

Wilhelm Ludwig Lehmann

Autor(en): **Schröter, Manfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **25 (1921)**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-572246>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei 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 Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

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.



W. L. Lehmann, Zürich.

Decoratives Stilleben. Ölgemälde. Phot. G. Lind, Zürich.

Wilhelm Ludwig Lehmann.*)

Ein Beitrag zum Thema „Landschaft und Erlebnis“ von Dr. Manfred Schröter, Golln b. München.

Jedes Kunstwerk hat Anspruch darauf, aus der Unmittelbarkeit des künstlerischen Lebens heraus beurteilt zu werden, der es entstammt. Wer nicht zum Miterleben fähig ist, ist auch nicht fähig zum Beurteilen.

F. Medicus.

Im Sinne dieser Zeilen mag es wohl berechtigt scheinen, zum sechzigsten Geburtstag eines Künstlers die Bedeutung und die Lebenswirkung seines Schaffens zur Ergänzung auch einmal von diesem

allgemeinern Gesichtspunkt zu betrachten — insonderheit, wenn solcher prinzipieller Würdigung des inneren Ertrags die Eigenart und Durchbildung des künstlerisch Erreichten in so hohem Maß entgegenkommt, wie bei den Landschaften des Zürchers Wilhelm Ludwig Lehmann. Nicht sowohl an eine ästhetisch-kritische Eingliederung in den Zusammenhang historischer oder moderner Strömungen ist also hier gedacht, sondern an ein einfaches Verstehenwollen der (künst-

*) Geb. 7. März 1861 zu Zürich. Weitere Daten findet der Leser der „Schweiz“ in dem schönen Lehmann-Aufsatz von Dr. H. Trog (Juli 1907), mit dem Bildnis Lehmanns und zahlreichen Reproduktionen seiner Gemälde. Fernere Wiedergaben in den Jahrgängen 1898, 1901/02/03 (die Stadthausbilder, ebenfalls mit Lebensskizze) und 1920. — Wir erinnern kurz an Lehmanns Studienjahre in Zürich, Paris, Karlsruhe und München, das ihm bis zur endgültigen Rückkehr in die Vaterstadt (1918) zeitweise eine zweite Heimat wurde. (Seit 1906 Schriftführer der Münchener Sezession und Mitbegründer ihrer Galerie.) 1895 der Genfer Calame-Preis für den „Märjensee“, Variante von 98 im Zürcher Kunsthaus; 1901 zweite Medaille der Münchener Internat. Ausstellung; 1902 Ausmalung der Halle des Zürcher Stadthauses (Das alte Zürich), 1903

des Sitzungszimmers des Bundesrates im Berner Parlamentsgebäude (4 Landschaften). — Werke des Künstlers besitzen fast alle öffentlichen Schweizer Sammlungen (so Basel, Zürich, St. Gallen, Aarau, Schaffhausen, Luzern, Lausanne, Genf zc.), der bayerische Staat (Neue Pinakothek und Graphische Sammlung) und viele Privatsammlungen. Kollektivausstellungen 1906 in Zürich, 1917 in München. — Die Bedeutung des Kunstschriftstellers Lehmann endlich bezeugen seine feinsinnigen biographischen Analysen der Schweizer Künstler Glabbach, Stäbli, Grob, Koller, Wetti, Kihling (jeweilen als Neujahrsblatt der „Zürcher Kunstgesellschaft“ erschienen). — Diesem Artikel sind fünf Kunstbeilagen und zehn Reproduktionen im Text beigelegt.



W. L. Lehmann, Zürich.

Hochwasser im Isartal. Ölgemälde. Phot. G. Lind, Zürich.

lerischen) Gründe jener selten reinen und fühlbaren Lebenswirkung seiner Kunst als solcher.

Dankbar kann der prüfende Betrachter dieser Landschaften vor ihnen gleichsam ausruhen; denn er fühlt sich vor den Werken eines Reifgewordenen, vor dessen ruhiger Fülle und Gelassenheit geklärter Problemlösungen die Frage nach dem Weg zu dem erreichten Ziel zunächst belanglos dünkt. Ein starker Schöpfer hat hier seine Bahn durch alle ihm gemäßen Anregungen bis zur eigenen Höhe hin durchmessen, auf der nunmehr im sichern mittäglichen Glanze nur die Lust des freien, mühelos beherrschten Wanderns selber spürbar wird, indessen die Erinnerung des pfadsuchenden Ansteigens verblaßt... „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.“

Doch zu diesem ersten Eindruck der formalen Vollreife künstlerisch-technischen Gelingens tritt alsbald ein zweiter, andersartiger — ausgehend von der ungemainen Einfachheit und Schlichtheit des in diesen Werken Dargestellten. Es ist, als wirke nur ihr Inhalt in der Kraft des eigenen Wesens und in ausschließlicher

Sachlichkeit, ganz unabhängig vom Kunstwerk und Schöpfer. Auch abgesehen von jener künstlerischen Formvollkommenheit als von der selbstverständlichen, erfüllten Voraussetzung jeder reinen Wirkung eines Kunstwerks, steht hier gleichsam hinter ihr noch die Bedeutung des Sachinhalts selbst — die Landschaft knüpft mit dem Beschauer ihren eigenen Lebensbezug unmittelbar in schöpferisch fortzeugender Lebendigkeit, vor der der Darsteller und Mittler, dessen Formkraft sie heraufbeschworen und gestaltet hat, auch als Persönlichkeit zunächst scheinbar gleichgültig wird. Nicht mehr der Künstler, je nach seiner Meisterschaft, nicht mehr sein Werk — nurmehr das Dasein selber scheint in unberührter Einfachheit und Innigkeit in seinem reinen Lebenswert zu uns zu reden.

Wem ein derartiger Gesichtspunkt der Empfindung und Beurteilung von künstlerischen Fragen abzuführen scheint auf den schwankenden Boden eines dilettantischen Subjektivismus, der die wesentlichen Ziele aller Kunst vor längst schon überwundenen Mißverständnissen wieder verloren habe, möge sich irgendeine Epoche

wirklich künstlerischer Hochkultur gegenwärtigen, die seiner Kenntnis eben nahe liegt — von welcher Zeit und welchem Volk auch immer — um dieses Zurücktreten des Künstlers vor dem (vollbeherrschten) Werkinhalt als das Natürliche und Altgewohnte zu empfinden. Gerade eben die erreichte Stilgebundenheit und typische, allseitige Durchbildung solcher Kulturhöhen hat die Menschen erst befähigt, an dem jeweiligen reinen Kunstwerk ihrer Zeit wieder naiv den Inhalt als die einfache, einheitliche Erfüllung des Kulturgehalts und Kunstausdrucks zu erleben.

Für uns freilich ist solche Einheit und Geschlossenheit einer Gesamtkultur längst aufgelöst — erinnerlich etwa noch in der religiösen Fassung unserer mittelalterlichen Höhepunkte. Die Kulturtotalität in ihrer unerhörten Lebensmacht ist unerreichbar, seit die einzelnen Kulturfunktionen sich getrennt in steigender Selbständigkeit entwickelt haben, um zuletzt schließlich für sich allein doch wieder vor dem höchsten und umfassenden Problem zu enden, dessen Lösung nur einer einheitlichen Kulturgesamtheit vorbehalten scheint. Unermesslich ist die auf dem Einzelweg erreichte Vertiefung und

Verfeinerung jedes Kulturzweigs selbst — in unserem Fall der selbständig gewordenen Kunst, die tausendfach differenziert, mit all den Möglichkeiten ihrer Kräfte so vielfältig nach dem Ziel der eigenen Vollkommenheit und Reinheit strebt, ohne die Sehnsucht nach dem vollen Ganzen eines einheitlichen Lebens zu erfüllen, wie es damals im Gehalt des Kunstwerks wie von selber ausgesprochen werden konnte.

Aber sind auch die Kulturrinhalte zu verschieden und sich gegenseitig viel zu fremd geworden, als daß nun die künstlerische Formung irgendeinen zur lebendigen vollinhaltlich umfassenden Einheit gestalten könnte, so hat dafür andererseits die einzelne Kunstgattung selber eine Durcharbeitung und Vergeistigung erfahren, daß an ihr allein das künstlerische Phänomen als solches sich in seiner ganzen Reinheit und Gewalt bewähren kann. So wenig auch die frühere Synthese durch vorzeitige Vereinigung der Einzelentwicklungen zu erzwingen wäre — jene falschen Wege einer unverständenen und verfrühten Sehnsucht, an denen die deutsche Kunst so reich ist — so vermag der weite Umweg innerlicher Eigenreife doch günstigenfalls wieder zur



W. L. Lehmann, Zürich.

Seldensamkeit. Delgemälde. Phot. G. Lind, Zürich.

schöpferischen Möglichkeit des vollen Lebens und seines Gesamtgehalts zurückzuführen. Damit aber würden, wenigstens an diesem Einzelpunkt, dann Kunst- und Lebenswirkung abermals wieder zusammenfallen können.

Ein solches günstiges Zusammentreffen scheint gerade in der Landschaftsmalerei gegeben. Die Landschaft ist ein Medium gehaltvollen Empfindens, das sich jenseits der für die Gemeinsamkeit verlorenen Kulturinhalte, jenseits aller Weltanschauung und jenseits der einzelnen Kultursysteme als elementares, allen zugängliches Darstellungsobjekt darbietet. Die Gemeinsamkeit der Lebenswirkung wird hier möglich, wenn unser Weltempfinden eben in der Landschaft sich zu einer rein seelischen Aufnahmskraft differenziert hat, und wenn andererseits die Fortentwicklung der Malerei zu einer ihr gemäßen Darstellung des reinen Anschauungsgehaltes geführt hat.

Eine derartig orientierte Geschichte insonderheit der germanischen Landschaftsmalerei (von Dürer, Altdorfer und Grünewald bis zu Van Gogh) würde sehr fruchtbare Ausblicke bieten. Hier kann nur auf das Endergebnis der gewonnenen Gestaltungsmöglichkeit seelischen Weltempfindens in der bloßen Landschaft hingewiesen werden. Das moderne Landschaftsbild will nicht den wirklichen, naturalistischen Eindruck der Außenwelt erzeugen, sondern seine künstlerische Kraft soll uns das seelische Erlebnis selbst unmittelbar erwecken, das vor der Natur in dem Anschauenden erwacht. Die Seelenschwingung selber, die in dem die Erde Schauenden erzittert, kann im Kunstwerk des Landschafters zur reinen Gestalt gelangen. Darum bedarf die Landschaft keines eigentlichen Inhalts mehr.

Weitab liegen dabei alle hineingedeuteten Beziehungen und jeder mißverstandene Realismus. Nicht irgendeine wirkliche „Natur“, sondern die Antwort unserer Seele auf den (angesehenen) Ruf des Daseins kommt im Landschaftskunstwerk zur Gestalt und Wirklichkeit. Darum kann jeder beliebige Anlaß der äußeren Unendlichkeit zum Ausgangspunkte werden, und eben die Reinheit

dieser künstlerischen Antwort macht es ganz verschiedenen Betrachten möglich, die Unendlichkeit der eigenen Seele in ihrer Beziehung zur Anschauungswelt an diesem Kunstwerk zu erleben. So vermag die Landschaftsmalerei aus innerlich-formalen Gründen doch wieder sachinhaltlich naiv zu wirken und so mit dem Leben selbst sich zu verknüpfen.

In der abstraktesten der Künste erfährt der Musiker ohne gegebenen gedanklichen Gehalt durch die formale Macht unmittelbar die Seelenschwingung selbst, die er erlebt und darum in dem Hörer voll wieder erregt, dessen verschiedenartige Empfindungs- und Gedankenfülle dann auf diesem grundsätzlich bestimmt schwingenden inneren Fundament sich frei entfalten kann. Für unsere hohe musikalische Kultur bedeutet die formale künstlerische Lösung allgemein nur die Voraussetzung, auf Grund deren Musik doch wesentlich um des Erlebens willen da ist. Ganz ebenso erfüllt sich aber (nach der Einsicht A. v. Hildebrands) auch das Erlebnis der bildenden Kunst eben „im Schauen selbst“. Auch an ihrem derart absoluten Endziel werden Form und Inhalt, Kunst- und Lebenswirkung innerlich identisch. Die Landschaftsmalerei ist eine, und zwar besonders günstige und beispieismäßige von ihren Möglichkeiten.

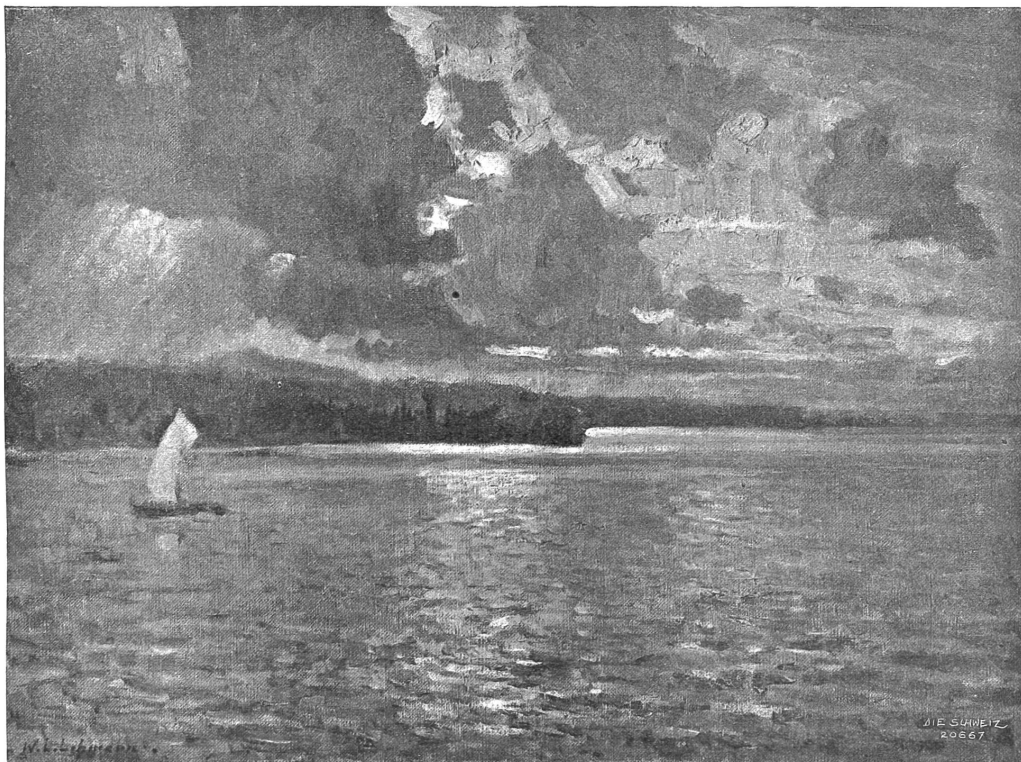
Eigentümlich lehrreich wird, von hier gesehen, die tiefgehende, treffende Charakteristik, mit der anläßlich der Kollektivausstellung 1917 ein Münchener Kritiker (R. Braungart) Lehmanns Werk bezeichnet hat als „Stimmungslandschaft großen Stils, geschaffen mit den ganz frei und persönlich angewendeten Mitteln des reifen Impressionismus, und geboren aus einer Fähigkeit tiefster und vollkommenster Einfühlung in die besonderen Stimmungen jeder Landschaft, die nicht in der künstlerischen Veranlagung allein ihren Grund haben kann. Um Bilder von solcher Wirkung, von solcher Kraft und Zartheit zugleich und dabei von solcher, aller Beschwerung durch Material und Technik enthobenen Leichtigkeit zu malen, muß man auch ein Mensch von ebensoviel Weite des Horizonts wie Klarheit der Anschauung sein.“

Von neuem ist hier auf die Verbindung



W. L. Lehmann, Zürich.

Aufziehendes Gewitter. Delgemälde. Phot. G. Lind, Zürich.



W. L. Lehmann, Zürich.

Bodensee. Ölgemälde. Phot. G. Lind, Zürich.

zweier Momente hingewiesen, die mit sehr verschiedenen (und sich nicht deckenden) Begriffspaaren umschrieben werden können, und deren gleichmäßige Einheit den Doppelleindruck der hier als Beispiel dienenden Kunst erklärt. Das Typusartige und Prinzipielle unseres Beispiels ist dabei das Wesentliche, wie es seinerseits durch den Einklang und Ausgleich der hervorgehobenen Momente bedingt wird: durch eine reife und vollendete Stilbildung einerseits, die das gesetzmäßige Fazit der in eigener Arbeit beherrschten künstlerischen Fortentwicklung zieht, und andererseits durch die wieder ins Unbewußte zurücktretende Tiefe und Einfachheit des seelischen Erlebens, die in dem Bildinhalt der fremden Seele, in dem eigenen Ton beglückt das Lied der Welt, des Daseins zu vermitteln scheint. Wo aber Form und Inhalt völlig eins sind, wird der Schöpfer selber gleichsam unsichtbar und nebensächlich.

Es fehlt darum ganz das Bedürfnis, diesen urprünglichen und elementaren Landschaftler mit andern zu vergleichen. Er ist uns eine unter vielen, unter sich verschiedenen Möglichkeiten künstlerisch reiner Vermittlung. Jede solche Möglichkeit, jede Persönlichkeit in ihrer schöpferischen Eigenart enthält ihr Maß und ihr Gesetz in sich, d. h. in ihrem höchstmöglichen Ausgleichskampf zwischen dem künstlerischen Können und dem seelischen Vermögen. Seine ständig wiederholte und gesteigerte Notwendigkeit kann in dem nur der Sache hingeebenen Künstler auch den letzten Rest persönlicher Selbstliebe zum Verschwinden bringen. Einzig um die Reinheit seiner inneren Aufgabe ringend, kann er gleichsam zum antwortenden Organ der Anschauung und ihrer Rückgestaltung in die stete Steigerung des Kunstwerks werden. Immer wieder bedingt der Fortschritt in dem Können auch die höhere und neu gestellte Problemlösung. Mag jede für sich gelungen sein, als Augenblickliches Anhalten auf dem Wege, so ist ihr Gleichgewicht doch wiederum auf höherem Niveau aufs neue zu bewahren. Während relativ für den Beschauer so die Lebenswirkung jedes geglückten Werkes sich in der Kette der sich wandelnden Inhalte gleich bleibt, ist für den Künstler die-

ser Gang des ständig zu erreichenden Ausgleichs doch eine Reihe ständig neu erst zu erkämpfender, in jedem neuen Werk neu zu behauptender, erarbeiteter Siege, deren Laufbahn er als nimmermüder Wanderer durchschreitet, getrieben von dem Glück und der Bedrängnis seiner Arbeitsnot und unter dem gebieterischen Zwang, als Künstler sich der Wirklichkeit des Daseins möglichst innig zu bemächtigen; gedrängt wie von der Wucht der Ernten, „wie der Schnitter“, schreibt van Gogh, „der schweigend in der Sonnen- glut nur an das Mähen denkt.“

Für den Landschaftler gilt das Symbol der fortschreitenden Wanderung nicht nur im inneren prinzipiellen Sinne seiner Kunstentwicklung, sondern auch äußerlich und anschaulich verstanden. (Man denke an die drei bedeutungsvollen Stationen in Giovanni Segantinis Arbeitsleben: die Brianza, Savognin, Maloja!) Auch Lehmann ist in diesem Sinne selbst sein Leben lang rastlos gewandert durch die Erdenlandschaft, um den seiner Seele und dem jeweiligen Können gemähesten äußeren Inhalt zu gewinnen; auf der Suche nach der jeweiligen reinsten künstlerischen Einheitsmöglichkeit die Mannigfaltigkeit der äußerlich gegebenen Gegensätze immer wieder neu durchprüfend:

Von den verträumten, malerisch (aquarellistisch) reizvollen Architekturidyllen vom Kloster Fahr und von der Reichenau, und andererseits von den Schneefeldern und den Gletschern heimatlicher Berge (Gothard, Grimsel, Göschenalp, Märjensee) zu den Studiensommern an der Meeresküste der Bretagne und Normandie; und wieder von der eisumstarrten Felseneinsamkeit des geliebten Berninapasses zu der großen stillen Weite der bayerischen Seen (insonderheit des gewaltigen Chiemsees) und den sanften, verdämmernden Amperhöhen (S. 155), um Dachau und die Moorebene; und wieder von dem winterlichen und herbstlichen Hochgebirge um Davos zur schwermütigen Strandöde der Kieler Förde und des Sylter Wattenmeers (Kunstbeilage S. 152/53), bis wieder zum rauschenden Pfartal (S. 154) und dem Boralpenland (S. 128/29), dem bayerischen Ising und Polling; Kunstbeilage



W. L. Lehmann, Zürich.

Stürmischer Tag. Ölgemälde. Phot. E. Bueck, Zürich.

(S. 120/21), wie dem schweizerischen (Ekel, S. 163) seiner eigentlichen Heimat (Zürich- und Greifensee, S. 164/65).

Durch diesen Wandel der Schauplätze überreich gefüllter Arbeitsjahre und Lebensepochen geht gleichsam ein ständig tiefer ausholendes Ein- und Ausatmen, ein Wechselruf der Gegensätze und der Gegenständlichkeit, in dem sich eine stets gesteigerte Synthese immer reiner durchzusetzen sucht. Lehrreich und reizvoll scheint, in diesem Entwicklungsgang (mit seinen Reihen von Varianten und von Hunderten von Studien und Gemälden) die dann auf höherem Niveau gewonnenen Ergebnisse aus analogen Landschaftsaufgaben in ihrer Stilbildung und inneren Steigerung zu vergleichen — wobei neben der Hauptlinie der großen Landschaft noch ein weiterer, spezifischer Entwicklungsgang des künstlerischen Triebes zu verfolgen wäre, in dessen „Nebenreihe“ neben vielem Zeichnerischen und den zarten Aquarellen auch das Architekturelle (Kunstbeilage S. 172/73) und die schönen pleinairistischen Figuren-

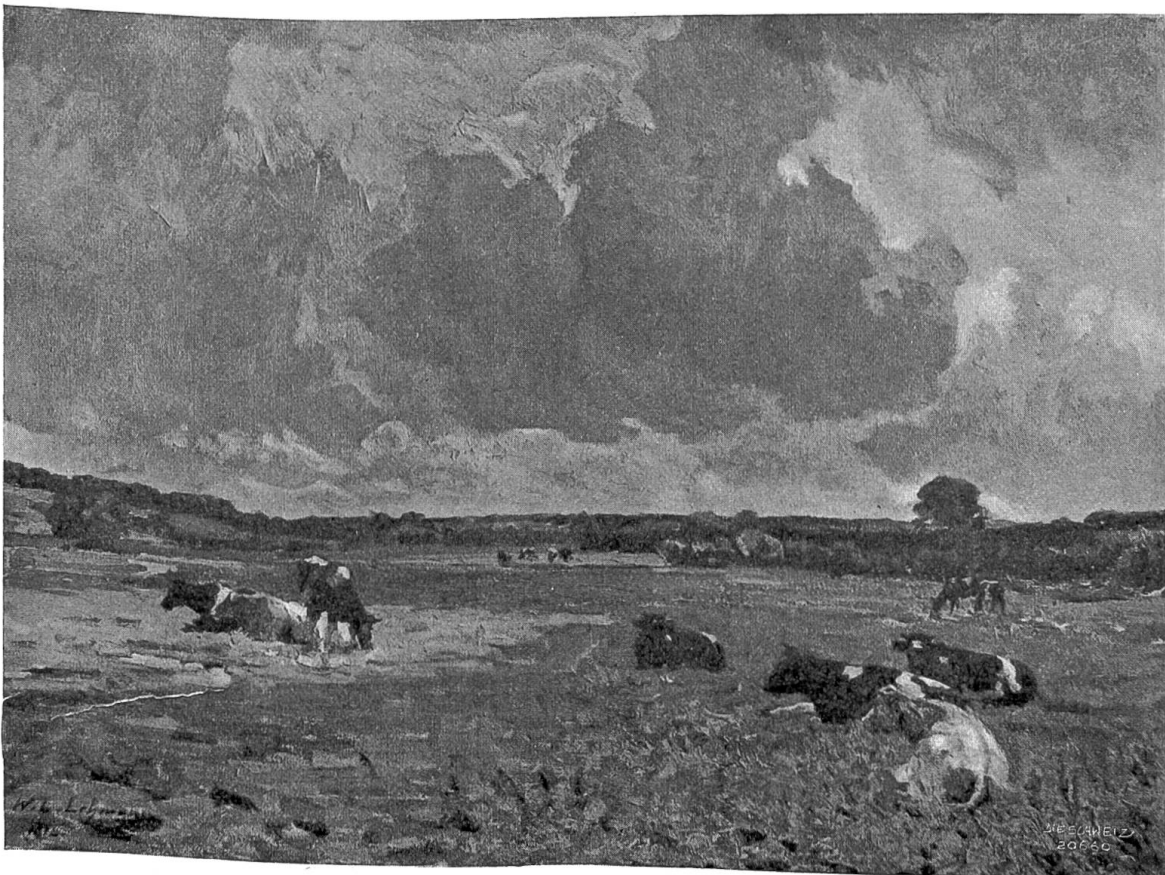
studien (S. 165) bedeutsam einzuordnen wären. Charakteristisch endet diese Linie gegenwärtig — wo die eigentliche Landschaft Lehmanns, streng durchsättigt und gereift, förmlich nurmehr Wandmalerei des großen Stils zu fordern scheint (S. 162) — gleichzeitig in der unerschöpflichen Variantenfülle farbig leuchtender Blumenstilleben, die, dekorativ, symmetrisch stilisiert, direkt als Supraporten, Türfüllungen usw. gedacht sind (S. 153). Es sind gleichsam die Begleitarabesken in der Abwandlung des großen künstlerischen Hauptthemas der Landschaft. In beiden Erscheinungen ersättigt sich der gleiche Trieb und reift der gleichen Lösung zu, die hier als reiner Ausgleich zweier sich verschmelzender Momente angedeutet wurde, wie er sich schließlich auch naturgemäß in der Persönlichkeit des Künstlers wiederholt. Die starke Zucht verschlossener, spröde-herber Männlichkeit vereint sich mit fast weiblich zarter Empfindungstiefe und der leidenschaftlichen Sehnsuchts Gewalt, die aus den streng durchformten Bildlösungen wie ein musikalischer Wohlklang harmonisch

widerklingt. Nicht willkürlich ist Lehmanns innige Beziehung zur Musik, aus der heraus so manche Landschaft komponiert, ja schon empfangen scheint, wie andererseits oft unwillkürlich ein uns lieb gewordenen lyrisches Gedicht fast als Begleittext einer Landschaftsstimmung anklingt — sicher nicht, weil irgendwie der Künstler selbst daran gedacht hätte, sondern weil seine malerische Kunst in ähnlicher Grundschwingung rein gesetzmäßig den eigenen, doch ähnlichen Lösungsafford gefunden hat.

Auch gegenständlich scheint nun die Landschaftsanschauung Lehmanns wie in einem Grundafford vereinfacht und gesammelt, in dessen Harmonie sich die umspannten Gegensätze ausgeglichen haben und der Wogengang der Bildmotive wie zur Ruhe gekommen ist. Die wandernde Sehnsucht kehrt von Gebirg und Meer und wählt für ihre reife Darstellung nun in den letzten Jahren fast ausschließlich den gedämpften und vertieften Ausdruck des Boralpenlands (etwa von einer beherrschenden Höhe der alten Moränenhügel aus gesehen — Balchstädter Höhe, oder Egel), mit freiem

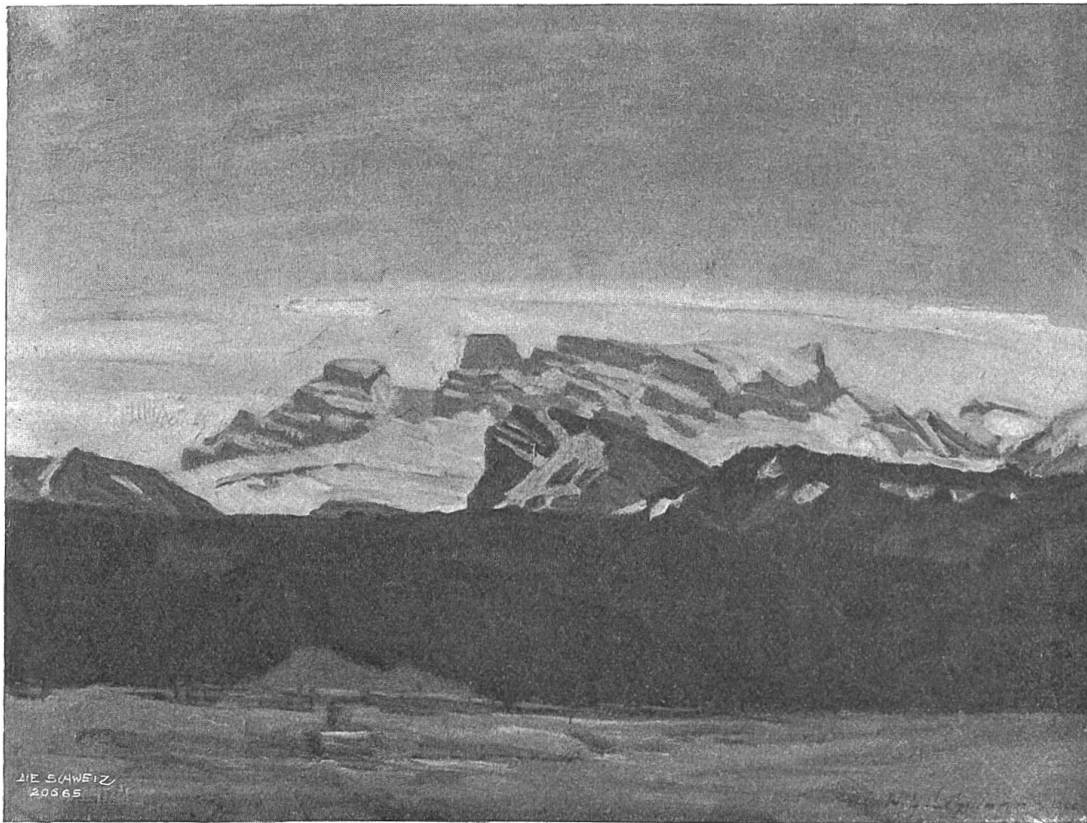
Blick auf jenes eigentümliche, in sich beruhigte, stillgewordene Grenzland zweier Welten, das doch traumhaft tief die Sehnsucht nach den Reichen ihrer Unermesslichkeit in sich vereinigt und verbirgt.

Hier ist die große Weite der unendlichen Hochebene oder der Fläche der Boralpenseen, mit ihrem Wasserdunste über Schilf und Moor, der die waldgrünen Hügelfämme, bergwärts wogend, blau geheimnisvoll verdämmern läßt; hier ist der hohe, unbegrenzte, ständig frisch durchströmte Luftraum, auf dem freien Horizont aufruhend wie sonst auf der Meeresweite; hier aber schimmert auch gedämpft der Glanz der Alpen her über die dunkeln Wälder („Glärnisch“, S. 162), oder noch geisterhafter, unwirklicher in der „Dämmerung“ (S. 128/29), über die feucht erschauernd einsam daliegenden braunen Acker, gleichsam vergeistigt und verklärt zum Silberornament der Ferne, Sehnsucht weckend und Verlangen nach ihrer geliebten, durchgefühlten und erlebten, scheinbar greifbar nahen und doch überirdisch ferngerückten, stumm erhabenen Welt; und hier vor allem auch findet der Künstler sein geliebtestes Ge-



W. L. Lehmann, Zürich.

Rastende Kühe. Ölgemälde. Phot. G. Lind, Zürich.



W. L. Lehmann, Zürich.

Glärnisch. Ölgemälde. Phot. E. Lind, Zürich.

bilde — den gleich einem Traum und Atemhauch der Erde über ihrer Landschaft hoch dahinwehenden Wanderzug der Wolken, an der Grenze von Gebirg und Ebene stets neu, gesetzmäßig sich bildend, ewig wechselnd, ewig wandelnd in dem grenzenlosen Raum der Atmosphäre seine unerschöpfliche, verlockende seelische Landschaft immer neu gestaltend, die das traumverlorene Auge zu ergründen und nachforschend zu erschauen nicht müde wird.

Mögen sie nun wie feierlich großartiges Geläut von abendlich beglänzten Türmen über der nahenden Nacht aufsteigen, die aus der offenen Himmelstiefe über die einschlafende, walddunkle Erde kommt (S. 120/21), oder mögen sie in mittäglich geballtem Zug hochsommerlich über den feuchten See- und Weideflächen den ragenden Luftraum aufbauen (S. 158, 161); mögen sie sturmgepeitscht über die niedrig graue Heide jagen, oder gewaltig aufgemauert das heraufziehende Wetter donnernd zu entladen drohen (S. 157, 160); oder verschweben sie nur segnend, wie ein lichtdurchflutet

überblauter Kranz der Seligkeit im lichten Aether, über der kornreifenden irdischen Bitte der „Feldeinsamkeit“ (S. 155) — immer haucht seelische Innigkeit aus diesen schlicht einfachen, scharf beobachteten Bildern, die ein stilmächtiger Künstler, wie mit Hölderlin „des Lebens heilig Jrrsal übersinnend“, aus dem Antlitz unserer Erde wie aus einem Menschenangesicht erschaut ...

„Denn hoher Bedeutung voll,
Boll schweigender Kraft umfängt
Den Ahnenden, daß er bilde, die Welt!“

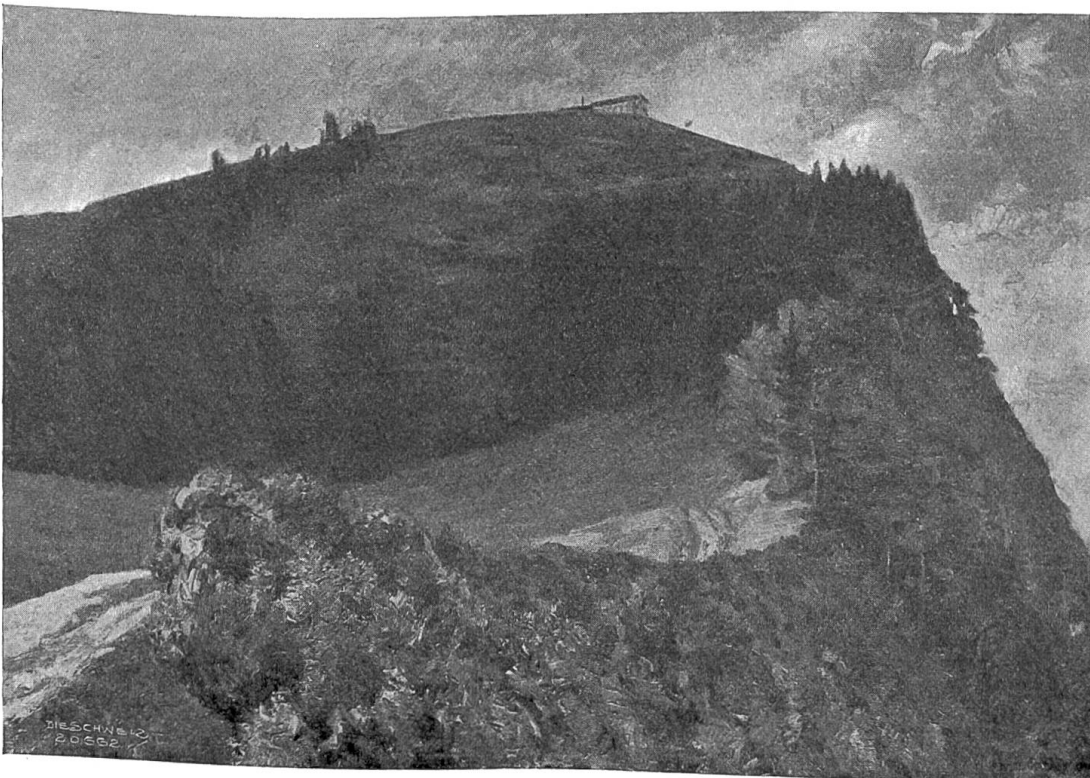
„Heute rauscht ein leises Wehen —
Lausche nicht zu lang, o Mann!“ ... an dieses größte Beispiel eines Künstlergedenkens zum sechzigsten Geburtstag (in den schwermütig liebenden Strophen Gottfried Kellers an Arnold Böcklin) erinnern sich vielleicht auch manche Freunde Lehmanns am heutigen Tag. Ein Bild Böcklins liegt uns im Sinn: der fahrende Landsknecht, der heimgekehrt, am Brunnenrand müd sinnend auf die Heimatscholle unten schaut. — Es ist ein eigenes und eigentümlich schweizerisches Lebensschicksal, dieses Heimkommen aus weiter

Ferne in die alte, ewig neu geliebte, unverlierbare Heimat. Nicht die Schlechtesten sind diesem unstillbaren Drang gefolgt, weit draußen in der Welt ihr Leben großräumiger und mit reichem, an fremder Kraft gereiftem Inhalt zu erfüllen, dessen bester Wert doch lezhin immer wieder ihrem Heimatland zugut gekommen ist und ihm innerlichst angehört. So mancher ist dann heimwehmüde am alten Brunnenrand gelehnt, die Berge schauend und ausruhend von der Wanderfahrt, wo er geboren wurde und als Kind gespielt hat. — Der Landschaftler bedarf nicht einer deutenden Menschenfigur im Bild: Sein Heimweh, seine Liebe spricht aus seiner eigenen Heimatlandschaft selbst, der neu geschauten und im späten, wärmer sinkenden Nachmittagslicht bewußter, reifer, kraftvoller gestalteten. In ihr faßt sich die mild gewordene Stärke eines ganzen Lebens neu zusammen, das um seine Form siegreich gerungen hat und darum auch die fremde Kraft wieder unmittelbar erregt.

Und läßt sich schließlich dieses Heimkommen nicht auch noch innerlicher und tiefer verstehen? „Die deutsche Landschaft ist“ (nach Oskar Hagens schönem Wort) „seelisches Selbstporträt. Die Seele spricht nur dort erst ihre ganze

Schönheit aus, wo der Leib selbst nicht mehr zu sehen ist.“ In diesem Sinne schaut uns aus der Reihe der wechselnden Landschaften im letzten Grund doch nur das Antlitz ihres künstlerischen Schöpfers an, das seelische, mit jedem Werk sich wandelnde, vertiefende, reisende, alternde — das Antlitz dessen, der durch alle Wanderfahrten rastlos schreitend doch nur heimkommt zu sich selbst! Nicht zu seinem empirischen und individuellen Selbst, sondern zu jenem tiefsten, ewig menschlichen, das jedem, dem Geringsten wie dem Größten, heimlich heiß im Herzen brennt als Urgestalt des werdenden in uns, das wir doch sind.

In diesem letzten Sinne aber wird das Innen und das Außen wundersam ein Einziges — und wer da wirklich heimkommt in die Welt, ins Herz des Daseins selbst, der merkt, daß dieses Herz ihm in der eigenen Brust tief innen pocht und nirgends sonst, und er versteht die unergründliche, geheimnisvolle und doch unerschöpflich einfache Antwort Novalis: „Wo gehen wir denn hin? — Immer nach Hause...“ Dank jedem Künstler, dessen Werk die höchste Kunstwirkung errungen: ins Herz des Daseins zu sich selber heimzukommen, einen Weg bereitend, um sich in sich selbst beruhigt,



W. L. Lehmann, Zürich.

Ehel. Delgemälde. Phot. G. Bluck, Zürich.

zu Haus zu fühlen in der tief erschlossenen Welt, die nach des größten Schweizer Künstlers Wort in ihrem In-

nersten ganz ruhig und still ist — wie der Mann sein müsse, dessen Seele sie begreifen wolle.

Heinrich Zschokke.

Zu seinem 150. Geburtstage (22. März).

Von Dr. Carl Günther, Aarau.

Männern seiner Art ist nicht leicht gerecht zu werden. Die Zeitgenossen schauen auf sie, lassen sich von ihnen belehren, erheben, entzücken — die Nachwelt aber steht ihnen leicht ratlos gegenüber. Sie erstaunt, wenn sie die zeitgenössischen Berichte über den Einfluß eines solchen Mannes mit seinen auf uns gekommenen Schriften und den Zeugnissen seines Wirkens vergleicht, und ist geneigt, die frühere Anerkennung als Irrtum auszugeben und vorschnell eine größere Bedeutung des Mannes zu leugnen. Wir fühlen uns — es ist nichts als recht und billig — zur Beschäftigung mit Menschen hingezogen, deren Werke heute noch unmittelbar auf uns wirken, heute noch herrlich sind wie am ersten Tag, und suchen die Größe dieser Menschen zu erfassen an der Größe ihres heute noch geltenden und überzeugenden Werkes. Ueberzeugt dies Werk heute nicht mehr ohne weiteres, werden wir nicht mehr warm dabei, so ist die Neigung vorhanden, auch die Größe und Bedeutung seines Urheberers in Zweifel zu ziehen. Das ergibt jene einfache und verbreitete Einstellung auf die uns vorangegangenen Menschen: bedeutend, war, wer auch unserer Zeit unmittelbar noch etwas bedeutet, durch eine große Tat, einen neuen Gedanken, durch das Beispiel oder ein Werk. Aber so einfach und leicht verständlich diese Einstellung ist, so ungerecht und anfechtbar ist sie auch. Jene auserwählten „Größen“ wirken durch ihr überzeitliches Menschentum, ihre überragende Persönlichkeit, durch Eigenschaften, die sie aus ihrer Zeit heraus hoben und sie von ihr loslösten; und übersehen werden die andern, die in Zeit und Gemeinschaft drin standen und mit Hingabe der ganzen Kraft und Aufwendung der höchsten Tüchtigkeit eine Welt schaffen und fördern halfen, deren Erben wir sind. Die Wirksamkeit solcher

Menschen ist heute zumeist nur mehr mittelbar fühlbar und manchmal in ihrer Größe und geschichtlichen Bedeutsamkeit schwer im ganzen Umfange aufzuweisen; — aber kann das ein zureichender Grund sein, schnell fertig mit dem Urteil über sie hinwegzugehen?

Die Beschäftigung mit Heinrich Zschokkes Leben und Wirken führt unversehens auf solche Gedanken; er ist dem Gesichtskreis der Lebenden fast völlig entschwunden; aber zu seiner Zeit: wie war er tätig, wie war er einflußreich, wie war die Zahl derer groß, die auf ihn hörten!

Seine Väter stammten aus Sachsen, wo das slavische und das germanische Element durcheinander gehen: sein Ururgroßvater, ein Töpfermeister, siedelte vor der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von Roßwein nach Oschatz über, wo die Familie sich dem Tuchmacherhandwerk zuwandte; sein Vater kam 1746 als Tuchmacher nach Magdeburg, und hier, an der Elbe, wurde Heinrich als jüngstes von elf Kindern am 22. März 1771 geboren. Es scheint, daß die Mischung von Germanentum mit Slaventum bei ihm ein Ähnliches bedingte wie bei andern Männern dieser Blutsverbindung: man kann an Luther und Lessing denken. Zschokke hatte mit ihnen einen gewissen reformatorischen Zug, eine Neigung zu rastloser Betriebsamkeit, eine Lust, in die Breite zu wirken, gemein; er hatte nicht das Maß an innerer Kraft und an Ursprünglichkeit des Wesens, das die beiden über ihre Zeit hinaus hob. Mit den nötigen Vorbehalten ausgedrückt: er sah das Ewige im Spiegel seiner Zeit, sie sahen ihre Zeit im Spiegel des Ewigen.

So waren seiner Tiefenentwicklung Schranken gesetzt: er kam nirgendwo weiter als ein anderer seiner Zeit; aber darum war seine Entwicklung nicht minder