

INHALT

Hermann Bahr: Stifter als Landschaftler	145
Shakespeare: Sonnet	152
Paul Ernst: Der weiße Rosenbusch	152
Charles Baudelaire: Les Plaintes d'un Icare	165
— — Übertragung von Rainer Maria Rilke	165
Neue Goethe-Worte	166
Albrecht Schaeffer: Dem Geist Otto Brauns	169
Stendhal: Gedanken eines Sonderlings	171
Aus der Anthologia Helvetica	176
Fjedor Dostojewski: Puschkin . Rede	184
Mitteilungen des Verlags	206

Aussicht aus Stifters Wohnung auf der Landstraße.
Ölgemälde von Adalbert Stifter. 1839

Preis des Jahrganges zu sechs Heften M 12.—
des einzelnen Heftes M 2.50

Für den Inhalt verantwortlich: Karl Weisser, Leipzig
Druck von Poeschel & Trepte, Leipzig

D A S I N S E L S C H I F F

*

* E I N E *

Z W E I M O N A T S S C H R I F T

*

ZWEITER JAHRGANG / VIERTES HEFT

APRIL 1921

*

*Den Dichter seh' ich wandeln in der Mondnacht,
und hör' ihn flüstern unter den hohen Bäumen —
so süß! so süß!*

*Denn das ist Alles Dichtung,
womit ein Mensch sich seine Schmerzen lindert.
Alfred Mombert*

HERMANN BAHR STIFTER ALS LANDSCHAFTER

*Daß wir diesem Aufsatz die Abbildung eines bis-
her nicht reproduzierten Gemäldes von Adalbert
Stifter beigeben können, verdanken wir der Güte des
Herrn K. Adolf Freiherrn Bachofen von Echt d. Ä.,
der uns eine Photographie des in seinem Besitz
befindlichen Originals zur Verfügung stellte.*

WENN Goethe lange zwischen Malen und Dichten sich nicht entscheiden konnte, so hat Stifter zunächst an seine Bestimmung zum Maler ganz fest geglaubt. Dichten trieb er nebenher, aus Liebhaberei, wie die Wissenschaften; seinen Lebensberuf aber sah der Jüngling in der Landschaftsmalerei. Der vierzehnte Band der Stifter-Ausgabe der Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst und Literatur in Böhmen enthält sein „Gesuch um Aufnahme in den Witwen- und Waisenspensionsfond bildender Künstler“ (1844). Als „Beheife seiner

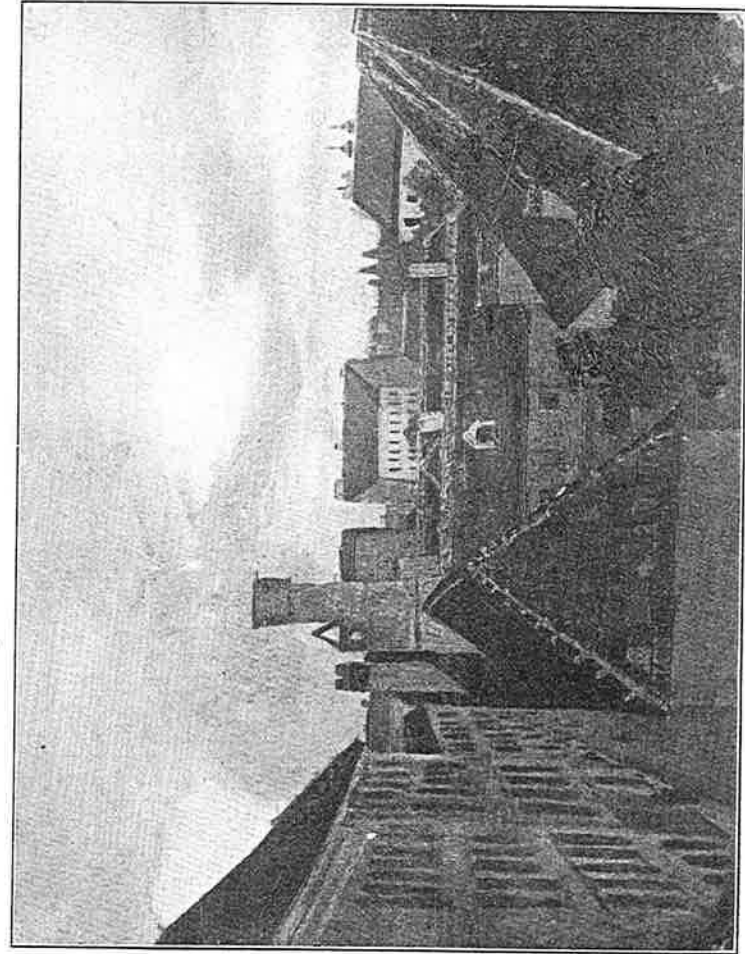
(145)

Bitte“ bringt er da vor: „daß er in Wien ansässig ist und seit einer Reihe von Jahren die Landschaftsmalerei ausübt und von dem Ertrage derselben lebt, da er in keinerlei öffentlichem oder Privatamte steht“. Für die Ausübung seiner Kunst kann er folgende Tatsachen anführen: „Er hat in mehreren Jahren, mit Ausnahme der zwei letzten, verkäufliche Bilder in der hiesigen Kunstausstellung gehabt, wie er auf Verlangen mittels Katalogen ausweisen kann. Von diesen Bildern wurden manche von Privaten, und im Jahre 1841 eines vom Kunstvereine angekauft, worüber auch das Verzeichnis jenes Jahres beigebracht werden kann. Auch wird derselbe ein Bild, worüber er von übermorgen an verfügen kann, zur Einsicht des löblichen Vereines stellen, aus welchem ersichtlich werden wird, daß er sich seit längerer Zeit mit der Landschaftsmalerei beschäftigt hat. In letzterer Zeit hat der Gefertigte zwar einige kleine Versuche in der Schriftstellerei gemacht, aber er glaubt, daß ihm dies um so weniger hinderlich sei, als ein anderes Mitglied des löblichen Vereines, Herr Anton Ritter von Perger, auch als namhafter Schriftsteller bekannt ist.“ Er hat sich also auch, nachdem er den Dichter schon in sich entdeckt hatte, doch im Hauptamt noch als Maler gefühlt. So bringt ein 1847 in München erschienenenes „Neues allgemeines Künstlerlexikon“ seinen Namen mit dem Zusatz: „Maler zu Wien, ein jetzt lebender Künstler. Er widmete sich dem Genrefache und ist auch als belletristischer Schriftsteller bekannt.“ Und sein Jugendfreund Emil Ranzoni hat ihn damals versichern hören: „Als Schriftsteller bin ich nur Dilettant, und wer weiß, ob ich es auf diesem Felde weiter bringen würde, aber als Maler werde ich etwas erreichen.“ Es scheint nur der Erfolg seiner Feder gewesen zu sein, der ihn aus äußeren Gründen umsatteln ließ. Er blieb übrigens im stillen der Malerei bis ans Ende seines Lebens treu. Er hat ein merkwürdiges „Tagebuch über Malerarbeiten“ geführt, worin er, auch als Pedant an

Goethe gemahnend, Tag um Tag sorgsam vermerkte, woran er gezeichnet oder gemalt und wie viele Stunden und Minuten er daran gezeichnet oder gemalt; und am Ende des Monats wird dann jedesmal auch noch genau die Summe gezogen, und es steht etwa März 1854: „An der Heiterkeit gezeichnet 18 Stunden, an der Heiterkeit gemalt 2 Stunden 42 Minuten, an der Bewegung gemalt 29 Stunden 28 Minuten, an der Vergangenheit gezeichnet 1 Stunde 56 Minuten, an der Vergangenheit gemalt 4 Stunden 36 Minuten.“ Der letzte Vermerk darin ist vom 24. August 1867; ein halbes Jahr vor seinem Tode. Da hat er noch von 7 Uhr 33 bis 8 Uhr 40 und von 2 Uhr 56 bis 3 Uhr 26, also eine Stunde und 37 Minuten lang, „an der Ruhe gemalt (Berge)“. Und Friedrich Simony, der ihm zuerst im Hause Metternichs begegnet war und später zum Helden des Nachsommers Modell saß, hat in ihm auf den ersten Blick den geborenen Maler erkannt: „Mit einem in gleichem Grade sonst nur bei vollendeten Malern entwickelten Blicke vermochte Stifter jede halbwegs beachtenswerte Einzelheit der Landschaft alsogleich herauszufinden und sich zu eigen zu machen. Noch sehe ich ihn vor mir, wie er vor der bekannten schönen Felsengruppe hinter der Echernmühle plötzlich halt machte und dieselbe nun mit Worten abzuzeichnen und zu malen begann und so lange mit der Sprecharbeit fortfuhr, bis eine allerliebste Skizze in seiner Gedächtnismappe fertig saß . . . Stifters Vortrag war ein fortgesetztes Zeichnen und Malen von Personen und Dingen in Worten.“ Wenn er dann dieses fortgesetzte Zeichnen und Malen in Worten nun aber auch in Farben versuchte, geriet es ihm nie zu Dank: dem Freunde Rosegger hat er einmal geklagt, „die Leinwand sei ihm wie ein Sieb, auf welchem nur das Grobe liegen bleibe, das Feine, Zarte und Wahrhafte aber durchfalle“; und an Baron Handel schreibt er: „Es ist ein eigenes Unglück, ich kann kein meiniges Bild lange in den Händen haben, ohne etwas auszubessern, und zwar

so lange auszubessern, bis ich das Bild wegwerfe.“ Derlei Seufzer hört man oft von Dilettanten, und zuweilen auch von den ganz großen Meistern.

Was mir von Zeichnungen und Gemälden Stifters unterkam, damit ergings mir immer seltsam. Ich erschrak zunächst. Es schien Dilettantismus, und von der ärgsten Art: forciert, sich übernehmend, gequält. Gerade diese Qual aber machte bei näherer Betrachtung den Eindruck, nicht ursprünglich, sondern im Malen erst entstanden, ja gleichsam dem Bilde von außen her aufgedrungen zu sein, wie wenn eine ganz unmittelbar ihrer Sache gewisse, frohgemut beginnende Hand mitten drin von einem Schulmeister, einem „Merker“, durch Zurechtweisung um die Sicherheit und Unschuld ihrer Begabung und zur Verzweiflung gebracht worden wäre. In die natürliche Stimme dieser Bilder spricht auf einmal eine fremde drein: Angst, Angst, es nicht recht zu machen, nicht etwa sich selber nicht recht, sondern irgendeiner ihn geheimnisvoll bedrohenden, bedrückenden Forderung, Angst um die „Vedute“. Man glaubt es diesen Bildern förmlich anzusehen, wie sich ihr Maler abschwitzt, um gegen sein eigenes besseres Gefühl, an dem er offenbar durch die Weisungen wohlmeinender „Kenner“ irre geworden, das, was seiner ganz unmalerischen Umgebung für „malerisch“ galt, seinem scheu gewordenen künstlerischen Gewissen aufzunötigen. Daß es ihm nie ganz gelang, daß all sein heißes Bemühen um „Veduten“ vergeblich blieb, daß er unfähig war, die Natur zeitgemäß fälschen zu lernen, das gibt diesen Bildern ihren stillen, fast wehmütigen Reiz, irgendwie veraten sie noch, woran sie gehindert worden sind, irgendwie ist noch der erstickte geborene Maler darin zu spüren mit dem freien, großen, epischen Blick für das Gesetzmäßige, für den Zusammenhang der Landschaft, für das, was in ihr der Willkür menschlicher „Stimmungen“ entrückt bleibt, für ihren ewigen Sinn, auch für ihre geologische Form, kurz: für die Land-



*Aussicht aus Stifters Wohnung auf der Landstraße
Ölgemälde von Adalbert Stifter. 1839*

schaft als ihren eigenen Ausdruck, nicht als unseren Eindruck. Und vielleicht gab Stifter doch nicht bloß seinen schriftstellerischen Erfolgen zuliebe den Beruf des Malers auf, sondern mehr noch, um endlich ungestört malen zu können in Worten, da man es ihn in Farben nicht ließ, und wir hätten es also dem unkünstlerischen Sinn seiner Epoche zu danken, daß er der größte Landschaftler der deutschen Sprache geworden ist.

Die Landschaften im „Hochwald“, im „Beschriebenen Tännling“, im „Bergkristall“ sind für mein Gefühl in der Weltliteratur das einzige, was sich mit den Landschaften Goethes, etwa mit der Harzreise, der Nähe des Geliebten, Ilmenau, doch auch den Landschaften der Wahlverwandtschaften, der Wanderjahre, an augenscheinlicher, ja sozusagen handgreiflicher, ganz unmittelbarer Gegenwart vergleichen läßt. Oder er schreibt einmal einen Aufsatz für einen Kalender über die Ruine St. Thoma und schildert da den Blick auf „das leuchtende Band der Moldau, wie es sich darstellt von einem Höhenpunkt desselben Waldzuges angesehen, aber etwa zehn Wegestunden weiter gegen Sonnenaufgang: durch die duftblauen Waldrücken noch glänzender, liegt es geklemmt in den Talwindungen, weithin sichtbar, erst ein Lichtfaden, dann ein flatternd Band und endlich ein breiter Silbergürtel, um die Wölbung dunkler Waldesbusen geschlungen — dann, bevor sie neuerdings schwarze Tannen- und Föhrenwurzeln netzt, quillt sie auf Augenblicke in ein lichtiges Tal hervor, das wie ein zärtlich Auge aufgeschlagen ist in dem ringsum trauernden Waldesdunkel . . . Dein staunender und verwirrter Blick ergeht sich über viele, viele grüne Bergespitzen, in webendem Sonnendufte schwebend, und gerät dann hinter ihnen in einen blauen Schleierstreifen — es ist das gesegnete Land jenseits der Donau mit seinen Getreidehängen und Obstwäldern, bis der Blick endlich auf jenen ungeheuren Halbmond trifft, der den Gesichtskreis einfaßt: die Norischen Alpen. Der große Priel

glänzt an heiteren Tagen wie eine lichte Flocke am Himmelsblau hängend, — der Traunstein zeichnet eine blasse Wolkenkontur in den Kristall des Firmaments. Der Hauch der ganzen Alpenkette zieht, wie ein luftiger Feengürtel, um den Himmel, bis er hinausgeht in zarte, kaum sichtbare Luftschleier, drinnen weiße Punkte zittern, wahrscheinlich die Schneeberge fernerer Züge.“ Die Gewalt solcher Landschaften StifTERS, der gesprochenen, nicht der gemalten oder gezeichneten, ist so groß, daß, wer, ihrer eingedenk, die Gelegenheit wahrnimmt, das „Original“, das sie „nach der Natur“ abbilden, kennen zu lernen, die Wirklichkeit, an ihrer Abbildung gemessen, dürftig, unzureichend, ja gewissermaßen in einem nur erst halbfertigen Zustand findet. In manchen Landschaften erreicht Stifter so die höchste Wirkung der Kunst, hinter der ja, dort wo sie sich vollendet, die Natur zurückbleibt. Es ist ihm zuweilen geglückt, eine Landschaft vom bloßen Versuch, in dem Natur doch immer stecken bleibt, sozusagen zur Urlandschaft emporzubringen, wie Goethe zur Urpflanze kam (die ja zwei Taten Goethes enthält: eine wissenschaftliche, die Goethe selber gar nicht bemerkt hat, bis ihn Schillers Ausruf: „Das ist eine Idee!“ darauf aufmerksam machte, aber auch eine künstlerische, die wieder Schiller nicht bemerkte, nämlich: daß Goethe ja diese „Idee“ nicht bloß hatte, sondern „sie sogar mit Augen sah!“). Es war der Maler Goethe, der zur Urpflanze kam, wie denn all sein Verdienst um Naturforschung recht eigentlich darin bestand, daß er künstlerisches Sehen in die Wissenschaft eingeführt hat. Richtiger: das Sehen des Zeichners. Ganz genau gesagt: das Sehen des deutschen Zeichners. Denn von Anfang an macht dies das wesentliche Merkmal deutscher Zeichner aus, die Welt mit Geistesaugen anzusehen. Sie machen wirklich jenes geheimnisvolle Wort vom „schaffenden Spiegel“ wahr: sie werfen nicht nur das Bild der Erscheinung zurück, sie geben es ihr erst, sie bringen die wahre Ge-

stalt der Erscheinung aus ihr hervor, aus ihr und aus sich zugleich, was nur vermag, wer, nach Goethes Wort, „sich eins weiß mit der Welt und deshalb die objektive Außenwelt nicht als etwas Fremdartiges empfindet, das zu der inneren Welt hinzutritt, sondern in ihr die antwortenden Gegenbilder zu den eigenen Empfindungen erkennt“. Und wieder ist es Goethe (in „Was wir bringen“ von 1814), der uns auch den Grund davon sagt, nämlich daß

„Erdentiefen und des Himmels Sphären

Nur ein Gesetz der Menschenbrust bewähren.“

Es ist dieselbe Gesinnung, aus der Kant das Sittengebot in uns und den gestirnten Himmel über uns in einem Atem nennen kann. Mit der Ahnung des Urbilds in jedem Abbild beginnt alles Zeichnen. Der vollkommene Zeichner würde nur noch Urpflanzen, Urlandschaften, Uraugen, Urohren, Urnasen sehen; Leonardo war zuweilen schon nahe daran. Dem Physiker wird die Welt zur Zahl, dem Zeichner zum Strich. Aber Zahl oder Strich, es ist immer dasselbe Gesetz, das damit anerkannt wird, anerkannt und aufgezeigt und mitgeteilt. Alle Wahrheit, alle Schönheit mündet ins Sittliche wieder, in dem sie wurzelt.

„Das Sittengesetz allein in seiner Anwendung ist Kraft!“ schrieb Stifter gegen Hebbel, und „wenn wir nur in uns selber in Ordnung wären“, heißt es im Nachsommer, dann würden wir erst fähig, auch „die Unschuld der Dinge außer uns zu fassen“. Dieser reine, stille, große Liebesblick für die Unschuld der Dinge wagt sich aber in seinen Bildern doch nie ganz hervor. Malen ist offenbar doch nicht die Muttersprache seines Gemüts gewesen. Erst in seinen Erzählungen tritt die Stifterlandschaft rein auf, von solcher Klarheit und doch so geheimnisvoll, in aller Einfachheit von solcher Intensität, mit ihren Kinderaugen so monumental, daß sie dem Klassischen so nahe kommt wie sonst in der ganzen nachgoethischen Zeit vielleicht nur noch, in seinen letzten Werken zuweilen, Marées.