegründet worden wären, giebt er in jeder Wiederholung etwas von Grund aus Neues.

Und was für Schöpfungen gehen daneben her! Ich nenne eine: Die Klage des Hirten bei Schack, mit dem entzückend durchgebildeten nackten Knaben, der von seiner Liebe singt. Die Berührung mit Feuerbach ist hier offenbar. Feuerbach malte damals auch solche musizierende Kinder, in mehrfacher Variation, aber das andere Temperament macht sich gleich mit aller Entschieden-

heit fühlbar. Böcklin ist sinnlicher, leidenschaftlicher: nur er giebt den feuchtglänzenden Blick, wie nur er das Rosengehänge und das Stückchen sonniger Wiese hat malen können. Und ganz trennen sich die Wege in Bildern wie der altrömischen Weinschenke, wo die Basler Ausstellung ein Exemplar in feiner graulicher Tönung aufweist. Es ist die Ueberleitung zu jener Periode der ins Graue gedämpften Farbe, wie sie die große „Trauer der Magdalena" (1868) hat und die Porträts aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Wer Feuerbach kennt, weiß, daß sein Kolorit die gleiche Wandlung durchmachte.

Seit 1866 war Böcklin wieder in Basel. Es erwarteten ihn große Aufgaben in Fresko: Die Malereien im Treppenhaus des Museums entstanden damals und noch vorher (Sommer 1868) die Bilder in der Gartenhalle Sarasin-Thurneysen. Wenn man über die Museumsfresken heute schwer mehr unbefangen urteilen kann, weil man weiß, wie Böcklin derartige Stoffe später anders zu behandeln pflegte, so kann man sich doch der Freude über die malerische Behandlung unmittelbar hingeben. Man frage sich, ob damals überhaupt jemand diese Einsicht in das Wesen des Freskovortrages besessen habe. Wie der Künstler zwischen Fresko und Tafelbild unterschieden wissen wollte, lehrt ganz deutlich die Vergleichung der Sarasin'schen Wandgemälde mit den entsprechenden Stücken der Gallerie Schack (Toscanische Villa und Gang nach Emmaus).

Etwas Gedämpftes haben freilich auch die Tafelbilder. Es ist die Signatur der Periode. Der Frühlingshimmel in der „toscanischen Villa" ist überzogen, der „Gang nach Emmaus" ist eine abendlich wolkige Landschaft. Die malerische Stimmung wird da gesucht, wo wenig Farbe ist, im verschleierten Licht, in weichen gebundenen Tönungen.

Da auf einmal — mit Beginn der siebziger Jahre — reißt der Wolkenschleier und die Welt entzündet sich in leuchtender farbiger Glut.

Wie ein helles Trompetensignal tönt die „Muse des Anacreon“ aus ihrer Umgebung heraus, und das mächtige Blau und Rot ist hier nur die Begleitung zu der sprühenden Kraft des Auges. Auf der „idealen Frühlingslandschaft“ bei Schack findet man das Motiv der toscanischen Villa wieder, aber jetzt glänzt alles in Farbe: kleine weiße geballte Wölkchen stehn am tiefblauen Himmel, und über die leuchtenden Wiesen wandeln die Mädchen in bunten Seidengewändern. Aus dem „Gang nach Emmaus“ werden die „Maurenzüge.“ Sonniges Gemäuer erscheint, rote Mäntel, weiße Pferde, Blutbuchen und herbstliches Goldlaub. Es ist das Geheimnis des Böcklin'schen Kolorites, daß es in der Wirkung sich nicht abstumpft. Warum kommen uns Makarts Farbenzusammenstellungen schon trivial vor, wie abgeleierte Harmonien? Sie sind nicht aus der Tiefe der Persönlichkeit herausgeboren, sondern sind ein bloß modisch-geschmackvolles Arrangement gewesen und damit dem Schicksal des Veraltens verfallen.

Damals, als Böcklin seinem 45. Jahre sich näherte, offenbarte sich seine Persönlichkeit zum ersten Mal ganz, in erstaunlicher, überströmender Fülle. Wie er in seinen Beziehungen zur Natur immer mannigfaltiger wird, so giebt er den Eindruck mit immer größerer künstlerischer Freiheit wieder: es beginnt jetzt in umfassender Weise jenes mythologische Dichten, das überall zu leibhaftigen körperlichen Gestalten vordringt. Die Ausstellung ist reich genug, um diese wunderbare Emanation vor Augen zu führen. Der Centaurenkampf des Basler Museums, in dem Eindrücke der brutalen Gewalten im Hochgebirg verarbeitet zu sein scheinen, wird dabei immer seine centrale Bedeutung behaupten. Es ist ein Werk, gleich mächtig in der Farbe wie in der Form. Wie in der mittlern Kämpfergruppe die Bewegung in den führenden Linien herauskommt und auf alle Ferne wirksam gemacht ist, sucht seinesgleichen. Ich spreche nicht von den andern gleichzeitigen

Bildern der Ausstellung — jedermann hat sie vor sich: die Venus Anadyomene, die Panscenen, die Klio und das Bild der Anmut: Flora, die über die Wiese schreitet, mit schwebendem, weichem Sammettritt — es sei nur gesagt, daß hieher auch noch die dunkle Meeresidylle der Gallerie Schack gehört, wo Böcklin das kalte Element gefaßt hat: das Weib, das mit der Schlange spielt, hat kein warmes Blut, und doch ruht in ihr etwas geheim-leidenschaftliches, wie in den tiefen Gründen des Meeres.

Ein Jahrzehnt lang hatte es Böcklin im Norden ausgehalten, erst in Basel, dann in München; im Jahre 1876 geht er nach Italien zurück und schlägt seinen Wohnsitz in Florenz auf, und nun geschieht aufs neue etwas Wunderbares. Es findet eine Abklärung statt, eine Beschränkung auf das Wenige, eine Vereinfachung der Motive zu Gunsten des ganz intensiven Eindruckes. Wenige Farben, wenige Richtungen. Elementare Kontraste. Die Farbe gewinnt jetzt die höchste Brillanz und der Stimmungsausdruck die größte Entschiedenheit. Vollkommene Klarheit verbindet sich mit der sichersten Oekonomie der Wirkungen.

Odysseus und Kalypso ist ein Bild dieser Periode, die man im eigentlichen Sinne die klassische nennen kann. Nur zwei Farben, er blau, sie rot, sonst nichts als brauner Fels, grauer Himmel und ein Stückchen graues Meer. Die Figur des Odysseus aber, der wie eine einzelne Säule dasteht und abgewendet über das Meer hinblickt, wird als konzentrierter Ausdruck des Heimwehs nie mißverstanden werden können. Scheinbar ohne allen Aufwand an Mitteln, ist hier ein stärkster Ausdruck für das Hinaussehnen gefunden. Wer nun trotzdem nach blauem Meer und tropischen Gewächsen verlangt, der mag bei Preller sein Genüge suchen; es macht nur nachdenklich, daß sich Preller's Bild bei all seinem Einzelreichtum sofort erschöpft und leer wird, während Böcklin eine immer neue Anziehungskraft entwickelt.

Wie das Figurenbild so vereinfacht sich die Landschaft. Sie wird ganz klar und durchsichtig. Das viele Detail, das wirre Busch- und Baumwerk weicht, man sieht klare Silhouetten, leuchtende Stämme. Die Gestalt des Bodens verliert die unruhig schwankende Bewegung, einfache Flächen fügen sich in sicherm Verhältnis zusammen.

In den Motiven an sich liegt nichts außerordentliches. Aber wie die Bäume schimmernd dastehn, die Wiese sich im Frühlingsglanze breitet, wie das Wasser mit Silberwellen hineilt über den durchsichtigen Grund und die Luft tief und strahlend ist, so haben diese Landschaften etwas Wunderbares, Märchenhaftes. Still und leuchtend liegen sie da. Hie und da hört man den Ton der Panspfeife, dem dann die Frühlingsnymphen lauschen, man entdeckt einen komischen bocksfüßigen Kerl, der sentimental wird, und man muß lachen, oft aber steigert sich die Stimmung ins Hochfeierliche und Heilige. Gefilde der Seligen möchte man all diese Bilder einer seltsam verklärten Wirklichkeit nennen. Und wenn im „Opferhain" aus dem Grunde der herbstlichen Baumallee ein Zug weißgekleideter Männer in stummer Prozession hervorwandelt, so ist das eine von den Staffagen, die ganz notwendig aus dem Geist des Ortes sich ergeben zu haben scheinen.

In dieser Zeit ist auch die Toteninsel entstanden. Die wehmutsvolle Stimmung der Villa am Meer erscheint hier weiterentwickelt zum Bilde der versteinernden Einsamkeit. Eine Gruppe von hohen, dichten Cypressen, eingeklemmt zwischen steile Felswände. Der Himmel dunkel. Das Meer regungslos. Nichts als die starren Vertikalen und Horizontalen. Kein Reiz malerischer Verkürzung. Der gleiche Abschnitt rechts wie links.

Mit diesem hohen Stil hat sich Böcklin noch nicht erschöpft. Unerwartet nimmt er eine neue Wendung. Wer den dritten Raum der Ausstellung betritt, prallt förmlich zurück vor der überwältigenden

Offenbarung eines üppigsten Kolorits. Als ob eine unbändige Freudigkeit über den alternden Meister gekommen wäre, die sich in Farbe habe Luft machen müssen, so knallt es von den Wänden. Er ging damals den sechziger Jahren entgegen. Es ist die Zeit, da er in die Heimat zurück kehrte und in Zürich mit Gottfried Keller zusammensaß.

Was malt er da in den Najaden der Basler Sammlung? Die Stunde des beginnenden Sturmes, wenn die Wasser anfangen unruhig zu werden und die Wellen hoch aufspritzen am Fels. Man hört dann allerlei seltsame Stimmen, es klingt wie übermütiges Gelächter, wie ein Johlen und Kreischen — Böcklin macht uns glauben, daß es wirkich die Meerweiber und die Unholde der Tiefe sind, denen es jetzt erst recht wohl wird und die mit lautem Lärm ihr Spiel anfangen. Es sind keine mädchenhaften Nixen, mit denen sonst so oft ein falsches Interesse in die Scene hereingebracht wird, sondern rote kreischende Fischweiber und ihr gellendes Lachen scheint sich in Farbe umgesetzt zu haben.

Und dann ist er in allem Jubel wieder still und milde und malt den Frühlingsgesang der Mädchen, die am Hügel hinschreiten: „Sieh, es lacht die Au!“, ein Bild, das sich ganz von selbst in Musik umsetzt, so sehr ist alles darin Rhythmus der Bewegung und Wohlklang der Farbe.

Die elegische Stimmung tritt jetzt zurück. Selbst in den Ruinenbildern gewinnt das Sinnlich-Prächtige die Oberhand. Das weiße verfallende Gemäuer steht im brennenden Rot des herbstlichen Buchenwaldes und in unergründlicher Purpurpracht rauschen die Meereswogen.

Wenn solche Gemälde vor zehn Jahren auf Ausstellungen erschienen, so sahen sie zwischen den damaligen Modebildern wohl seltsam aus. Die allgemeine Abbleichung der Farbe hatte damals ihren Höhepunkt erreicht, was wollte dieser Mann in den Reihen der zarttonigen Maler des hellen Pleinair?

Wohlwollende Kritiker ließen ihn gelten als Original und unverbesserlichen Koloristen, wenige mögen es gewesen sein, die in ihm nicht den Sonderling, sondern umgekehrt den gesunden und naiven Menschen sahen, der nach der Philosophie: was gut schmeckt, das ist gut, die Freude an der klaren Farbe behielt und die klare Form der unklaren vorzog. Die Freudigkeit der Anschauung, das ist es, was aus allen seinen Bildern leuchtet, und die Lust an der glänzenden Farbe bei ihm ist nicht größer als das Verlangen nach der vollkommensten Klärung der körperlichen und räumlichen Erscheinung.

Gewiß repräsentiert Böcklin nicht die einzige Kunst, es giebt der Möglichkeiten noch andere, die Welt künstlerisch zu sehn, aber so wie er ist verehren wir in ihm einen der größten Wunder- und Wohlthäter der Menschheit. Er hat unendliche Quellen des Genusses erschlossen, denn die Malerei ist nicht dafür da, um nur die Wände der Häuser zu dekorieren, die Künstler sind die großen Offenbarer, die uns den Reichtum der Welt sehen lehren. Tausende sind in diesem Sinne Böcklins Schüler geworden, und die wiedergewonnene Freude am Starken und Gesunden, die Genesung zu festlicher Sinnlichkeit ist eine frohe Gewähr für das kommende Jahrhundert.

Im wahren Sinne des Wortes darf man Böcklins Kunst eine festliche Kunst nennen. Vielen ist es unbegreiflich erschienen, daß Basel seine Heimat sei, die Stadt, wo doch alle Lebensfreude nur gedämpft und verhüllt sich zeigen dürfe; andrerseits ist Basel vor kurzem verglichen worden mit der berühmtesten Feststadt Deutschlands, mit Nürnberg in den glänzenden Tagen Albrecht Dürers. Ich will nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht. Das aber werden wir sagen dürfen: so lange bei uns Arnold Böcklin in Ehren gehalten wird, wird auch der festliche Glanz, in dem die Stadt heute erstrahlt, nie ganz erlöschen.