

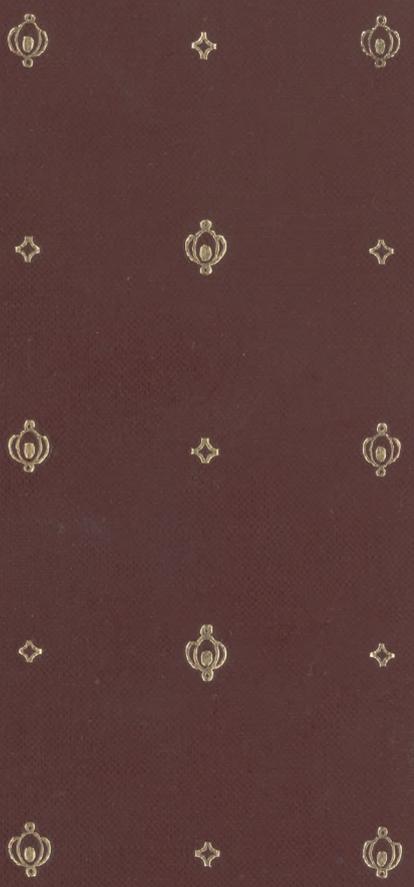
Biblioteka
U.M.K.
Toruń



026 12 / 70

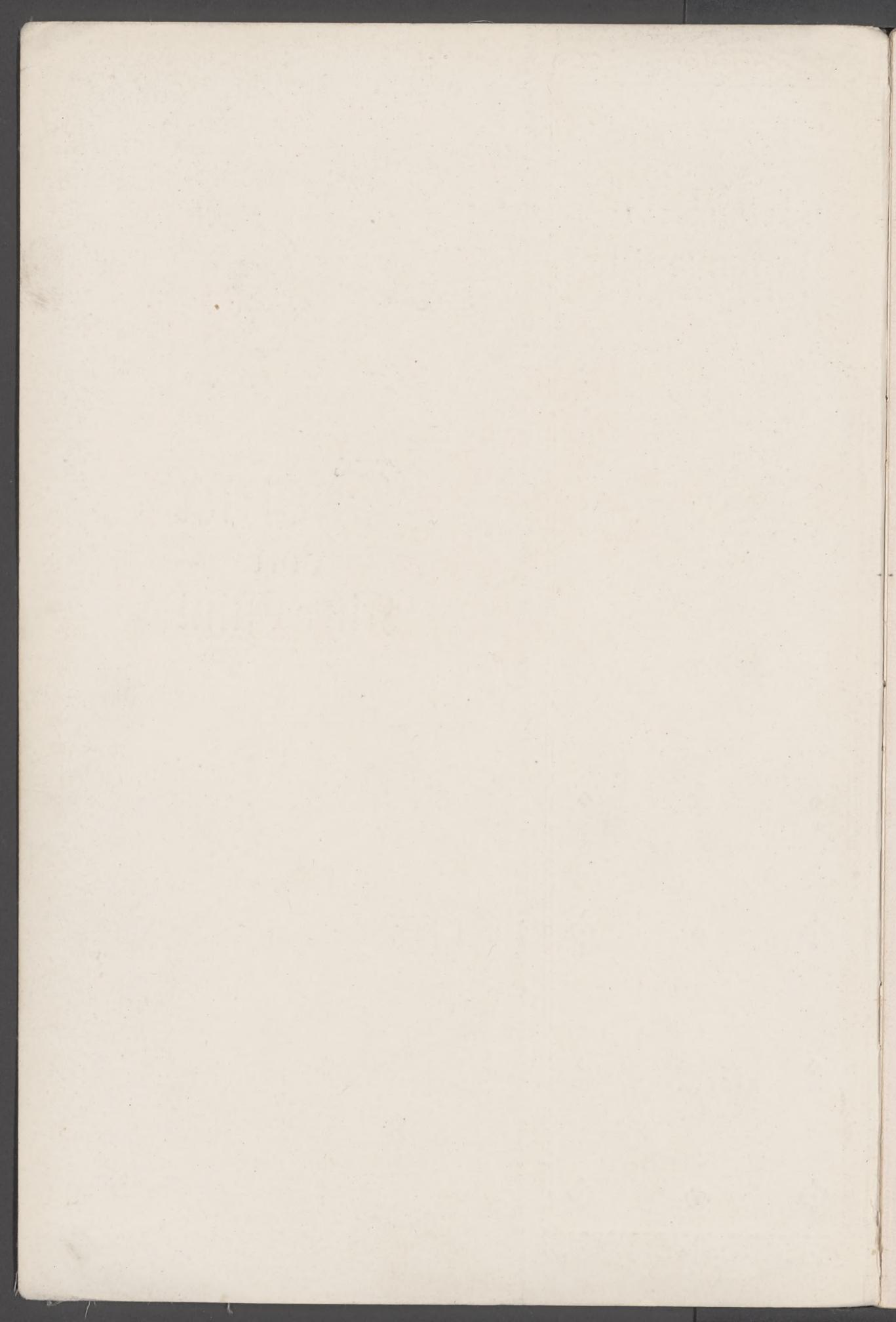
Thoma

Künstler- Monographien



Thoma
von
Fritz v. Ostini



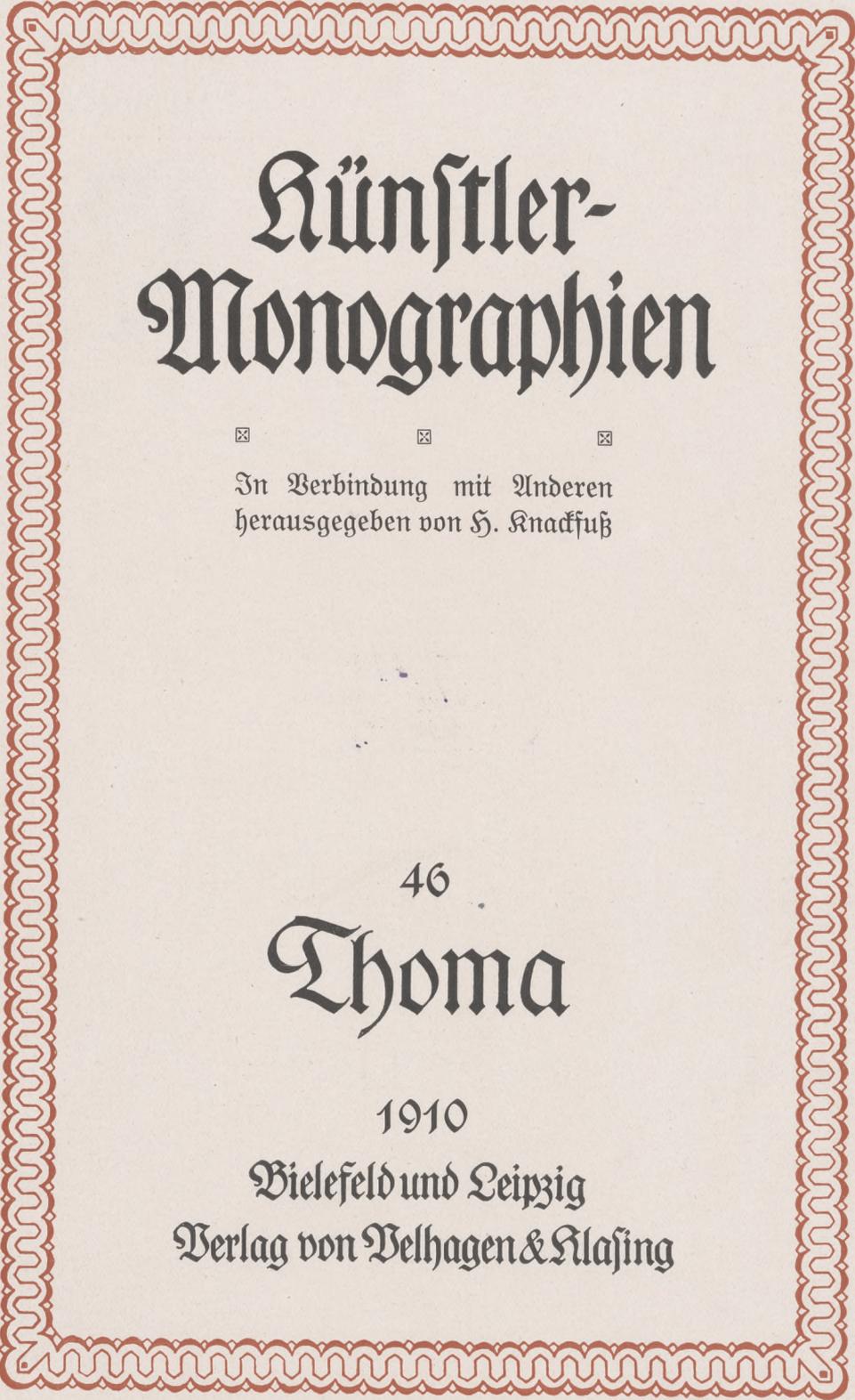


Manne lieben -
guten Wiltworf
in Liebe geschickt
Weihnachten 1917
Erhard Kästner
Weilburg/Lahn

Liebhaber-
Ausgaben



Nr. 46



Künstler- Monographien

☒ ☒ ☒
In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

46

Thoma

1910

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Thoma

von Fritz v. Ostini

Mit 113 Abbildungen nach Gemälden,
Zeichnungen und Radierungen und vier
farbigen Einschaltbildern. 2. Auflage



1910 7

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Nr. ks. inwentarza

1362

Dzial

Kult. i Szt.

02642

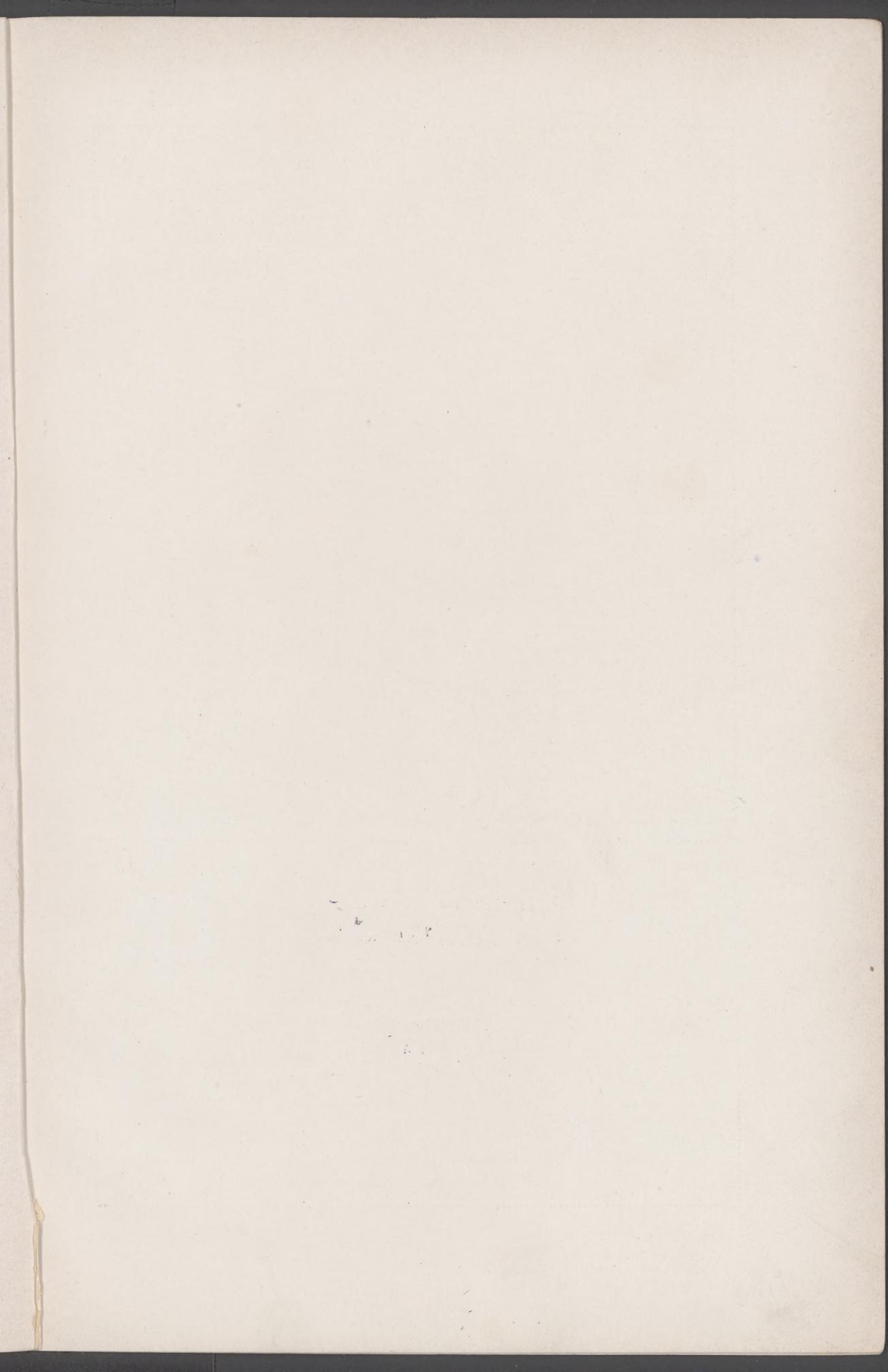


1479507

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

D 185/22/39

D. 700/63

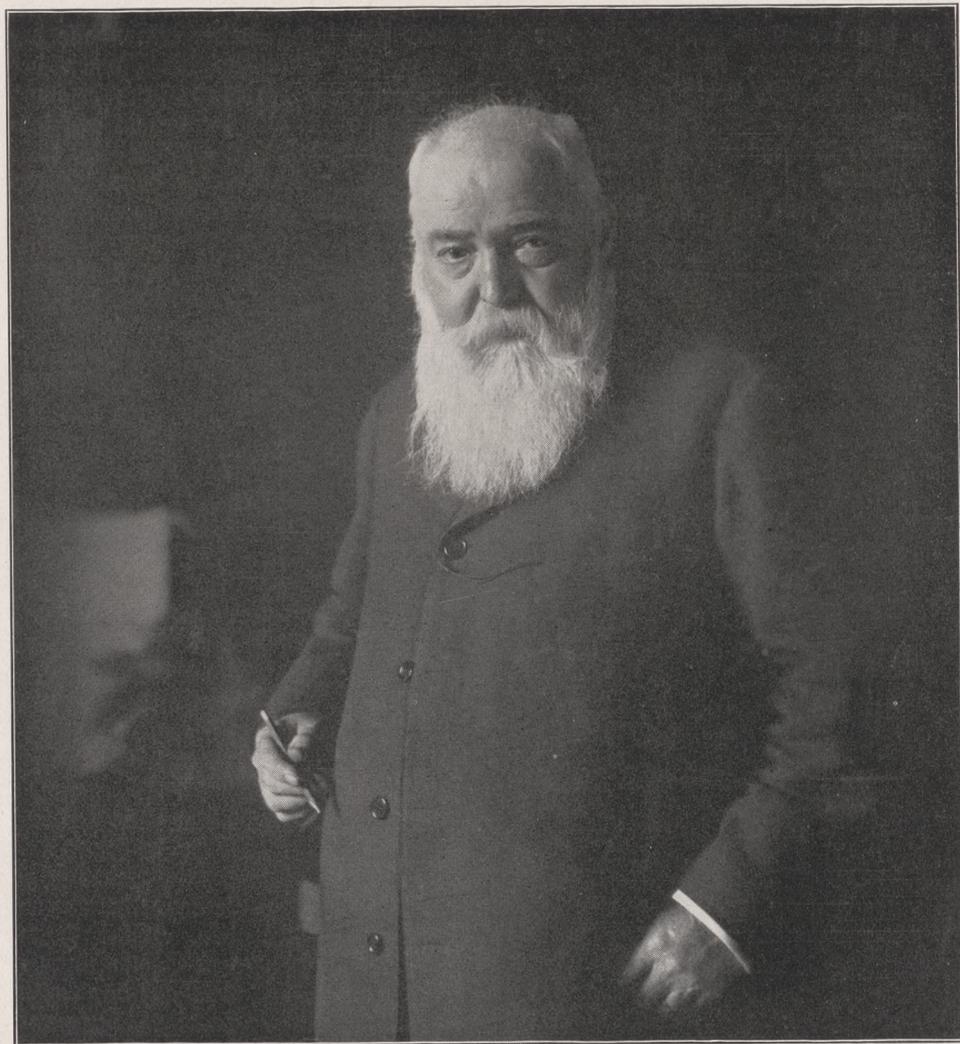




Schwarzwaldbach. Gemälde. (Zu Seite 51 u. 56.)

Hans Thoma.

Im Reich des Schönen ist der Kräfteverbrauch ein ungeheurer und an ihm gemessen ist das, was schließlich dem Volke als dauernder Besitz bleibt, unendlich wenig. Wer das Kommen und Gehen, das Werden und Verblaffen, den rasenden Wechsel von Triumph und Enttäuschung, von Glanz und Vergessenwerden in der Kunstwelt mit hellem Auge beobachtet, wer zu irgendeinem Zeitabschnitt der Fülle von Persönlichkeiten und Erscheinungen gedenkt, die in strahlendem Glanz aufleuchteten, den Tag beherrschten und vergingen, wer später die kleine Schar derer sich vor Augen hält, von denen das Volk dann nach einem Menschenalter noch mit Stolz und Liebe sagt: „Sie sind unser!“, der mag fast erschrecken über die große Zahl der Vergessenen, über die kleine Ziffer der Auserwählten. Die Geschichte nimmt ihre Siebung, Spreu und Weizen zu trennen, mit fürchterlicher Strenge vor, und sie behält immer recht!



☒ Hans Thoma. Neue Aufnahme von Schuhmann & Sohn in Karlsruhe. ☒

Seltfam! Was man so öffentliche Meinung heißt auf dem Gebiete der Künste, das ist im Augenblick, da es laut wird, oft verblüffend töricht; aber die Zeit klärt; die öffentliche Meinung von einem Dezennium sieht schon ganz anders aus und die von einem halben Jahrhundert ist schier unfehlbar. Das Halbe und Mittelmäßige kann blenden, aber nicht dauern. Ein Meteor kann eine Sekunde lang wie der hellste Stern am Himmel erscheinen, die nächste Sekunde weiß, daß es nur ein Korn war vom Staub des Weltalls. Und umgekehrt: in einem Nebelfleck, den unser Auge zuerst kaum wahrnimmt am Firmament, erkennt der Forscher später in Wahrheit ein System von Welten, neben dem das unsrige wie Spielzeug erscheinen müßte. So gewaltig sind nun freilich die Unterschiede von heute und morgen nicht im Kunstleben, aber gewaltig genug sind sie. Und wieder seltsam: je schärfer und gegensätzlicher das Urteil des Augenblicks von dem Urteil einer größeren Zeitspanne rektifiziert wird, um so zuversichtlicher dürfen wir ihm dann trauen. Am sichersten fürwahr steht der Wert von denen fest, deren Wert spät erkannt wurde. Der Meister Hans Thoma ist einer davon. Er war längst weit über die Jahre der Jugend hinaus, als sein Volk anfang, ihn zu verstehen. Und heute, als Siebziger, ist er noch ein arbeitsfrischer, kraftvoller Mann, und schon steht sein Ruhm so gefestigt wie nur einer und sein Platz in der Ehrenhalle der deutschen Malerei ist ihm sicher. Und wenn uns einer um die Namen der größten, spezifisch deutschen Maler der Gegenwart fragt, so wird Hans Thomas Name unter den ersten sein, die wir nennen. Ja, wenn wir den Akzent auf das „spezifisch deutsch“ legen, wird er überhaupt der Erste heißen müssen. Es steht kein Zweiter so zu seinem Volke, wie er. Das hat sich im Oktober dieses Jahres gezeigt, als sein siebenzigster Geburtstag von den Deutschen wie ein Nationalfeiertag



Abb. 1. Hans Thomas Geburtshaus in Bernau. 1897. Steindruck.
(Zu Seite 56 u. f.)

begangen wurde, hat sich aber auch seit langem schon erwiesen an der ungeheuren Popularität seiner Kunst. Seit zehn Jahren hat die Kenntnis von Hans Thomas Kunst im Volke erstaunlich zugenommen. Nachbildungen seiner Werke ohne Zahl schmücken die Wände deutscher Stuben, eine ganze Reihe von Werken über ihn ist erschienen, darunter so umfangreiche, wie sie dem Schaffen keines andern lebenden Malers gewidmet wurden. Eine Fülle von Ehrungen regnete auf das weißhaarige Geburtstagskind herab und auch sie waren zum

Teil ungewöhnlich groß und schön. Und das alles redete davon, daß diesem Manne nicht nur als schöpferischem Künstler die höchste Bewunderung, daß auch höchste Liebe dem Menschen gezollt wird, der hinter diesem reichen und begnadeten Lebenswerk steht. Und vor allem: daß das deutsche Volk im tiefsten Herzen fühlt, wie sehr er unser ist!

Denn er ist unser! Hans Thoma hat vor allem anderen gerade das in seinem Wesen, was den deutschen Künstler ausmacht, die reine und unbedingte Hingabe an seine Kunst, die grenzenlose Liebe zur Natur. Ihm ist's vergönnt, „in ihre tiefe Brust, wie in den Busen eines Freundes zu schau'n“, ihm ist der Mensch und das Leben nur im Zusammenhang mit ihr darstellenswert und begreiflich, in ihr, in der Natur der Heimat sind die starken

Wurzeln seiner Kraft. Er schafft, weil er schaffen muß, in überquellendem Kraftgefühl, in naiver Schaffensfreude, Werk um Werk, Bild um Bild, weil seine ganze Seele von Bildern voll ist. Er hat so viel zu sagen, daß er nicht Zeit findet, sein Herz allzulang an das einzelne Werk zu hängen — schon drängt ein anderes nach, schon ringt ein neuer Gedanke nach Gestaltung. Und dieses Schaffen müssen ohne Ende, dem das entsprechende äußere Vermögen zu Hilfe kommt, ist doch wohl das höchste Vergnügen in der Kunst. Das Was? und das Wie? machten diesen Mann, seit er reif ist, nicht eine Stunde irr. In der Geschichte Hans Thomas finden wir von dem einen keine Spur, das die Tragödie so manchen Künstlerlebens geworden ist, von dem Kampf um ein Werk, das Ringen und Quälen, Aufjauchzen und Wiederverzweifeln um eine Schöpfung, in die einer sein ganzes Wesen zusammendrängen will. Dazu ist er viel zu reich, unerschöpflich reich, und was er schafft, kommt viel zu unmittelbar aus seiner Seele heraus. Er hat die köstliche Naivität der Alten, die auch jenes Martern und Kopfzerbrechen nicht kannten. Was er zu sagen hatte, hat er stets noch zu sagen gewußt, einmal in vollendeter Form und hin und wieder einmal auch in minder gelungener Weise — aber gesagt hat er's immer! Jene Qual des Schaffens, jenes verzweifelte Ringen mit dem Gotte liegt nicht in dieses Meisters Art. Seit er seinen Weg gefunden — und das ist lange, lange her! — sind große, erschütternde Stürme wohl nicht über seine sonnige Künstlerseele gegangen, ist ihm das Schaffen Freude, Gottesdienst und Leben, aber keine Mühe, keine Not. Wenigstens ist in seinen Bildern nichts von alledem zu spüren und das kommt dann aufs gleiche hinaus. Jene kindlich frohe und glückliche Kunstanschauung ist doch auch wohl wieder etwas spezifisch Deutsches. Mit ihr macht man Kunstwerke, die eine Seele haben.

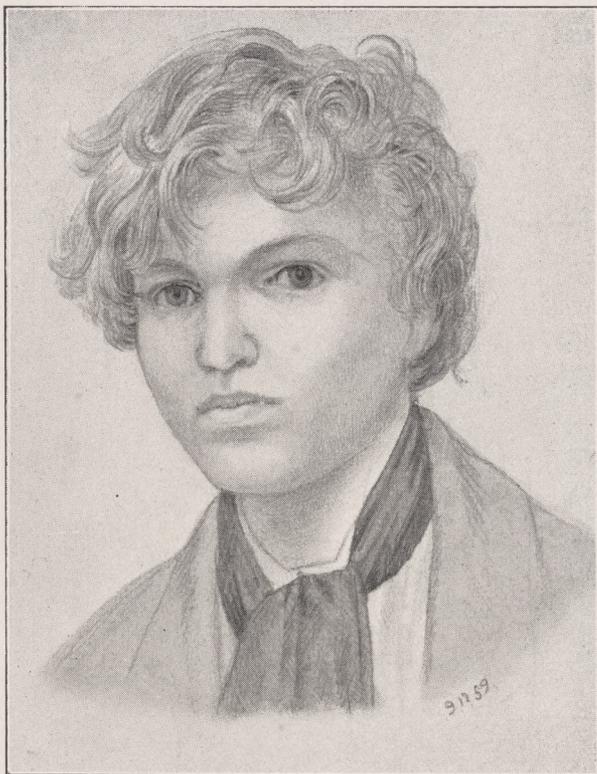


Abb. 2. Selbstbildnis. 1859. Bleistiftzeichnung. (Zu Seite 14 u. 94.)

Wie seltsam nüchtern klingt daneben das „faire de la peinture“ der Franzosen! Eine Welt liegt zwischen dem und der kindlich unbefangenen Schaffensfreudigkeit des deutschen Malers Hans Thoma, der nie auf Erfolg, Sensation, Erwerb und Karriere hin gearbeitet hat, der unbeirrt und unverändert an Mißerfolg und Hohn der Unverständigen vorüberschritt und in den Tagen des späten, glänzenden Sonnenscheins auch keinen Schritt vom alten Pfade wich. In seiner Kunst gibt es keine Phasen und Perioden, er hat keine Moden mitgemacht und ist keinen Richtungen nachgegangen. So, wie er ist, ist er auf natürlichem, organischem Wege durch äußere Einflüsse und inneren Drang geworden und geblieben, als der stärkste und reinsten Typus einer Gruppe von deutschen Malern, die mit ihm etwa den gleichen Entwicklungsgang durchgemacht haben. Kein Versuch, in



Abb. 3. Bauernhaus in Bernau. 1866. (Zu Seite 18 u. 60.)



Hans Thomas Kunst die Spuren tiefer gehender fremder Einflüsse nachzuweisen, ist über das Äußerlichste hinausgekommen. Mit Arnold Böcklin, mit dem ihn die Leute so gern zusammen nennen, verbindet ihn schließlich doch nur die Gemeinsamkeit des Stoffgebietes und die Übereinstimmung in den Grundanschauungen von Natur und Schaffen. Mit Courbet, dem er gewiß in seiner malerischen Entwicklung manches verdankte, verband ihn schließlich später doch nur mehr eine gewisse Verwandtschaft der Palette. Thoma wäre der letzte, der einem Vorbild zuliebe seine künstlerischen Überzeugungen beugte, der seine Farben und Formen mit fremden Augen sehen möchte. Hätte er so was gewollt und gekonnt, so hätte er bei seinem vielseitigen Können und seiner unerschöpflichen Arbeitskraft wahrhaftig nicht bis zu seinem fünfzigsten Jahre auf Anerkennung und materiellen Erfolg zu warten brauchen, sondern er wäre der Menge entgegengekommen, statt auszuharren, bis die Menge zu ihm kam. So aber hat er keine Faser seines

Selbst preisgegeben und seine Zeit erwartet, nicht in verbittertem Groll, sondern in lächelnder Sicherheit, denn er wußte, daß sie kommen müsse, er, ein ganzer Mensch und ein großer Künstler!

Das Beste und Schönste, was man über Thomas Kunst — oder das Beste und Schönste, was man über Kunst überhaupt sagen kann, hat der Meister selber ausgesprochen, als sie in Frankfurt am Main am 2. Oktober 1899 seinen sechzigsten Geburtstag feierten und er am Abend dieses Tages für die zujubelnde Liebe seiner Getreuen in bewegten Worten dankte. Wer es nicht schon aus seinen Bildern gewußt hätte, der hätte aus seinen Worten erfahren, was für ein reiner Idealist, was für ein Dichter der Hans Thoma ist. Und dieses beste Stück



Abb. 4. Des Künstlers Schwester. Nach der Zeichnung von 1866 lithographiert. 1892. (Zu Seite 56.)

„Material“, das der Chronist zur Geschichte seiner Kunst aufreiben konnte, sei auch den Lesern dieses Büchleins nicht vorenthalten!

Er meinte: „Warum hat denn die Kunst so viel Bedeutung, warum macht man sich so viel daraus? — sie ist doch eigentlich nur ein frohes geistiges Spiel, welches der Künstler zumeist für sich selber zu seiner eigenen Befriedigung ausführt. — Dadurch hat er seinen Lohn schon vorweg und er soll der Welt nur dankbar sein, wenn sie ihn nicht stört in seinem kindlich egoistischen Gebaren — ihn nicht von seinem Maltrieb ab- und wegzieht zu anderen Pflichten.“

Aber die Welt kümmert sich doch gleich darum, was er macht — sie lacht wohl auch, daß er so seine Zeit vertrödelt, daß er nichts macht, was sie brauchen kann, sie ärgert sich auch wohl über ihn, daß er sich nicht ins Joch spannen und es somit gleichsam besser haben will als viele andere. —

Aber sie sieht ihm doch zu — und solche, in denen der Spieltrieb nicht ganz erloschen ist, finden, daß das, was der Künstler so für sich macht, ein ganz schönes Spiel ist und sie sagen: ‚Ei, seht einmal her, das, was der macht, ist etwas Schönes — so würden wir es auch machen, wenn wir Geduld und Zeit zu solchem Tun hätten‘ — und indem sie es schön nennen, bezeugen sie, daß sie Anteil nehmen an seinem Schaffen, und es findet sich wohl endlich, daß das, was Unsinn schien, doch Sinn hat — manches, was Schein schien, doch auf eine Wahrheit hindeutete. — Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal einen Blick zu eröffnen in die geheimnisvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, daß hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt — und daß das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Notwendigkeit hervorgeht — und wir empfinden diese notwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Einheitlichkeit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, daß da etwas von dem, was uns allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunklen Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dieses Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote des Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit unseres Gefühlslebens seinen Ursprung hat. Aus dieser Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben notwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen. — Ein Hauch der Versöhnung begleitet sie, und was der Wille heftig fordert und erkämpft im Leben, das schweigt vor ihr, vor ihrem stillen Schauen, vor ihrem stillen Lauschen. Wir werden dem ähnlich, was man sich unter Göttern denkt — die Ruhe kommt, die alle Angst des klopfenden Herzens verscheucht — die große Gelassenheit. Ja, wenn sich die Kunst so recht in ihrer Erhabenheit würde zeigen können, so wäre



Abb. 5. Am Sonntagmorgen. 1866. Mit Genehmigung von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 60.)

der Friede auf der Welt hergestellt, aber sie ist ja auch nur menschlich, Schwächen mischen sich ein — Verzeichnungen und dergleichen mehr. —

Aber auch mit der kleinen Abschlagszahlung, die die Kunst uns bietet zu einer Erhebung in reinere Höhen, in friedlichere Tiefen, dürfen wir zufrieden sein — und so begrüßen wir sie gern, wo sie uns nur etwas von ihrer Hoheit offenbart.

Die Kunst steht über den Gegensätzen, welche der Kampf ums Dasein geschaffen hat — ein friedliches Element — und so lieben wir das kindliche Spiel, aus dem sie hervorwächst! — — —

Mit der Bescheidenheit der Großen lehnte Thoma es damals ab, so wegen seiner sechzig Jahre, in denen er sich

„im ganzen bürgerlich anständig betragen und meist zu seinem eigenen Vergnügen gemalt habe“, gefeiert zu werden. Er habe „dem Erbeil gegenüber, welches ihm vor sechzig Jahren auf die Welt mitgegeben wurde, als er im Bernauer Tal in der Wiege lag, lange nicht genug geleistet“. Kann einer mit schönerem Stolze von seiner Berufung und zugleich mit edlerer Bescheidenheit von seiner Person reden? Und noch deutlicher und schöner sprach er sich im folgenden aus:

„Die Natur hat mir gute Augen zum Sehen und Schauen mitgegeben, von den Eltern erbte ich Ausdauer im Arbeiten und Geduld, das große Erbgut der Armen, wenn sie es richtig zu gebrauchen lernen; als besonderes Muttererbe wurde mir ein reicher Schatz von Phantasie und Poesie in den einfachen Grundformen, wie sie noch im Volke lebt — meine künstlerische Erziehung ward geradezu glänzend, die Dorfschule mit ihren Anforderungen war mir leicht und ließ mir viel Zeit, all das Licht und die Farben zu sehen, welche der Wechsel der Tageszeiten hervorbringt. Was hatte ich für Zeit, in die Wolken zu schauen, von den Höhen ins Tal hinunter und hinauf zu den Bergen, wo die Schatten mitzogen — das alles sah ich so deutlich, noch lange vorher, ehe ich daran denken konnte, solche Sachen zu malen. Diese Vorschule des Sehens dauerte bis in mein zwanzigstes Jahr, dann erst kam ich in die Kunstakademie, und nachher quälte ich mich jahrelang, Geschautes mit Erlerntem zu vereinigen. Dem mir gewordenen Erbe und dieser günstigen Erziehung nach müßten meine Bilder so sonnenklar gut sein, daß niemals ein Zweifel hätte auftauchen können darüber, daß sie dies nicht seien — und so stehe ich den Freunden, die so freundlich gut meinen sechzigsten Geburtstag feiern, etwas verlegen gegenüber. — Aber es ist ja doch die Liebe zur Kunst, die wir alle gemeinsam haben, das Suchen nach ihrem reinen und vollen Ausdruck, das uns allen angelegen ist, welche uns heute ver-



Abb. 6. Junges Mädchen. 1868. (Zu Seite 61.)

einigt und welche mir Ihre so freundliche Teilnahme eingetragen hat — Ihre Teilnahme, für die ich Ihnen allen herzlich danke. Da wir Deutsche sind, freuen wir uns auch, wenn wir in der Kunst Spuren von dem finden, was wir als unser Eigenstes erkennen, und die Kunst kann sehr gut eine Antwort sein auf die Frage: Was ist deutsch? Sie kann ebensogut wie die Sprache ein Band unserer Gemeinsamkeit sein, wenn auch nicht des Denkens, so doch unseres Fühlens.

Für uns Deutsche wird die Kunst nie lange Zeit bloß eine Prunk- und Luxus Sache sein können — wir werden immer wieder suchen müssen, sie zu einer Herzenssache zu machen — mag sie dadurch auch zeitweise kleinlich werden, wir brauchen keine Angst zu haben, daß sie dies auch bleiben wird.

Die deutschen Herzen können auch in der Kunst hoch schlagen und aus ihnen kann erst recht der innerlich gegründete und gefestigte Prachtbau großer Kunst hervorwachsen.“

Was in der deutschen Kunst im allgemeinen und in der Hans Thomas im speziellen deutsch ist, ward in diesen Worten vollendet gesagt, in Worten, die auch ein bewundernswertes Zeugnis geben vom Geiste und der feinen Herzensbildung unseres Meisters. Es liegt doch wohl was Gewaltiges darin, daß ein Maler, ein Sechziger, der spät und nach langen Kämpfen zum Liebling seiner Nation geworden ist, von sich sagen darf, er habe meist nur zu seinem Vergnügen gemalt. Welche klare Sicherheit der Seele liegt darin, welches Maß von lebendigem Glauben des Mannes an sich selbst und an seine Kunst! Wie glücklich muß der im Schaffen sich fühlen, der über diesem Glück den Schmerz vergißt, bis zu seinem fünfzigsten Jahre von der großen Mehrheit seiner Landsleute nicht verstanden zu sein, auf welcher Höhe muß der stehen, der alle die kleinen Demütigungen und großen Kränkungen übersieht, die in solchem Schicksal liegen! Es ist ein köstliches Nebeneinander von goldener Kindergläubigkeit und kühner Mannes-

stärke, die dazu gehört, daß einer solches von sich sagen darf!

Jeder Mensch, jede Persönlichkeit ist ein Produkt der Verhältnisse, unter denen der betreffende sich entwickelt hat. Ererbte Anlage und Einflüsse der Umgebung sind die Grundlage jedes künstlerischen Temperaments. Was der einzelne selber dazu tun kann, ist schließlich nur der Wille. Das Verhältnis dieser Faktoren ergründen, aus denen sich ein Menschentum zusammensetzt, das heißt einen Menschen verstehen, und ist der Mensch danach, so gibt es kaum ein Unterfangen, das so anziehend, so reizvoll wäre als dies. Und doppelt fesselnd ist es, wenn die Entwicklung einer Individualität so klar und folgerichtig, so



☒ Abb. 7. Dorfgeiger. 1872. (Zu Seite 63.) ☒

ohne alle Störungen von außen und ohne Seitensprünge geschah, wie bei dem Künstler, von dem wir reden, mit seiner starken und eigenkräftigen Natur, die aber frei ist von jeder ungesunden Schrulle und Wunderlichkeit. Kein schicksalloses, kampflofes Dasein, das verläuft, wie ein Fluß in sandiger Ebene; der Strom dieses Lebens verlief freilich, wie er mußte, aber nur, weil er mächtig genug war, alle Hindernisse zu überwinden, Engen und Untiefen, hemmende Felsen und was sonst seinem Laufe entgegenstand. —

Hans Thoma ist am 2. Oktober 1839 in dem Schwarzwalddorfe Bernau geboren, einem Ort, dessen stille Lieblichkeit der Künstler später mehrfach im Bilde festgehalten hat (Abb. 1).

Sie hat sicher auf sein Gemüt nicht wenig eingewirkt, ist doch sein ganzes Wesen so recht aus dem vertrauten Verkehr mit der Natur heraus geworden, was es ist. Die Familie Thoma soll aus Tirol stammen und das ist wohl möglich. Nicht nur der Name spricht dafür, sondern auch der Umstand, daß die Fürstabtei St. Blasien, zu der damals Bernau gehörte, in Vorderösterreich lag. Hiermit wäre eine Übersiedlung der Familie nach dem Schwarzwald leicht erklärt. Der Großvater unseres Künstlers war ein wohlhabender Mann, ging aber leichtherzig und freigebig mit seinem Gut um und ließ seinen Kindern wenig zurück. So stand die Wiege des kleinen Hans in einem ziemlich ärmlichen Hause. Sein Vater hatte das Handwerk eines Müllers gelernt, hatte aber nicht die Mittel, es als sein eigener Herr zu betreiben, und später verdiente er, wie fast alle Bewohner des schönen Wildtales, sein und seiner Lieben Brot durch die Anfertigung von Holzwaren. Vom Äußerem dieses Mannes ist uns nichts erhalten; ein Bild, das früher als Porträt von Thomas Vater galt, war ein gleichgültiger Studienkopf. Mehrfach und liebevoll aber hat Hans Thoma — den Vater verlor der Knabe schon mit sechzehn Jahren — die Züge seiner Mutter festgehalten, an der er mit innigster Liebe und Verehrung hing (Abb. 28). Sie war es zweifellos auch, die ihm sein künstlerisches Erbe mit auf die Welt gegeben. Seltsam! Wer die Psychologie der Künstler verfolgt, der wird mit erstaunlicher Häufigkeit auf einen ausschlaggebenden Einfluß der Mutter stoßen. Auf dem viel umstrittenen Gebiet der Vererbungsfrage ist diese Erscheinung eine der wenigen, die fast als unanfechtbare Regel gelten können, hundert- und aberhundertmal bezeugt und, wo scheinbare Ausnahmen vorliegen, vielleicht nur nicht erwiesen. „Vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust am Fabulieren“ —

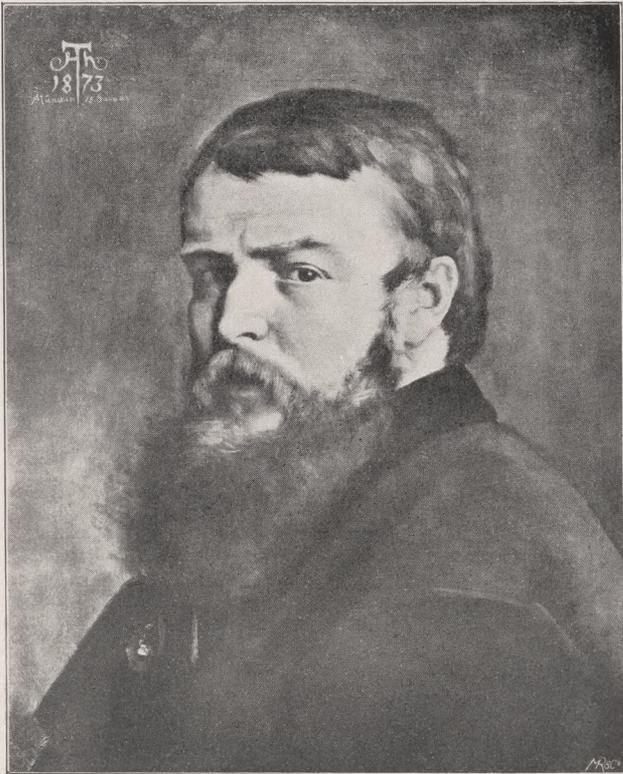


Abb. 8. Selbstbildnis. 1873.

Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 66 u. 94.)

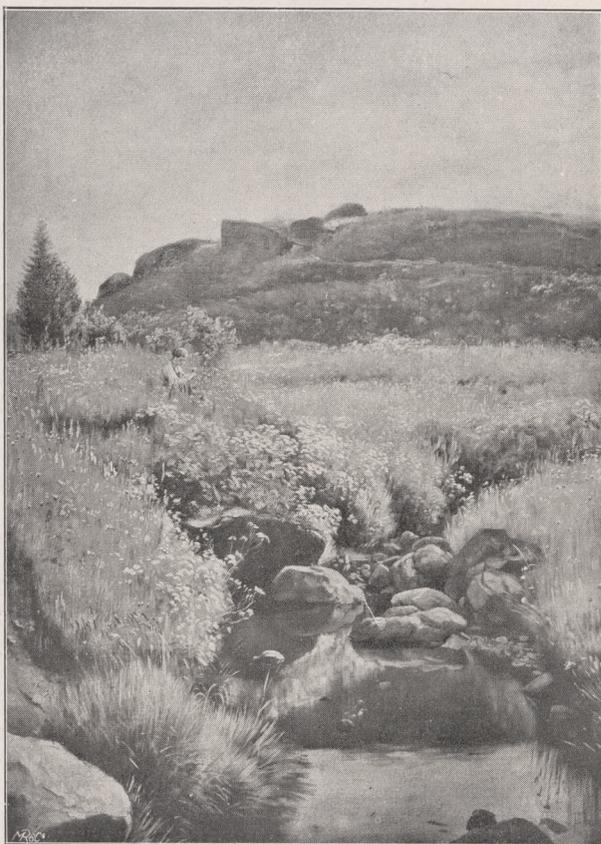


Abb. 9. Aus dem Schwarzwald. 1873.
Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 67.)

in diese wundervolle Formel gekleidet, finden wir dies Gesetz denn auch in dem Brevier, in dem auf alle Fragen des Lebens eine Antwort steht, in Johann Wolfgang von Goethes Werken.

Hans Thomas Mutter stammte aus einer bäuerlichen Künstlerfamilie, wie denn überhaupt in seiner Heimat fast in jedem Hause Kunst irgendeiner Art geübt wurde. Sie war die Tochter eines Uhrmachers, der mit Eifer Musik betrieb und im übrigen das Muster eines wackeren Hausvaters gewesen sein muß. Wenn er am Feierabende seine zahlreichen Kinder um sich sammelte, die mit leidenschaftlicher Liebe an ihm hingen, wußte er gar wunderschöne alte Geschichten zu erzählen, ein Talent, das er der Tochter auch vererbte und das beim Enkel, als zum unerschöpflichen Reichtum der Phantasie geworden, wieder zum Vorschein

kam. Ein Onkel Thomas stand der Kunst des Malerischen näher: er war Uhrenschildmaler, ein Gewerbe, das dort im Schwarzwald, wo die bekannten behaglich altwäuerischen Wanduhren zu Hause sind, natürlich vielfach betrieben wurde. Aber auch was sonst der ländliche Kunstbedarf verlangt, wußte er zu schaffen; er malte auch mit seinen Söhnen Heiligenbilder und Kruzifixe und allerhand buntfarbige Dinge für Jahrmärkte und Wallfahrtsorte, ein Dorfaffael, in dessen primitiven Schöpfungen dem Knaben Hans vielleicht die erste Ahnung von dem herrlichen Ding aufging, das Kunst heißt. Dazu war er Geiger und blies die Klarinette. Auch die anderen Brüder von Hans Thomas Mutter zeigten vielfach edlere geistige Interessen, als man sie sonst bei Landleuten voraussetzt und findet. Sie waren stille und bescheidene Menschen, aber Männer von selbständigem Denken, vielfach bewegt von religiösen und philosophischen Fragen — oft genug kamen sie darum mit der Kirche in Konflikt, trotz ihrer wahren Religiosität. Sie nahmen sich eben doch die Freiheit, auf ihre eigene Weise dem Herrgott zu dienen. Ein Teil der Familie trat deshalb denn auch später zum Protestantismus über.

So hatte der Knabe wohl den Keim zu künstlerischem Sinn aus der Familie seiner Mutter ererbt und früher schon fand die Frau Gelegenheit, die ersten Regungen dieses Sinnes bei ihrem Kinde zu beobachten und zu fördern. Sie war eine Frau von außerordentlich lebhaft arbeitender Phantasie und, wie der Künstler erzählt, sprach sich das besonders klar in ihren Träumen aus. Die Fülle der

Gefichte, die da vor ihres Geistes Augen aufstieg, die Art, wie sie im Wachen über das Geschaute berichtete, das alles verkündete fast künstlerische Begabung. Sie brauchte nicht einmal des Schlafes, um zu träumen: oft erzählte sie, wie, wenn sie im Dunklen wach sei, die wunderbarsten Schemen ihr erschienen, erst meist in lockend schöner Gestalt, dann aber allmählich verzerrt und gräßlich, wie sie sich auch gegen diese Wandlung wehren mochte. Und die Schreckgestalten jagten sie wohl nachts aus dem Bett, wenn sie nicht schlafen konnte. Dieser Bericht läßt deutlich genug erkennen, daß Hans Thoma seine reiche Erfindungsgabe, die Bilderfülle in seiner Seele, wie man zu sagen pflegt, „nicht gestohlen hat“, sondern so legitim als möglich als Muttergut ererbte. Es war der wackeren Frau vergönnt, bis zum letzten zu sehen, wie er sein Erbe



Abb. 10. Bildnis von Dr. P. Burnitz. 1874.
Verlag von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 94.)

verwaltet und mit seinem Pfund gewuchert hat; bis zum Jahr 1897 lebte sie bei ihrem Sohne in Frankfurt a. M., wo sie, 93 Jahre alt, die Augen schloß; sie hat also noch sich der Zeit freuen dürfen, da ihres Kindes Ruhm die deutsche Welt erfüllt nach langen Jahren des Kampfes und der Verkennung.

Die ersten Äußerungen des Kunsttriebs waren bei ihrem Hans die gleichen gewesen, wie sie sich wohl bei den meisten Kindern offenbaren, in denen solche Triebe lebendig sind. Über diese früheren künstlerischen Erlebnisse berichtet Hans Thoma selbst in einem Buche, „Im Herbst des Lebens“, das in diesem Jahre im Verlage der Süddeutschen Monatshefte in München erschienen ist und er tut es mit so köstlichem, herzensewarmem Humor, daß wir ihn über jenes Kapitel, wie über manches andre noch, am besten selber sprechen lassen. Da heißt es:

„Also meine älteste Erinnerung ist, daß ich in einer Ecke unserer Schwarzwalderstube saß mit einer Schiefertafel und mit einem Griffel; es war noch vor der Zeit, da die Buben Hosen tragen dürfen. Ich machte Striche darauf durcheinander und freute mich daran, daß so etwas in meiner Hand lag, zu machen. Ich lief zur Mutter und zeigte es ihr; die Immergute störte meine Freude nicht, sie sah sich die Sache genau an, machte wohl noch ein paar Striche dazu oder davon und erklärte mir, das ist ein Haus, das ein Baum, ein Gartenzaun, der Kribstrabs ist der Gockel, der gerade kräht usw. Sie erzählte wohl auch noch eine Geschichte, was alles im Hause vorgehe usw. So lief ich jedesmal mit der

Tafel zur Mutter, und sie mußte mir sagen, was ich gemacht habe. Bald kam auch Wille in mein Gefäß; ich fügte die Striche zusammen, es wurde etwas daraus, was die Mutter deutlich als ein Schwein erkannte; auch ich sah es, und so war das Schwein meine erste künstlerische Errungenschaft. Bald kam auch der Unterschied zwischen Schwein und Roß zustande, ein großer Fortschritt! Freilich kam der neckisch-kritische Nachbar und erklärte, das sei kein Roß, das sei nur ein Esel, es habe zu lange Ohren, — das war die erste böse Kritik, die mich tief gekränkt hat. Es ist halt ein gewaltiger Unterschied zwischen liebend erkennenden Mutteraugen und kritischen Nachbarsaugen. In der Zeit schnitt ich auch aus zusammengelegtem Papier Ornamente aus und freute mich an der Symmetrie, die in vielfacher Art herauskam. Ich saß oft stundenlang damit beschäftigt in einer stillen Ecke. Ein menschenfreundlicher Hausierer kam einmal und war ganz erschrocken, als er das kleine Kind mit der spitzigen Schere sah; er schimpfte und ließ nicht nach, bis man mir die Schere wegnahm; das war hart für mich und ich heulte.

Als Ende der sechziger Jahre beinahe ein Ausstellungsverbot von einem Kunstverein an mich erging und in den siebziger Jahren meine Bilder regelmäßig von den deutschen Kunstgenossenschaftsausstellungen abgewiesen wurden, war es mir nicht halb so hart.

Holzsnitte in einem Gebetbuch meiner Tante, auch der Kalender und besonders die bunten Spielkarten waren meine Kunstbildungsmittel. Der Schuflehub, an dem ein Hündlein heraussprang, gefiel mir am besten; diesen ‚Hündlibub‘ zeichnete ich auch auf ein Stück Papier mit Bleistift ab und schenkte ihn meinem Vater zum Namenstage. Ich war damals fünf Jahre alt . . .“

Jene kargen Formensätze, wie sie als alte Kalenderbildchen oder als das primitive Bilderwerk illustrierter Zeitschriften ihm zugänglich waren, hat er mit durstigen Blicken studiert und wohl früh die Sehnsucht und Hoffnung gehegt, auch einmal so etwas zu machen. Wer ein wirklich großes Talent hat und ernsthaft berufen ist, der findet immer eine Gelegenheit, sich zu bilden. Dazu brauchte es für Hans Thoma zunächst nicht einmal der unmittelbaren Wirkung von Werken der Kunst — solche bekam er gar nicht zu sehen. Vielleicht war es die schöne stille Natur seiner Heimat selbst, die ihm Sammlung lehrte und Einkehr in sich selbst. Bernau ist eine abgeschlossene Landschaft, ein Wiesental von eigenartigem Reiz, dessen ganzer Charakter etwas Ernstes, ja beinahe Schwermütiges hat. Eine Stunde weit dehnt es sich aus in beträchtlicher Höhe des südlichen Schwarzwaldes, breit hingelagert mit hügeligen Erhebungen und Terrainüberschneidungen, ganz der Landschaftscharakter, der noch heute des Meisters besondere Gunst hat und auch seiner besonderen Kunst sich rühmen darf. Denn sein anderer Lieblingstypus von Landschaft, der Taunus, birgt die gleichen charakteristischen Eigenschaften wieder, nur ist dort alles in größere Verhältnisse übersetzt. Im Frühling und Frühsommer deckt Berg und Tal um Bernau ein Teppich von auffallend leuchtendem Grün. Zahllose kleine Bäche rieseln von den Bergrücken herab, verzweigen und vereinigen sich und bewässern in ihrem Laufe die blumigen Wiesen, die sich zwischen den dunklen Tannenwäldern ausbreiten. Damals lag das Tal noch recht weit ab vom Verkehr, selbst im Sommer; im Winter war Hans Thomas Heimat ohnehin ganz eingeschneit; die Häuser, die mit ihren bis zum Boden reichenden Schindeldächern mehrere Meter tief im Schnee steckten, sahen dann bloß mehr kleinen Hügeln gleich.

In dieser Einsamkeit verfloßen seine Kinderjahre und sie war dem beschaulichen, nach innen gefehrten Wesen des Knaben mit seiner starken Einbildungskraft eine gute Amme. Sie lehrte ihn schauen und die Natur verstehen, mit der sie ihn in innigsten Verkehr zusammenführte. Aus der spielerischen Kunstübung des Knaben wurde da doch nach und nach eine Schule für den werdenden Künstler.

Endlich waren die Jahre der Volksschule für Hans Thoma vorüber, und es ward Zeit, für ihn einen Beruf zu suchen. Man wählte ihm einen, in dem er sein Zeichentalent sollte verwerten können und gab ihn in Basel zu einem Litho-



Abb. 11. Charon. 1876. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (3u Seite 72.)

graphen in die Lehre. Dort hielt er nicht lange aus. Es mag ihn wohl das Reizlose und Mechanische der Arbeit abgeschreckt haben, das Heimweh nach seinem grünen Schwarzwaldtal ergriff ihn, und da der Arzt zudem besorgte, die „sitzende Lebensart“, das ewige Sichbücken, das der Beruf mit sich brachte, könnte seiner nicht allzu kräftigen Gesundheit schädlich sein, so kam er nach einigen Wochen

wieder nach Hause. Ein Jahr später wurde er — ebenfalls in Basel — zu einem Stubenmaler in die Lehre geschickt, blieb aber nur einen Sommer bei diesem Gewerbe. Vielleicht würde er im gleichgültigsten und nüchternsten Berufe eher ausgehalten, als gerade bei einer Hantierung, die in gewissem Sinne näher an dem heißersehnten Land der Kunst lag. Als dann, es war im Jahre 1854, Hans Thomas Vater starb, kehrte jener im Herbst wieder in die Heimat zurück, zunächst, um der Mutter in Feld und Wald behilflich zu sein. Es begann eine Zeit für ihn, die nicht arm an stillem Glück war, und er verlangte nicht nach einer Rückkehr in die Welt. Nach der harten Mühe arbeitsreicher Wochen hatte er seine Sonntage für sich und verwendete sie zum Zeichnen; jetzt fing er sogar an, sich im Nachbilden von Gegenständen nach der Natur zu versuchen. Im übrigen fragte er nicht, was ihm die Zukunft bringen sollte und auch die Seinen fragten nicht danach, und der Jüngling hatte im Grunde kein anderes Verlangen, als so in diesem Wechsel von Bauernarbeit und naiver Kunstübung hinzuleben und in der Heimat zu bleiben, wie seine Spiel- und Schulkameraden auch. Das heißt, ein wenig höher ging sein Ehrgeiz doch. Als die Würde eines Ratschreibers in Bernau frei wurde, bewarb sich Hans um dieses Amt, seine trefflichen Schulzeugnisse hätten ihm auch die nötige Empfehlung mitgegeben. Aber er unterlag dennoch im Wettbewerbe; ein anderer erhielt die Stelle und dieser sitzt noch heute als wohlbestallter Bürgermeister in Bernau. Sind die Wege des Schicksals nicht wunderlich? Wäre damals der Wunsch des Jünglings in Erfüllung gegangen, so wäre Hans Thoma heute vielleicht nicht ein berühmter deutscher Maler, sondern ein unberühmter Schwarzwälder Bürgermeister. So aber ward ihm die Enttäuschung zum Glück.

In jener Zeit, in den fünfziger Jahren, wurde in Bernau eine Zeichenschule eingerichtet und Hans war sofort mit ganzer Seele bei der Sache. Bald wurde der Lehrer auf ihn aufmerksam und durch diesen wiederum der Oberamtmann Sachs von St. Blasien. Sie beschloßen, ihn der Kunst zu weihen, das heißt, sie wollten einen tüchtigen Uhrenschildmaler aus ihm machen. Höher flogen ihre Pläne nicht, auch nicht die des Jünglings. Er wurde jetzt zu einem Meister jenes ländlichen Handwerks nach Furtwangen in die Lehre gebracht und er fühlte sich dort von Herzen wohl. Diese Arbeit sah ja schon beinahe wie Kunst aus, das Hantieren mit Pinsel und Farben gefiel ihm vortrefflich, und der werdende Maler in ihm hat wohl auch in dieser Zeit so manche fruchtbringende Anregung erfahren. Aber auch dies bescheidene Glück war nicht von zu langer Dauer. Die Verhältnisse der Familie waren nach dem Tode des Vater Thoma ziemlich bedrängte, die Mutter konnte den von Hansens Meister geforderten Lehrlohn nicht mehr beschaffen, und der Jüngling kehrte zum drittenmal wieder nach Bernau zurück. Aber jetzt war er doch schon seinem künftigen Berufe einen mächtigen Schritt näher gerückt. Er hatte gelernt, mit Elfenbein umzugehen, und ließ sich in Bernau — unbeschadet seiner Arbeitsverpflichtungen im Elternhause — als ausübender Künstler nieder. Dort malte er kleine Landschaften und wohl auch Porträts und verkaufte die Sachen für recht stattliche Preise — wie er damals meinte. Zahlte ihm doch einmal ein Landsmann blanke drei Gulden auf die Hand für sein in Öl gemaltes Konterfei. Für den angehenden Maler war auch dieser kleine Verdienst von großem Werte, er ermutigte ihn, stillte wohl manche kleine Not und gab ihm die Mittel zum Weiterschaffen. Sein fleißiges, ehrliches Bemühen und die offenbaren Fortschritte, die er machte, als er jetzt immer emsiger und zielbewußter nach der Natur zeichnete und malte (Abb. 2), bewogen schließlich den Oberamtmann Sachs, sich für eine wirkliche künstlerische Ausbildung des talentvollen jungen Mannes zu verwenden. Auch die Mutter unterstützte das Streben ihres Sohnes und der Amtmann leitete dann das entsprechende Gesuch mit Probearbeiten an die Karlsruher Kunstschule. Und hier erkannte Schirmer das Talent Hans Thomas an und der Großherzog von Baden verlieh diesem ein Stipendium,

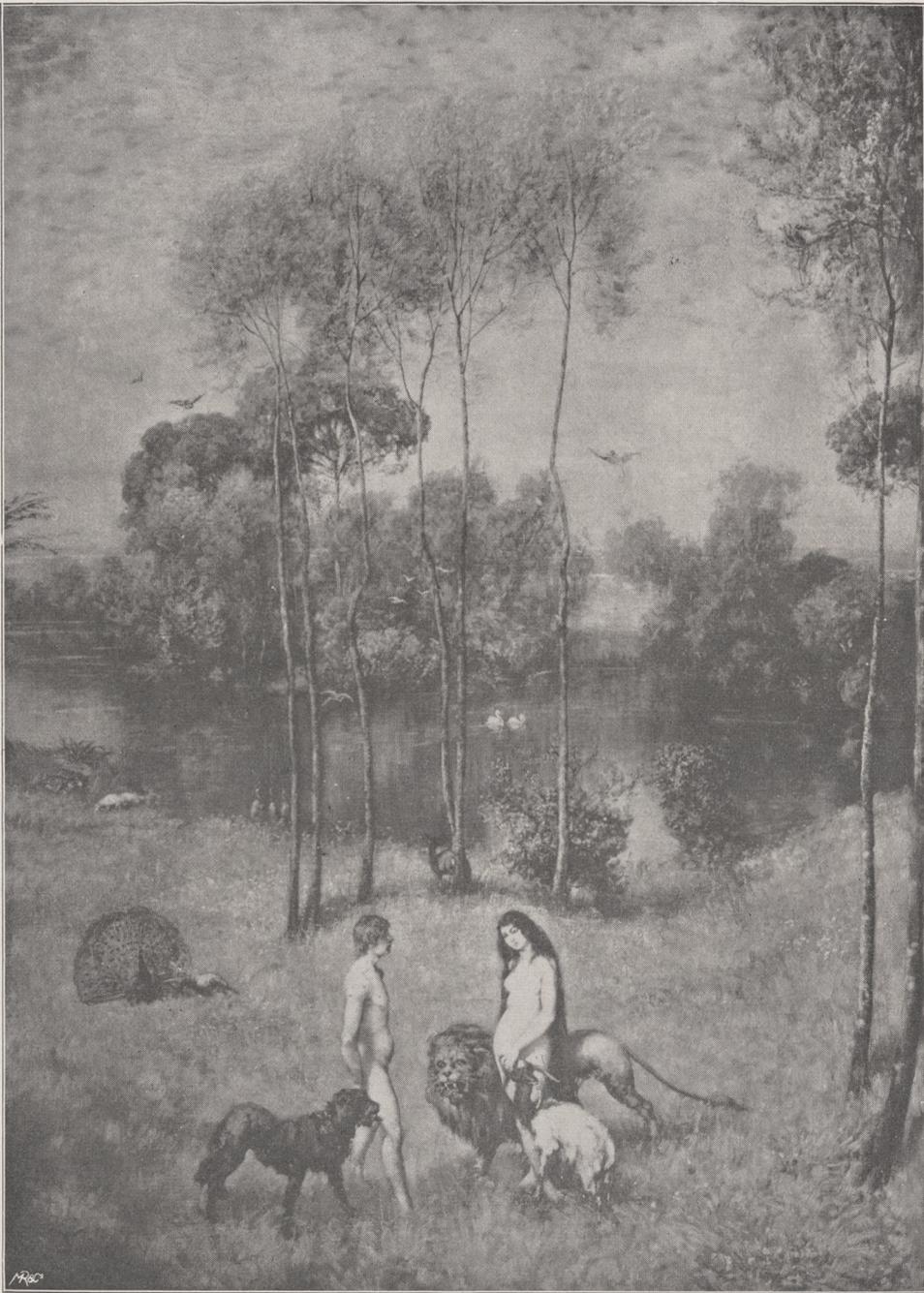


Abb. 12. Paradies. 1876. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 70.)

so daß er im Herbst 1859 in die Kunstschule eintreten konnte. Daß er, der schon unter den engen und gedrückten Verhältnissen seines bisherigen Lebens stetig vorwärts gegangen war, jetzt, wo er an der Quelle saß, um was Rechtes zu lernen, verdoppelten Feuereifer entwickelte, läßt sich denken. Er war zuerst im figürlichen Fach Schüler von Des Coudres und dann lernte er bei dem Land-

schafter Schirmer, der sich rühmen durfte, noch ein anderes, verwandtes großes Talent gefördert zu haben, Arnold Böcklin. Auf die Eigenart Hans Thomas hat Schirmer freilich keinen besonderen, wenigstens keinen dauernden Einfluß geübt und diese Eigenschaft war ja wohl auch bereits so logisch entwickelt und so tief begründet, daß auch eine stärkere Persönlichkeit als die Schirmers sie beträchtlich hätte beeinflussen können. Zwischen der naiven Herbeheit und Ursprünglichkeit Thomas und der spekulativen, pathetischen Art des kühlen Romantikers Schirmer, der einen Mittelweg zwischen Stilistik und Naturalismus suchte und dabei auf einen ziemlich unpersönlichen Klassizismus hinauskam, war ein allzu großer Unterschied. Das hinderte aber nicht, daß Hans Thoma bei ihm vieles lernen konnte, der doch trotz allem ein starker Könnner war. Sein Schüler



Abb. 13. Friedliche Wohnung. Ölgemälde. 1876. (Zu Seite 72.)

war fleißig und aufmerksam, und Schirmer hielt viel auf ihn, hat auch mehrfach jenem eine schöne Zukunft prophezeit und sich seiner stets mit großem Wohlwollen angenommen. Als Johann Wilhelm Schirmer am 11. September 1863 starb, bedeutete dies für Hans Thoma einen wirklichen, großen Verlust.

Aber seine Akademikerzeit plaudert Thoma in jenem Buche „Im Herbst des Lebens“ auch wieder gar anziehend:

„Als der Frühling kam und es im Kunstschulgarten zu grünen und blühen anfang, kam Ungeduld über mich und der Antikengips kam mir gar öde vor und durch das Entgegenkommen Schirmers wurde mir auch erlaubt, als Vorbereitung für die Sommerstudien, die ich im Schwarzwald machen wollte, einige seiner Ölstudien kopieren zu dürfen; diese fielen zu seiner vollen Zufriedenheit aus — ich malte sodann auch im Kunstschulhof einen Grasbüschel mit Steinen. Mit den Ölfarben wußte ich technisch sehr gut umzugehen von meiner Anstreicher- und Uhrenschildmalerzeit her. — Das Antikenzeichnen wurde mir nun freilich wieder



☒ Abb. 14. Goldene Zeit. 1876. Verlag von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 70.) ☒

um so saurer; nach sechsmonatigem Unterricht in der Antikenklasse durfte ich Schirmerschüler werden, d. h. ich ging in den Schwarzwald und malte dort nach der Natur, und mit welchem Eifer! Bracht, mein Mitschüler, kam auch und in unserm Eifer gingen wir oft des Morgens fort, zwei Stunden weit in ein wildes von Ditini, Hans Thoma.



Abb. 15. Amor und Tod. Um 1877.
Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 75.)



Tal, um — einen Stein, einzelne Pflanzen zu malen, die wir, wie wir eigentlich selber sahen, ebensogut hinter dem Haus in Bernau hätten malen können; wir stritten uns wohl auch um die Motive, die jeder zuerst entdeckt haben wollte, die wir aber doch zuletzt friedlich, meist gemeinschaftlich malten. Diese Studien waren von äußerster Gründlichkeit und Sachlichkeit — über nichts wurde hinweggegangen. Es gab damals noch keine Theorie ‚moderner Errungenschaft‘ im Farbensehen — das war auch gut für uns. Das technische Verfahren war möglichst einfach, es wurde prima gemalt mit ziemlich flüssiger Farbe; die Sachen, von denen ich noch einige besitze, haben sich vorzüglich gehalten, was ich hier anführe der Skeindschaft gegenüber, die heutzutage vielfach die Maltechnik beunruhigt.

Als ich im Herbst Schirmer diese Studien zeigte, fragte er mich: ‚Malen Sie denn mit einem Schwarzsiegel?‘ was ich nicht recht verstand; erst später entdeckte ich, daß diese Arbeiten etwas von der zusammengefaßten Harmonie hatten, die manchmal von Malern durch das Betrachten in einem Schwarzsiegel angestrebt wird.“

Übrigens hatte Thoma in seiner Karlsruher Studienzeit Gelegenheit zu allerlei sehr anregenden Bekanntschaften und Freundschaftsbündnissen. Sie führte ihn mit Emil Lugo zusammen, der ihm in seinem Wesen, namentlich als Landschaftler sehr nahe stand und als Mensch nicht minder nahe trat, mit Eugen Bracht und Philipp Rötth. Auch der Wiener Canon (Johann Straschiripka hieß er eigentlich!) kam damals nach Karlsruhe und übte auf die talentvollen Schüler der Akademie bedeutsamen Einfluß aus, indem er in ihnen das Streben nach einer bestimmten technischen Schulung weckte. Sie waren sonst dort arg in ein fortwährendes Taften und Probieren hineingeraten, wie man es in jeder Kunstschule finden wird, wo weder jene höchste Freiheit in der künstlerischen Entwicklung herrscht, die ja im Grunde für die Guten das beste ist, noch eine außerordentlich

mächtige Persönlichkeit auf die Schüler wirkt. Daß die ernste Geschlossenheit, die strenge Kraft von Canons Erscheinung auf Thoma wirken mußte, läßt sich denken. Studienköpfe aus jener Zeit, die der Meister noch besitzt, bezeugen, daß er ein mit zähem Ernst arbeitender Schüler war, ja man warf ihm, der es gründlicher nahm als alle anderen, gerne vor, daß er in seinem Ernst und seiner Strenge zu weit ginge und zuweilen fast hölzern sei. Auf der Kunstschule und in Künstlerkreisen war damals viel Zank und Streit um Prinzipien und Richtungen — es war die Verbezeit der neuen deutschen Kunst, die ihre ersten Kämpfe auszufechten hatte mit dem alten Klassizismus. Mit froher Hoffnung begrüßten die jungen Karlsruher Maler auch das Gerücht, Feuerbach werde dorthin kommen; aber diese Hoffnung zerschlug sich.

Ein Umstand mag damals viel dazu beigetragen haben, daß den jungen Hans Thoma die spanischen Stiefeln der Kunstschule nicht allzu hart drückten oder ihm gar das Marschieren verleiden konnten: sein bescheidenes Stipendium reichte meist nicht dazu aus, daß er während des ganzen Lehrjahres in Karlsruhe bleiben konnte; so mußte er oft seine Studienzeit dort abkürzen und ging dann schon im April nach Bernau zurück, wo er in glücklich zufriedener Stimmung seine Studien malte und bei sich selber in die Schule ging. Seine Freunde Lugo, Bracht und Röth begleiteten ihn mehrfach dorthin. Man darf wohl sagen, er selber ist auch von allen Lehrmeistern, die an seinem Talent ihre Kunst versucht haben, der beste gewesen. Gegen Ende seiner Karlsruher Lehrjahre hat er davon freilich noch nichts gewußt und sich gar sehr nach einer sicheren, führenden Hand gesehnt. Er meint heute, daß es vielleicht gerade jene ununterbrochenen Künstlerstreitigkeiten mit aller ihrer Unfruchtbarkeit und Kraftvergeudung und ihrem zwecklosen Hin- und Herzerren waren, die veranlaßten, daß sich schließlich niemand



Abb. 16. Christus und Nikodemus. 1878. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 97.)

mehr so recht um ihn kümmerte. Die Leute stritten sich mit wunderschönen Schlagworten um wunderschöne Theorien und Prinzipien herum, und der arglose junge Hans wußte nicht, was hinter diesen schönen Dingen oft für häßlicher Egoismus und für garstiger Brotneid verborgen lag. Und er wußte auch schließlich nicht mehr, was und wie er arbeiten sollte.

Trost und Halt gab ihm in dieser Verwirrung freilich eine Bekanntschaft: die mit den Alten, mit Dürer und Holbein, deren Werke er zum erstenmal kennen lernte. Die unergründliche schlichte Ehrlichkeit dieser Großen, ihr goldener Kindersinn, ihr beseligender Naturglaube mußte ihn für das entschädigen, was ihm die Herren Kollegen und Professoren schuldig blieben. Sie wirkten wunderbar er-



Abb. 17. Großmutter mit Kind und Katze.
Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 77.)

frischend und belebend auf ihn, er lernte mit ihren gesunden Augen sehen, an jedem Stück Natur sich freuen und es nachbilden. Sein Geist hatte da freilich wieder sein Brot — wie es aber mit der irdischen Nahrung in Zukunft aussehen werde, darüber machte er sich arges Kopfzerbrechen, und er konnte es sich gar nicht denken, wie er sich jemals mit dem Malen sollte ausreichenden Lebensunterhalt verdienen können. Schon wollte er um der schlichten Nahrungsfrage willen auf hochfliegende Künstlerträume verzichten und sich in Basel um eine Zeichenlehrerstelle bewerben. Aber, Gott sei's gedankt im Namen der deutschen Kunst! es mißlang. Ein anderer erhielt die Stelle, und Thoma, der ein paar Monate in Basel bei seinem Freunde Schumm gewohnt und gewartet hatte, ging jetzt, einem glücklichen Sterne folgend, nach Düsseldorf. Einem glücklichen Sterne folgend, denn er fand dort starke Ermutigung durch einen Künstler, der in seinen

Arbeiten etwas ungewöhnlich Gutes erblickte. Die Empfehlungen, die er aus Karlsruhe an einige Akademieprofessoren mitbrachte, nützten ihm gar nichts und für die Düsseldorfer war seine Malerei schlechthin unverständlich. Im „Malkasten“ machten sie Karikaturen seiner Bilder und „es herrschte das große Hallo, das minderwertige Menschen immer anstimmen, wenn eine neue, ungewohnte Erscheinung sie beunruhigt“. Aber als Otto Scholderer seine Bilder sah, erkannte er Hans Thomas Talent und Kunst begeistert an und das spornte diesen mehr an, als alle akademische Kritik und ihre guten Lehren. Er arbeitete jetzt mit gesteigertem Fleiß und glühendem Eifer und der Erfolg blieb dann auch nicht aus. Eine und die andere Arbeit wurden verkauft und schließlich, im Mai 1868, hatte der junge Maler die Mittel beisammen, um mit Scholderer auf ein paar Wochen nach Paris reisen zu können.



Abb. 18. Schwarzwaldlandschaft. 1878. Ölgemälde. (Zu Seite 67.)

Die Pariser Eindrücke waren für Hans Thoma starke und bestimmende. Er sah im Louvre zum erstenmal wirklich große Werke der Kunst, Herrlichkeiten, von denen er nicht einmal geträumt hatte. Wer bedenkt, mit welcher überwältigenden Macht die wunderbare Fülle der Bilderwelt dieser großartigen Sammlungen schon auf den wirkt, der vieles gesehen hat, der mag sich ausmalen, welchen Eindruck sie auf die schönheitsdurstige Seele des jungen Malers machte, der aus solcher Enge und Armut herauskam. Dazu war damals die zeitgenössische Kunst unter der Ägide des zweiten Kaiserreichs in kräftigster Blüte, in gesündester Bewegung. Der große Courbet hatte seine Ausstellung und der Anblick seiner Bilder bestärkte Hans Thoma in seinem Streben. Er fühlte, daß er auf den rechten Wegen ging, soweit diese auch von der schwächlichen Düsseldorfer Genremalerei jener Tage wegführen mochten. Befreiend und stärkend wirkten auf den Deutschen die Bilder Courbets, in denen man überhaupt wohl mit Recht etwas wie ein germanisches Element erkennen kann. Das geht seltsam in die Höhe

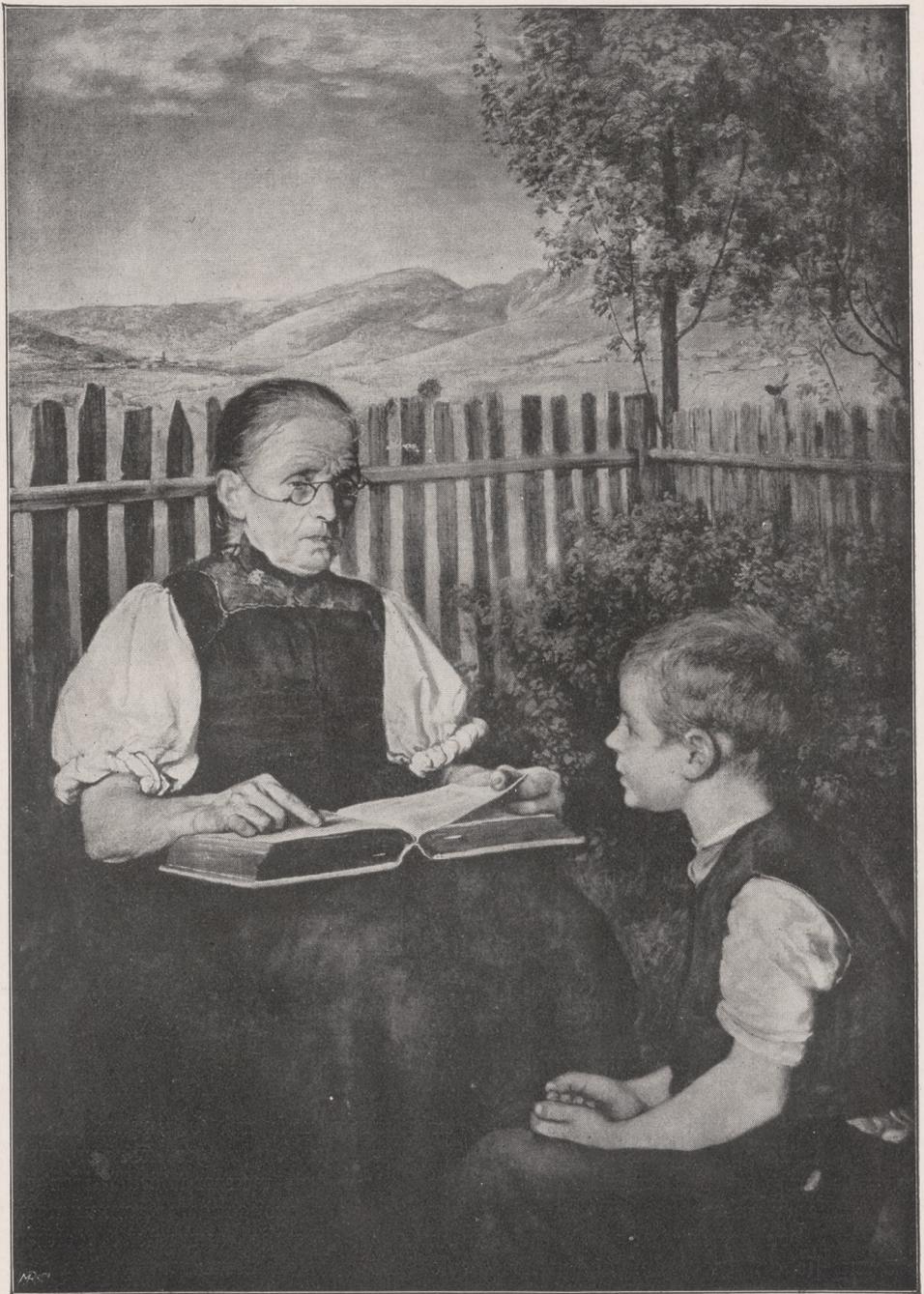


Abb. 19. Großmutter und Enkel. 1878. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 77.)

und Tiefe zugleich, ist innerlich und groß in einem Zuge, frei von dem oft recht leeren gallischen Pathos und der deklamatorischen Gebärde, Eigenschaften, die wohl die Mehrzahl seiner berühmten Landsleute trotz allen großen Könnens auszeichnen. Der geniale Maler und wunderliche Heilige, der die Vendômesäule umwarf, weil sie, wie er behauptete, der Perspektive entbehrte und der bis an seiner Tage

Schluß an den Kosten dieses Spafes zu tragen hatte, Courbet, hat auf die deutsche Kunst überhaupt starken Einfluß geübt, einen Einfluß, der sich gerade in der Künstlergruppe, welcher Thoma später in München nahe trat, recht deutlich offenbarte. Auch von der Größe der Alten bekam Thoma wohl, angesichts der Pariser Sammlungen, einen richtigen Begriff, und so genoß er denn in vollen Zügen diesen Aufenthalt bis zum allerletzten Augenblick. Mit einem einzigen Franken in der Tasche und doch so viel reicher, als er fortgegangen, kam er wieder in Basel an, befreit und gekräftigt, voll Hoffnungen und Pläne. Über



Abb. 20. Alter Bauer. 1879.



die nächste materielle Verlegenheit half sein Freund Schumm ihn hinweg, und flugs ging's von Basel nach Bernau, wo ein fröhliches Schaffen anhub. Denn der junge Künstler hatte sich jetzt viel von der Seele zu malen. Er grundierte große Leinwände und schuf, unmittelbar nach der Natur, eine Serie von etwa zehn umfangreicheren und kleineren Bildern. Die größten davon waren wohl $1\frac{1}{2}$ m hoch. Es waren Bauerleute, Kinder, Ziegen und Hühner, Gärtchen und Schwarzwaldlandschaften, die da geschildert wurden. Ein wenig schwärzlich im Ton waren diese Bilder wohl, aber von großer Kraft und Einfachheit und von der denkbar solidesten Durcharbeitung, denn der, nun einunddreißigjährige Maler nahm es gewaltig ernst mit der Kunst. Nach einem in unermüdlichem Schaffen verflungenen Sommer ging er mit seiner Ausbeute an Bildern nach Karlsruhe, zunächst in der Absicht, von da nach Düsseldorf weiter zu reisen. Aber ein Karls-

ruher Professor redete ihm zu, in der badischen Hauptstadt zu bleiben, und so blieb er denn und stellte nach und nach seine Bilder wieder aus. Es gab einen großen Mißerfolg, der den Maler mit voller Schwere traf.

Man kennt die spezifischen Eigenschaften des deutschen Kunstvereinsphilisters. Er macht es mit der Kunst, wie der Bauer mit den Speisen: „Was er nicht kennt, ißt er nicht“ und so hält es heute in deutschen Kunstzentren noch die überwiegende Mehrzahl jener Leute, welche für einen ausstellenden Künstler das Publikum ausmachen. Die Art der Leute ist seltsam, und es braucht wohl einer eingehenden Seelenanalyse, sie zu erklären. Es ist nicht Befremden und Neugier, geschweige denn gar ein wärmeres Interesse, was sie vor dem Neuen, Niegesehenen ergreift, sondern ein Gefühl, das von regelrechtem Haß gar nicht recht ferne ist und oft in den wunderbarlichsten Wutausbrüchen sich austobt. Schreiber dieser Zeilen hat einmal selbst mit angehört, wie ein hochbetagter Herr, seinem Titel nach den höchsten Stufen unserer Beamtenhierarchie angehörig, im Münchner Kunstvereine vor dem Bilde eines talentvollen und nichts weniger als extremen jungen Landschaftlers hin- und herspringend, kirschrot vor Zorn in die Worte ausbrach: „Dem Kerl sollte man fünfundzwanzig herunterhauen!“ Und warum beantragte der gestrenge Herr, ein Kunstfreund in seiner Art, der keine Wochen Ausstellung des Vereins versäumte, warum beantragte dieser die Anwendung der Prügelstrafe gegen den Maler? Weil dieser es gewagt hatte, die Glut des Abendhimmels mit den flammendsten Tönen seiner Palette so nachzubilden, wie er sie sah, und weil er die dagegenstehenden Silhouetten der Hügel und fernen Baumgruppen mit jenem tiefdunklen komplementären Violett ausgefüllt hatte, das ein normales Auge in solchen Fällen nicht nur sehen kann, sondern optischen Gesetzen zufolge eigentlich sehen muß! Aber dies ist das Geheimnis: der Kunstphilister läßt sich nicht gerne sagen, daß er die Natur bis dato falsch gesehen hat, er empfindet eine Demütigung in der Belehrung durch den Künstler, jede neue künstlerische Erscheinung, der er nicht sofort zu folgen imstande ist, stellt ihn vor das Dilemma: entweder ist die Sache da nichts wert, oder mein Urteil taugt nichts. Und ehe er das letztere zugibt, diktiert er lieber dem Urheber des fraglichen Werks eine Tracht Prügel. Hübsch ist das nicht, aber es beweist doch auch wieder die kolossale Macht und Wirkung, welche die Kunst auf den Menschen ausübt. An allen anderen Dingen in der Welt, die ihn nicht anziehen, kann der Mensch leichter schweigend vorübergehen, als an den Werken der Kunst. Sie sprechen ihn eben persönlich an, und ist ihm das, was sie ihm sagen, nicht genehm, verwirrt es ihn oder stößt es ihn ab, so wird er erregt und kommt leicht zu der kindlichen Zumutung: das ist nicht gut, weil es mir nicht gefällt! Hören wir Meister Thoma selbst über jene traurigen Erlebnisse in Karlsruhe:

„Meine Bilder, die ich so nach und nach im Kunstverein ausstellte, wurden als etwas Unerhörtes betrachtet. Die Kunstfreunde sind allerorts, und so auch in Karlsruhe, sehr lebhafter Art — die öffentliche Kunstmeinung war zudem in jener Zeit recht eng zusammen, und so fuhr man mit Zorn, mit Spott und Hohn darüber her — so was! — chinesisch, japanisch nannte man die Bilder, was heutzutage freilich nicht mehr für so schimpflich gilt wie im Jahre 1869. Eine Anzahl dieser Kunstvereinsmitglieder machte eine Eingabe an den Vorstand, daß man mir das Ausstellen durch einen Beschluß ein für allemal verbieten solle. Der Kunstschulprofessor, der mir dies mitteilte, war sehr erregt, sagte auch, daß dies beim Vorstand natürlich nicht durchgegangen wäre, ermahnte mich aber, daß ich doch auf die Stimme des Publikums zu achten hätte, und daß ich doch so malen sollte, wie gebildete Menschen es verlangten; bei meinem großen Talent müsse mir dies auch nicht schwerfallen.

Wenn man dies liest, so könnte man etwa meinen, daß eine solche Entrüstung des braven Bürgergefühls daher gekommen sei, weil die Bilder etwa gegenständ-



☒ Abb. 21. Gefilde der Seligen. 1879. Verlag von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 70.) ☒

lich Unpassendes enthalten hätten — und ich muß, um nicht etwa diesen Verdacht aufkommen zu lassen, ausdrücklich sagen, daß es die unschuldigsten Gegenstände von der Welt waren: Blumen, Landschaften, Tiere und Menschen — sie waren von solider Zeichnung und Ausführung und ruhig harmonischer Farbe — ein tiefes sattes Grün mag vorherrschend gewesen sein. Ich sah ein, daß ich nicht länger in Karlsruhe bleiben durfte; die Gesellschaft nannte einen gewissen

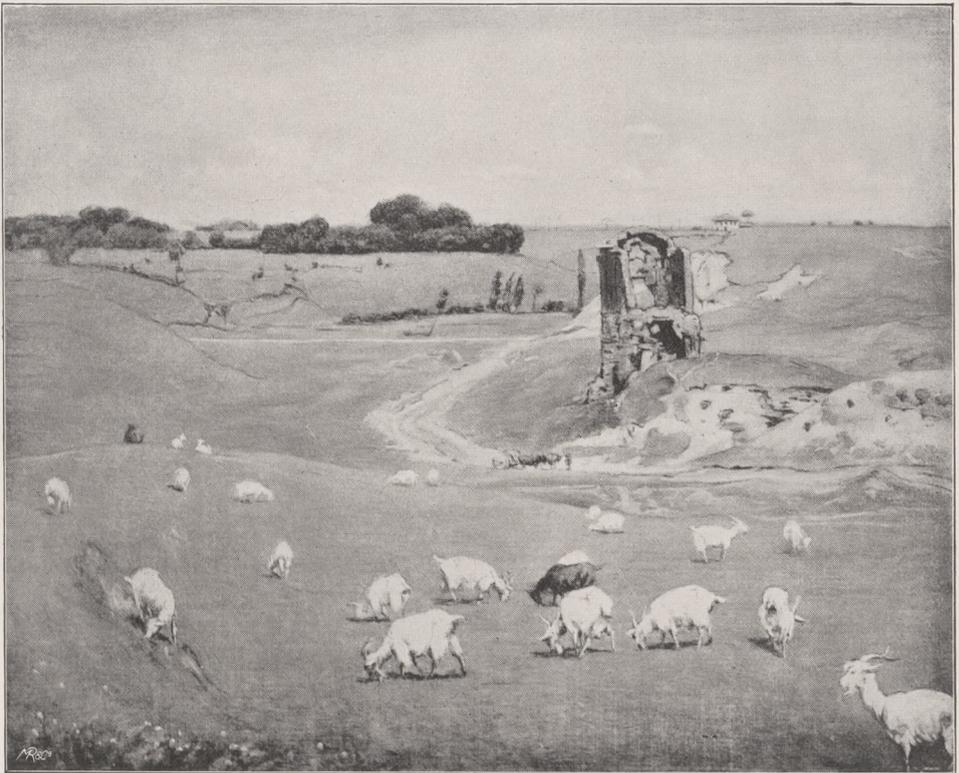


Abb. 22. Ziegenherde in der Campagna. 1880. Verlag von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 35 u. 80.)

Salat Thomasalat, ich wußte die Zeichen der Zeit wohl zu deuten; wohin gehen, wußte ich freilich jetzt wieder nicht. Sich wehren gegen diese öffentliche Meinung wäre Unsinn gewesen — dumm war ich gerade nie — und still aus dem Wege gehen war das Richtige.“

Allerdings hatte Thoma noch nicht gleich die Resignation, still aus dem Wege zu gehen. Für ihn war das Karlsruher Fiasko schlimm genug. Zunächst wollte man keine weiteren Bilder von seiner Hand mehr ausstellen. Da für ihn viel an diesem Einsatz lag, so ließ er sich leider müde machen, gab den Schulmeistern und Tadlern nach, besserte an seinen Arbeiten herum, suchte sie gefälliger zu machen, übermalte sie wohl ganz, und da natürlich auf diese Weise nichts aus den Sachen wurde, zerstörte er sie. So ist ein gut Teil vom künstlerischen Ergebnis, das ihm der Sommer von 1870 brachte, am Unverständnis des Karlsruher Publikums zugrunde gegangen, und wenn wir in Betracht ziehen, was für herrliche Sachen der Maler in der nächsten Zeit wieder schuf, die frischen Eindrücke der Pariser Reise und das begeisterte Wirken in der Bernauer Zurückgezogenheit überlegen, dann können wir mit Bestimmtheit annehmen, daß damals einige von Thomas wertvollsten Schöpfungen zugrunde gingen, Werke, auf denen überdies der Glanz und Reiz von Erstlingsarbeiten lag. Ein reifer Künstler war er ja inzwischen geworden. Ein paar von den Bildern entgingen übrigens der Zerstörung. Sie kamen im Jahre 1873 von München nach England, wo Thoma überhaupt Verständnis fand, und dort sind sie verschollen.

Hans Thoma aber befand sich abermals zu Karlsruhe in einer Lage, die nichts weniger als rosig war. Von dem jungen Maler, der eben noch so sehr die Entrüstung der gebildeten Kreise erregt hatte, jener „verfluchten kompakten

Majorität“, die immer unrecht hat und immer blöde ist, hatte sich bald alles zurückgezogen. Im Frühling 1870 ging er still, und wie er dachte, für immer von Karlsruhe fort; daß es doch nicht für immer war, daran war eine Prophezeiung, die ihm im Jahre 1859 in St. Blasien von einem sehr alten Mann gemacht wurde, schuld — die gewissermaßen über ihm schwebte und an die er erst wieder dachte, als er im Jahre 1899 gegen alles Erwarten und Denken als Direktor nach Karlsruhe berufen wurde. Der Mann hatte nämlich dem kleinen Malerlein prophezeit, es werde noch einmal — in Karlsruhe Kunstdirektor werden! — Thoma vergrub sich wieder in seine Schwarzwaldstille und malte. Zum Glück erhielt er doch einen Auftrag, ein Bild zu malen zu Sebels „Morgenstern“, und der Erlös machte es ihm möglich, im Herbst 1870 nach München überzufiedeln. So wandte sich ihm wieder einmal ein Mißlingen zum Segen, denn Thomas erster Münchener Aufenthalt ist sicher vom vorteilhaftesten Einfluß auf seine Entwicklung gewesen. Er fand eine Anzahl gleichstrebender, verwandter Naturen, er fand überhaupt ein gesünderes künstlerisches Milieu, als in Karlsruhe und Düsseldorf, wo die Leute über das Ewigkleine nicht hinauskommen wollten. Auch seinen Freund Scholderer fand er in München wieder und dieser machte ihn mit seinem Schwager Viktor Müller bekannt, dem frühverstorbenen genialen Maler, der zum Höchsten berufen war. An diese großartig angelegte Künstlernatur, einen Koloristen von Gottes Gnaden, schloß er sich gleich in warmer Freundlichkeit an und der Umgang hat, zum wenigsten in bezug auf Farbengebung, auf Thoma, wie auf viele andere befruchtend gewirkt. In den satten und vollen Farbenklängen früherer Thomascher Bilder, z. B. dem „Frühlingsidyll“, dem „Kinderreigen“ und den „Balgenden Buben“ darf man wohl den Einfluß von Müllers eigenartiger und reicher Farbengebung erkennen. In München war auch Steinhäusen, Thoma schon von Karlsruhe her befreundet



Abb. 23. Faunfamilie. 1880. (Zu Seite 79.)

und ihm im Wesen nahe verwandt, dann Wilhelm Leibl, Karl Haider, der tiefinnige und immer kindlich naive Maler, der mit Thoma das Geschick teilte, so spät und schwer zur Geltung zu kommen. Ferner waren um Viktor Müller versammelt: Sattler, Rudolf Hirth du Frènes, Albert Lang und Wilhelm Trübner, den das Geschick später wieder mit Thoma in Frankfurt zusammenführen sollte. Auch Louis Eysen war dabei, ein Künstler, der nach zwanzigjähriger Zurückgezogenheit in einem Winkel des Etschtals 1899 einer langwierigen Krankheit erlegen ist und eine Anzahl Werke hinterließ, die seine Anwartschaft auf einen der vordersten Plätze in der Ruhmeshalle deutscher Malerei bekunden. Sein Name war vollkommen verschollen, und als sein Nachlaß im Frühjahr 1900 im Münchener Kunstverein ausgestellt wurde, waren auch die „Fachleute“ bis auf wenige alte Freunde nicht wenig verblüfft über die Entdeckung eines großen Malers, von dem sie nicht einmal den Namen gewußt.



Abb. 24. Sirenen. 1881. (Zu Seite 78.)

Auch manche bedeutende und anregende Menschen, die nicht Künstler waren, gehörten dem Zirkel an, so Adolf Bayerdorfer, einer der feinsinnigsten und kenntnisreichsten Kunstkenner, die wir in Deutschland hatten, ein Mann, der für das Verständnis der Leute für Böcklin, Thoma, Haider und manches anderen mehr getan hat, als irgendein anderer; dann der Dichter Martin Greif, Eisenmann und der interessante Du Prel. Das Programm jenes eigenartigen Kreises von Künstlern, dem jetzt nach vierthhalb Jahrzehnten eine täglich steigende Anerkennung in Deutschland zuteil wird, hat der witzige Bayerdorfer damals als das — der „unverkäuflichen Bilder“ bezeichnet.

Dieser Freundeskreis erhielt sich auch noch, als Viktor Müller 1872 entschlafen war. Auch er ist übrigens nicht alt genug geworden, um es in Deutschland zur Popularität zu bringen, auch er hat das Publikum entrüftet durch das, was an seiner großen Kunst das Beste war, durch seine Wucht und Farbenglut und seinen genialen Realismus, auch er hat wie ein Neuer und Fremder auf das Münchener Publikum gewirkt, als um die Mitte der neunziger

Jahre, in einer Zeit, die ihn besser begriff, seine Werke in einer Sammelausstellung vereinigt und bewundert wurden. Dauernder aber, als sein Ruhm im Munde der Unkundigen, war sein Einfluß auf die Künstlergemeinde, deren Oberhaupt er war und die von ihm malen lernte in einem viel höheren Sinn, als ihn die meist auf derben Effekt ausgehende Pilotyschule verstand. Sein Kreis blieb beisammen und es wurden hohe Pläne geschmiedet, die freilich nicht zur Verwirklichung kamen. Hans Thoma fand auch in diesem Zirkel Verständnis und Anerkennung, namentlich auch für die zuletzt in Karlsruhe zurückgewiesenen Bilder. Es waren aber nur die Freunde und anderen Künstler, die ihn gelten ließen. Die Besucher des Münchener Kunstvereins — es gab in München damals so gut wie gar keine Möglichkeit, anderswo auszustellen als hier —, deselben Kunst-



Abb. 25. „Was strahlt mir dort entgegen?“ Fresko im Hause Ravenstein, Frankfurt a. M.
Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 40, 82 u. 100.)

vereins, in dem Thoma mehr als zehn Jahre später seinen ersten großen Erfolg in der Öffentlichkeit finden sollte, verhielten sich nicht viel anders zu ihm als die biedereren Karlsruher. Nicht viel anders — aber anders doch! Die einen hatten sich ihm mit Entrüstung entgegengestellt, die Münchener nahmen die Angelegenheit von der heiteren Seite und zeigten dem „wunderlichen“ schwäbischen Maler ihre gewaltige Überlegenheit, die sie als Bewohner der großen und weltberühmten Kunststadt an der Isar doch haben mußten. Die Tageskritik ging mit dem Sonntagspublikum einträchtiglich Hand in Hand, ein Verfahren, mit dem sie ja stets am besten auf ihre Kosten kommt oder wenigstens damals noch kam. Für Hans Thoma aber hatten sie fast nur Spott und schlechte Witze. Dafür fand er aber auch außerhalb seines intimen Kreises unter Künstlern eine Anerkennung, die ihm doppelt wertvoll sein durfte. So kaufte Kurzbauer, der rühmlichst bekannte Genremaler und warmherzige Menschenschilderer, sein Bildchen „Engelswolke“, und

auch im übrigen verkaufte Thoma, wenn auch zu ziemlich geringen Preisen, immerhin so viel, daß er sich gut fortbringen konnte. Dazu trug nicht wenig der Umstand bei, daß der Sekretär der Münchener Kunstgenossenschaft, Adolf Paulus, für seine Bilder so warmes Interesse an den Tag legte. Die ganzen Verhältnisse, wie sie damals für den Künstler lagen, die schändliche Verständnislosigkeit des Publikums gerade so gut, wie das Gefühl, daß er den Besten seiner Zeit genüge, trugen dazu bei, in ihm ein gewisses sicheres Selbstgefühl zu zeitigen, das ihn nicht mehr verließ, das ihm die Kraft gab, mit heiterer Ruhe seine Zeit zu erwarten. Er wußte jetzt, daß sie kommen müsse. Wie die Philister über ihn lachten, so lernte auch er, seine unberufenen Kritiker mit Humor anzusehen. Was wollten sie von ihm? Wozu der Lärm? Im Grunde wollte er doch auch von

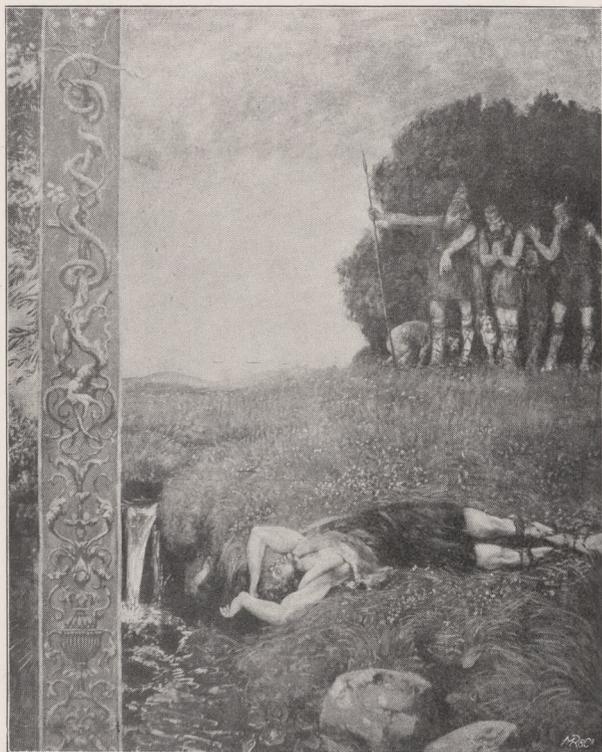


Abb. 26. „Meineid rächt ich.“
Fresko im Hause Ravenstein, Frankfurt a. M., gemalt 1882.
Verlag von H. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 40, 82 u. 100.)

ihnen nichts — von ihnen, die ihm nichts zu geben hatten, weil sie ihn nicht verstanden. Er war wohl der Mann dazu, selbstgetreu und zähe an seinem Ziele festzuhalten, was auch an Stürmen und Mißgeschick über ihn hinging. Aber den Beruf zum Reformator fühlte er nicht in sich. Lassen wir ihn selber sagen, wie er es in diesem Punkte hielt:

„Kunstreformer zu sein, fiel mir nie ein. Dazu fehlte mir eine Theorie, und ohne die geht es nicht! Ich wollte ja nur malen, weil ich die Meinung habe, daß noch gar viele schöne Bilder in der Menschenseele schlummern, die noch nie gemalt worden sind!“

In diesen schönen Worten spiegelt sich wider Hans Thomas ganzes Wesen. Nur malen, malen aus innerstem, heiligstem Bedürfnis heraus, „singen wie der Vogel

singt, der in den Zweigen wohnt“. Ohne Theorie, ganz wie ihm der Schnabel gewachsen ist. Liegt nicht ein Zeugnis des höchsten und reinsten Künstlertums in diesen Sätzen? Und ist nicht sein ganzes bisheriges Leben eine Bestätigung dafür, daß sie schlichte Wahrheit reden? Und wie wenige dürfen jenes ganz ohne Einschränkung von sich sagen, daß sie nur geschaffen haben, weil und was sie mußten?



Abb. 27 Flora. Ölgemälde. 1885.

Einer gewiß, einer, mit dem Hans Thoma damals durch die Vermittlung Viktor Müllers bekannt wurde und an den er sich herzlich angeschlossen, einer, der ihm im künstlerischen Ausdruck nicht sehr ähnlich und im Wesen so innig verwandt ist: Arnold Böcklin! Mit Böcklin war unser Schwarzwälder Meister gern und oft zusammen, weil er fühlte und wußte, daß gerade ein so großer Künstler, wie der, duldsamer sein mußte gegen andersartige Kunstäußerungen, als

Kleinere Geister. Sie unterhielten sich viel zusammen über maltechnische Fragen, nie aber über künstlerische Theorien. Wer mit Böcklin verkehrt hat, weiß auch, daß er nicht der Mann war, mit Dogmen um sich zu werfen, daß er das, was er sagen wollte, mit dem Pinsel sagte — und nicht schlecht! Auch in seiner begnadeten Menschenseele schlummerten so viele noch ungemalte Bilder, daß er mit ihnen nicht fertig werden konnte, so unermüdlich und spielend leicht er schuf, so alt er geworden ist. Was für reiche, reiche Geister diese beiden Memannen! Wie plagt sich da ein anderer, wie stellt er die ganze Welt auf den Kopf in der verzweifeltsten Hoffnung, daß ihr doch am Ende eine Idee aus den Taschen falle — und diesen Sonntagskindern quollen die Bilder in so überreicher Fülle aus dem Inneren, daß sie verdoppelte Tage brauchten, um ihnen allen Gestalt zu leihen.

Am Sonntagvormittag trafen Thoma und Böcklin oft in der Alten Pinakothek zusammen, um ihre Herzen zu stärken am Jungbrunnen der alten Kunst. Und Meister Arnold, der zur rechten Zeit einmal boshaft sein kann, sagte einst lachend zu seinem Freund, er besuche diesen Ort so gerne, weil er der einzige sei in München, wo man keine Maler treffe. Ein andermal hat Böcklin übrigens auch ein anderes witziges Wort über jene prächtigen Sammlungen gesagt. Auf die Frage, ob er schon in der Ausstellung im Glaspalaste gewesen sei, gab er zur Antwort: „Nein — ich bin mit der Alten Pinakothek noch nicht fertig.“ Dem Verkehr mit Böcklin machte leider dessen Abreise nach Italien ein frühes Ende. Auch mit Leibl verkehrte Thoma übrigens, wie er erzählt, viel und die beiden hatten sich gern. Aber dieser merkte an jenem doch ein gewisses Mißtrauen — weil Thoma im Verdacht stand — zu lasieren, eine Sache, die Leibl

wie ein Verbrechen vorkam. „Ich glaube immer, der Kerl lasiert!“ hat Leibl einmal mit dem Ausdruck grimmiger Empörung gesagt.

Im Jahre 1872 machte Hans Thoma noch eine Bekanntschaft, die von tiefgehendem Einfluß auf die äußere Gestaltung seines Lebens war: Scholderer und Viktor Müller, die beide Frankfurter waren, vermittelten es, daß jener den Frankfurter Arzt Dr. Eiser kennen lernte. Dieser kam nach München, besuchte Thoma in seinem Atelier und sah sich dessen Bilder an, ohne indessen zunächst einen allzu starken Eindruck davon zu haben. Am anderen Tage besuchte er mit anderen Freunden die Ausstellung der Künstlergenossenschaft, und da sah er dann ein paar Bilder hängen, die ihm vortheilhaft auffielen. „Hier



Abb. 28. Bildnis der Mutter des Künstlers. 1886.
Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 94.)

ist das vorhanden, wonach der Thoma strebt!", sagte er zu seinen Begleitern und trat näher, begierig den Namen des Künstlers zu erfahren: „Hans Thoma“ stand darunter. Auf diese hübsche Art wurde er für den jungen Künstler gewonnen, ward ihm ein Gönner und Förderer und später ein Freund. Zunächst lud er den Maler nach Frankfurt ein, wo dieser im Herbst 1873 in Eifers Familie und dessen Bekanntenkreis eine Anzahl von Bildnissen malte. Der Besuch zog sich in die Länge, und da inzwischen in München die Cholera ausgebrochen war, spielte sein Freund Dr. Eiser den Arzt und ließ ihn nicht fort. Eine besondere Veranlassung, nach München zu reisen, lag für Thoma auch nicht vor. Er hatte in Frankfurt erfreulichen Erwerb gefunden, und das gab ihm die Möglichkeit, im Februar



Abb. 29. Porträt Adolf Hildebrands. 1887. Ölgemälde. (Zu Seite 94.)

1874 dem mächtigen Trieb zu folgen, der jeden deutschen Maler einmal packt: er trat mit dem, jetzt in München lebenden Maler Albert Lang eine Reise nach Italien an.

Auch die großen Eindrücke des Wunderlandes, so erfrischend und bestätigend sie auf ihn wirkten, haben unseren kerndeutschen Maler nicht verändert. Er ist kein Italiener geworden im Angesicht der italienischen Kunst. Sein gesunder Geist fand sofort die rechte Art, von den Großen der Renaissance zu lernen. Es war auch bei ihm zunächst der Fall, was sich bei jedem deutschen Künstler wiederholt, der Italien sieht: er atmete auf, er lebte auf und fühlte sich. Die glorreichen Werke, die so mächtig zu ihm sprachen, gewannen schnell fast persönliche Beziehungen zu ihm; ihm war, als hätte er sie extra für sich entdeckt, als wären sie nur für ihn gemacht und sprächen zu ihm, wie zu keinem anderen. Es war eine Zeit des Glücks, eine Glückszeit, die auch der alte Dürer mit gleichen Gefühlen durchlebt hat. „Wie wird mich — im Norden — nach der Sonne frieren!“ rief der Nürnberger aus. Aber er nahm sich die Sonne im Herzen mit nach Hause, und sie scheint auch durch alle die Werke, die er nachher geschaffen! Von den altitalischen Meistern wirkten die Luca Signorelli und Sandro Botticelli am nachhaltigsten auf das Gemüt Thoma ein, und wer seine Bilder kennt, wird das begreifen oder eigentlich selbstverständlich finden. Der Zauber von Botticellis kindlicher Innigkeit hat den herb ehrlichen germanischen Meister nicht zum präraffaelitischen Poseur gemacht, er hat in Italien weder auf Galerieton studiert, noch auf künstliche Primitivität, wenn das Wort erlaubt ist. Aber

genossen hat er diese fremden Herrlichkeiten in heller Wonne. Namentlich in Rom, wo er mit Lugo zusammentraf, kam er, wie er erzählt, in eine „riesig glückliche Stimmung“. Die Unruhe, ob er jetzt auch so was machen müßte, wie der selige Michelangelo, war bald überwunden. Auch der Natur trat er noch näher im Lande der Schönheit und erhielt das Gefühl, wenn er auch noch so Bescheidenes vornähme, es müsse auch jetzt was Gutes werden. Jede Blume, jedes Stückchen der Landschaft sagte ihm mehr, als vorher, so weit und selig wurde ihm das Herz. An der gesamten Schönheit dieser Welt wurde sein Auge erzogen. Er selber hat es fein und klug ausgesprochen, wie der deutsche Künstler aus dem Studium der Alten in Italien seinen Gewinn ziehen könne, wenn er sagt:

„Die Höhe der Renaissance wird jedem deutschen Künstler eine hohe Schule sein, wenn ihn nicht der Hochmut stachelt, nun ein Nachraffael und Nachmichelangelo sein zu müssen, wenn er in Bescheidenheit denken lernt: ich bin doch auch etwas! Er wird dann nicht meinen, daß die Kunst nur in einer Art in Manier bestehen kann, sondern in ihr eine Lebenskraft im Menschen kennen, die, im tiefsten Gefühle wurzelnd, ihren Ausdruck in mannigfachster Weise finden kann.“

Da ist er wieder, der ganze prächtige Mensch Thoma, mit der vollen Fähigkeit und Sicherheit seiner Art, von der er nicht läßt, der zu den Giganten der Kunst in bescheidener Demut aufsieht und dabei doch mit voller Freude sein „Anch' io son' pittore!“ ruft!

Einen großen, unmittelbaren Ertrag an Bildern brachte übrigens Thomas erste italienische Reise nicht, sondern erst die zweite, die er 1880 zusammen mit



Abb. 30. Doppelbildnis des Künstlers und seiner Gattin in gemaltem Rahmen. 1887. (Zu Seite 94.)



Abb. 31. Bogenschützen. 1887. (Zu Seite 73.)

seiner Frau unternahm. Sein Liverpooler Freund Minoprio hatte etwa zehn italienische Ansichten aus den verschiedensten Gegenden bestellt, was die Veranlassung zur Reise gab. Aber es sind mehr als zwei Duzend italienische Bilder Thomas — Figuren und Landschaften — aus den Jahren 1880 und 1881 bekannt und andere, wie die „Sirenen“, „Meerwunder“ usw. gehen wohl indirekt

auf italienische Eindrücke zurück. Weitere italienische Reisen unternahm der Maler dann noch in den Jahren 1886, 1892, 1897.

Von der italienischen Reise zurückgekehrt malte er zunächst mit seinem Freunde Ernst Sattler einen diesem gehörigen Weinbergturm in Schweinfurt aus, d. h. er malte die Decke mit Allegorien der vier Winde in den Ecken, mit Butten, Blumen und Wolken. Sattler übernahm die Bemalung der Wände. Eine weitere dekorative Arbeit entstand im Winter 1874 bis 1875 in Frankfurt, wo Thoma den Gartensaal im Hause Alexander Gerlachs in Frankfurt am Main mit vier Landschaften schmückte, welche die Jahreszeiten darstellten.



☒ Abb. 32. Apoll. Ölgemälde. (Zu Seite 73.) ☒

Auf seiner italienischen Reise war Hans Thoma auch zu Hans von Marées flüchtig in Beziehungen getreten, dem hochstrebenden, genialen und unglücklichen Künstler, von dem ihm Viktor Müller vorher schon mit glühender Begeisterung erzählt hatte. Er traf Marées zuerst flüchtig im Atelier und dann war er mit ihm noch einige Male auf Spaziergängen und in Restaurants zusammen. Jener hat unseren Künstler wohl kaum direkt beeinflusst, wenn man nicht in gewissen Altkompositionen Thomas ein verwandtes Streben nach vertikaler Gliederung und ruhevollen Rhythmus finden will. Im übrigen waren die Naturen der beiden wohl zu sehr verschieden: hier der sich selbst verzehrende, lodernde Feuergeist, die „problematische Natur“ Goethes ins wahrhaft Heroische übersetzt, der Mann, der sich selber nie genügen konnte — da der stille, in sich selbst ge-

festigte, über seine Grenzen, wie seine Ziele klare deutsche Maler, dessen Verhältnis zur Natur das eines Sohnes zur Mutter war, nicht das eines Überwinders!

Im Frühling 1875 kehrte Hans Thoma wieder nach München zurück, um mehrere Jahre zu bleiben. In dieser Zeit entstand eine Reihe von Bildern, die wir heute zu Thomas besten Werken zählen, die „Badenden Knaben“, die „Goldene Zeit“, ein „Charon“, ein „Paradies“, verschiedene Landschaften und Bildnisse. Er traf die alte Freundeschar noch beisammen und diese Künstler wirkten aufs anregendste auf ihn ein. In den Sommermonaten vertauschte er den Münchener Aufenthalt mit Schaffhausen und Sädingen zu frohem Schaffen.



Abb. 33. Auf dem Heimwege. 1883. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 87.)

Das letzte Jahr seines Münchener Aufenthaltes gab Thomas Leben eine bedeutsame Wendung: er verheiratete sich mit einer jungen Dame, die er zunächst als seine Schülerin kennen gelernt hatte. Sie malte unter seiner Leitung Blumenstücke und Stilleben nach der Natur, und zwar mit gesundem, lebhaftem Talent. Lehrer und Schülerin lernten sich verstehen, wie das schon unzähligemal in der Welt geschehen ist, und Hans Thoma fand eine Lebensgefährtin, die nicht besser hätte zu ihm passen können. Sie verstand mit echten Künstleraugen anzusehen, was er malte, und immer größere Bedeutung gewann für ihn ihre verständnisvolle Anteilnahme an seinem Wollen und Schaffen. Sie baute auf ihn mit felsenfester Zuerficht und hielt zu ihm in guten und bösen Tagen. Hans Thoma ist so von den Frauen das Höchste geworden, was ihr Geschlecht dem Künstler geben kann: eine Mutter, welche die ersten Blüten seines Talentes erkannte und

hegte, ein Weib, das ihn verstand und mit ihm fühlte. Übrigens haben Amt und Würde der Hausfrau des Meisters Gattin nicht abgehalten, auch ihrerseits der Kunst treu zu bleiben. Sie ist eine tüchtige Malerin geworden, hat andere Damen in ihrer Kunst unterrichtet und manches schöne Bild von ihrer Hand ist in den Häusern der Frankfurter Freunde des Thomaschen Ehepaars zu finden. Bescheiden, wie sie war, hat sie neben dem berühmten Gatten selten ausgestellt. Durch ein Vierteljahrhundert ist Frau Cella Thoma ihrem Gatten eine treue und beglückende Gefährtin gewesen. Als sie im Herbst 1901 starb, war dies für den Maler der schwerste Schlag, der ihn treffen konnte und ihn hielt nur eins aufrecht in seinem Schmerze — die Arbeit. Er hat in den Jahren schmerzlicher Trauer um die Geschiedene mehr geschaffen, als je in seinem Leben! —

Noch im Herbst 1877 siedelten die beiden nach Frankfurt am Main über zu bleibendem Aufenthalte und hier sind sie mehr als zwanzig Jahre geblieben, mit allen Wurzeln mit der schönen, alten Goethestadt verwachsend, so sehr, daß Hans Thoma wohl für alle Zeiten als Frankfurter Maler gelten wird. Und hier begann ein stilles, glückliches Leben, reich an Arbeit und Befriedigung im Berufe, nicht eben glänzend zunächst, was die materielle Seite angeht, aber doch frei von jeder störenden Not und Sorge. Wahres materielles Elend, das verbittert und lähmt, das die Talente verdirbt und die Ideale zerstört, hat Hans Thoma überhaupt nicht berührt im Leben, so ärmlich die Hütte war, aus der er stammt. Dazu war er ja schon im Inneren zu reich, zu genügsam, seiner selbst zu gewiß. Er ist mit fünfzig Jahren erst berühmt geworden, das ist wahr. Aber in allen Phasen seiner Künstlerlaufbahn hat er prächtige Menschen gefunden, die an ihn glaubten und ihm halfen, hat er in kurzen Perioden des Zweifels und der Entmutigung immer wieder freundliche Bestätigung gefunden, daß er auf dem rechten Wege sei. Es ist, als hätte sich das Schicksal es einmal in den Kopf gesetzt, hier ein Temperament harmonisch zu entwickeln und nicht gestatten wollen, daß es irgendwie in ausschlaggebender Weise beirrt werde. Und die reine, abgeklärte Harmonie im Wesen des Menschen und Künstlers Thoma, der so recht aus einem Guß geformt ist, diese starke und schöne Ganzheit seiner Person, die Eigenschaften sind's vor allen, die an ihm so überwältigend anziehen. In ihm hat nie das äußere Interesse mit der geringsten Aussicht auf Erfolg mit seinem Künstlertum gekämpft. Er ist geworden, wie er werden mußte, ganz wie sein Geschick, das sich auch im Grunde mit merkwürdiger Klarheit und Selbstverständlichkeit abgesponnen hat.

Das, was man so im allgemeinen Schicksal heißt, war für Hans Thoma mit seiner Übersiedlung nach Frankfurt im Grunde vorbei. Sein Schiff war im Hafen. Es kam eine fruchtbare und ungestörte Zeit der Arbeit und endlich für den Fünfziger der späte Ruhm, dem er ohne Ehrsucht, mit ruhigem Selbstgefühl entgegen gegangen. Zunächst hieß es viel schaffen. Er hatte die greise Mutter und seine Schwester in das neue Heim mitgebracht, also doppelten Haushalt zu bestreiten. Sein treuer Freund, Dr. Eiser, sorgte freilich gleich zu Anfang für einige Aufträge und, wenn auch zunächst keine allzu brillanten Aussichten bestanden, so ging es doch immer gut genug, daß ein Gefühl von bescheidener Unabhängigkeit und erspriesslichem Schaffen lebendig blieb. Frankfurt hatte nichts von einer modernen großen Kunststadt, wie München, an sich; aber es war doch eine erfreuliche Anzahl kunstsinziger und vorurteilsloser Menschen da, die auch einmal ein paar hundert Mark übrig hatten für ein Bild, das ihnen gefiel. Und Thoma lebte hier, fern dem Trubel und Interessenkampfe einer geräuschvollen Malermetropole, ein stilles und erspriessliches Künstlerleben, wie es so manche Meister unseres alten Deutschland in kleinen Städten gelebt, Meister, vor deren Bildern wir uns oft mit Staunen fragen, wie so viel Schönheit in solcher Enge reifen konnte. Die Preise, die Thoma für seine Bilder erhielt, waren zunächst freilich noch nicht hoch, aber er schuf ja leicht und schnell und durfte zudem



☒ Abb. 34. Einsamer Ritt. 1889. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 87.) ☒

malen, wie er wollte, was hätte er sich da noch weiter wünschen sollen? Er lebte für seine Kunst und dachte weiter nicht viel an die Anerkennung, die ihm sein Volk schuldig war. Es hätte freilich auch nicht viel genützt, hätte es in seiner Natur gelegen, sich stürmisch in den Vordergrund drängen zu wollen. War es doch bis in die Mitte der achtziger Jahre hinein für ihn ein Wagestück, Bilder auf Ausstellungen zu schicken, die von den Künstlergenossenschaften in Berlin oder sonstwo veranstaltet wurden. Er bekam sie so prompt wieder zurück, daß er schließlich gar nicht mehr versuchte. Nur München machte eine rühmliche



☒ Abb. 35. Endymion. Ölgemälde. (Zu Seite 51.) ☒

Ausnahme. Wenn ihn auch dort das große Publikum noch nicht verstand, in der Kunstwelt hatte er doch schon seine Gläubigen. Man stellte seine Bilder aus und hin und wieder wurde sogar eins verkauft. Zu den anhänglichsten Verehrern und regelmäßigsten Käufern Thomasher Bilder gehörte der schon erwähnte Ch. Minoprio in Liverpool, der alljährlich den Künstler in Frankfurt aufsuchte und schließlich nicht weniger als fünfzig Bilder von dessen Hand in seinem Hause angesammelt hatte. Auch Herr von Sobbe in Liverpool kaufte nach und nach zehn Thomasher Bilder, so daß zu Anfang der achtziger Jahre dort eine Thomausstellung von nicht weniger als sechzig Nummern veranstaltet werden konnte. Hier in Deutschland haben wir außerhalb Frankfurts eine solche von nur annähernd gleicher Ausdehnung bis zu der jüngsten Jubiläums-

ausstellung in Karlsruhe nie gehabt. Die von Herrn Minoprio erworbenen Bilder sind übrigens nach und nach im Kreislauf des Kunsthandels zum großen Teile nach Frankfurt am Main zurückgekehrt und von dortigen Freunden Thomasher Kunst angekauft. Herr von Sobbe besitzt neben ein paar anderen Bildern eine Reihe von großen Blumensträußen der verschiedensten Art von Hans Thomas Hand, die wieder einen ganz besonderen Reiz, den liebevollster Innigkeit haben. Die Liebe zu den Blumen liegt ja auch in seiner Natur so tief begründet, daß man ohne sie das Bild seines Wesens eigentlich gar nicht als vollständig gelten lassen möchte. (Siehe das farbige Einschaltbild „Feldblumen“, 1887.)

Durch einen eigenen Zufall geschah es, daß gleichzeitig mit Hans Thoma dessen Freund und Kunstgenosse W. Steinhausen nach Frankfurt übersiedelte. Der Architekt Simon Ravenstein hatte ihn dorthin berufen, um durch ihn eine Wandmalerei ausführen zu lassen. Später fügte es sich, daß Thoma gleichzeitig mit Steinhausen in den Bauten und Wohnungen Ravensteins künstlerisch tätig war. So malte er 1882 in dessen Hause (Gärtnerweg 10) das Treppenhause mit Szenen aus den Nibelungen aus, während Steinhausen ein Zimmer im Hause ausschmückte. Im Café Bauer übernahm Thoma die Bemalung an Wänden und Decken, Steinhausen malte an der Fassade des Hauses. Die zwei Künstler mochten sich ganz besonders gut zu gemeinsamer Arbeit eignen, da die Art der beiden einander sehr verwandt ist. Für einen Bau an der Ecke der

Eschenheimerstraße und Zeil modellierten sie Köpfe als Schlüsselsteine über den Fenstern — wie Böcklin in Basel. Thoma wählte zu den Schlüsselsteinen, die auf die Eschenheimerstraße gehen, als Motiv die sieben Todsünden, wodurch das Haus den Namen Frazeneck erhielt. Auch die Mosaiken, welche auf dieser Seite die Fenster umziehen, beziehen sich in allegorischer Weise auf die sieben Todsünden. Zusammen mit Albert Lang, der übrigens gleichfalls in seiner Vortragsweise viel Gemeinsames mit Hans Thoma hat, zierte dieser im gleichen Hause später die Wände einer Restauration mit Gemälden. Auch E. Sattler war wieder längere Zeit in Frankfurt; zu dem verstorbenen Maler Burnitz und anderen Frankfurter Künstlern trat Thoma in nähere freundschaftliche Beziehungen, so daß es an anregendem Verkehr nicht fehlen konnte. Später kam auch noch von Bidoll, ein höchst origineller und geistreicher Maler, und schloß sich dem Kreise an, und als zuletzt auch noch W. Trübner, der am Städelschen Institut ein Lehramt angenommen hatte, nun in der Mainstadt erschien, hatte Thoma nahezu wieder den alten Münchener Kreis um sich. Was Wunder, daß er nicht mehr daran dachte, sein Glück an anderem Orte zu versuchen! Zudem ging es auch mit dem Erwerb in behaglicher Stetigkeit vorwärts und, so bescheiden auch, wie gesagt, verhältnismäßig seine Bilderpreise waren, er hatte doch schon im Jahre 1885 die Freude, sich ein kleines Haus erwerben zu können.

Auch die Umgebung Frankfurts gewann unser Meister täglich lieber und, wenn es erlaubt und möglich ist, seine zahlreichen und mannigfaltigen Schöpfungen



untereinander vergleichend zu werten, so dürften wohl einige seiner Taunuslandschaften mit in allererster Reihe stehen. Der Taunus zog ihn gar mächtig an mit seinen malerischen alten Städtchen am Gebirgshang, welcher unmittelbar aus der breiten Mainebene aufsteigt. Die Hügelformationen mit ihren interessanten Überschneidungen mochten ihn in manchem Detail an die Heimat erinnern, die mit Edelkastanien bepflanzten Hänge mahnten ihn an Italien. Eine Ähnlichkeit des Taunus von Frankfurt aus gesehen mit dem Albanergebirge bei Rom haben auch andere schon längst gefunden. Hierher zog nun Thoma eine Reihe von Jahren regelmäßig in die Sommerfrische (hauptsächlich nach Oberursel), hier war



Abb. 37. Wächter vor dem Liebesgarten.
Gemälde vom Jahre 1889. (Zu Seite 89.)

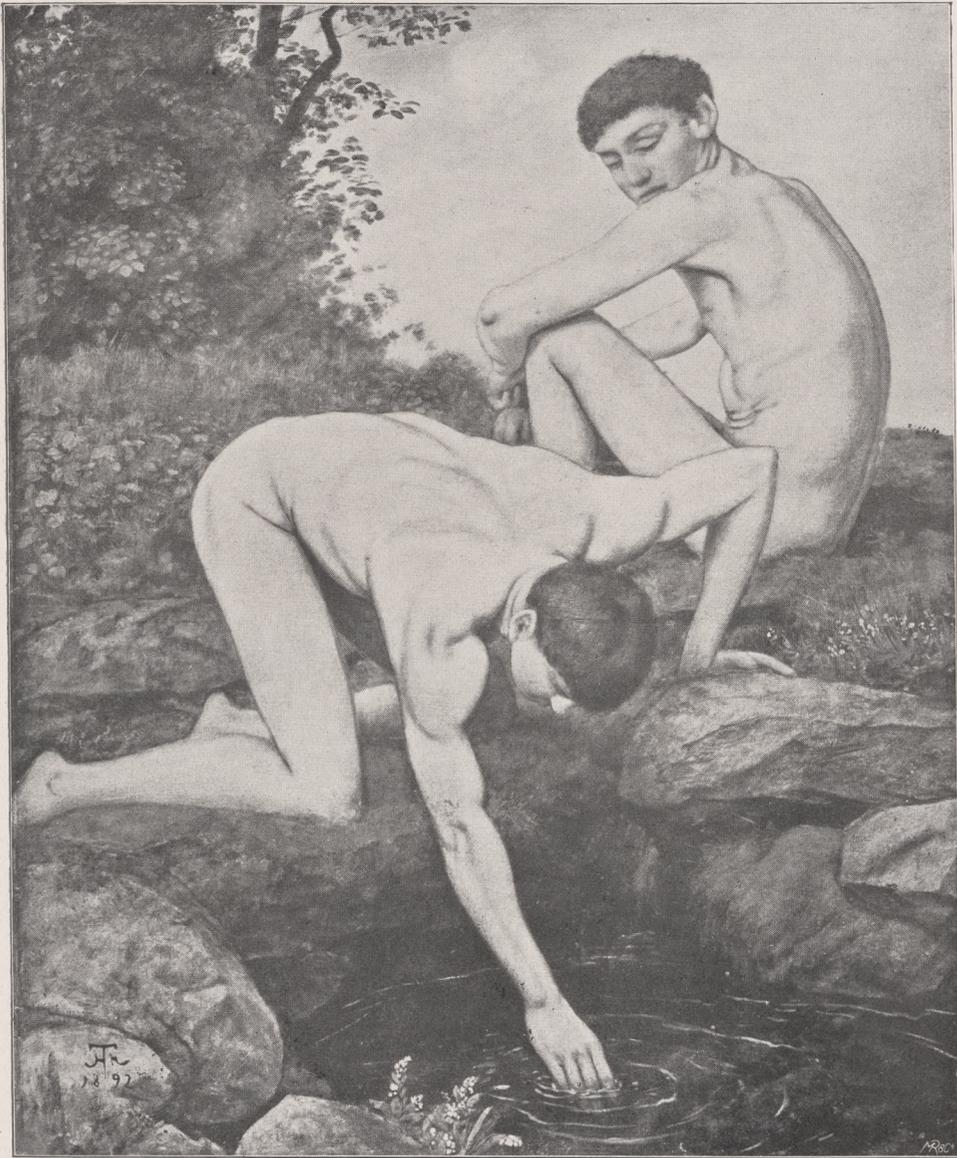


gut sein für ihn. Für einen Landschaftler und Poeten von seiner Art, von seiner Naturliebe und seiner Gabe, die Welt auch in der kleinsten Umschränkung in voller Herrlichkeit zu sehen, ist freilich in jeder Gegend gut sein, die der Schöpfer nicht gerade extra stiefväterlich bedacht hat. Hans Thoma selber meint:

„Wenn ein Maler längere Zeit in einer Gegend lebt, so wird ihm diese, sie mag sein, wie sie will, immer mehr sagen, denn, um Schönheit zu finden, überall, wo Gottes Sonne hinscheint, dazu ist ja der Maler auf der Welt!“

Über Frankfurts milder Umgebung schien dem Künstler deutlich fühlbar der Geist Goethescher Lyrik zu liegen. Und als es seine Mittel erlaubten, im Jahre 1899, baute er sich selbst im Taunus, und zwar in Cronberg, sein Haus und eine Malerwerkstatt dazu.

Seit seiner Übersiedlung nach Frankfurt war ihm das Glück treu geblieben, ein Glück, das doppelt beglücken mochte, weil es so fest in seinem Inneren begründet war. Und endlich kam auch der Erfolg. Noch Ende der achtziger Jahre hatte Fritz Gurlitt in Berlin versucht, den Maler durch eine Sonderausstellung



☒

Abb. 38. An der Quelle. Ölgemälde von 1892. (Zu Seite 90.)

☒

populär zu machen — der Versuch mißlang vollständig. Für das scharfe und rasche und wenig liberale Kunsturteil, das damals noch in Berlin vorherrschte, an kühlem und leerem akademischen Schablonenwesen erzogen, dem Neuen abhold und feindselig gegen das Starkpersönliche, war die gedankentiefe innige Kunst Thomas mit ihrer spezifisch süddeutschen Färbung nicht verständlich. Seit jener Zeit hat auch in der Reichshauptstadt das Publikum vieles gesehen und manches

gelernt und heute ist dort unter den Gebildeten vor allem eins, was damals fehlte: der Wille, moderne Kunst zu pflegen und sich von dem Neuartigen belehren zu lassen. Heute ist dieser Wille fast zu mächtig und bringt manchen zu ephemeren Ruhm, der besser im Dunklen bliebe, weil Talent und Mache, Genialität und Pose verwechselt werden.

Kurz nach dem Fiasko, das die Berliner den Bildern Thomas gegenüber erlitten hatten, stellte dieser, im Mai 1890, sechsunddreißig Bilder im Münchener Kunstverein aus. Hier war längst ein frischerer Zug ins ganze Kunstleben gekommen, die reichhaltigen, vielgestaltigen internationalen Ausstellungen der beiden vorhergegangenen Jahre hatten das Verständnis des Publikums gehoben, von allzu großer lokaler Engherzigkeit befreit, und außerdem war ja überhaupt die



Abb. 39. Hirtenknabe am blumigen Ufer. 1892.
Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M.

ganze Zeit einem Neoidealismus, wie er in Thomas Werken so schönen und reinen Ausdruck fand, langsam entgegengewachsen. In denselben Kunstvereinsälen, wo er fünfzehn bis zwanzig Jahre vorher noch so oft verspottet und verlacht worden war, erlebte Thoma jetzt einen gewaltigen Erfolg, er war mit einem Male entdeckt, begriffen, wurde bewundert und auf den Schild erhoben. Die große Mehrzahl der ausgestellten Bilder wurde verkauft, man stritt sich um sie, und wäre ihrer die doppelte Zahl dagewesen, auch sie hätten ihre Herren gefunden. Es war eine Freude und Verwunderung in der Schar der Kunstfreunde, wie sie nicht oft vorkommt. Die Tageskritik machte sich zum Herold für den neuen Ruhm des Fünfzigjährigen, gegen den sie vordem ihre schlechtesten Witze hatte spielen lassen, z. B. ein Dezennium früher, als Hans Thomas altmeisterlich tiefes und liebenswürdiges Selbstbildnis ausgestellt war, das ihn mit einem Buche

in der Hand unter einem fruchtoreichen Apfelzweig darstellte. Damals war für Intimität und seelische Vertiefung kein Sinn vorhanden, der Geschmack der Leute lag im Banne jener gewissen Talmirenaissance, des üppigen Prunkes eines Makart

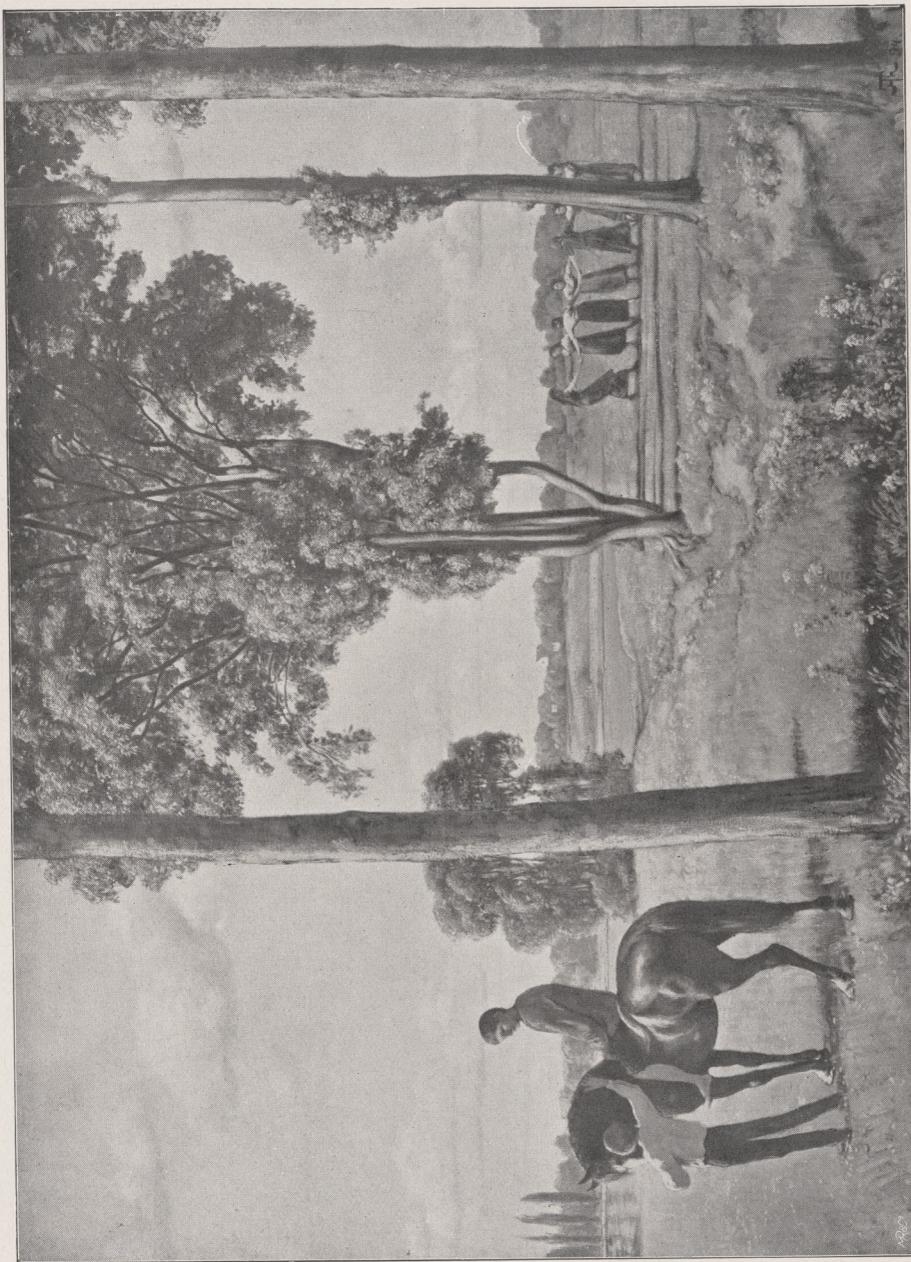


Fig. 40. Gommer. 1894. (3u Seite 98.)

und einer leichtgefälligen Genre- und Kostümmalerei, zu welcher der herbe, derbe Ernst des Schwarzwälder Bauernkinds nicht paßte. Und jetzt! In die Häuser der Besten unter Münchens Kunstfreunden wanderten die Bilder des lang Bekannten, nach neuen wurde gefragt und bald hoben sich auch die Ziffern von

Thomas Bilderpreisen zu würdigerer Höhe. Thoma schloß sich der Sezession in München an und stellte mit dieser dann längere Zeit fast regelmäßig aus, wenn auch seine Kunst nicht derart ist, daß sie ihre größten Triumphe auf Ausstellungen feiert. Sie ist nicht laut genug dazu, sie kommt neben den starken Effekten koloristischer Blender, sensationeller Riesenleinwände und glänzender Exzentrizitäten, wie sie naturgemäß für die großen Bilderjahrmärkte gern gemalt werden, nicht voll zur Geltung. Seine Muse ist wie eine von den stillen, keuschen Frauen, die man im Glanze der großen Welt nie voll beachtet, und die dann im stillen Kreise des Hauses ihren Zauber so wundersam entfalten und so köstlich sind. Wie eine solche Frau, gewinnt ein Bild Hans Thoma täglich neuen Reiz und Wert für den, der es besitzt und er wird sich daran nicht müde sehen.

Das Eis war mit jener Münchener Ausstellung gebrochen, der Maler war auch bald einer der populärsten Künstler in Deutschland. Er war einer von den „Modernen“ geworden, ob er schon nicht um eine Schattierung anders sich gab, als fast ein Menschenalter vorher — wieder eine Erscheinung, die er mit Böcklin gemein hat! Und andererseits fußte seine Kunst doch so offenbar auf unverfälschtem alten deutschen Volkstum, daß auch die Feinde der Modernen ihn jetzt würdigten, wenn sie nur überhaupt Kunst wollten. So blieben denn auch die äußeren Ehren nicht aus, Ehren, die ihm freilich nicht viel mehr zu sagen hatten, die er aber doch in bescheidener Unbefangenheit fröhlich in Empfang nahm. Auch hier ging München mit gutem Beispiel voran: er wurde zum Ehrenmitglied der Akademie der Künste ernannt. Im Jahre 1898 erhielt er den Titel eines königlich preussischen Professors und ein Jahr später wurde ihm eine Auszeichnung zuteil, die insofern umwälzend in sein Leben eingriff, als sie ihn aus dem liebgewordenen Frankfurter Kreise weg- und nach Karlsruhe zurückrief, wo der Kreislauf seines Künstlerlebens einst begonnen hatte: sein alter Gönner und Landesherr, der Großherzog von Baden, der schon an Thoma künstlerischen Anfängen regen Anteil genommen hatte, bot ihm die Stellung eines Galeriedirektors in Karlsruhe und gleichzeitig die Leitung eines Meisterateliers an der dortigen Kunstakademie an. So war jene alte Prophezeiung erfüllt. Es war wohl schlichte Dankbarkeit und wahrhaftig nicht Ehrgeiz, was Thoma bewog, dem Rufe zu gehorchen, denn er hatte die Ehren eines Galeriedirektors ebensowenig nötig, als die Sorgen und Plagen eines Professors, und einem anderen Rufe, als diesem, hätte er sicher nicht Folge geleistet. Es trieb ihn ja doch kein Gedanke von dem liebgewordenen Frankfurt weg, ja sein Hausbau in Cronberg hatte ihn noch ein Jahr vorher mit noch stärkeren Fesseln an jene Gegend gefesselt. Aber er hielt sich für gebunden, die Ehren auf sein Haupt zu laden, welche ihm der Fürst bot, der ihm zuerst den Weg zur Kunst erschlossen, und dieser Entschluß, vielleicht mit schweren Opfern bezahlt, macht dem Menschen Thoma alle Ehre und vervollständigt mit einem edlen Zug das Bild seiner Persönlichkeit.

Mit Ernst und Eifer, wie an jede Aufgabe in seinem Leben, ging er auch an die eines akademischen Lehrers. Und sie war neu und schwer für ihn. Galt es doch nicht, Anfängern zu den ersten Hantierungen des Kunstjägers die Hand zu führen, sondern schon gereifere Künstler, die bereits selbständig zu schaffen beginnen, zu leiten und in ihrer Entwicklung zu fördern. Hier ist ein nützlicher Kontakt zwischen Meister und Meisterschüler schwer herzustellen, doppelt schwer für einen, der mit Recht der Theorie in der künstlerischen Erziehung so wenig Raum einräumen will, wie Hans Thoma. Der Theorie haben wir schon übergenug, auch hier fällt der Löwenanteil der pädagogischen Aufgaben dem Leben zu. Im allgemeinen hat der Künstler, der einst in seiner Lehrzeit mit zähem, geheiligtem Fleiße an der Arbeit saß, zunächst den Eindruck erhalten, daß die Studierenden der Akademie ihr Studium nicht strenge genug betrieben, daß die Schüler nicht hinreichend das auszunützen verstanden oder Lust hätten, was ihnen die Akademie an Gelegenheit, zu lernen, bietet. Andererseits ist aber vielleicht



☒

Abb. 41. Adam und Eva. 1897. (Zu Seite 78.)

☒

gerade hier der Punkt gelegen, auf dem ein akademischer Lehrer am nützlichsten seine Kraft einsetzt: den Schülern Lust und Mut zu machen zum Lernen. Im letzten Jahrzehnt kam noch eine Reihe anderer Ehrungen über den Meister: die Heidelberger Universität ernannte ihn zum Ehrendoktor der Philosophie und der Großherzog ernannte ihn zum Mitglied der ersten Kammer, in der er wiederholt

das Wort ergriff. Unter anderem für die Erhaltung des Ottheinrichsbaues im Heidelberger Schloß in seiner jetzigen ehrwürdigen Gestalt.

Die Produktivität Hans Thomas hat in Karlsruhe unter der Bürde und Würde seines Lehramts allerdings nicht gelitten — er hätte ja wohl auch kaum ein solches Amt übernommen, wenn er diese Gefahr gespürt hätte. Denn schließ-

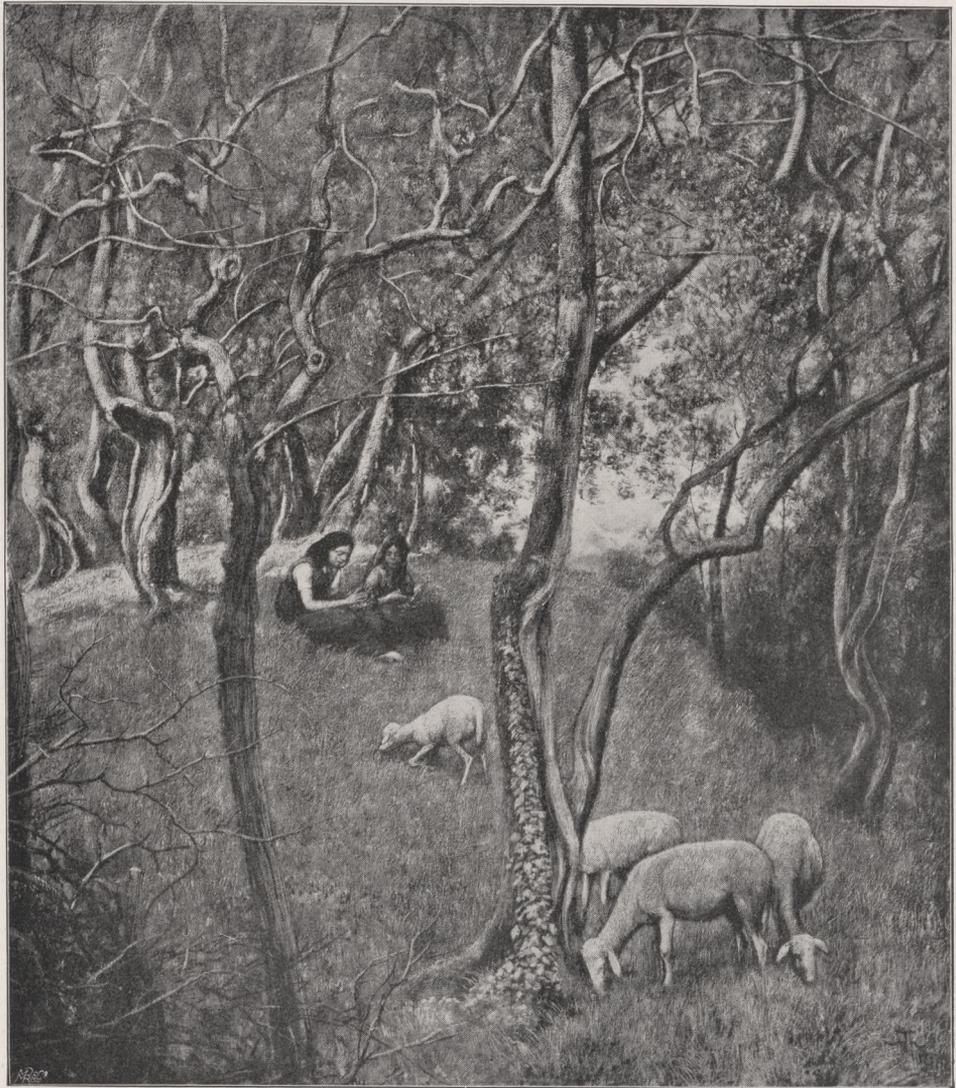


Abb. 42. Landschaft am Gardasee. 1897. Verlag von S. Keller, Frankfurt a. M. (Zu Seite 93.)

lich war ihm die Kunst selber doch unendlich mehr, als aller äußere Glanz, den sie bringen konnte. Im Jahre der Übersiedelung nach der badischen Kunststadt entstand u. a. ein merkwürdiges Selbstbildnis mit einem Neubau als Hintergrund — der Maler hat sich hier offenbar als den Bauherrn seines Cronberger Heims, das damals im Werden war, selbst konterfeit. Er blickt eigentümlich ernst und streng und die rechte Hand — die Hand, die jenes Haus durch Kunst und Fleiß errichtet — ist so demonstrativ in den Vordergrund gerückt, als wäre zur Abwech-

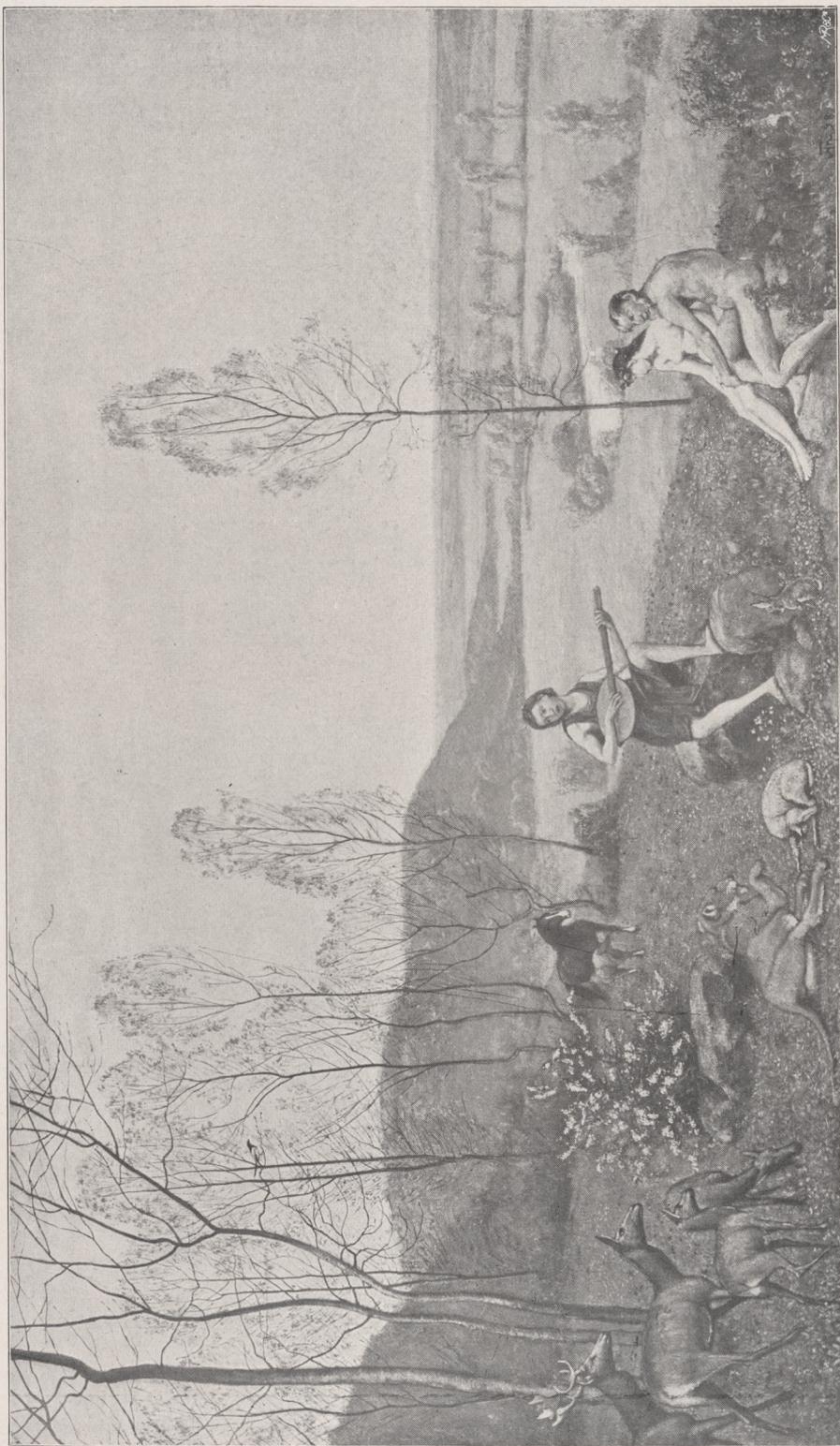


Табл. 43. Дирижус. 1898.

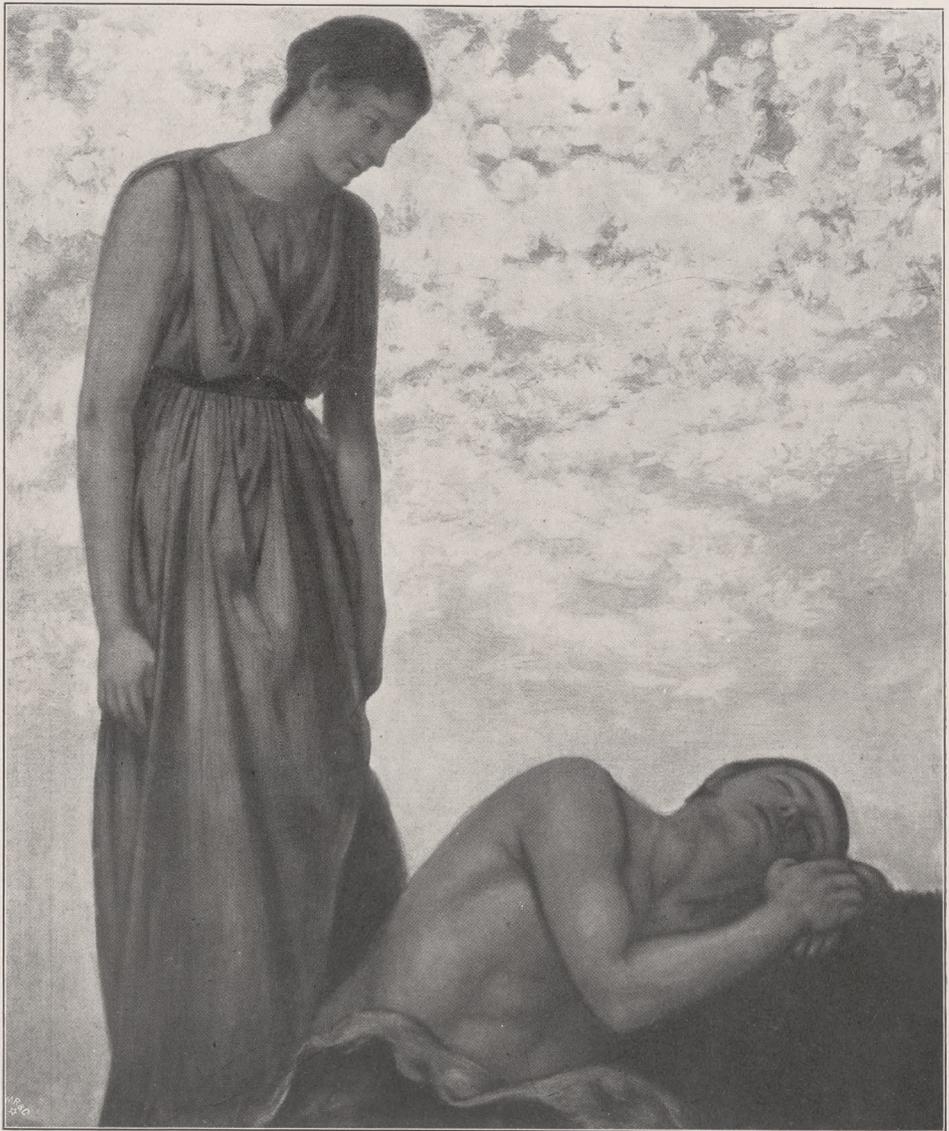


Abb. 44. Luna und Endymion, gemalt 1900. (Zu Seite 51.)



lung einmal sie die „Hauptperson“ auf dem Bilde. Im Jahre 1899 ist auch ein höchst lebendiges Bildnis der Frau Cosima Wagner fertig geworden, eine Reihe von Landschaften vom Oberrhein, Schwarzwald und Gardasee. Charakteristisch für den Künstler ist immer die bunte Mannigfaltigkeit, in der seine Bilder sich ablösen. Lieblingsmotive aus der Jugendzeit werden im Alter wieder aufgegriffen, Motive, die der Meister in reifen Jahren zu Hauptwerken ausgestaltet hat, sind in der Jugend schon vorgeahnt. Auf irgendeine Spezialität sich eine Zeitlang festzulegen, ist dem Meister nie eingefallen — den Genuß und die Befriedigung, die er im Schaffen fand, hat ihm eben stets immer die bunte Abwechslung in erster Linie gewährleistet und in ihr liegt auch das Geheimnis seiner unverwelklichen Frische. Wenn er die Fülle seiner „Schwarzwaldbäche“

etwa nacheinander heruntergemalt hätte, sie hätten gewiß das immer unangenehme Cachet der Routine bekommen. So aber ist das „Bächlein in Bernau“ von 1872 nicht frischer und freudiger als der „Forellenbach“ von 1906 (Abb. 49) und die vielen Varianten des lieblichen Motives, die dazwischen liegen.

Auch 1900 malte Thoma ein paar solcher Schwarzwaldtäler, aber auch den düsteren Eibsee mit der Zugspitze, ein weites Rheinbild, idyllische und heroische Phantasielandschaften, z. B. die Gralsburg mit heimziehenden Rittern. Dann den „Bergsee“ mit dem Jüngling auf dem Fisch, die vielreproduzierten Wundervögel, die „Sehnsucht“, auf der diese Vögel wieder verwendet sind, „Luna und Endymion“ (Abb. 44) und anderes. Ein Jahr später wurde ein schönes „Paradies“ vollendet, das Hirtenidyll (Abb. 45), ein weibliches Bildnis (Fräulein Kückler) von einer freien Lebendigkeit der Erscheinung, wie sie auch Thoma nicht oft glücklich ist. 1902 ein Bildnis des Großherzogs von Baden — so wenig repräsentativ und so göttig im Ausdruck, als nur möglich —, ein Christus auf dem Meer und ein Christus mit Magdalena am Ostermorgen, für die Peterskirche in Heidelberg geschaffen, und eine wesentlich bedeutendere Variante des gleichen Themas „Noli me tangere!“ Das Jahr 1903 brachte außerordentlich schöne Landschaften, z. B. die „Drohenden Wolken“ (Abb. 46), das „Sommerglück“ mit freiem, herz-

erweiternd weitem Blick, das nächste Jahr die „Träumerei an einem Schwarzwaldsee“, das Dreiflügelbild „Am Quell“ und als Frucht einer Schweizerreise etliche Hochgebirgslandschaften, wie unser „Lauterbrunnental“ (Abb. 47), die wieder in überraschend neuer Weise gesehen und ganz wundervoll gezeichnet sind. Auch ein „Abend in der Schweiz“ mit einem schneeschimmernden Bergriesen, der „Jungfrau“, in der Ferne und einem schlichtinnigen Familienidyll im Vordergrund hat seine neue Note. Die Elastizität dieses Maler-temperamentes, mit der doch so viel künstlerische Gefinnung verknüpft ist, ist erstaunlich, und nicht minder bewundernswert ist die weiße Ökonomie in des

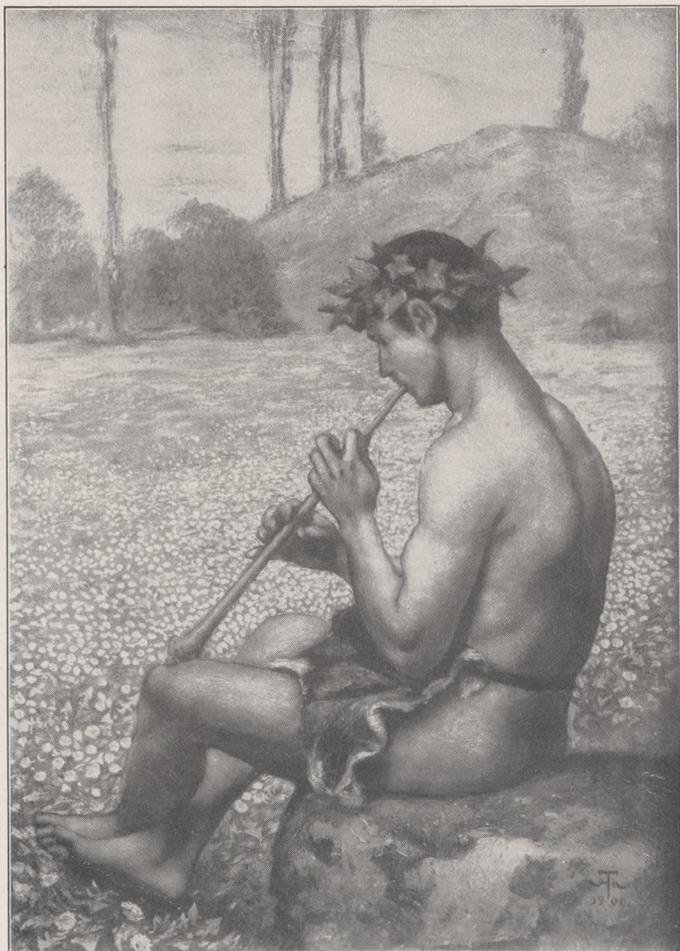


Abb. 45. Hirtenidyll, gemalt 1901. (Zu Seite 51.)

Künstlers Schaffen, der es verstand, so unendlich fruchtbar zu sein, ohne sich auszugeben und ohne müde zu werden.

Wenn in diesen letzten zehn Jahren Hans Thomas Produktion an Staffeleibildern doch etwas geringer war, als in früheren, wo er wohl auch über drei Duzend Tafeln in einem Jahre malte, so hat das seinen guten Grund: er schuf in dieser Zeit jenen Zyklus aus dem Christusleben, für die ihm der Großherzog von Baden einen eigenen Bau errichtet hat. Dieses „Thoma-Museum“, der Karlsruher Kunsthalle angegliedert, ist die Krönung von Thomas Lebenswerk, die Erfüllung eines Lebenswunsches und bedeutet dazu für ihn eine so glänzende Ehrung, wie sie wenigen Meistern in der ganzen Kunstgeschichte zuteil wurde.

Von der Zeit an, da Thoma sein Amt in Karlsruhe übernommen hatte,



Abb. 46. Drohende Wolke, gemalt 1903. (Zu Seite 51.)



war ihm der verstorbene Großherzog Friedrich von Baden in herzlichster Freundschaft zugetan, die er ihm auch bewies, als den Künstler der schwerste Schlag traf, der Verlust seiner teuren Lebensgefährtin im Herbst 1901. Das badische Fürstenpaar begegnete ihm, dem damals sogar das Schaffen verleidet war — „malen wollen, wäre mir fast sündhaft erschienen“, schrieb er — mit so menschlich warmer und rührender Teilnahme, daß es dem, der nie nach Fürstengunst gejagt, wahren Trost gewährte. Und bald erwachte doch die alte Arbeitslust wieder, die erwähnte Schweizerreise tat nicht wenig dazu. Daß damals besonders viele schöne Landschaften entstanden, ist wohl kein Zufall gewesen — die Natur selber in ihrer reinen, über allen Schmerz der Vergänglichkeit erhabenen Pracht ist ja eine wunderbar gute Trösterin. Neben aller dieser Tätigkeit aber erwachte in dem Künstler ein alter Plan wieder zu neuem Leben, der ihn seit frühen Jugendjahren bewegte. Er hätte schon von jeher gern einen Zyklus aus dem Christus-

leben gemalt, womöglich als Wandgemälde, und alle die vielen biblischen Bilder, die er seit den siebziger Jahren geschaffen, größere und kleinere, waren eigentlich immer im Zusammenhange mit jenem Wunsche gedacht. Den großen Plan ließen nun freilich die Verhältnisse nicht zur Reife kommen. Als aber Thoma einmal



Abb. 47. Lauterbacher Tal, gemalt 1904. (Zu Seite 51.)

mit dem verstorbenen Großherzog über die Sache sprach, griff dieser sofort den Gedanken auf und sagte: „Na, da bauen wir halt etwas!“

Eine Weile blieb der Gedanke wieder ruhen. Thoma war ein wenig zu zaghaft, um an geeigneter Stelle auf ihn zurückzukommen, bereitete aber im stillen seine Sache vor. Er wollte die Bilder fertigstellen und erst dann an den Bau denken, den der geschlossene Gedanke dieses Zyklus forderte. Der Tod seiner

Frau kam dazwischen. Der Künstler verzweifelte, niedergeschmettert wie er war, an seiner Kraft, eine solche Arbeit überhaupt noch zu leisten. Als er aber im Jahre 1905 als Gast des Großherzogs in St. Moritz weilte, sprach der Großherzog selbst wieder von dem Plan und meinte, gutmütig scherzend: „Wenn wir Weißbärte bauen wollen, so meine ich, wäre es jetzt Zeit!“

Und so machte Hans Thoma sich an die Arbeit. Er hatte schon vieles an alten und neuen Studien insgeheim vorbereitet und machte sich jetzt frisch ans Werk. Der Gedanke, daß der Bau erst dann begonnen werden sollte, wenn das Werk vollendet wäre, tröstete ihn, da er nun nicht das drückende Gefühl der Verpflichtung auf sich hatte, die Bilder für einen schon vollendeten Bau unter allen Umständen schaffen zu müssen. Er meint: „Mit sechzig Jahren hat man mit gar manchem zu rechnen, was in der Jugend unbegrenzt erscheint — man kann keine langfristigen Verträge mehr übernehmen. So aber konnte die Arbeit, wenn das Schicksal es wollte, abgebrochen werden — das war mir ein Trost!“ Und so wurde die Arbeit, von der an anderer Stelle noch die Rede sein soll, in den Jahren von 1905 bis 1909 glücklich vollendet und manche bedeutsame Nebenarbeit dazu, Entwürfe zu Majoliken, Holzschnitzereien und Glasfenstern, welche die betreffenden Räume zieren. Der großherzige Bauherr hat freilich das Werk nicht mehr vollendet gesehen. Karlsruhe aber, die Stadt, in der der Jüngling Thoma einst voll Zukunftshoffnung über die Schwelle des Tempels der Kunst

getreten ist — genau vor fünfzig Jahren! — hat nun für alle Zeiten den reichsten und köstlichsten Besitz von Werken des Meisters (Abb. 50 u. 51).

Was, wie und wieviel hat Hans Thoma gemalt? Was? So ziemlich alles, was man malen kann! Landschaften und Architekturen, Szenen des Landlebens, Bildnisse allerart, mit Interieurs und allerhand intimen Beziehungen, eine Serie von religiösen Stoffen hat er im Bilde behandelt,

Alttestamentarisches und Christliches, deutsches Märchen und deutsche Heldensage, Themen aus alter Geschichte und alter Mythologie mit allen bunten Fabelgeschöpfen, mit



Abb. 48. Stille vor dem Sturm, gemalt 1906.
Krefeld, Kaiser Wilhelms-Museum. (Zu Seite 51.)

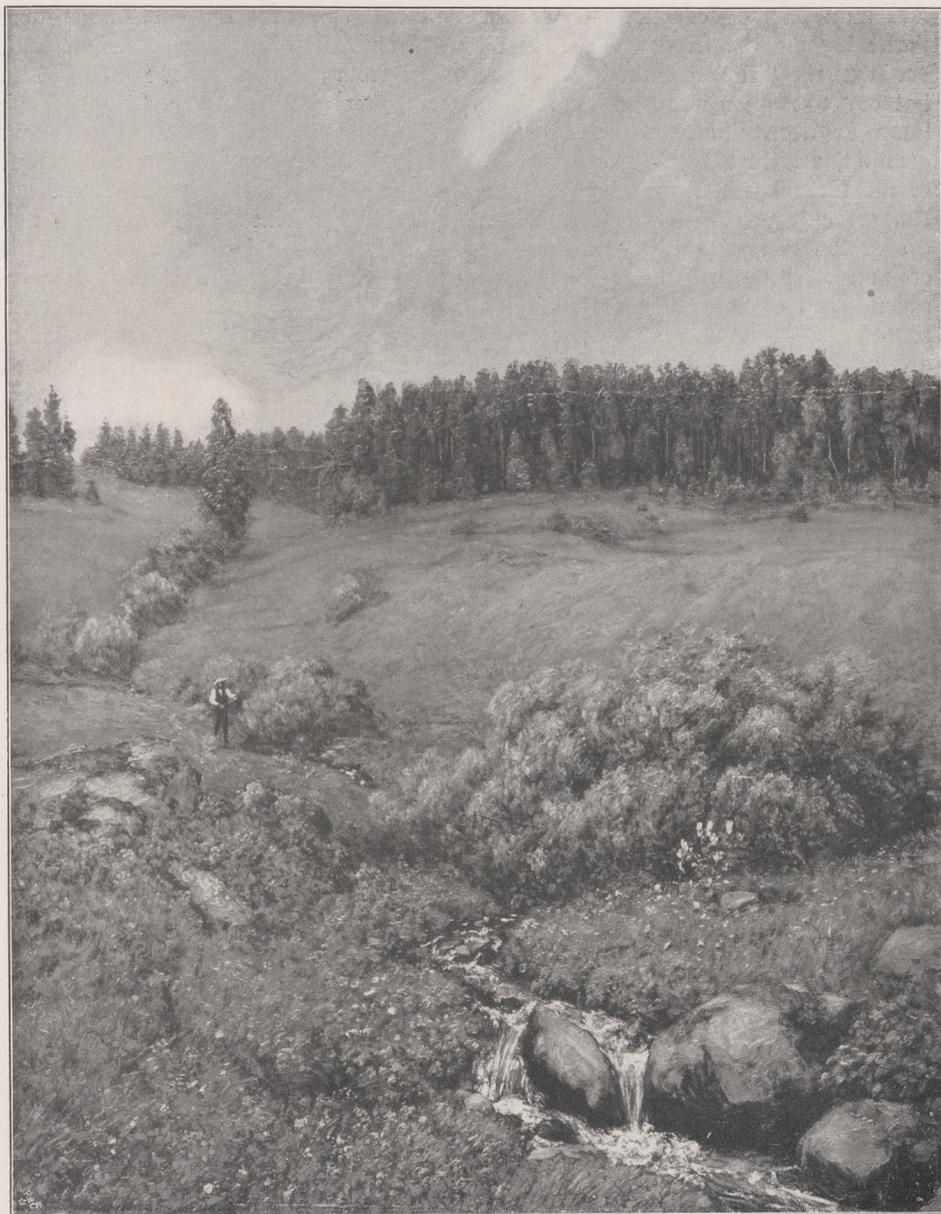


Abb. 49. Forellenbach. 1906. (Zu Seite 51.)

denen die antike Welt Wald und Feld, Wasser und Luft bevölkerte, er hat, wenn auch nie in trivialem Sinne, Genremalerei getrieben, geschildert, was ihm an Malenswerten auf Markt und Straßen auffiel, stille und einfache Menschen in Freud und Leid, allerhand Naturstimmungen, wo Landschaft und Staffage zu einem wurden, Stilleben, Tiere und Blumen, das Paradies in mancherlei Variationen, Phantastisches, das sich in keine Rubrik einschachteln läßt — nichts Malerisches blieb ihm fremd. Ich glaube, das einzige, was er nicht gemalt hat, sind moderne Soldaten. Und so hat er sich denn auch in allen Techniken geübt, die von den heutigen Malern versucht werden und von den Alten versucht wurden. Vieles

und nicht das Schlechteste, was er schuf, ist in Tempera hergestellt, später aber malte Thoma am liebsten mit Ludwigschen Petroleumfarben, einer Technik, mit der ihn ihr Erfinder Ludwig selbst 1874 in Rom bekannt machte. Außerdem hat er, wie schon erwähnt, eine Reihe von Freskobildern aufgeführt und auch schon in Aquarellmanier vieles geschaffen, manchmal auch die Techniken bunt gemischt, wie in etlichen übermalten Steindrucken. Bloß von Pastellfarben machte er nie Gebrauch. Im vorletzten Jahrzehnt verfiel Thoma auf den Steindruck, den er rasch zur Meisterschaft ausbildete und der für seine Popularität bald von großer Bedeutung ward. Etwa im Jahre 1892 hatte er Aquarelle gemalt, die er nun wiederholen sollte. Da ihm das Wiederaufzeichnen recht langweilig erschien, sann er nach, wie er die Zeichnung gleich in mehreren Stücken herstellen könnte, um sie nachher zu kolorieren. Da fiel ihm die Ankündigung eines „Tachygraph“ genannten Apparates in die Hände, mit dem man durch lithographischen Druck Schriftstücke und Zeichnungen allerart vervielfältigen und drucken könne. Nun besann er sich, daß er in früher Knabenzeit selbst einmal Lithographenlehrling gewesen sei und die Handgriffe wohl noch los haben müsse. Er schaffte den Apparat an und machte mit seiner Hilfe nun seine Zeichnungen auf den Stein, von dem er dann, je nachdem die Sache gelang, zehn oder zwanzig oder wohl auch noch mehr Abzüge machte. Fürs erste war ihm freilich die Lithographie nicht selbständige Kunst, nur Mittel zum Zweck. Er kolorierte die Abzüge auf verschiedene Weise, mittels Aquarell, Tempera, ja sogar mit Ölmalerei, und da er

nie von seinen älteren Gemälden direkte Kopien fertigte, sondern sie immer nur variierte, wohl auch durch das Kolorit in jedem einzelnen Blatt, so kamen immer wieder neuartige Kunstwerke zustande. Die Arbeit nun, viele solcher „Kolorite“ zu verfertigen, ward dem Künstler begreiflicherweise auch bald zu monoton, und er begann, die Sachen schon als Lithographien vollkommen zu machen, d. h. sie unter Anwendung selbstgefertigter Tonplatten vom Steindruck zu lassen. Schließlich kam er in einzelnen Tafeln zum vollkommenen Farbendruck, wobei er alle die nötigen Farbplatten natürlich wieder selbst ausführte, dadurch ver-



Abb. 50. September, gemalt 1907.
Karlsruhe, Großherzogliche Kunsthalle. (Zu Seite 54 u. 98.)



lor sich jener gewisse unangenehme mechanische Charakter, der einem sonst den Farbensdruck alten Schlags wohl verleiden konnte. In letzterer Zeit äßt der Künstler seine Zeichnungen nicht mehr in Solnhofser Stein, sondern in Aluminiumplatten, die viel leichter sind und die gleichen Wirkungen erzielen lassen, ein Verfahren, das Agraphie heißt und bereits ziemliche Verbreitung gefunden hat. Alles in allem hat Thoma nahe an hundert lithographische Blätter geschaffen, vielfach die Stoffe seiner Bilder variiierend, dann auch wieder Neues bildend. Auch Porträts, z. B. ein prachtvolles Selbstbildnis, sind darunter (Abb. 83). Thomas Steindruckkunst ist nach und nach zu einem integrierenden Teile seines künstlerischen Wesens geworden, sie hat Werke seiner Hand auch dem wenig oder gar nicht Begüterten zugänglich gemacht, namentlich als der Verlag von Breitkopf & Härtel drei Serien von je zehn Stück Thomasher Lithographien in guten Nachbildungen



Abb. 51. „Die Ruhe auf der Flucht“, gemalt 1908.
Karlsruhe, Thomaseum. (Zu Seite 54 u. 98.)

herstellte, die zu dem billigen Preise von zwei Mark für das Blatt in die Welt gingen. Hierzu wurden nur solche Blätter gewählt, die als Originallithographien vergriffen sind und darum als Seltenheiten im Handel ohnedies schon hohe Preise haben. Auf diese Weise war nun eine Art von Volkskunst geschaffen. Die Lithographie hat ganz die richtigen Eigenschaften, in diesem Sinne Bedeutung zu

gewinnen. Durch sie kommt die unmittelbare, vernehmlich sprechende Handarbeit des Künstlers wieder zu ihrem Recht im Gegensatz zu dem auf photomechanischem Wege durch die tote Maschine hergestellten Nachbildungsverfahren. Ein solches lithographiertes Blatt ist immer ein Kunstwerk und trägt ein Stückchen von der Seele des Meisters an sich. Das andere, so schön es in der Zeit unserer fortgeschrittenen Technik ausfallen mag, ist tot und hat von Kunst nicht mehr an sich als das Bild im Spiegel. Seit jenen ersten Veröffentlichungen Hans Thomas hat denn auch eine große Anzahl anderer Künstler lithographische Bilder geschaffen,

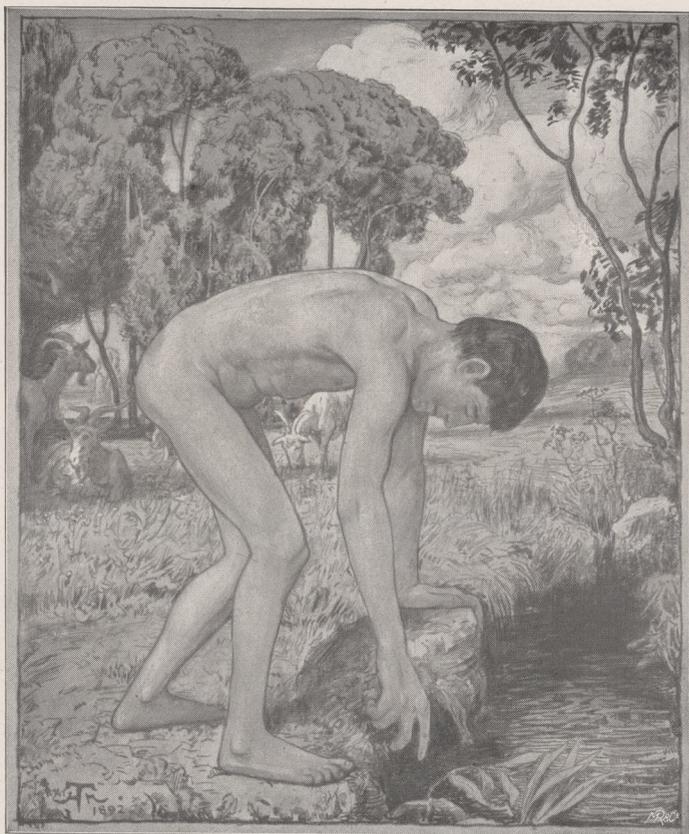


Abb. 52. Jüngling, der sich zur Quelle bückt. Bemalte Lithographie.
(Zu Seite 57 u. 90.)

die zum Teil in enormen Auflagen ins Volk gedrungen und zu billigen Preisen fast jedem erreichbar sind.

So hat sich Thomas Kunst auf die mannigfachste Art, nach den verschiedensten Verfahren versucht und bewährt. Selbst als Radierer hat er gearbeitet, und zwar nicht viele, aber ganz besonders reizvolle und delikate Blätter in dieser Manier hergestellt, die oft etwas merkwürdig Altmeisterliches an sich haben. Von graphischen Werken des Künstlers waren im Herbst 1909 in München allein etwa hundert Blätter ausgestellt. Wie viele Bilder er gemalt hat, diese Frage läßt sich wohl nicht so ganz genau beantworten. In dem Sammelband der „Klassiker der Kunst“, den die „Deutsche Verlagsanstalt“ eben durch Henry Thode herausgegeben ließ, sind allein 874 Abbildungen. Doch fehlt auch hier noch eine große Anzahl von Werken seiner unerschöpflichen Schaffenskraft, die sich im Ausland

und in Privatbesitz befinden. Dabei hat der Künstler noch eine Anzahl von Kleinigkeiten in Handzeichnungen, Buchschmuck, ex libris usw. produziert. Von diesem allem sind dem vorliegenden Hefte reiche Proben eingefügt.

Ein stattliches Lebenswerk fürwahr! Und doch ist es im vollen Werden, noch fügt sich Glied um Glied an die prächtige Bilderkette und Meister Hans Thoma steht mit seinen Siebzig in fröhlicher Jugendlichkeit am Amboß. Aber nicht die Ziffer seiner Bilder ist es, welche uns die Fülle seines Schaffens so sehr bewundern läßt. Andere, wenn auch nicht viele, haben vielleicht noch mehr Bilder gemalt. Was ihn aber so sehr über diese anderen auszeichnet, ist sein Reichtum an Gedanken und Gestalten, ein Reichtum, der so groß sein muß, daß gerade unter ihm hin und wieder die Ausführung einer Arbeit litt; wenn so überreiche Blüten einander drängen an einem Stock, so kommt nicht jede zur vollsten Entwicklung. Und auch Thoma hat vielleicht hier und da ein „nachdrängender“ Gedanke gehindert, ein Bild, das er unter den Händen hatte, in



Abb. 53. Heimkehr. Federzeichnung aus den Federpielen. (Zu Seite 57.)

voller Muße auszugestalten. Am Können lag's wahrhaftig nicht, wenn hin und wieder eine Gestalt in Form und Anriß nicht ganz einwandfrei ausfiel. Denn was er in bezug auf die Form kann, das zeigt er an jenen zahlreichen Bildern, die Kinder seiner ganz besonderen Liebe sind, an den Bildnissen der Seinigen zum Beispiel! Da läßt er uns oft eine altmeisterliche Sorgfalt und Innigkeit der Ausführung bis in die kleinste Einzelheit der Form bewundern, die ihm so bald keiner nachahmt. Und wie zeichnet er die Landschaft! Wie wundersam fein weiß er dem reizvollem Linienpiel seiner Taunusberge und Schwarzwaldhügel, seiner Mainlandschaften zu folgen! Für den nackten menschlichen Körper fehlt ihm vielleicht manchmal ein wenig die Geduld. Aber in ihrer Bewegung, in ihrem Verhältnis zur Landschaft sind seine Akte immer meisterlich gesehen. Im übrigen wäre ein Maler, der, wie er, alles malt, nicht mehr ein Genie, sondern schlechterdings ein Weltwunder, wenn er alles mit gleicher Vollendung ausführte! Man vergegenwärtige sich nur die Mehrzahl seiner berühmtesten Zeitgenossen von der Palette: wie eng umzirkelt ist bei vielen das eigentliche Schaffensgebiet, das sie wirklich souverän beherrschen, wie wenig

können sich die Vielseitigsten mit Thomas Universalität messen! Der Vielseitigkeit Hans Thomas fehlt freilich die bedeutsame Einheitlichkeit, der große Zug nicht, ohne den das Wesen eines hervorragenden Künstlers nicht bestehen kann: was er auch malt, einen Blumenstrauß oder ein spielendes Kind, ein Bildnis oder heidnische Fabelgestalten, — wie eine singende Meerfrau — es ist immer ein merkwürdig starkes Gefühl, das er uns mitteilt, Stimmung im höchsten Sinne, nicht in dem äußerlichen, dem man mit manueller Geschicklichkeit auch nahe kommt. Nicht, daß er das Gegenständliche seiner Darstellung nicht auch mit Sorgfalt und scharfer Charakterisierungsgabe behandelte! Aber es tritt zurück gegen den seelischen Gehalt des Kunstwerkes, es wird zur Nebensache neben der Art, mit der uns der Maler von diesem Gegenstand erzählt. Gerade, wenn er seine nüchternsten Themen behandelt, empfindet man das am deutlichsten. Sei es, daß er uns ein Gemüsesilleben vorführt, er erzählt uns etwas damit, irgend etwas von einem behaglichen bürgerlichen Haushalt, oder es sagt uns, daß die Natur so wundersam herrlich sei, daß die nächstbesten Dinge, aus dem Garten abgeschnitten und auf den Tisch geworfen, noch immer eine Welt von Schönheit in sich tragen. Wer seine Bilder verstehen gelernt hat, empfindet vor ihnen etwas wie aus einem Verkehr von Herz zu Herzen. Er fühlt sich an der Hand genommen, vor ein Stück Welt geführt und hört eine freundliche Stimme: „Da sieh, wie schön!“ Wie ein gottbegnadeter Lyriker überträgt Thoma in der schlichtesten Weise, ohne Gewalttätigkeit und verstimmende Absicht, seine Empfindungen auf den Beschauer seiner Bilder — und damit hat er das Höchste erreicht, was die Kunst überhaupt kann!

Die bunte Mannigfaltigkeit seiner Stoffe, sein Wille, das Schöne überall zu sehen, auf Schritt und Tritt, offenbart sich übrigens ganz besonders deutlich, wenn man seine Werke in der zeitlichen Aufeinanderfolge betrachtet, in der sie entstanden sind. Da sehen wir ihn nie längere Zeit in einer Richtung oder Lieb-

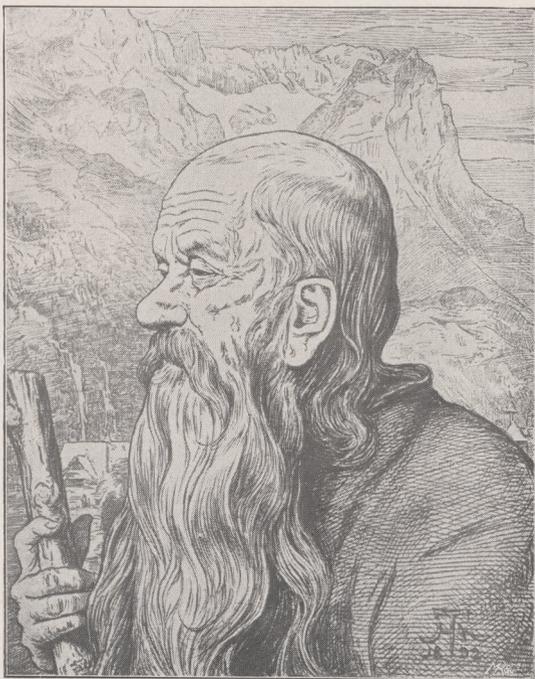


Abb. 54. Der Berggreis. Lithographie. 1892.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

haberei befangen, das Heterogenste löst einander ab und mit dem Stoff wechselt auch die Ausdrucksweise, heute farbig, morgen dunkel und schwer, dann wieder leicht und hell, fröhlich und düster, wie's kommt! Als junger Künstler hat Thoma zu ernst und zähe seinen Studien obgelegen, als daß er sich schon allzu frühe im richtigen Bilder malen versucht und ausgegeben hätte. Als nun allmählich sein Können heranreifte, kam der Übergang von der Studienarbeit zum Bilde von selbst, wie wir an einem 1866 gemalten Bilde ersehen, einem Bauernhaus (Oberlahn) in Bernau (Abb. 3). Ein wunderbar malerisches Dorfidyll, dieses gemütliche Holzhaus mit dem Ebereschenbaum und dem Hühnervolk und dem jungen Weibe, das da im feiertäglichen Sonnenschein vor der Türe bei leichter Arbeit sitzt. Im gleichen Jahre ist der „Sonntagmorgen“ (Abb. 5) entstanden: Mutter und



Abb. 55. Porträt. Nach bemaltem Steindruck. 1892. (Zu Seite 56.)

Schwester des Künstlers, die zusammen in der Bibel lesen. Die lebensgroßen Köpfe sind mit unendlicher Liebe durchmodelliert und gezeichnet, friedreiche Ruhe liegt auf dem Ganzen. In malerischer Beziehung um ein gutes Stück weitergerückt zeigt sich Thoma in dem Bilde eines nähenden Mädchens, das er 1868 gemalt hat, einem Werke, das uns heute in seiner Mache verwunderlich modern annutet und das in seiner Art des Malers volle Bedeutung schon offenbart (Abb. 6). Es ist ein derbes, breites Gesicht, das er da verewigt, aber was ihm an Anmut fehlt, ersetzt ein Schimmer von Frieden und Jungfräulichkeit, der diese Züge verklärt. An dem ärmlichen Nähtisch mit seinem plumpen Nadelkissen und dem Feldblumenstrauß im Wasserglase sitzt unsichtbar das Glück stiller Häuslichkeit. Es ist „echt Thoma“, daß er zu solchen Bildern das billige Anziehungsmittel hübscher Gesichter verschmähzt. Ihm ist die Wahrheit eben auch

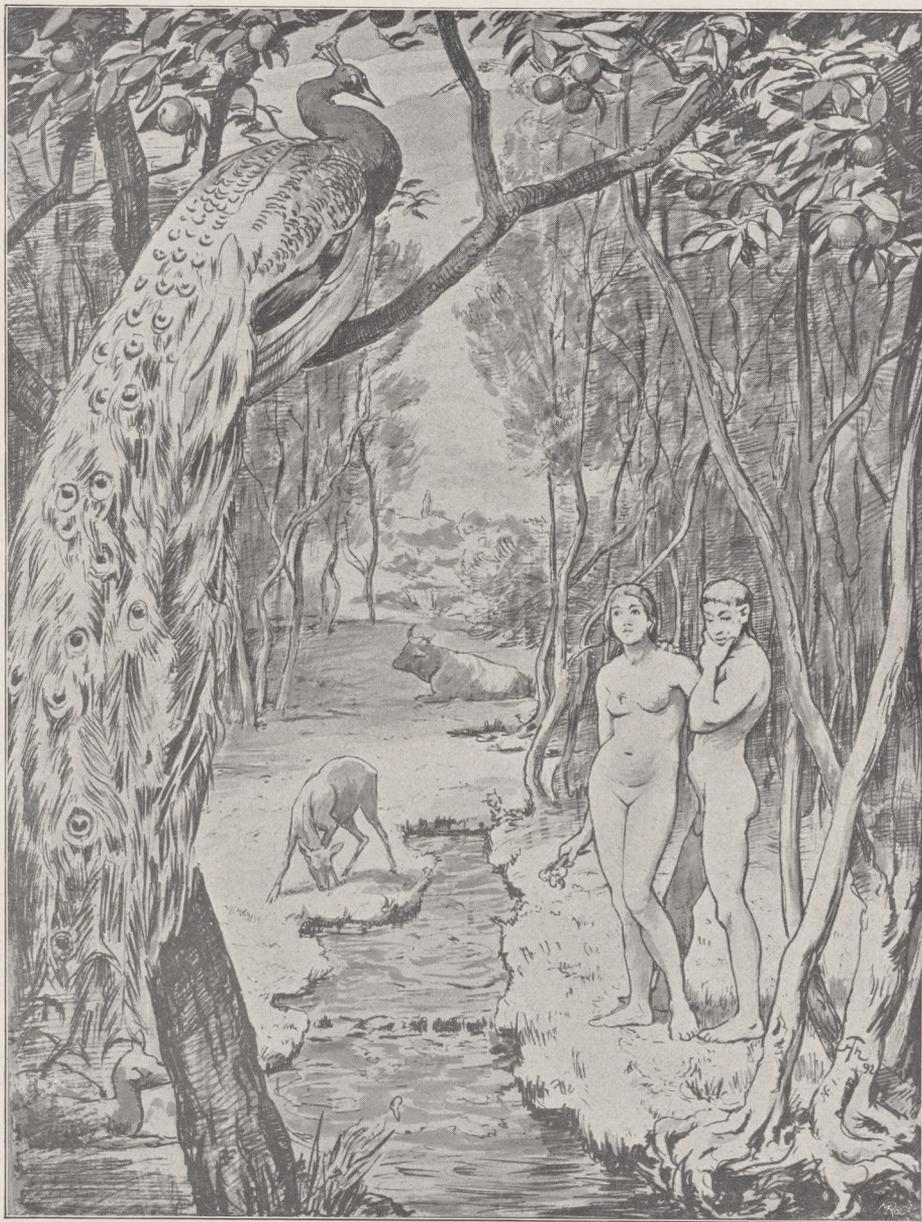


Abb. 56. Das Paradies. Steindruck. 1892. (Zu Seite 102.)



die Schönheit und die Arbeitsmenschen, die ihr Glück auf der Schattenseite des Lebens in anspruchslosem Frieden finden, sind nicht allzu oft mit süßen Gesichtern und rosigen Wangen gesegnet. „Herb ist des Lebens innerster Kern.“ Ein unerbittlicher Wirklichkeitsinn führt dem Maler namentlich in den Bildern jener Epoche die Hand, eine Treue und Wahrheit, die um so beachtenswerter sind, als er nie zu den Theoretikern des Naturalismus gehört hat. Die naturalistische Strömung, die bei uns später in den achtziger Jahren anhub und an sich gewiß ihre Existenzberechtigung hatte, hat ganz andere Ziele gehabt, als seine Wahrheitsmalerei, die eben nie den nüchternen Abklatsch der Natur bezweckte,

sondern den Beweis mit künstlerischen Mitteln führte, daß die Natur vollkommen ist, so wie sie ist. Sagt der Philosoph: „Alles, was ist, ist vernünftig“, so gilt ihm, dem Maler: „Alles, was ist, ist schön“ — aber er setzt hinzu „und liebenswert“. Und er malt es so, daß wir es schön und liebenswürdig finden müssen. Hat der Einfluß seiner Pariser Reise, die Offenbarung der Kunst Courbets und der Barbizoner diese Art zu sehen, in Thoma auch nicht direkt geweckt, jedenfalls haben sie ihn in seinen künstlerischen Neigungen bestätigt und bestärkt, und der Münchener Aufenthalt unter so vielen hervorragenden Talenten, die nach gleichem Ziele strebten, hat gewiß noch ein übriges dazugetan. Wer aber seine künstlerische Entwicklung nach bestimmten Abschnitten seines Lebens in Perioden einteilen, sein Werk in etikettierte Schubfächer unterbringen will, wird schwere und unfruchtbare Arbeit tun. Im allgemeinen hängt, wie gesagt, dieses Malers technische Ausdrucksweise immer aufs engste zusammen mit der Stimmung des jeweiligen Vorwurfs und Bilder seiner frühesten Zeit gleichen unter Umständen Werken aus den letzten Jahren mehr, als zwei in einem Jahre entstandene Arbeiten einander gleichen. Man halte nur seinen „Dorfgeiger“ (Abb. 7) aus dem Jahre 1871 neben die im folgenden Jahre, 1872, gemalten „Kaufenden Buben“. Hier ist alles Temperament und vollblütiges Leben, nicht nur in der Bewegung der fünf sich balgenden Knabengestalten, sondern auch in der breiten, flächigen Pinselführung, in dem satten, geradezu glänzenden Kolorit, welches dieses Bild zu einem der hervorragendsten Werke Thomas und damit zu einem standard work der deutschen Malerei macht. Und dort, in dem Geigerbilde, drückt sich die idyllische Feierabendruhe, unter deren Zauber der Dorfgeiger



Abb. 57. Märchenerzählerin. Lithographie. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
(Zu Seite 57.)

seine primitive Kunst übt, wieder in jedem Pinselstrich aus, dort ist auch die Mache so schlicht und, bei aller Kunst, fast bis zur Angstlichkeit bescheiden, wie der weltentrückte junge Bursche selbst, der sein Werktagselend unter den Klängen der geliebten Fiedel zu vergessen sucht. Einen anderen Violinspieler hat Thoma übrigens später noch gemalt und sogar in Lithographie und Buntdruck vervielfältigt und dieser letztere gehört zu seinen populärsten Bildern (Abb. 66). Hier sitzt der junge Geiger von den Strahlen des aufgehenden Mondes gestreift in einem ländlichen Gärtchen, von Lilien umblüht und schickt seine Weisen in die Nacht. Ursprünglicher noch und inniger, in seinem Eindruck ganz unabhängig vom äußerlichen Effekte und der schönen Gebärde ist aber auf jeden Fall das erstere Bild. Übrigens existiert noch eine dritte lithographierte Variante dieses Motives (Abb. 82).

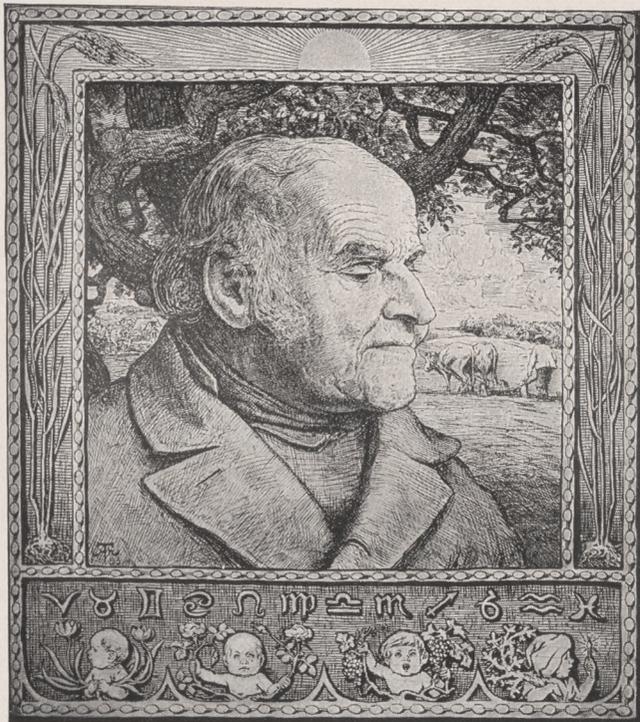


Abb. 58. Bildnis eines Bauern. Steindruck. 1893.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

Von den Landschaften, die damals entstanden, seien nur einige genannt: „Der Kahn“ mit den prächtig gezeichneten Bäumen (1870), ein in packender Körperlichkeit ansteigender Höhenrücken mit herabziehender Viehherde (1871), ein „Feiertag“ mit weitem Ausblick auf See und Höhen, freundlich von feiernden Menschen belebt. Auch in diesen Landschaften kann man die mit dem Stoff wechselnde Verschiedenartigkeit des Vortrags beobachten. Thoma ist eben ein Dichter und ein solcher ändert auch die Form, je nachdem er etwas zu sagen hat in seinen Reimen. Ein Hauch üppiger Romantik weht durch die Wiese mit dem Lautenspieler (1872) und die beiden Varianten des Frühlingsreigens vom folgenden Jahre, fröhliche, helle Wirklichkeitslust durch die „Heuernte“ mit dem drallen Schwabenmädels im Vordergrund. In die Landschaft „Vor dem Dorfe“ (1873) hat er wohl ein Stück Jugenderinnerung mit hineingemalt: wir sehen eine Straße in üppigem Sommergrün, die zwischen fruchtbeladenen Obstbäumen hinzieht, dem

Dorfe zu, dessen erste Giebel schon im Hintergrund zu sehen sind. Drei wandernde Gesellen ziehen die Straße hin und es ist einer dabei, der mit dem Wanderstecken auf die Häuser weist — vielleicht ein junger Maler, der mit Freunden in die Ferien heimkehrt, wie weiland der junge Hans mit seinen Kameraden von Karlsruhe nach Bernau wanderte? Dann malte er wieder den Sommerwind, der mit übermütigem Schalten in Busch und Baum gefahren ist



Abb. 59. Der Frühling. übermalter Steindruck. 1894. (Zu Seite 56.)

und ihnen die Kronen zerwühlt (1873); ein Jäger, ein Stück Wild auf dem Rücken, schreitet den Hügel herab, gebeugt unter seiner Last und dem Druck des Windes. Dann wieder (1873) einen Schwarzwaldgarten mit seinen bescheidenen Herrlichkeiten, Gemüsebeeten und Geranium und einem Rosenstock; hinten in der Ferne die Riesenhäupter der Berge und vorn auf einer Bank ein junges Weib, das den schlummernden Liebling auf ihrem Schoße behütet. Seine Staffagen sind immer bedeutsam, sie sind fast nie, wie bei anderen, bloß einem Farbenfleck zuliebe oder aus dem Raumgefühl heraus entstanden, sondern sie stehen immer

von Ostini, Hans Thoma.

in geistiger Beziehung zur Landschaft, oft so sehr, daß sie deren gedanklichen Mittelpunkt bilden. Gleichgültig sind sie nie und sehr oft finden wir bei Thoma die Staffagefiguren im allerhöchsten und edelsten Sinne verwendet; man empfängt vom Bilde den Eindruck, als sei die ganze Landschaft aus der Seele des Menschen herausgesehen und empfunden, den der Maler da hineingesetzt hat. Und diese Landschaften sind Perlen der Malerei. Dazu gehört jener Sommernachmittag mit dem Manne, der glücklich mit seiner Gitarre zwischen den Feldern hinschreitet, das Bild „In einem kühlen Grunde“ mit dem oben auf dem Hügel rastenden Wanderer, eine Taunuslandschaft, in deren Vordergrund ein Bauernbursche auf seinem ausgeschirrten Ackergaul, eine Verkörperung des Begriffes „Feierabend“, nach Hause reitet. Was eine solche, nicht nachlässig aber doch nebensächlich behandelte Figur zur Beseelung eines Landschaftsbildes tut, ist erstaunlich — ganz abgesehen davon, daß auch in der Landschaft der Mensch „das Maß aller Dinge“ ist. Man entferne jenen träumenden Wanderer oder diesen reitenden Ackermann in Gedanken und sofort sagt uns das Bild nicht mehr halb so viel. Das rechte Ding auf den rechten Fleck setzen, das ist auch in der Kunst, wie anderswo, soviel wie alles. Auch ein toter Gegenstand wirkt oft auf Thomaschen Bildern überraschend „belebend“, so in der bekannten Sturmlandschaft der auf dem Felde verlassene Pflug.

Wie der Künstler zu Beginn der siebziger Jahre ausah, vom Jünglinge zum Manne herangereift, zeigt uns das in München am 13. Januar 1873 vollendete Selbstbildnis (Abb. 8). Der echte Künstlerkopf, scharf geprägt, von braunem Bart umrahmt, schnittig — ein wenig düster. Es war eine Zeit, wo er auch beginnen mochte, ein wenig Sonnenschein für sich zu verlangen und der Verkennung müde zu werden. Wir haben ja gesehen, daß das Glück sich dann bald für ihn wendete, denn kurz darauf kam sein erster Aufenthalt in Frankfurt mit



Abb. 60. Duellnymphe. Nach dem Steindruck.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57 u. 90.)

allerhand Aufträgen und bald die Reise nach Italien. In dem Jahre, in welchem das Selbstbildnis entstand, hat Thoma etliche anmutige Kinderszenen gemalt: einen kleinen Jungen „nach der Schule“, der hinter dem Busch das eben Gelernte auf der Schiefertafel rekapituliert, ein paar Geschwister im Hühnerhof — Hühnermalen ist eine seiner vielen Spezialitäten — und das Kinderdoppel-

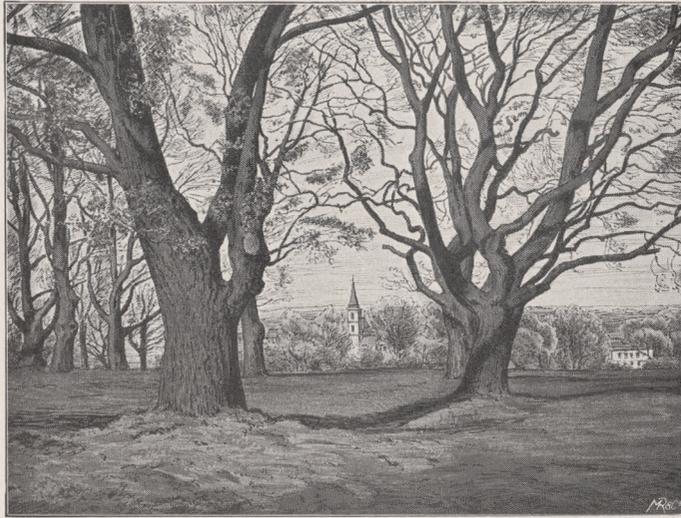


Abb. 61. Kastanien bei Oberweser. Lithographie. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

beiden Mädchen des Herrn Ph. Haag darstellt, eine Frucht des ersten Frankfurter Aufenthaltes. Mit rührender Treue ist auf diesem Bilde alles bis ins kleinste durchgearbeitet, nicht nur die sprechend lebendigen lieben Kindergesichter, auch die feinen gestickten Schürzchen, der Efeu an der Hausecke und die Rosen auf dem Strauch. Der junge Meister, dem bis dahin noch nicht zu viele Aufträge geworden waren seit der Zeit, da er in Bernau Bildnisse um zwei Gulden gemalt, wollte das Beste geben, was er konnte.

Das Jahr 1874, in das die Romreise fällt, ist begreiflicherweise nicht sehr fruchtbar gewesen, was direkte Produktion betrifft. Aber ein paar schöne Landschaften sind da doch entstanden, so der „Oberrhein bei Säckingen“ mit dem Angler — der Künstler hat das Motiv später in anderer Stimmung wiederholt —, eine „Schwarzwaldwiese“ (Abb. 9) mit niederrauschendem Wässerchen, wie er deren noch so manche gemalt hat. 1875 kam ein wunderschönes Parkinterieur von Schloß Mainberg bei Schweinfurt, dessen melancholische Poesie Thoma weise



Abb. 62. Ponte Momentano bei Rom. Getönte Federzeichnung. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

dadurch vertieft hat, daß er keine menschliche Staffage hineinsetzte. Ein paar verwitterte Sandsteinfiguren und etliche scharrende Amselfeln im Laub des Bodens passen besser zu Hütern der weltentlegenen Einsamkeit dieses Parkwinkels, als irgendein dahin verschlagenes Menschenkind. Eine meisterliche Anwendung der Staffage sehen wir aber wieder in der Gewitterlandschaft



Abb. 63. Sankt Christophorus. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

in Frankfurt sich malen ließ, ein „Saturn“ mit Sense und Sanduhr, den köstliche Puttengestalten mit den Gaben der Ceres füttern, ein „Frühlingsregen“, den jubelnde Dorfkinde um die ersten Blütenbäumchen schlingen, Schneeberge im Hintergrund, Schäfchenwolken auf dem von wiederkehrenden Zugvögeln durchflogenen Himmel und eine Mainlandschaft von ergreifender Größe und Tiefe, in der scharfen Beleuchtung eines durch schwere Wetterwolken brechenden Sonnenscheins. Der Eindruck dieses letzteren Bildes ist mächtig und gibt dem Beschauer das Gefühl, als sähe er in fast grenzenlose Weiten. Die flache Mainebene dehnt sich scheinbar tief zu seinen Füßen und das



Abb. 64. Engelswolke. Bemalte Lithographie. (Zu Seite 77.)

aus dem gleichen Jahre; auf den Wiesen verstreut ist eine Ziegenherde, deren Hirt eben in größter Eile herbeistürmt. Durch diese in der fahlen Gewitterbeleuchtung gesehenen, winzig kleinen Figuren ist der Eindruck banger Unruhe, welcher in solchen Augenblicken auf der Landschaft liegt, mächtig betont. Ein „Gesang im Grünen“, drei singende Mädchen und ein lautspielender Knabe, die in hohem Grase unter sommerlichem Laubdach ihre Stimmen üben, wohl mit mehr Andacht als Kunst, gehört wieder zu Thomas male- risch besten Leistungen aus dieser Zeit und in der satten Farbengebung und der flüssigen, breiten Malerei mag man schon den Einfluß der Münchener Umgebung, namentlich Viktor Müllers erkennen. Das große Bild mit den badenden Knaben im Wasserfall ist gleichfalls 1875 gemalt. In diesem Jahre entstanden auch die höchst eigenartigen und wertvollen Fresken, die Herr Albert Ullmann

Gefühl des Hinabschauens in unabsehbar weite Räume wird wiederum gehoben durch geistreich angebrachte Staffage. Im Vordergrunde sehen wir, von der runden Kuppe eines Hügels noch teilweise überschritten, die Silhouette eines Pflügers mit seinem Gespann dunkel sich abheben von der blitzenden Fläche des unten spiegelglatt dahingleitenden Stromes. Es gewährt einen ganz besonderen Genuß vor Hans Thomas Landschaften seine Meisterschaft in der Anordnung von Hell und Dunkel, in der Raumverteilung zu beobachten. Das ist alles mit so magistraler Sicherheit an die richtige Stelle gebracht, als wäre es das Ergebnis der sorgfältigsten Berechnung; und doch ist es wohl meist nur sein untrügliches Gefühl, das ihn leitet und das Ganze leicht und flüssig hinge-



Abb. 65. Harpye. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 102.)



Abb. 66. Der Mondscheiniger. Lithographischer Farbendruck. (Zu Seite 64.)



Abb. 67. Tritonenpaar. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 102.)

braucht er keine exotischen Pflanzenwunder und abenteuerliche Baumriesen, ein Stück heitere deutsche Flußlandschaft gibt ihm den rechten Hintergrund für seine seligen Gestalten, in eine grüne heimische Waldansicht mit schlanken Baumstämmen und dunklem Weiher stellt er sein erstes Menschenpaar. Es ist freilich immer, bei aller Einfachheit, ein prachtvolles und großes Motiv, das er wählt. Man sehe nur die liebliche Waldwiese mit den hohen, bis zum Wipfel mit Schlingpflanzen umwundenen Bäumen auf seinem Bilde „Goldene Zeit“ (1876) (Abb. 14)! Ein Landschaftsidyll, ganz im Geiste Corots gesehen und in seinem Geiste durch einen Kreis von tanzenden Mädchengestalten belebt, keine Spur von Absichtlichkeit und Pose! Das kann, wie es ist, aus einem fürstlichen Parke genommen sein, und wenn statt der tanzenden Mädchen ein Gänsehirt mit seinen Zöglingen auf dem Rasen sich bewegte und ein Volk Krähen statt der entschwirrenden Putten oben durch die Lücke des Wipfeldaches zögen, wir würden ebenso den Eindruck absoluter Wahrheit empfinden, wie jetzt, da uns das Ganze als ein Blick in die „aurea aetas“ vorgestellt ist. Sein Zauber liegt eben in der göttlichen Heiterkeit, die der Maler über sein Bild gegossen hat. Für

geschrieben, wie etwas, was so sein muß und gar nicht anders sein könnte, als es der Maler darstellt. Keine Thomatische Landschaft wird je komponiert erscheinen und sich als heroische oder ideale Landschaft klassifizieren lassen. Es ist immer Gesehenes, was er malt, und das große Geheimnis seiner Kunst heißt eben: das Schöne schön sehen. Malt er ein „Paradies“ (Abb. 12) oder die „Gefilde der Seligen“ (Abb. 21), so



Abb. 68. Kentaurin am Wasserfall. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 102.)

sein goldenes Gemüt ist „goldene Zeit“ an jedem Frühlingstag, wenn die Sonne scheint.

In jenen Jahren begann für Thoma eine Zeit unglaublich fruchtbaren Schaffens. Durchblättern wir die Heinrich Keller'sche Thomamappe oder den er-



Abb. 69. Junger Dichter. Lithographie. (Zu Seite 102.)

wähnten Band, den Henry Thode herausgegeben, so sehen wir, daß auf das Jahr oft weit mehr als ein Duzend Bilder von oft recht stattlichem Format trifft, deren Stoff allen erdenklichen Gebieten entnommen ist. Da stammt außer der „Goldenen Zeit“ aus dem Jahre 1876 (zweiter Münchener Aufenthalt) eine „Nacht“ mit schlummernden Kindern, ein großes, wundervolles „Ackerbild“, fries-

artig angeordnet, dreimal so breit als hoch, ein liebenswürdiges und erstaunlich „modern“ gemaltes Sonntagsidyll, das ein altes Ehepaar am gardinenbehangenen Fenster der bescheidenen Wohnstube zeigt (Abb. 13), große Landschaften „An der Würm“, „Dickicht“, das auch in diesen Blättern reproduzierte „Paradies“, „Wotan und Brunhilde“, der große „Charon“ (Abb. 11), das Bild „In der Hängematte“, etwa sechs Porträte, der „Rheinfall bei Schaffhausen“ u. a. Und so folgen sich seine Schöpfungen in immer dichteren Reihen von Jahr zu Jahr und immer neue Stoffgebiete erschließen sich seiner Kunst. Wagners Bühnendichtungen regen ihn an, er malt seine Götter und Helden. Religiöse Motive fesseln ihn, und er weiß das hunderttausendmal Gemalte wieder mit seinem persönlichen Geiste zu



Abb. 70. Der Hüter der Täler. Nach farbigem Steindruck. (Zu Seite 89 u. 102.)

durchtränken, daß es wie völlig Neues in seinem Bilde erscheint. Als Bildnismaler hebt er sich auf immer bedeutsamere Höhen, unendlich anziehend durch die schlichte Wahrheit seiner Art, die sich nie in den Vordergrund drängt, sondern nur der gestellten Aufgabe dient und doch, oder eben darum mit herzugewinnender Deutlichkeit aus jedem Pinselstrich spricht. Es ist, wie gesagt, nicht alles gleich wertvoll, was in solcher Fülle entstand. Aber alles trägt die persönlichste Signatur des Künstlers, an allem hängt etwas von seinem Herzen. Thoma darf gewiß von sich sagen, daß er nie ein Stück für den Kunsthandel gemalt hat, so etwa nach einer gangbaren Schablone. Er ist in jedem Bilde wieder neu und in jedem der Alte. Er ist als Schöpfer reich genug, sich das leisten zu können, und gibt seine Einfälle auch mit verschwenderischer Freigebigkeit aus. Wohl hat

auch er hin und wieder einen glücklichen Bildgedanken mehrfach variiert, wie seine „Buttenwolke“, seine „Bogenschützen“ (Abb. 31 u. 32). Aber man sieht dann an den Variationen, daß sie ihm eben ein reizvolles Spiel waren, daß er da seine Freude daran hatte, das gleiche mit ganz anderen Worten wieder zu sagen, weil es ihm zu bedeutsam erschien, als daß er es in einer Form hätte erschöpfen können.

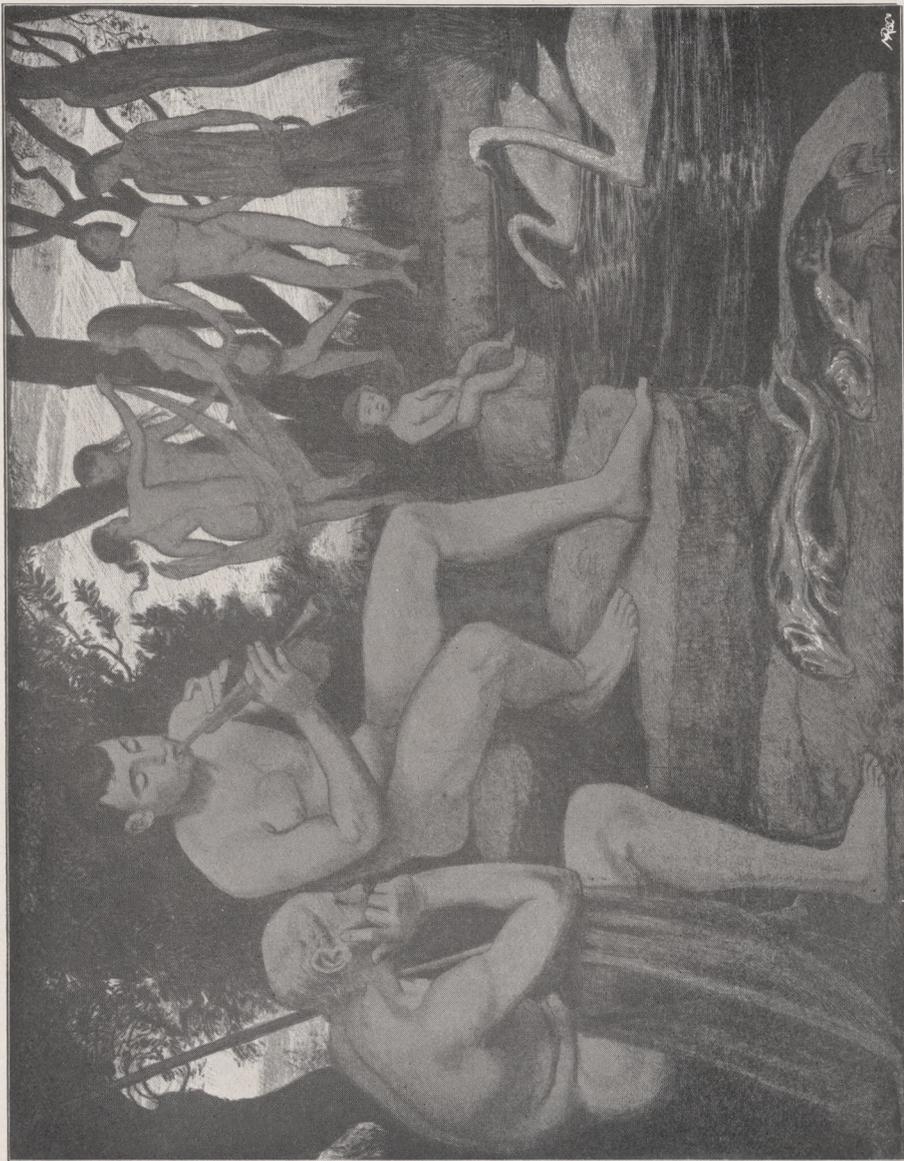
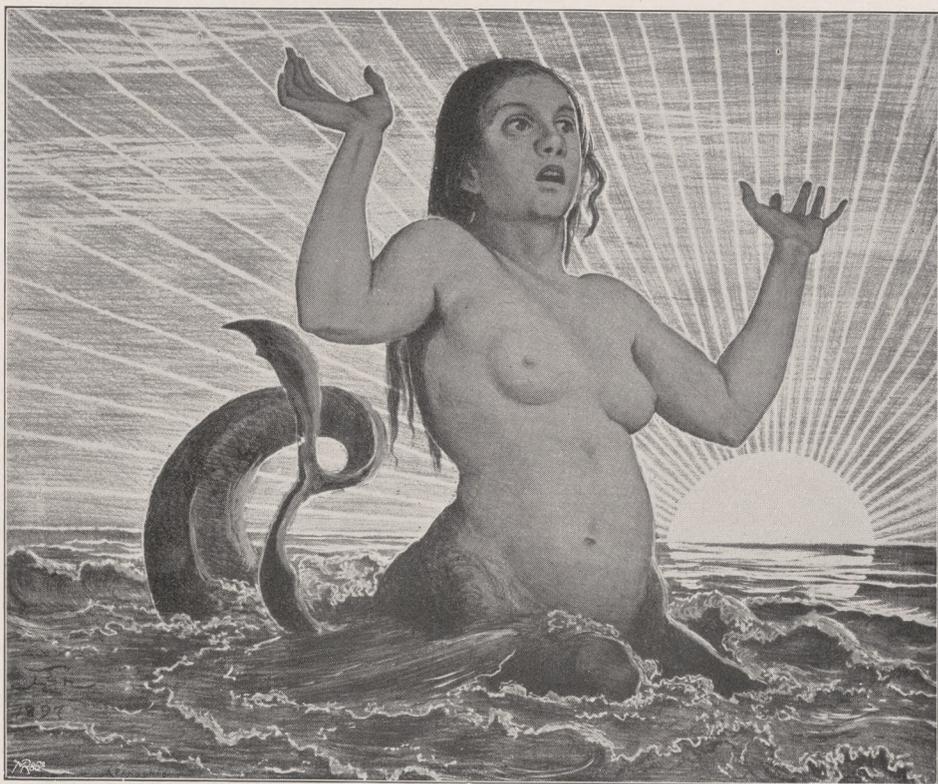


Abb. 71. Abendträumen. Lithographie. 1892, existiert auch als Ölgemälde.

Jener „Charon“ (Abb. 11), den Wilhelm Trübner besitzt, ist eins der eigenartigsten und ergreifendsten Bilder, die Thoma je geschaffen hat, schwermütig bis zur Verzweiflung, von der düsteren Stimmung getragen, von dem Schillers „Gruppe aus dem Tartarus“ Kunde gibt. Die gebrochenen Schattengestalten, die sich im Nachen des acherontischen Fährmanns aneinander drängen, kauern beisammen, hoffnungslos und elend; viel zu elend für große theatrale Gebärden. Ohne Glanz,



☒

Abb. 72. Seeweib. Lithographie. (Zu Seite 102.)

☒

ohne Ausblick auf eine Hoffnung, auf ein Ufer, dehnt sich die schwere, schwarze



Abb. 73. Christus auf dem Elberg. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 97.)

Flut. Thoma hat meines Wissens so tieftraurige Töne nicht wieder angeschlagen, sie liegen seinem Wesen fern, dessen innerster Kern jene heitere Gelassenheit ist — die den düsteren Fragen des Lebens nicht feige aus dem Wege geht, sie aber auch nicht grüblerisch zergliedert. Wenn er gelegentlich ein „memento mori“ erklingen läßt, so geschieht es mit jenem stillen Humor, mit dem der Weise das Unabänderliche trägt und feststellt. Ein merk-

würdiges Bild dieser Art ist 1877 entstanden, also im ersten Jahre seines jungen Liebesglückes: Amor und Tod (Abb. 15). Ein junges Weib und ein Mann sitzen auf einer Bank zusammen, und sie hält in der Linken die Drakelblume, deren Blätter ihre Rechte zerzupft; der Mann schaut ihr bei diesem nach-



Abb. 74. Frühling. Farbige Lithographie.

denklichen Geschäfte zu und beiden blickt der Sensenmann über die Schulter. Den aber bedräut ein schwebender Liebesgott mit seinem Pfeil. Im Jahre 1875 hatte Thoma übrigens schon ein Selbstbildnis gemalt, auf dem ihm Freund Hein über die Schulter sieht, während ein Liebesgott über seinem Scheitel gaukelt. Auch die Alten liebten es, oft gerade im Augenblick des Glückes an die letzten Dinge

zu erinnern, denen ihr Glaube in kindlicher Zuversicht entgegen sah; und Böcklin hat sich selber ebenfalls gemalt, wie ihm der fiedelnde Tod über die Schulter guckt. Noch auf einem anderen Bilde Thomas spielt der Tod eine bedeutungsvolle Rolle. In seinem „Adam und Eva“ vom Jahre 1897 (Abb. 41). Die beiden ersten Menschen stehen da unter dem fatalen Apfelbaum und Mutter Eva ist eben daran, die Frucht der Sünde vom Zweige zu brechen. Hinter den beiden, bis zum Schlüsselbein verborgen durch ein Tuch, das er mit ausgebreiteten Armen hält, steht der Knochenmann. „Durch die Sünde ist der Tod in die Welt ge-



☒ Abb. 75. Porträt. Lithographie. 1897. (Zu Seite 94.) ☒

kommen,“ sagt die alte Lehre. Und haben die zwei vom Apfel der Erkenntnis erst gegessen, so wird jener Vorhang vollends sinken und das Gerippe wird in seiner vollen Schrecklichkeit vor ihren Augen stehen. Mit der nainen Eindringlichkeit der alten Totentanzbilder bringt hier der Künstler seine Mahnung vor, die sich volkstümlich ans Volk richtet und nicht in tiefsinnigen philosophischen Ideen ausspricht. Das Motiv gehört zu jenen, die Thoma außerdem im Steindruck behandelt und der Menge zugänglich gemacht und auch bemalt hat.

1878 ist das Geburtsjahr von zweien der schönsten Familienidylle, die er vollendete. Beidemale schildert er Großmutter und Enkel, aber unendlich verschiedenartig, auch in der äußerlichen Darstellung. Weich und breit im Pinselstrich ist die, auf niederem Schemel sitzende Alte gegeben, die ihr Enkelkind mit

dem Rosenkranz spielen läßt; das Bild (Abb. 17) gehört zu Thomas vornehmsten malerischen Leistungen. Strenger und härter im Vortrag, mit intensivster Sorgfalt durchgearbeitet ist das andere: eine alte Bauersfrau liest in der Ecke des Gärtchens dem Enkel aus einem alten Buche vor, oder besser, sie erklärt ihm das eben Gelesene (Abb. 19). Die Gebärde ist ebenso wahrhaft dem Leben abgelauscht, wie der rührend kindliche Zug im Gesichte des kleinen Lauschers. Hinter dem Paar breitet sich ein Stück herrlicher Berglandschaft aus. Der Meister, dessen eigene Ehe mit Kindern nicht gesegnet war, muß die Kinderwelt unendlich lieben. Denn nur der, der das tut, kann sie so dar-



Abb. 76. Porträt. Nach farbigem Steindruck. 1897. (Zu Seite 94.)



Abb. 77. Ein Landmädchen. Lithographie. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 94.)

stellen wie er, so lieblich ohne jede Süßlichkeit, so rein und drollig, so anmutig und unbewußt in dieser Anmut. Namentlich die ganz Kleinen hat er lieb, ob er sie nun als Putten in die Wolken setzt oder als Säuglinge im Arm von Mutter und Ahne schlummern läßt. Für ihn ist das Kind als Symbol des Schönen und Reinen, als Knospe der Menschheit immer wieder von neuem Reiz, und von den vielen „Spezialitäten“, deren, wie gesagt, sein vielgestaltiges Talent sich rühmen darf, ist seine Kindermalerei wohl eine der feinsten und seltensten. Steckt doch in ihm, wie in jedem tief angelegten Künstler, ein reicher Schatz von jener schönen Kindlichkeit, ohne die sich keiner der Herrlichkeiten der Erde so recht zu freuen vermag, „unbewußter Weisheit froh, vogelsprachekund wie Salomo“! — Das Jahr 1879 brachte neben vielen anderen schönen Dingen, z. B. ein paar herrlichen

Schwarzwaldlandschaften, der lieblichen Ruhe auf der Flucht (mit dem Bach) und der prächtigen großen Flucht nach Ägypten, den Gefilden der Seligen, jene entzückende Buttenwolke, die unten mit einem üppigen Blumengehänge abschließt, während nach oben die Masse der drolligen nackten Engelskörper allmählich in die runden Formen der Wolke übergeht. Eine noch figurenreichere Variante des gleichen Themas aus dem Jahre 1892 finden die Leser in diesem Büchlein wiedergegeben (Abb. 64). Hier ist das puzige kleine Volk mit Musik beschäftigt und bläst und klirrt nach Herzenslust.

Daß unser Maler sich seine Modelle auch aus jenen Fabelgefiliden geholt hat, wo sich die Naturkräfte noch in schönen lustigen Geschöpfen verkörpern, wo

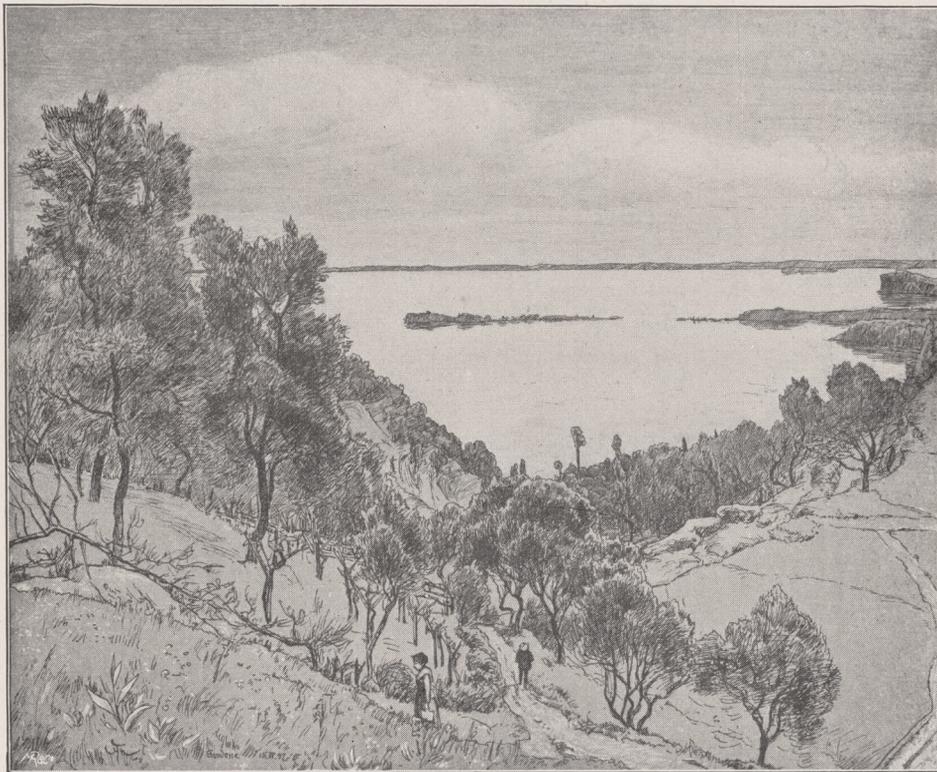


Abb. 78. Am Gardasee. Lithographie. 1898. (Zu Seite 80.)



fischgeschwänzte Nixen im Wasser plätschern, Faune durch Dickicht brechen und Kentauren über die feuchten Wiesen sprengen, versteht sich von selbst, und ebenso versteht es sich von selbst, daß er auch diese Wesen wieder mit seinen eigenen Augen sieht. Seine Meerweiber und Sirenen — von den ersteren hat er ein köstliches, im Mondenglanz singendes Trio 1879, von den letzteren eine nicht minder reizvolle Gruppe (Abb. 24) 1881 gemalt — sind nicht kühl und glatt nach dem Muster polierter Marmorgestalten gebildet, es sind dralle, heißblütige Geschöpfe, eher derb, als zart, und sie stechen merkwürdig ab von der süßen und sinnlichen Spätromantik, wie sie das Publikum damals vor zwei Dezennien und auch später noch liebte. Seine Sirenen, die mit Lautenspiel und Gesang die vorübersegelnden Schiffer an ihr Gestade locken, sind bis zur Hälfte Vollblutitalienerinnen und nur die Vogelfüße verraten ihre dämonische Art. Die Meerfrauen Thomas sind frische, lebendige menschliche Wesen, wie sie wohl die Phan-

tafie des Volkes sich vorstellt, das seine Undinen und Melusinen mit menschlichen Gefühlen für Freud und Leid ausstattete und ihnen menschliche Reize zuschreibt. Einen vampirhaften Zug bringt erst die Reflexion in die Dichtung, erst die Romantik in diese Gestalten; ursprünglich sind sie wohl gesund, wie die Natur selber, deren Mächte sie versinnlichen. Auch die Faune, die Hans Thoma gemalt hat, sind nichts weniger als unheimliche, spukhafte Schattengestalten, sondern derb und gemütlich. So schildert er (1880) eine „Familie“ (Abb. 23) in geradezu Kleinbürgerlicher Behaglichkeit: die Mutter aus Nymphengeschlecht melkt eine Ziege, das Kleinste schläft und sein Brüderchen scheucht ihm die Fliegen, der Familienvater schaut in idyllischer Zufriedenheit der freundlichen Szene zu. Ein

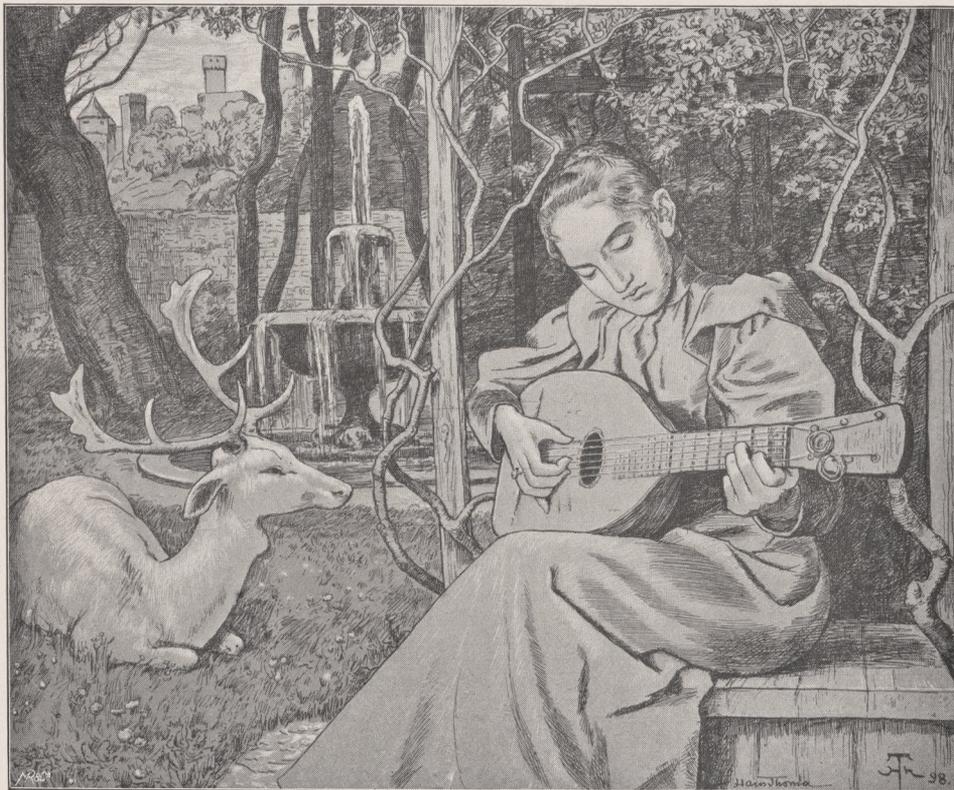


Abb. 79. Die Lautenspielerin. Lithographie. 1898. (Zu Seite 57.)

andermal („Dämmerung im Buchenwalde“, 1889) wird uns ein junger Faun gezeigt, der die stille Weihe der Dämmerstunde durch ein Flötensolo feiert, dem die Tiere des Waldes und ein vorbeireitender Ritter lauschen. So gestaltet sich die Liebenswürdigkeit des Malers die Schreckgespenster der Fabel zu freundlichen Geschöpfen um und er teilt ihnen mit von dem Schätze unerschöpflichen Wohlwollens in seiner Seele. Eins seiner Meisterstücke aus diesem Stoffgebiet ist die „Kentaurenzene“ aus dem Jahre 1887, eins der ersten Bilder, das bei jener Ausstellung im Münchener Kunstverein seinen Herrn fand. In frechem Übermut ist ein nackter Bursche einem Kentaurenweibchen auf den Rücken gesprungen und sie schlägt nun wütend aus, zugleich den Reiter und einen Genossen bedrohend, der eiligt dem Bereich ihrer Hufe entflieht. Kühnste Verkürzungen, tollste Bewegung und dazu eine Farbenharmonie von erlesenem Reiz!

Im Jahre 1879 — um die Reihenfolge der Entstehung von Hans Thomas bedeutungsvollsten Werken weiter zu verfolgen — erschien noch eine „Genoveva“, die im hohen Dom des Fichtenwaldes von einem Rudel Rehe besucht wird, „Walkürenritt“, „Englische Küste“, „Kahnfahrt im Mondschein“ usw. 1880 beginnt eine ergiebige Verwertung der italienischen Reiseindrücke. Da malt der Meister eine kleine italienische Zitronenverkäuferin, die mit bittendem Blick ihrer großen Kirschenaugen die Frucht des Südens anbietet, er schildert einen Ausschnitt aus der Campagna mit Ruine und weidenden Ziegen (Abb. 22), den Charakter der



Abb. 80. Der Wächter. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

fremden Landschaft so gut treffend, wie den der Heimatgefilde, oder ein liebliches „Tal bei Siena“, wo in grüner Wiesensenkung an eines Bächleins Rand schlanke, wunderbar gewachsene Pappeln stehen, „Sorrento“ in breiter, großer Anlage hingesezt, mit Meer und Bergen, den „Strand bei Sorrento“ mit heranrauschender Brandung und der Figur eines muschelsuchenden Knaben (1881). Dann gibt er wieder in einigen Bildern Ausblicke in die weite Ebene der Campagna mit den kennzeichnenden Bauresten der Aquädukte und weidenden Herden oder die Aussicht von der Höhe von Tivoli ins endlose Flachland hinaus mit den bizarren Gestalten alter, gespaltenen und aufgerollter Olivenstämme im Vordergrund, oder

er malt eine „Giardiniera“, deren volle, rassige Gestalt sich abhebt vom Hintergrunde eines römischen Villengartens. Es ist nicht ohne Bedeutung für die Beurteilung von Hans Thomas künstlerischem Charakter, daß er jene italienischen Eindrücke nicht gleich nach der ersten Reise, sondern erst nach der zweiten (1880) zu Kunstwerken verdichtet hat. Er mußte sie wohl erst in seiner Phantasie vollständig verarbeitet und dann noch einmal geschaut und noch einmal verklärt haben durch jene sehnsüchtige Erinnerung, mit welcher uns Deutschen der Gedanke an genossene Reisetage im Wunderlande der Kunst und Natur immer verknüpft ist. So tief die Wurzeln seiner Kunst in den Boden der Wirklichkeit reichen, so hoch ragt ihr Wipfel in den goldenen Himmel der



Abb. 81. Versuchung auf dem Berge. Lithographie. (Zu Seite 97.)

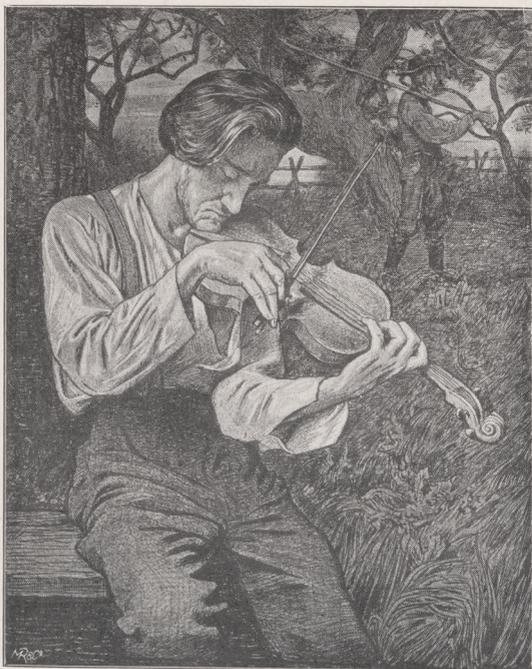


Abb. 82. Der Geiger. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 64.)
von Ostini, Hans Thoma.

Poesie hinein. Und so wird das, was sein körperliches Auge in der Natur erschaut hat, für seine Kunst erst reif, wenn er es wiedergesehen hat mit dem zweiten Gesicht seiner Seele. —

Die „Eva“, welche das Städelsche Institut in Frankfurt am Main besitzt, ist im Jahre 1880 entstanden, vielleicht der schönste weibliche Körper, der unter Thomas Pinsel hervorging, weich und voll und frauenhaft. Sie ragt vom Ansatz der Schenkel an aus dunklem Laub auf und hebt die Linke nach dem Apfel hoch über das Haupt ins Blättergrün, wo die Schlange züngelt. Von allen Thomaschen Darstellungen des Paradieses ist dies die inhaltreichste und wenigst naive; diese Eva verlangt nicht in kindischem Ungehorsam nach einem verbotenen Apfel, sie streckt die Hand nach der Sünde aus. Davon erzählen

ihre Augen so gut, wie ihr üppig sich reckender Leib. Ein Fries, „Buttenmusik“, besonders leicht und zart gehalten, und ein köstliches Kinderidyll, jetzt in W. Steinhäusens Besitz, wurde auch etwa um diese Zeit gemalt. Ein Säugling — das schildert uns das letztgenannte Bild — ist im Hemdchen auf eine Wiese gebettet, und das kleine Schwesterlein sitzt dabei und fügt sich einen Strauß zusammen. Ein kleines „Stoffchen“ und auch räumlich in einem winzigen Bild behandelt, das drei Handflächen zudeckten — aber welche Größe des Empfindens in dieser eng umschlossenen Welt! Nicht einmal ein Gesicht sieht man auf diesem Bildchen, und doch atmet es den ganzen Zauber der Kindlichkeit!

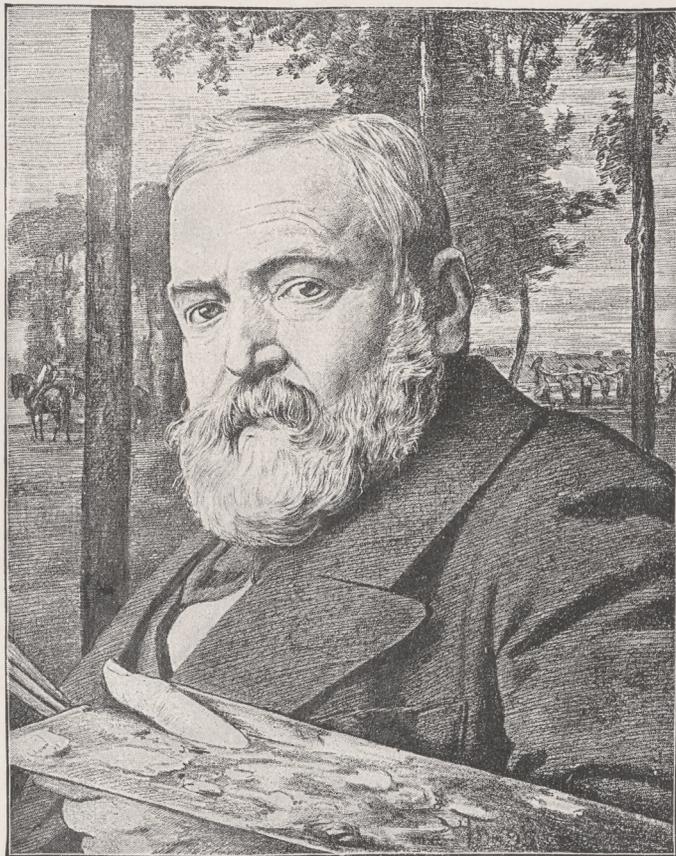


Abb. 83. Selbstbildnis. Steindruck.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 57.)

Einem „Rheintal bei Säckingen“, 1882 geschaffen, sieht man des Künstlers gleichzeitige Beschäftigung mit italienischen Motiven merkwürdig an. Er sieht die Landschaft, möchte man sagen, feierlicher, strenger als sonst; es ist, als suche er in den Bergen der Ferne noch das Albanergebirge oder sonst einen klassischen Höhenzug. Aber mit seinem „braunen Bach“, dem kaffeesfarbigen Moorwässerchen, das in den Wiesenteppich einer Schwarzwaldheide eingeschnitten, so lustig dahinsprudelt, ist er wieder ganz der Alte. Und so erst recht mit seinem prachtvollen Schwarzwälder Regenbild (1882), das an Kühnheit der Anlage und Weite des Raumes wohl alle seine anderen Bergbilder übertrifft. Die Hauptarbeit dieses Jahres übrigens bildeten des Künstlers Nibelungenfresken im Hause Ravenstein, deren später noch eingehender gedacht werden soll (Abb. 25 u. 26).

Zu den edelsten Früchten, die Thomas Kunst in diesen Jahren zeitigte, gehört der „Kinderreigen“ von 1884, ein gemaltes Preislied auf den Frühling und die Kindheit, wie ihm nie ein besseres gelungen ist. Eine Schar Bauernkinder von verschiedenartigstem Wesen hat sich zu fröhlichem Ringelreihen an den Händen gefaßt und nun tanzen sie in einer lachenden Frühlingslandschaft mit blühenden Bäumen und grünem Gras und arbeitenden Ackerleuten in der Ferne. Eine gesunde Lebenslust, derben Erdgeruch atmet diese Szene aus, eine Kraft und Tiefe ist ihr eigen, daß uns das Bild wie die Quintessenz von Thomas ganzem

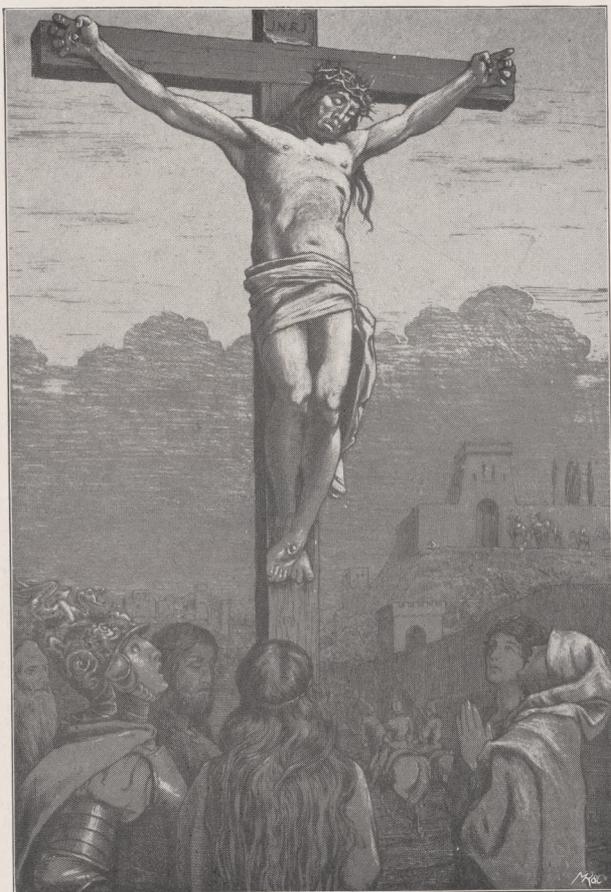


Abb. 84. Kreuzigung. Steindruck. (Zu Seite 95 u. 97.)

künstlerischen Wesen erscheinen möchte. Auch ihm selbst mag es wohl als ganz besonders gelungen entsprochen haben, denn er hat den Ringelreihen der Kinder, dessen erste Version 1875 im Hause Ullmann zu Frankfurt an die Wand gemalt wurde, später (allerdings ohne die hohe freie Frühlingslandschaft) mit wenigen Veränderungen noch einmal in einem Bilde wiederholt. Der Künstler stand damals zur Mitte der achtziger Jahre in seinem vollsten und mannigfaltigsten Schaffen. Zahlreiche, tiefinnige Landschaften entstanden, Porträts, liebenswürdige Puttenbilder, darunter eines, das „Fliegen“, welches die wonnige Vorstellung leichten Hinschwebens über Tal und Hügel in ebenso poetischer als neuartiger Weise veranschaulicht, ein „Verlorener Sohn“ voll reichen Stimmungsgehaltes, ein „Flötenbläser“ im Mondschein, der zu Thomas bestgelungenen Akten gehört, und

manches andere. Auch größere, dekorative Arbeiten wurden ihm übertragen, zunächst die Wand- und Deckenbilder im Café Bauer, von denen schon die Rede war. Hier fand sein Humor ein Gebiet, auf dem er sich ausleben konnte und in zwölf Deckenfeldern, den zwölf Monaten des Jahres gewidmet, hat er eine Fülle geistreicher Gedanken mit hineingemalt. Den entsprechenden Himmelszeichen, die in phantastischen Schnörkellinien Dürerscher Art je in einem Zuge gezeichnet sind, stehen niedliche Buttengeschichten gegenüber, voll freier allegorischer Beziehungen und liebenswürdiger Grazie. Als Motive zu den Wandbildern hat der Künstler einen „Bacchuszug“ und einen „Gambrinuszug“ gewählt, die einander gegenüber stehen. Es ist nicht die überquellende Üppigkeit, die rosige Sinnlichkeit Makartischer Kunst, die uns da entgegentritt, in den Thomaschen Bacchanten liegt ein Zug spröden germanischen Wesens und nicht die schwüle Luft südländischer Feste. Der feiste Weingott auf seinem Esel hat wohl schwer geladen, und ein winziger Liebesgott flüstert ihm was ins Ohr, aber das Ganze hat nichts von einer Orgie an sich, die Korybanten sind sitzsaft bekleidet und der Zug verläuft in bester Ordnung. Aber gerade in diesem gravitätischen Maßhalten, in dieser Ehrbarkeit der bacchischen Versammlung liegt der Humor und die Originalität des Werkes. Sollte der typische Bacchantenzug mit trunkenen Weibern und Faunen, Tigern und anderem Zubehör gemalt werden, wie ihn jeder Akademieschüler komponiert, so brauchte man den Hans Thoma nicht dazu. Er gab ein Stück von seiner Art, und es ist gut so. Daß ihn nicht eine ungesunde Brüderie veranlaßt hat, so tugendhafte Bacchanten vorzuführen, das beweist neben vielen anderen Bildern, in denen er das Nackte mit göttlicher Unbefangtheit darstellt, vor allem jener Gambrinuszug im Café Bauer. Sollte man's glauben? Erst im Jahre 1900 ist das 1884 gemalte Bild wieder enthüllt worden. Es wurde viele Jahre lang durch drei andere Bilder verdeckt, weil



Abb. 85. Pietà.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 97.)



Abb. 86. Der Hüter des Tales. Lithographie.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (Zu Seite 89 u. 102.)

die Nacktheit einiger Putten bei etlichen prüden Kaffeehausgästen Anstoß erregte. In lebensgroßen Figuren schildert das Bild den Aufzug des flandrischen Königs Gambrinus, der mit seinen Getreuen, dem Narren, dem Hofgefolge, Kellnerinnen und Brezeljungen und lustigen Kneipbrüdern daher kommt. Daß gerade Hans Thoma Muse, die keuscheste vielleicht, die in der deutschen Kunstwelt waltet, daß gerade sie die kranken Augen schönheitsfremder Pfahlbürger beleidigen mußte, das zeigt klarer als manches andere, was an wirklichem ethischen Gehalt in derartig sittlicher Entrüstung der Prüden steckt.

Vielleicht waren es eben diese Erfahrungen, die Thoma dazu veranlaßten, bei der Ausmalung des Restaurants Kaiser Karl in Frankfurt 1887 ganz andere Wege einzuschlagen. Er nahm seinen Stoff nicht mehr aus der Welt populärer Sagen, sondern er fand ihn mit einem festen Griff ins volle Menschenleben, und was da zustande kam, zählte seinen vollendetsten Werken bei. Das eine Wandbild stellt in Freskomalerei eine Gruppe von fünfzehn Musikanten bei der Arbeit dar, das andere das beschauliche Dasein einer glücklichen Familie in der Sommerruhe. Auf einem Gebiete, das er sonst wenig pflegt, der Charakteristik zeitgenössischer Typen, hat Thoma in dem Musikantenbilde Wundervolles geleistet. An der Art, wie er die „einzelnen Instrumente“ charakterisiert, an den wechselnden

Physiognomien der Geiger und Bläser, ist leicht zu ersehen, daß er selber Musik in der Seele hat. Der nervöse Eifer des Kontrabassisten, die überlegene lächelnde Ruhe des Paukers, die durchgeistigten Gesichter der Geiger, die offenbar just in die Kantilene ihr bestes Gefühl zu legen suchen, das ist alles mit erlesener Kunst gegeben und mit herzerfreuender Zwanglosigkeit ist die Gruppe zusammengestellt. Merkwürdig eindrucksvoll ist das andere Bild. Der Beschauer sieht dicht vor sich eine gedeckte Veranda, wo ein Ehepaar in stiller Beschaulichkeit im Lehnstuhl



Abb. 87. Sirentnade am blumigen Ufer. Nach dem Steinbrud.
Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (In Seite 102.)

sitzt, er rauchend und lesend, sie mit Handarbeit beschäftigt. Müde von der Sommerhitze schmiegt sich ein Kind in den Schoß der Mutter. Und draußen breitet sich eine idyllische Dorflandschaft aus mit Wasser und Wiesen, hohen Pappeln und Häusergiebeln, weidendem Vieh und arbeitenden Menschen. Alles ist so einfach und wahr und selbstverständlich wie die Natur selber; und doch sehen wir dieses Bild seltsam verklärt und verändert, etwa wie durch ein zart gefärbtes Glas: die Seele des Malers, der uns im gewissen Sinne mehr zu geben weiß, als die Natur, da er sich selber dazu gibt.

1888 entstand unter anderem der „Tanz in den Wellen“, ein Quartett badender Frauen im Schaum eines seichten Bassers, ein Bild voll Licht und Farbe und Fröhlichkeit, eine im Münchener Privatbesitz befindliche „Hirtenfamilie“ aus der Urzeit, ein koloristisch hervorragendes Bild, und „Auf dem Heimwege“, eins der Juwelen Thomasher Kunst (Abb. 33). Wir sehen eine junge Bäuerin, drall und hübsch, bei ihrem Esel stehen, dessen Rücken mit einer gewaltigen Last blumigen Grases beladen ist. Ihre Augen schauen weltvergessen und selig drein. Was mag ihr widerfahren sein, draußen im Heu, bevor sie sich auf den Heimweg



Abb. 88. Valküren. Lithographie. 1898. (Zu Seite 100.)

machte? Ihr zu Häupten spielt ein Reigen von Liebesgöttern in der Luft, sie bilden fast eine Aureole über dem schwarzlockigen Kopf des jungen Weibes. Eine Gruppe badender Frauen „im Mondenschein“ und ein Geharnischter auf „einsamem Ritt“ (Abb. 34) durch eine düstere Gewitterlandschaft gehören zu den Früchten des Jahres 1889, in dem auch die schon erwähnte „Dämmerung im Buchenwald“ entstand. Und gleichzeitig mit diesen romantischen Werken ist auch wieder ein so scharf gesehenes Wirklichkeitsbild entstanden, wie „Die Händlerin“, ein Bild, das in jener Zeit, der wahrhaftig der Realismus nichts Neues mehr war, doch alle Welt durch seine ungeschminkte, auf den ersten Blick fast nüchtern wirkende Naturtreue verblüffte. Es ist, als habe Thoma hier wieder einmal

zeigen wollen, was er kann, als Zeichner und Maler, nicht als Poet. Mit erstaunlicher Wahrheit ist da alles geschildert, die einkaufende Köchin mit ihrem gemusterten Kattunkleide, die Händlerin, die ihr das Huhn anpreist, ihr Mann, das Stilleben von Gemüse und Geflügel, jede kleinste Einzelheit. Das ist aus dem nie ruhenden Bedürfnis dieses Künstlers heraus, sich nach allen Richtungen zu betätigen, entstanden. Er mußte eben auch einmal dem Realismus seine Huldigung zollen, und es ist nicht wenig charakteristisch, daß er diesen Drang zu einer Zeit empfand, da ihn sonst die Romantik mächtig in Banden hielt. Und noch eins ist sehr charakteristisch an dieser Erscheinung: daß der Künstler für die genannte Wirklichkeitschilderung die allgrößte Strenge und Reinheit der Formen für nötig hielt, während ihm in seinen poetischen Schilderungen gelegentlich die Korrektheit einer Körperzeichnung ziemlich gleichgültig ist. Hier ist es ihm eben um die Stimmung, um den Zauber zu tun, den die Kunst auf die Gemüter üben kann, dort will er mit einem farbenschönen Abbild des Lebens nur die Augen erfreuen. So ist es mit dem Zeichner Thoma gar manchesmal, wie mit dem großen Mathematiker, dem man vorhielt, daß er sich so leicht „verrechne“. „Was? Rechnen?“ gab er zur Antwort, „ich kann was Besseres!“ Und Meister Hans Thoma kann auch gelegentlich was Besseres, als eine Hand oder einen Fuß zeichnen, an dem der Herr Zeichenlehrer seine Freude hätte! Ein anderer, der nicht auf anderer Seite so reich, wie er, entschädigt, darf sich freilich derlei poetische Lizenzen nicht gestatten.

Dann entstand (1889 noch) ein „Pflüger“, der am Dorftrand seine Furchen



Abb. 89. Fritka. Lithographischer Druck. (Zu Seite 100.)



Abb. 90. Nornen. Federzeichnung. (Zu Seite 100.)

zieht, schweren, Fruchtbarkeit kündenden Wolkenhimmel über sich, ein Schnitterpaar auf dem Felde, ebenfalls bei herannahendem Gewitter, ein Sankt Georg, die große Landschaft mit dem „Felsental“ und gar schöne Landschaften vom Rhein und Schwarzwald. Im folgenden Jahre kam „Mamolschhain“, ein Dorfbild mit blendendrot zwischen leuchtendgrünen Bäumen herausbrennenden Häusern. Ebenfalls im Jahre 1890 hat Hans Thoma seinen „Wächter vor dem Liebesgarten“ geschaffen (Abb. 37), und zwar gleich in zwei, voneinander gänzlich verschiedenen Variationen. Beide sind von tiefer, ergreifender Wirkung, ganz besonders aber jenes Bild, das den Gepanzerten mit herabgelassenem Visier zeigt. Der eiserne Recke, der da hingestellt ist, um die keusche Jugend von der Welt der Sinnenfreuden abzuhalten, wirkt wie eine eindringliche, drohende Mahnung und der geschlossene Helm gibt seiner Mahnung noch etwas Geheimnisvolles, was jenen Eindruck vertieft. Auch im Steindruck hat Thoma diesen Gedanken, wie fast alle seine in Staffeleibildern behandelten Lieblingsthemen, variiert. Da steht vor dem geharnischten Wächter, Einlaß heischend, ein Jüngling, den das Lied einer Lautenspielerin drinnen im Liebesgarten verlocken mag. Ein Gegenstück hierzu und wohl um dieselbe Zeit entstanden, aber noch reicher an dichterischer Empfindung, ist der „Hüter der Täler“ (Abb. 70 u. 86). Auch von ihm existieren wenigstens drei Variationen, die freilich nur in Nebensächlichkeiten verschieden sind. Es ist Nacht. Auf der Höhe über den schlummernden Tälern steht ein Geharnischter. Die Rechte hält eine Fahne, die Linke, auf den Schenkel des vorgestreckten Beines gestützt, den abgenommenen Helm. Über dem jungen, edel geschnittenen Kopfe schwebt eine Aureole. Der kindliche Glaube an die Güte des Himmels,

der den Frieden der schlafenden Menschen bewacht, kann kaum schöneren und poesievolleren Ausdruck finden. Dazu steht die Figur, welche die ganze linke Hälfte des Rahmens füllt, wunderbar im Raum, der ältere, kolorierte Steindruck, in dem die Lichter des blickenden Harnisches in Silber aufgedruckt sind, hat fast noch schönere Wirkung als das prächtige Elbild. Es ist sicher nicht die Nachfrage begeisterter Kunstfreunde allein gewesen, die Thoma dazu veranlaßte, solche Motive in Abwechslungen zu wiederholen. Die Bedeutsamkeit in einer Gebärde, die Poesie einer Bewegung, drückt sie nun die drohende Stärke jenes „Wächters“ oder die in ihrer Sicherheit lässige Ruhe dieses „Hüters der Täler“, oder anderes aus, zogen den Künstler an sich mächtig an; das Problem, durch einen Körper, den man nicht einmal unverhüllt sieht, vieles so deutlich auszudrücken, reizte ihn



Abb. 91. Brunhilde. Originalzeichnung. 1898. (Zu Seite 99 u. 100.)



und nicht minder wohl die Schwierigkeit der „Variation“. Besonders augenfällig läßt sich dies alles in den mehrfachen Varianten und Anwendungen verfolgen, in welchen Hans Thoma die Figur eines Jünglings wiederholt, der die Hand in das klare Naß eines Quells getaucht hat, um zu schöpfen oder sich zu kühlen. 1890 behandelt er das Thema zunächst in einem Staffeleibilde: der Jüngling kniet an dem niederen, steilen Ufer des Felsenquells, mit der Linken sich stützend und, tief vornüber gebeugt, die Rechte eintauchend. 1892 malt er die Figur wieder, nur sitzt ein Genosse des Jünglings dabei, der in müßiger Ruhe zusieht (Abb. 38). Ein Steindruck aus dem gleichen Jahre zeigt den Jüngling stehend am Bache und niedergebückt, um die Rechte einzutauchen (Abb. 52). Und in dem Bilde „Quellnymphe“ (Abb. 60) ruht neben der Quelle, aus welcher der Jüngling in wieder veränderter Stellung schöpft, deren Schutzgöttin im blumigen

Rasen, und über ihr tanzen Putten in der Sommerluft. Hier haben wir es wahrhaftig nicht mit einem Künstler zu tun, der so arm an Einfällen ist, daß er jeden einzelnen bis zur Erschlaffung auspressen müßte, sondern mit einem, der so reich ist an Gedanken, daß er auch einem scheinbar eng begrenzten Stoff immer neue Seiten abzugewinnen weiß. Auch darin erinnert Thoma an Arnold Böcklin, mit dem er in seinem Wesen so unendlich viele Berührungspunkte hat, an den Maler, der fünf „Toteninseln“ und vier „Willen am Meer“ schaffen konnte, ohne sich irgendwie zu wiederholen. — Aus dem Jahre 1890 stammt neben vielen anderen schönen Landschaften der „Blick auf ein Taunustal“, der die Münchener Pinakothek ziert und vielleicht die Perle Thomascher Landschaftskunst bildet.

Die schon mehrfach erwähnte erfolgreiche Münchener Ausstellung des Jahres



Abb. 92. Seixentanz. Aquarell.



1890 ist es wohl gewesen, die Hans Thoma einen reizvollen Auftrag brachte, an dessen Ausführung er mit großer Freude heranging. Professor A. Bringsheim, der auf jener Ausstellung das schöne „Paradies“ von 1888 in reichbemaltem Rahmen gekauft hatte, ging damals daran, sich ein Wohnhaus in München zu bauen und mit edelstem künstlerischen Luxus auszustatten. Gern bejahte Hans Thoma die Anfrage, ob er einen Fries für einen Musiksaal malen wolle und er hat mit der Erledigung dieser Aufgabe, die ihm so ganz besonders liegen mußte, auch sein Meisterstück in dekorativer Kunst vollendet. Aber einem reichen, goldgezierten Getäfel in florentinischer Renaissance läuft der Fries hin in zwei Teilen, die wiederum durch schmale Zwischenstücke mit Masken und Fruchtstons in dreizehn Unterabteilungen zerschnitten werden; der Fries der Nordwand, wie der der Südwand aber bildet für sich ein Ganzes. Den einen, wie den anderen schließt die Gestalt eines Geharnischten nach der Innenwand des Zimmers ab: hier steht die wohlbekannte Figur des „Wächters vor dem Liebesgarten“ mit

seinem Löwen, dort ein Ritter mit zwei Doggen, den eben erlegten Lindwurm zu seinen Füßen. Der Grundgedanke des ganzen Frieses, der, in hellen, fröhlichen Farben gehalten, außerordentlich festlich und reich wirkt und, obwohl in Frankfurt am Main auf Leinwand gemalt, unübertrefflich zum Raum stimmt, ist



Abb. 93. Dekorative Entwürfe. Steindruck. (Zu Seite 102.)

eben —: Musik. Der Künstler mag sich etwa das goldene Zeitalter vorgestellt haben, in dem seine Gestalten in heiterer Anmut sich bewegen. Die Gruppen der Nordwand walten in einem lustigen Laubgang, den schlanke, junge Menschenkinder mit Blumengirlanden behängen. Musik überall! Hier spielen ein junger Faun und zwei Jünglinge, denen ein Älterer lauscht, ein Trio — dort musiziert eine Lautenspielerin mit zwei Gefährten. Eine Gruppe buntgewandeter Mädchen

tanzt vor einer offenen Tempelhalle, Mädchen mit Blumenkörben schreiten einher, andere winden deren duftigen Inhalt zu Kränzen. Bei aller Bewegtheit der bunten Bilder fehlt aber die Einheitlichkeit und Ruhe nicht. Noch geschlossener und größer freilich erscheint die Bilderreihe der anderen Wand. Vom Fenster her dehnt sich eine Ideallandschaft mit fruchtbehangenen Drangenbäumen aus über schloßgekrönte Hügel ans Meer. Kraniche schweben im Blauen, Rinderherden und Ziegen strömen herbei, den Klängen zu, die ein schöngestalteter Orpheus seiner Leier entlockt. Hinter ihm fällt die Klippe zum Meer ab, und hier lauschen eine Meerfrau und zwei Tritonen dem alles bezwingenden Lied.

Von warmer, weicher Art ist die Farbengebung des Südfrieses, während die figurenreicheren Bilder der Nordwand einen helleren und lautereren Farbcharakter haben. Es ist, als habe der Künstler die Begriffe *Dur* und *Moll* einander gegenüberstellen wollen. Die ganze Komposition mit ihrem beziehungsreichen Anfang und Schluß ist musikalisch zu nennen und so hat Hans Thoma sein Problem in jeder Weise als Meister gelöst. Von allen dekorativen Schöpfungen, die er zur Erscheinung brachte, hat diese seinem innersten Wesen wohl am nächsten gelegen und ist darum auch am besten und reinsten gelungen.

Im Laufe der neunziger Jahre hat der Meister der Landschaft seine ganz besondere Liebe zugewandt und auf diesem Felde eine lange Reihe vollwertiger Werke geschaffen. Hervorgehoben sei nur die frische grüne Wiesenlandschaft mit den Buchen und der Blumen pflückenden Frau von 1892, der windige Sommermorgen mit dem Kornfeld und dem kleinen Mädchen von 1893, den unser farbiges Einschaltbild zwischen Seite 92/93 wiedergibt, das große und großartig angelegte Sommerbild aus dem folgenden Jahre mit dem reitenden Knaben im Vordergrund und dem Mädchenringelreihen in der Ferne (Abb. 40), der „Schwarzwaldbach“ — sein schönster vielleicht! — von 1895, der „Olivenwald am Gardasee“ (Abb. 42) von 1897 mit den Hirtinnen und die süperb gezeichnete Bernauer Hügel-landschaft, die 1898 entstanden ist. Daß Hans Thoma in diesem Jahrzehnt eine geringere Zahl von Staffeleibildern produziert hat, das hängt wohl mit seiner



Abb. 94. Ex libris. (Zu Seite 102.)

enorm fruchtbaren lithographischen Tätigkeit zusammen, die 1892 begann.

Ein besonders interessanter und, möchte man sagen, scharf abgegrenzter Teil von Hans Thomas Schaffen ist seine Tätigkeit als Bildnismaler. Er hat viele Menschen porträtiert, eine lange Reihe von Selbstbildnissen und Porträts der Seinigen gefertigt und aus jedem dieser Bilder spricht seltsam deutlich zum Beschauer die Seele des Menschen, den es darstellt. Daß ein Thoma keine Repräsentativbilder malt, kann sich der wohl vorstellen, der ihn kennt. Wenn er einen Menschen malt, ist es ihm auch nur um den Menschen



Abb. 95. Bignette. (Zu Seite 102.)

zu tun, nicht um schöne Kleider, noch um schöne Posen; aber von dem Menschen steckt dann auch so viel im Bildnis, als sich überhaupt hineinmalen läßt. Und je genauer er einen Menschen kennt, desto besser wird natürlich das Bild; so sind seine Selbstporträts und die der Seinigen, und die von Herrn und Frau Dr. Eiser wohl auch die allerinnerlichsten Konterseis, die er gemalt hat. Sein ältestes Selbstporträt, das der Leser auch in diesem Hefte (Abb. 2) wiedergegeben findet, ist noch eine Knabenarbeit, und doch ist er wohl schon sehr gut charakterisiert, dieser schwärmerische, ein wenig trotzig Knabekopf, dessen Stirn das Künstlertum bereits aufgeprägt ist. Dann das Münchener Selbstporträt von 1873 (Abb. 8), das klassische Selbstbildnis von 1880 unter dem Apfelbaum, das schöne, tiefernste Bild (1887), das ihn mit seiner Gattin zusammen darstellt (Abb. 30), das lithographierte Selbstbild mit der Palette (Abb. 83)! Seine Gattin hat er wiederholt gemalt, 1885 einmal mit dem Pflügetöchterchen auf dem Schoß, in der friedlichen Umgebung des sommerlichen Landaufenthaltes. Dies Bild wirkt geradezu rührend und immer stärker, je länger man es betrachtet, so sehr hat Liebe den Pinsel geführt, so sehr spricht Liebe aus jedem Zug des guten Frauen- gesichtes. Nicht minder seelenvoll ist das Bild der Frau Sofie Eiser, mit unendlicher Anspruchslosigkeit, still und einfach im Profil gegeben. Aber wie sprechen diese klaren Augen! Im Januar 1886 hat er Mutter (Abb. 28) und Schwester gemalt und namentlich das Bild der Schwester ist ein Meisterwerk, intim und wahr, wie ein Holbein. In München sind 1875 Bildnisse von Herrn und Frau Forstmeister Dollmann, A. Bayersdorfer und Maler Fröhlicher entstanden, in Frankfurt konterseite er noch im gleichen Dezennium außer dem Ehepaar Eiser den Maler Dr. Burnitz (Abb. 10), Dr. Wiesner, Herrn und Frau Fries, Herrn und Frau Gerlach, in Liverpool die Kinder des Herrn von Sobbe, Herrn und Frau Minoprio, in Berlin Frau Gurlitt, dann wieder in München Dr. Conrad Fiedler, den opfermutigen Kunstfreund, den Bildhauer Adolf Hildebrand (Abb. 29), in Köln Frau Langen, 1896 Frau Schumm, 1899 Frau Elise Röchler in Frankfurt, viele Kinderbildnisse, Frau Anna Spier, in Bayreuth Frau Cosima Wagner. Eine ganze Anzahl von Bildnissen, darunter einige liebliche Mädchenköpfe, die hier nachgebildet sind, hat Thoma auch lithographiert (Abb. 85, 86, 87). Durchblättert man die Liste seiner Porträts, so möchte man beinahe glauben, seine Porträtmalerei allein hätte genügen müssen, ein Künstlerleben auszufüllen, zumal diese Bildnisse alle mit großer Liebe und Sorgfalt durchgearbeitet sind. Über diese Tätigkeit sagt Thoma in seiner klaren und einfachen Art: „Ich habe immer gern Porträts gemalt und sie sind auch immer ganz ordentlich geworden, wenn ich das Gefühl hatte, daß die Kritik der Verwandten nicht gar zu unverständlich sich breit machen würde. Deshalb war ich auch gar vorsichtig in der Wahl derer, die ich porträtierte. Ein Porträt, das anders aussieht, als es sich der Besteller gedacht hat, ist wohl geeignet, feindliche Gefühle zu erwecken.“ — Das Hilfsmittel der Photographie hat Thoma bei Herstellung eines Porträts grundsätzlich nie benützt und er hat wohl gut daran getan, denn die tiefinnerliche Wirkung seiner Porträts hätte er mittels derartig mechanischer Hilfe nie erreicht.

Auch seiner Art und Weise, religiöse Motive zu behandeln, darf man wohl einen gesonderten Abschnitt widmen, ohne pedantisch zu erscheinen. Ohne jede Originalitätssucht ist er da doch von starker Eigenart, von einer warmherzigen Volkstümlichkeit, die unmittelbar zum Gemüte spricht. Vier der älteren Werke seien zunächst aus dieser Gruppe Thomascher Schöpfungen hervorgehoben: Die schon erwähnte „Flucht nach Ägypten“ von 1879, die „Rast auf der Flucht“ (1890), die packende lithographierte Kreuzigung — dies Blatt ist nicht datiert — und ein Christusbild. Die Flucht nach Ägypten: auf dem Rücken des Esels sitzt in holder Mütterlichkeit die Madonna, das schlummernde Kind auf dem Schoße haltend. Neben ihr schreitet mit einem Strauße saftiger Dotterblumen ein schönes Kind. Joseph führt entblößten Hauptes, den Wanderstab in der Linken, das

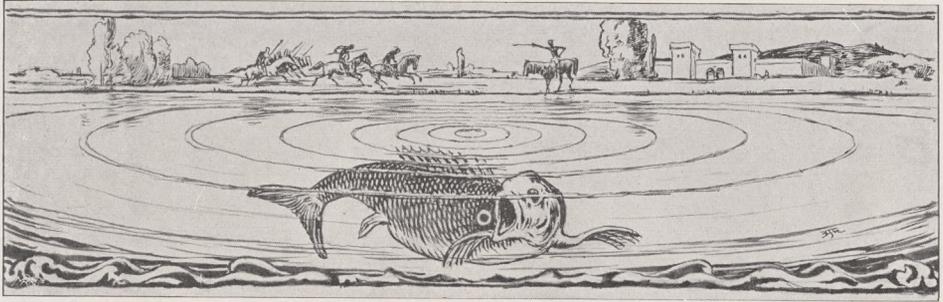
Grautier am Zügel. Über der Gruppe schwebt, mit beiden Händen den Weg weisend, ein Engel. Diese Gestalten sind sehr menschlich aufgefaßt, vor allen die Madonna, die der Maler in reifer Frauenhaftigkeit darstellt, und der Engel, der wie ein halbwüchsiges Mädchen erscheint, kein ätherisches Lichtgeschöpf, wohl aber ein Menschenkind von Engelreine. Und so ist diese Madonna ohne Gloriole und Verzückerungsmienen nur heilig in ihrer Mutterschaft und Menschlichkeit, die echte und recht deutsche „Muttergottes“. Noch tiefer und inniger in Stimmung und Ausdruck ist die „Ruhe auf der Flucht“. Es ist Nacht. Unter einem starken Baume, von dem wir den Stamm und den Ansatz der untersten Äste sehen, ruht die Familie, im Sigen schlummernd; vorn die Mutter mit dem Kinde, beide in süßem Schläfe, rechts hinten Joseph, dessen Gestalt in dunkler Silhouette sich vom Himmel abhebt, den der Schimmer des aufgehenden Mondes erhellt. Eine Wolke hat sich herabgesenkt bis zum Ansatz der Baumkrone, und Engelschöre singen



Abb. 96. Aus den „Federspielen“. Federzeichnung. (Zu Seite 102.)

den Ruhenden ihr Schlummerlied. Die Nacht ist still und heilig, ein himmlischer Friede liegt auf den Gestalten. Das poesiereiche Bild, von dem auch Steindrücke existieren, darf man getrost unter das erste Duzend seiner Meisterschöpfungen zählen. Die Lithographie der „Kreuzigung“ (Abb. 84), in einem leuchtenden Braun gedruckt, ist von einer Stärke des malerischen Effekts, wie des seelischen Eindrucks, daß man wohl das Wort ‚erschütternd‘ gebrauchen darf, so kraftvoll und markig im Strich, wie der Farbenholzschnitt eines großen deutschen Meisters des Cinquecento. Mit fast monumentaler Wucht sind die Gestalten modelliert, der in den hellen Himmel hineinragende Körper des Gekreuzigten und die Frauen und Männer um das Kreuz unten im Dunkel. Alles Unwesentliche verschwindet, die gequälte Gestalt am Marterholz zieht allein den Blick auf sich.

Im Jahre 1896 machte der Kunsthändler Th. Bierck unserm Künstler den Vorschlag, ein Bildnis des Heilands zu malen, „losgelöst von einer personenreichen Komposition und befreit von einer mehr oder weniger sinnreich erdachten Handlung als bloße Erscheinung einer religiösen Empfindung“. Er sollte also



☒

Abb. 97. Kopfleiste zum „Ring des Frangipani“. (Zu Seite 102.)

☒

den idealen Christustypus, der seiner Phantasie vorschwebte, im Bilde festhalten. Der Vorschlag war gleichzeitig noch an acht andere deutsche Maler gegangen, an Fritz v. Uhde, Karl Marr, Franz Stuck, Ernst Zimmermann, Gabriel Max, Franz Skarbina, Arthur Kampf und Ferdinand Brütt und wurde von allen angenommen. Mit ganz besonderer Freude ging Hans Thoma an die Arbeit und so entstand das große, eindrucksvolle Christusbild, von dem oben die Rede ist. Mit welcher Hingabe jener ans Werk ging, beweist ein Brief, den er an seinen Auftraggeber richtete und in dem es heißt:

„Es war mir ein leitender Gedanke, daß wie die religiöse Musik ihre Mittel in allem Reichtum verwendet, um dem inneren gemeinsamen religiösen Gefühl starken Ausdruck zu geben, diesem ähnlich auch die Malerei mit ihren Mitteln einem religiösen Gegenstande entsprechend zu verfahren habe.

Die Malerei verfügt ja über mächtige Mittel zur Wirkung auf das Menschenherz — ist doch ihr eigenstes Element eine feierliche Stille, die in der Farbenharmonie liegt und die sich gar wohl eignet, einem religiösen Gefühl als Ausdruck zu dienen. Das Bild ist eine ruhig sanfte Harmonie in blau, die ich durch den von mir gemalten und vom Bilde nicht zu trennenden Rahmen noch stärker betonte, indem ich den Rahmen in lebhaftem Rot hielt, auf welchem die Symbole der vier Evangelien, auf den Seiten Ahre und Weinstock, unten der sich zur Krone windende Dornzweig sich abheben; der obere Teil des Rahmens ist wieder allerintensivstes dunkles Blau, auf welchem ein Kreuz mit Goldstrahlen steht.

Wie weit es mir gelungen ist, mit diesem Christusbilde nach solchen Zielen hinzuweisen, muß ich natürlich dem Urteil anteilnehmender Mitmenschen überlassen — für mich aber bedeutet dieses Bild etwas wie den Sammel- punkt für mein ganzes Schaffen.“

Das Christusbild selbst erzielt in hohem Maße die Wirkung, die Hans Thoma angestrebt hat. Die schönen, edlen Züge des Heilands, der in lebensgroßem blauem Gewande dargestellt ist, sprechen tief und ernst zu Herzen, die



☒

Abb. 98. Kopfleiste zum „Ring des Frangipani“. (Zu Seite 102.)

☒

Farbe des Bildes ist wirklich von sanfter Harmonie, die wie Musik zum Beschauer redet. Aber bezüglich des Rahmens hat sich der Künstler getäuscht — hin und wieder schläft auch der Sänger Homer. Der symbolreiche und unruhig wirkende Rahmen stört jene sanfte Harmonie, statt sie zu heben und auch die allegorischen Beigaben waren nicht nötig, denn Thomas Kunst war groß genug, im Bilde selbst das göttliche Erlösertum, von dem Evangelistenattribute und Rebe, Weinstock, Kreuz und Dornenkrone erzählen sollen, voll auszudrücken. Wenn er das Bild heute wieder zu Gesicht bekommt, wird er vielleicht selbst einen anderen, ruhigeren Rahmen dafür bestimmen.

In dem fast zwanzig Jahre früher gemalten „Christus und Nikodemus“ (Abb. 16) (aus dem Jahre 1878) geht besonders das milde, liebevolle Antlitz des Christus zu Herzen. In dem Kopfe des Nikodemus, der den Ausdruck tiefen, fast schmerzlichen Sinns zeigt, ist eine Ähnlichkeit mit des Malers eigenem



Abb. 99. Süddeutsche Landschaft. Federzeichnung.

Gesicht (nach dem dreiundachtzigsten Selbstbild) unverkennbar und in dem Bilde spiegelt sich wohl ein Stück Seelengeschichte Hans Thomas. Für seine Steindrücke hat dieser übrigens noch eine ganze Anzahl von religiösen Stoffen zum Vorwurf gewählt, so „Christus auf dem Ölberge“ (Abb. 73), „Christus und der Versucher“ (mehrfach, als Bild und [Abb. 81] Steindruck), den Leichnam des Gekreuzigten, von zwei Engeln betrauert (Abb. 85), eine „Heilige Margareta“, die den Lindwurm an der Kette führt, einen Christophorus (Abb. 63) u. a.

Weiter oben wurde schon erzählt, wie das „Thoma-Museum“ entstand, mit dem Zyklus aus dem Christusleben, in dem nicht nur Thomas religiöse Malerei, sondern Thomas ganze Kunst, ja, in gewissem Sinne, sein Leben gipfelt! In diesem seltsam reichen Alterswerke finden wir eine Reihe von alten Bildern und Entwürfen, von früheren Handzeichnungen, Lithographien usw. wieder, aber in einem Sinne, daß man nicht so fast von Wiederverwendung, als von Neugestaltung, von definitiver Gestaltung reden kann. Was den Künstler sein Leben lang



▣ Abb. 100. Januar. Tuschzeichnung. (Zu Seite 98.) ▣

beschäftigt, Lieblingsgestalten und Symbole, hier goß er es an seinem Lebensabend noch einmal um in monumentale Form. Und über dem Werk liegt die Weihe einer heiligen Andacht, die nicht nur in Thoma tiefreligiösem Gefühl ihren Ursprung hat, sondern auch in seinem pietätvollen Gedenken an seinen fürstlichen Mäcen, der ihm den langersehnten Auftrag erteilt hatte. „Ich hatte immer das Gefühl, daß sein Schutzgeist über meiner Arbeit walte und mir Stärke gebe,“ sagte der Künstler.

Das „Thoma-Museum“ in Karlsruhe zerfällt in einen kapellenartigen Vorraum und einen achteckigen Hauptsaal mit Oberlicht. Der Vorraum empfängt seine Beleuchtung durch farbige Glasfenster mit Seelandschaften, in deren origineller und großzügiger Ausgestaltung Thoma sein dekoratives Geschick ebenso wohl bewährt hat, wie in dem reichen Majolika-schmuck. Den Hauptraum erfüllen die elf Wandbilder aus dem Christusleben, alle gleich in

Größe und Proportion, je 3 m hoch und 160 cm breit. Die Türwand schmücken — alte Lieblingsstoffe des Malers, die er auch schon in Volkskalendern verarbeitet! — die phantasiereich erfundenen Bilder der zwölf Monate (Abb. 50, 100 u. 101) und acht Darstellungen der Sonne und der Planeten. Über dem allen läuft ein holzgeschnitzter Fries hin mit astronomischen und anderen Symbolen — auch zu diesen eigenartigen bildhauerischen Schmuckstücken hat der unerschöpfliche und unermüdbliche Meister die Entwürfe bis zum Letzten selbst gezeichnet.

Die Christusbilder! Ohne archaische Stilisierung ist diesen gedanken- und stimmungsreichen Kompositionen etwas von der naiven Andacht der alten deutschen Kunst gegeben; es spricht aus der stillen und feierlichen Ruhe des Aufbaues der einzelnen Bilder, wie aus der Art der Symbolik. Die drei ersten Bilder, Nachtstücke, die der Eintretende zur Linken findet, verband der Künstler zu einem Triptychon „Weihnachten“, wie auch die drei letzten Gemälde zu einer dreigliederigen Einheit „Ostern“ zusammengefaßt sind. Die Reihe beginnt mit der Verkündigung an die Hirten — huldigende Engel im Obergeschoß des Bildes —, dann folgt Maria, anbetend an der Krippe — darüber Gott-Vater in den Wolken — und als dritte Darstellung der Zug der drei Könige durch die Nacht. Diese eindrucksvolle Tafel und die nächste, die „Rast auf der Flucht“ (Abb. 51) gehört zu den schönsten Bildern des Zyklus. Namentlich das letztere ist urechtester Thoma mit seiner lieblichen Frühlingslandschaft und der himmlischen Heiterkeit der Figurengruppe. In „Christus und der Versucher“, die auf einem hohen Berge stehen, ist ein 1890 in einem interessanten Staffeleibild verwendetes Motiv wieder

aufgenommen: auf hoher Bergspitze steht, straff aufgerichtet, der Menschensohn, klein und häßlich neben ihm der gekrönte „Fürst dieser Welt“. Nebel umwallt die beiden. Das folgende, wundervoll geschlossen komponierte Bild „Christus als Lehrer“ erinnert an die Worte „Kommet alle zu mir, die ihr mühselig und beladen seid“. Es folgt ein „Christus am Elberg“ in nächtiger Mondschein Stimmung, eine Kreuzigung im fahlen Lichte einer Sonnenfinsternis; nur drei Figuren weilen unter dem Kreuze, Maria, Johannes und Magdalena. Der Gekreuzigte ist bereits verschieden. Das Schlußtriptychon „Ostern“ zeigt im Mittelstück den auferstandenen Christus, der über einem horizontal liegenden Totengerippe empor-schwebt. Den Boden decken österliche Schlüsselblumen. Linker Flügel „Die Hölle“, rechter Flügel „Die Seligen“. Die „Hölle“ beleben Gestalten voll Zank und Streit — in den Gefilden der Seligen wandeln oder ruhen weißgekleidete Gestalten in einer Frühlingslandschaft, in die sich der Schlüsselblumenhügel des Auferstehungsbildes fortsetzt. Großzügige innere Harmonie schließt das Ganze zusammen! —

Eine bestimmt abgegrenzte Gruppe Thomascher Malereien und Zeichnungen ist dem Gestaltenkreise Richard Wagnerscher Dichtungen entnommen, für die der Künstler früh schon Interesse zeigte und denen er mit einer eigentümlichen naiven Begeisterung gegenüber trat, alle theatralische Wirkung vermeidend. 1877 hatte er Wotan mit Brunhilden und Siegfried gemalt, der Mimes Hanterung am Amboß zusieht, ein Jahr später einen Walkürenritt und „Alberich mit den Rheintöchtern“, wobei er dem goldgierigen Alberich ein abschreckend häßliches, tierisches Dämonengesicht gab und die schwimmenden Rheintöchter, fast allzu züchtig, von der Hüfte ab bekleidete. 1879 kam ein Bild mit Walküren, welche, die gefallenen Helden vor sich auf dem Sattel, auf fabelhaften Rossen durch die Wolken sprengen. 1880 malte er die Götter, die auf der Regenbogenbrücke nach Walhall schreiten. Zur Beurteilung von Hans Thomas Denz- und Anschauungsweise sind diese Bilder sehr bedeutsam, an künstlerischem Wert werden sie aber von dem meisten, was er sonst geschaffen hat, übertroffen. Viel wertvoller sind seine Nibelungenbilder im Hause Ravenstein, 1882 entstanden, demselben unglaublich fruchtbaren Schaffensjahre, in dem er mit seinem Freunde Henry Thode, dem Freunde und Angehörigen des Hauses Wagner, zum erstenmal nach Bayreuth ging. Auch die Ravensteinischen Nibe-



lungenfresken sind zum Teil merkwürdig naiv in der Auffassung, aber von der herzerfreuenden Naivität eines alten Gotikers. Namentlich gilt das von dem ersten Bilde: „Das seltnē Vöglein hier, horch, was singt es mir?“ Neben dem erschlagenen Jafner steht Jung-Siegfried, der nun die Sprache des Waldvogels versteht, die blutbesprengte Hand erhoben, und lauscht. Die gleiche Szene hat Thoma auch noch in einer großen Zweifarbenlithographie dargestellt und hier dem frohen Erstaunen des jungen Recken, der so seltene Wunder erlebt, fast noch treffender Ausdruck gegeben. Im zweiten Bild naht Siegfried durch die wabernde Lohe der schlafenden Brunhild: „Was strahlt mir dort entgegen?“ (Abb. 25). Im dritten: „Willkommen Gast in Sibichs Haus!“ sehen wir Gutrun, die dem Recken Siegfried, das Methorn in Händen, zum erstenmal entgegentreit. Daran reiht sich die Rheintöchterzene: „Komm rasch: ich schenk' euch den Ring!“ und auf dem letzten Bilde liegt der erschlagene Siegfried neben dem Quell, und der grimme Hagen hinten am Waldrand kündigt den Mannen: „Meineid rächt' ich!“ (Abb. 26). Eine mit starker Phantasie erfundene „Gralsburg“, zu der von allen Seiten die Ritter heranziehen, verließ im Jahre 1894 des Künstlers Staffelei. Hans Thoma bringt jene Nibelungen-geschichten nicht mit dem monumentalen und tiefsinnigen Pathos der Wagnerschen Dichtung vor. Von allen Ausdrucksweisen liegt ihm ja die pathetische weitaus am wenigsten. Es ist sicherlich auch nicht die Wagnersche Muse allein, der er da diente, sondern ihm offenbarte sich der ganze poetische Gehalt der herrlichen deutschen Sagenwelt, die der Meister von Bayreuth verarbeitet hat. Und hält sich Thoma auch in den szenischen Vorgängen an die „Tetralogie“, er erzählt sie doch mit ganz anderen Worten wieder, in der schlichten Sprache des deutschen Märchens: Es war einmal! Zum nachempfindenden Illustrator ist er nicht geboren.

Übrigens hat er die Festspielstadt seit dem Jahre 1882 fast regelmäßig aufgesucht, so oft gespielt wurde, er ging im Hause Wahnfried als vertrauter Gast aus und ein; später zog ihn Frau Cosima auch zu direkter Mitwirkung heran, als es

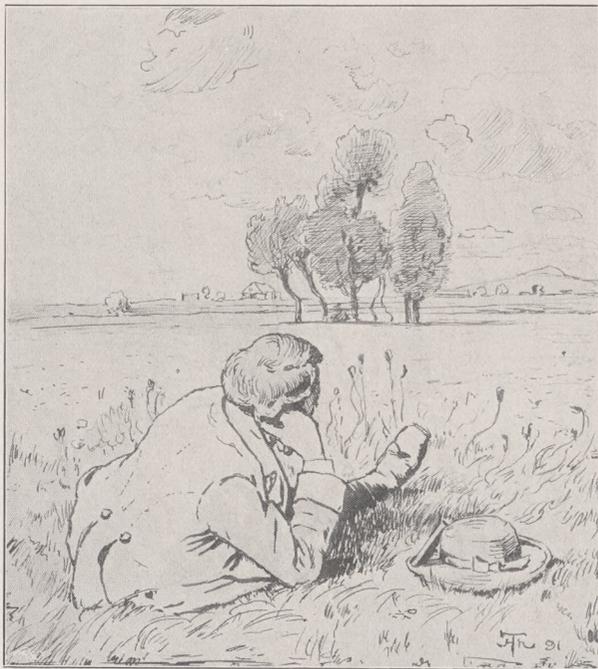


Abb. 102. „Raft.“ Federzeichnung zu den „Federspielen“. (Zu Seite 102.)

sich um die Neuausstattung des Nibelungenringes handelte. Thoma zeichnete Figurinen für einzelne Gestalten des großen Werkes, und auf diese Weise sind auch wieder etliche bemerkenswerte Steindrucke entstanden (Abb. 89, 100 u. 101). Über sein inneres Verhältnis zu Wagner sagt unser Künstler selbst: „Die großartige Sagenwelt, die durch Richard Wagner wieder so recht Eigentum der Deutschen geworden ist, zog natürlich auch den Maler an. Der Volksgeist, der in den Märchen noch fortlebt, konnte durch Wagners Tat zu lebendigem Schaffen erweckt werden.“ Diese Märchenwelt hat Hans Thoma von frühen Jugendtagen an beschäftigt. Schon dem Knaben erzählte eine alte Verwandte die Märchen vom



Abb. 103. Radierung. 1862. (Zu Seite 58.)

Machandelbaum, Schneewittchen, vom tapferen Schneiderlein, vom hürnenen Siegfried, und als dem Manne dann später der „Grimm“ in die Hand kam, war er nicht wenig erstaunt, die verschollenen Geschichten der alten Frau in ihren Grundzügen da genau wiederzufinden. Er war erstaunt, weil jene ihre Weisheit sicherlich nicht aus Büchern haben konnte, denn ihre ganze Bibliothek bestand in einem alten Meßbuch. Es ist übrigens auffallend, ja man könnte fast sagen, bedauerlich, daß Thoma mit seinem auserlesenen Sinn für volkstümliche Romantik sich das heimatliche Kindermärchen nicht öfter zum Objekt für seine Kunst gewählt hat. Er wäre gewiß ein Märchenerzähler von Gottes Gnaden geworden, und man könnte sich z. B. ein Jugendbuch prächtig vorstellen, in dem Hans Thomas Stift die schönen, sinnigen und innigen, lustigen und traurigen Gestalten jener geheimnisvollen und anziehenden Traumwelt verewigt hätte. In seinen späteren Jahren hat er ja auch noch manches produziert, was unmittelbar der Kinderwelt gewidmet war, z. B. ganz reizende „Malbücher“.

Seinem Beruf zur Volkstümlichkeit, seinem Drang, auch breiteren Massen außerhalb der engumzirkten Kaste künstlerischer Kennerchaft von seinem Reichtum mitzuteilen, hat er, wie gesagt, in seiner in den letzten Jahrzehnten so stark betonten Vorliebe für die Lithographie Ausdruck gegeben. Die Handfertigkeiten, welche diese wandlungsfähigste aller wiedergehenden Künste verlangt, hat er sich schnell bis zu überraschender Vollendung angeeignet und viele Blätter — wie z. B. die oben erwähnte „Kreuzigung!“ — sind schon einfach als Steindrucke an sich bewundernswert, namentlich auch durch die meisterliche Anwendung der Tonplatten. Die Farbengebung der Lithographien war ihm überhaupt stets ein fesselndes und wechselvolles Spiel. Die ersten hat er geradezu als Aquarelle, noch dazu als sehr starkfarbige ausgestaltet, so daß der Besitzer eines solchen Blattes im Grunde

einfach ein Thomases Gemälde besitzt. Die in Stein geätzte Kontur verschwindet als vollkommene Nebensache. Solche übermalte Lithographien von höchstem Reiz existieren z. B. nach der „Ruhe auf der Flucht“, nach dem Bilde „Adam und Eva mit dem Tod“ usw. Die holde Gestalt des Frühlings mit dem kleinen Liebesgott, unter Wiesenblumen hinschreitend, unseren Illustrationen (Abb. 59) eingereiht, ist nach einem solchen Blatte gearbeitet. Aber immer mehr und mehr, je höhere Vollkommenheit er in der dankbaren Technik erreicht, wird Thoma schließlich der Steindruck zur Selbstkunst, immer mehr lernt er dessen spezielle Vorzüge ausnützen und Wirkungen vorbereiten. Was er von seinen Bildern am meisten schätzt, das übersetzt er neu schaffend in die Darstellungsweise der Lithographie. Anderes arbeitet er nur für diese, und immer sind die Blätter, die ja dazu auch meist in stattlichen Formaten gehalten sind, als Wandschmuck von starker und feiner Wirkung. Von einigen seiner Meisterwerke, dem „Hüter der Täler“, dem „Geiger im Mondschein“ (Abb. 66), der Meerfrau mit der aufgehenden Sonne (Abb. 72) existieren farbige Steindrucke von so vollendeter Bilderscheiung, daß sie völlig ein „Original“ ersetzen. Durch die gewagte, aber völlig geglückte Idee, starke auffallende Streif- und Glanzlichter durch den Aufdruck einer Silberfarbe zu höhen, sind oft verwunderlich brillante Wirkungen erzielt.

Gegenständlich umfassen Thoma Originallithographien das ganze weite Stoffgebiet, das er auch als Maler beherrscht. Da sind es bald Landschaften aus Heimat und Fremde, die er auf den Stein zeichnet (Abb. 61 u. 62) — bald Idealgestalten aus einer Welt der Freude und der Musik, die seine Vorstellungsgabe sich zaubert, Volksszenen, Heilige, Putten- und Märchenbilder. In einem Blatt läßt er einen jungen Bauernknecht einen Gaul nach Hause führen, auf dessen Rücken ein Kind sitzt (Abb. 53). Seine Phantasie arbeitet weiter, aus dem Bauernknaben ist auf einem anderen Blatte ein junger Dichter (Abb. 69) geworden, der sein Kopf am Ziegel führt, und im Sattel sitzt ein schelmischer Liebesgott. Ein idyllisches „Paradies“ (Abb. 56) hat er lithographiert, tanzende Faune, Tritonen (Abb. 67) und Waldgeister, ein Kentaurerweib mit der Laute, das den Klang seines Liedes mit dem Rauschen eines Wasserfalles mischt (Abb. 68), Nornen und Valküren, Studienköpfe und Bildnisse. Eins seiner bekanntesten Blätter stellt einen unheimlichen Nachtgeist dar mit Eulenkörper und weiblichem Kopf und Brüsten, dessen dunkle Gestalt, auf einem Weidenknorren sitzend, sich vom hellen Vollmondhimmel abhebt (Abb. 65). In diese Gruppe von Schöpfungen gehören auch die anmutigen „Federspiele“, die Thoma bei Heinrich Keller in Frankfurt erscheinen ließ und zu denen sein Freund Henry Thode die Verse schrieb. In leichten, lebenswürdigen Zeichnungen, wie sie wohl so unter Plaudern und Träumen neben der großen, ernsten Arbeit entstehen, hat er da allerlei flüchtige Einfälle und Sinnbilder festgehalten oder dekorative Gedanken skizziert, die er vielfach auch später wieder — zum Teil als Radierungen, als Exlibris u. s. f. — verwendete (Abb. 97 u. 102). Für eine Dichtung seines Freundes Thode „Der Ring des Frangipani“ zeichnete Hans Thoma graziöse und gedankenreiche Kopfleisten (Abb. 97 u. 98). Man kann so wirklich sagen, daß er auch keinem Zweige des vielästeligen Baumes Malerei fremd geblieben ist. Sogar reine Zierkunst hat er getrieben, nämlich in den interessanten farbigen Bilderrahmen, die er zu vielen Gemälden schuf, so daß sie mit diesen stets ein harmonisches Ganzes ausmachen. Mit sinnbildlicher Ornamentik oder einfach mit Blumen bedeckt, spinnen diese Zierrahmen den Gedanken des Bildes weiter oder begleiten ihn, wie ein Griff in die Saiten ein Lied von Menschenstimmen. Ich erinnere mich eines Schwarzwaldbächleins, dessen Rahmen ein reizender Vergißmeinnichtkranz ausfüllte. Das gab dem Ganzen einen so frischen, heiteren Charakter, daß einem das Herz aufging vor lauter Frühling, Wasserrauschen und Blüten. Ein Blatt mit gezeichneten Blumenfestons, das in diesen Seiten (Abb. 93) wiedergegeben ist,

hat der Künstler wohl auch für Rahmenezwecke gezeichnet; ein Teil seiner Steindrucke war auf einer Münchener Ausstellung in flachen, mit eingebrannten Zeichnungen dieser Art geschmückten Rahmen ausgestellt.

Seit unser Meister „anerkannt“ ist, haben sich die Leiter deutscher Museen beeilt, Werke von seiner Hand zu erwerben. Das Städelsche Institut in Frankfurt besitzt, wie schon mitgeteilt, die „Eva“ von 1880 und eine Schwarzwaldlandschaft aus dem Jahre 1872. Die Dresdener Galerie hat 1892 das bekannte 1880er Selbstbildnis erworben und einen „Hüter des Tales“. Das Leipziger Museum gewann zwei Jahre später eine Mainlandschaft. Die Münchener Neue Pinakothek besitzt seit Beginn der neunziger Jahre das schöne Bild „In einem kühlen Grunde“, und später erwarb sie noch die „Einsamkeit“:



Abb. 105. Ex libris. (Zu Seite 102.)

ein nackter Jüngling, der auf hoher Bergspitze sitzend, sinnend ins Blaue schaut. In der Hamburger Kunsthalle prangt das Doppelbildnis des Künstlers mit seiner Gattin, und der „Sonntag“, ein altes Paar in sonniger Wohnstube (Abb. 13) und eine Ansicht von Cronberg im Taunus. Breslau nennt den „Wächter des Liebesgartens“ sein eigen, Magdeburg eine „heilige Familie“, Stuttgart die „Quellnymph“, Basel zwei Schwarzwaldlandschaften, Zürich die „Lautenspielerin“, Mannheim die „Marktscene“. Welche Schätze Thomascher Kunst von ersten Meisterarbeiten an bis zu dem großartigen Alterswerke des nahezu Siebzigjährigen die Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe besitzt, ist an anderer Stelle angedeutet. Die Galerien in Berlin, Bremen, Elberfeld, Krefeld, Magdeburg, Stockholm, Wien, Wiesbaden und anderen Städten haben sich in den letzten zehn Jahren Hauptwerke des Meisters gesichert. Alle diese Erwerbungen wurden seit dem Jahre 1891 gemacht, also erst nach dem Münchener Erfolge. Man sieht demnach, daß auch die, welche die berufensten Hüter der wahren Kunst sein sollten, vorher nicht den Mut, oder gar nicht das Verständnis besaßen, auf eigene Verantwortung Thomas hohes Künstlertum anzuerkennen, und es bleibt die wunderliche Tatsache bestehen, daß „man“ an maßgebenden Stellen so gut wie nichts von einem deutschen Maler wußte, von dem schon mindestens 200 Bilder im Lande waren, darunter eine große Zahl Perlen der



Abb. 104. Bignette. (Zu Seite 102.)



Abb. 106. Ex libris. (Zu Seite 102.)

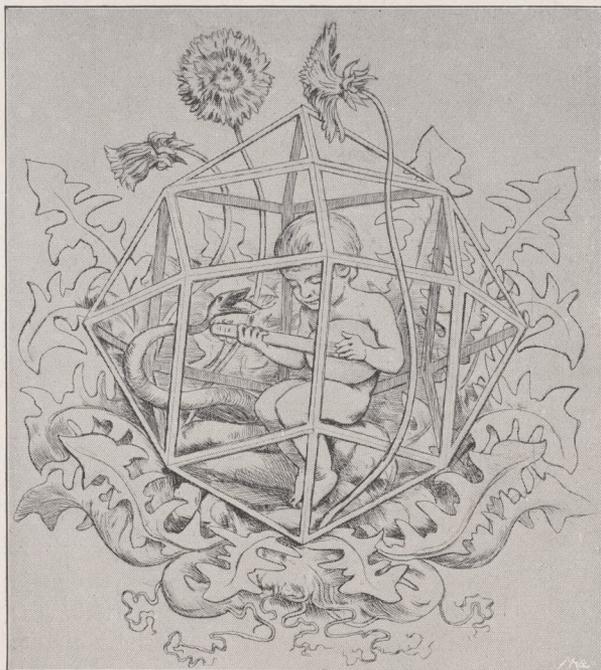


Abb. 107. Leben im Stein. Radierung. (Zu Seite 58.)

Malerei. Hat doch einmal ein Berliner Kritiker, der Thomas unverfälschte Naivität bewunderte, kopfschüttelnd seinem Staunen Ausdruck gegeben über dessen künstlerische Entwicklung; er meinte, Thoma sei geradeswegs vom Ahrenschildmaler im Schwarzwald nach Frankfurt a. M. gegangen, um dort, nachdem er nie etwas gelernt und nie etwas gesehen habe, jene merkwürdigen Bilder zu malen. Klinger und Böcklin seien doch wenigstens gereifte Leute und hätten viel gesehen, in Berlin, in Paris und in Italien. Aber der Hans Thoma sei „nirgends gewesen“ und habe nichts von Welt und Kunst erschaut! Im Grunde ist es, wenn es auch dem Verständnis jenes Herrn wenig Ehre macht, für

Thoma ein gewaltiges Kompliment, wenn einer dessen Kunst so als ganz ursprünglich und selbstherrlich empfindet, daß er ihm zutraut, er sei so, wie er ist, fertig aus den Wolken gefallen. Das kann doch schließlich nur einem von den ganz Echten passieren, einem, der jeden Pinselstrich und Griffelzug aus sich selber hat. Allerdings sollte freilich ein jeder, der z. B. nur vor einer von Thomas wundervoll gezeichneten Landschaften gestanden, es doch erkennen, was hinter solchem Werke für eifrige, nimmermüde Studienarbeit steckt! Ein Treubleiben, kein Zurückbleiben, ist der Grundzug seiner „Naivität“.

Natürlich hat die kindliche Legendenbildung auch für die Leute im Heimatdorfe wunderliche Gerüchte um Hans Thomas Haupt gewoben. Als er vor einem Duzend Jahre wieder dort oben war in dem geliebten alten Schwarzwaldtal, da war doch die Kunde schon zu ihnen gedrungen, daß ihr Landsmann berühmt und sogar wohlhabend geworden sei. Und da fragten sie, ob es ihm wirklich vordem in Frankfurt so schlecht ergangen sei, daß er habe Hunger leiden müssen? Und ob es wahr sei, daß er dann, als die Not am größten war, ein Bildnis des Kaisers zu Pferd gemalt und dies dem Kaiser so wohl gefallen habe, daß er aller Not des Malers ein Ende machte? Wunderlich! Gerade Hans Thoma hat von der Karlsruher Schulzeit bis zu den Tagen seines aufblühenden Ruhmes die Huld der Großen nie erfahren und nie gebraucht — erst dem Fertigen, der sich durchgekämpft durch Not und Verkennung, ward sie dann, allerdings im reichsten Maße, zuteil. Aber das Volk in seinem Kindersinn hat von der wahren Hoheit der Kunst so wenig Ahnung, daß es sich ein wirklich glückliches und gedeihliches Künstlerleben doch nur im Sonnenschein allerhöchster Gnade vorstellen kann! Die Möglichkeit, daß ein Mensch Tausende für Bilder ausgeben könne, scheint ihnen eben nur erklärlich, wenn dem Betreffenden die goldgefüllten Gewölbe einer königlichen Schatzkammer zur Verfügung stehen. Thoma hatte große Mühe, den guten Bernauern jenes Märchen auszureden und ihnen begreiflich zu machen, wie er in langsamer Entwicklung, die an stetige Arbeit sich anknüpfte, zum Ziele kam.

Und er ist längst am Ziele, steht längst auf jener Höhe des Lebens, wo der Mensch seinem Volke gehört, dem er mehr gibt, als nur die Summe seiner künstlerischen Arbeit, dem er zum Erzieher wird, zum Vorbild und zum Spiegel. Mit einer stolzen Bescheidenheit hat er jüngst bei seiner Jubiläumsfeier von seiner Kunst gesagt, „sie habe nur dem Volke gegeben, was dem Volke gehört“. Aber das ist nicht wenig! Bei Betrachtung dieses Mannes kommen wir immer wieder und wieder darauf zurück, daß das vornehmste Kennzeichen seines Wesens sein goldlechtes Deutschtum ist. Das hat mit Außerlichkeiten des Stoffgebiets gar nichts zu tun, denn seine nackten Griechengötter sind gerade so deutsch gesehen, wie sein Siegfried, Brunhilde und Wotan, seine Staliennerinnen nicht minder als seine Schwarzwaldmenschen. Und in einem Bacchuszuge, den Hans Thoma malte, wohnt mehr von deutscher Kunst, als in irgendeinem Berliner Wachtparadebild oder einem glatten Stück süßer Blaublümeleinromantik. Mit Worten sagen läßt sich's kaum, worin die tiefe Innigkeit solcher Heimatkunst beruht. Es ist nicht die liebevolle Vertiefung des Künstlers ins Werk allein, sie kann auch aus flüchtigen Schöpfungen sprechen, auch eine im einzelnen mißlungene Arbeit kann jene intime Wirkung haben. Aber das Glück, das der Künstler im Schaffen empfand, muß man ihr ansehen, der starke Pulsschlag seines Herzens muß in ihr noch weiterpochen. Nicht kalt stauenden Besuch nur darf dem Maler die Natur erlauben; in heiligen Schauern steht er ihr nah, tief und anbetend in ihr geheimnisvolles Walten versenkt. Das, was deutsche Kunst heißen darf, geht tiefer als nur bis zur Oberfläche der Dinge, oder es will doch tiefer eindringen, und der Wille ist alles. An Handfertigkeit steht der deutsche Maler dem Franzosen oder Italiener im Durchschnitt sicher nach. Darüber kann sich nur ein großer Optimist täuschen, und auch dies ist in unserer nationalen Eigenart unverrückbar fest begründet. Aber wir geben mehr von unserer Seele zu allem, was wir schaffen, wir stehen viel subjektiver zu unserem Werk als der Romane, der selbstamerweise oft in allen anderen Dingen vollblütiger und temperamentreicher ist als gerade in der bildenden Kunst.



Abb. 108. Nornen. Radierung.
(Zu Seite 58.)

Friedrich Theodor Vischer, Thomas schwäbischer Stammesgenosse, der das Deutschtum mit allen seinen Fehlern und Vorzügen gründlicher erkannte als irgendein anderer, hat einmal in einer prächtigen Reihe von Merkwürsen auszusprechen versucht, wie sich unser germanisches Wesen zusammensetzt. Da heißt es:

Stumpf und spizig,
Dummlisch und wizig,
Kühl und hizig.

Bernagelt und sinnig,
Grobfantig und minnig,
Blöckisch und innig.

Langsam und ungeschickt,
Fleißig und unverrückt,
Bis das Ding doch noch glücklich!

Der Grazie bar,
Reizlos wahr,
In Gebilden hart und mager,
Zu klumpig oder zu hager,
Für Sprachklang schwerhörig,
Für Versfluß dickhörig.

Da brechen ins Dunkel Lichter
Himmlich klar,
Erstehen Künstler und Dichter
Wunderbar,
In Formen und Tönen
Meister des Schönen.

Von diesen Denkfzetteln, welche der weise Ästhetiker dem Deutschen überhaupt anhängt, trifft — wenn wir die berechtigten Eigentümlichkeiten von V-Vischers

göttlicher Grobheit aufs richtige Maß reduzieren — wahrhaftig auf Hans Thoma so manches zu. „Die Deutschen“, hat Vischer über seine Epigramme geschrieben; ein Deutscher, auf den sie so gut passen, muß doch gut waschecht sein!

Über das Wesen deutscher Kunst hat dieser selbst sich wiederholt und auch in folgender Weise ausgesprochen:

„Es ist schwer, darüber zu urteilen, was deutsche Kunst genannt werden kann; das Betonen deutscher Gegenstände ist nicht immer deutsche Kunst, sonst wäre sie ja leicht zu erkennen und alles Fragen danach unnötig. Wir haben ja eine herrliche altdeutsche Kunst — von so ausgesprochenem Charakter, daß man nicht allzu lange im Zweifel sein kann, wenn man zu ihr die Augen aufmacht. Eine Rückkehr zu unserer deutschen Vergangenheit in der Kunst ist zugleich auch ein Fortschritt in die deutsche Zukunft. Es handelt sich freilich nicht um Nachahmung oder gar Imitation, die wir ja auch schon gehabt haben, sondern es handelt sich um die Erkenntnis des Grundgefühles, aus dem unsere großen Meister ihre Werke geschaffen haben. Bei Nationen hat die Zeit übrigens gar nicht so viel zu bedeuten. Ein Dürer sagt denen, die die Kunst lieben, noch jetzt gerade soviel, als ob er mit uns lebte — sie alle fühlen seine treue, starke und doch so weiche träumerische Seele, ja sie empfinden sie als ihre eigene. Alle großen Werke stehen über der Mode, d. h. über dem kleinen Wechsel, den die Zeit mit sich bringt. Das macht sie groß, daß sie lebendige Gegenwart bleiben im Wesen des Menschen, daß sie in jeder Zeit ihre Wirkung ausüben; diese Werke sind immer herrlich, wie am ersten Tag. Die Kunst kann sehr wohl national, auch provinziell, sowie ganz individuell sein und kann dabei recht allgemein menschlich, also international sein. Wenn aber ‚International‘ ein Modegemisch von allerlei äußerlichkeiten, Umgangsgeschicklichkeiten, Leichtverständlichkeiten bedeutet, so darf die Kunst nicht international sein.“



Abb. 109. Sonnenblume. Radierung. (Zu Seite 58.)

In diesen Ausführungen ist nicht nur erschöpft, was Hans Thoma über die Frage denkt, ob die Kunst national sein solle oder internationalen Charakter habe, sie werfen auch ein bedeutendes Licht auf sein Verhältnis zu den alten Meistern, ein Verhältnis, das sich jeder deutsche Künstler zum Vorbild nehmen darf. Die ganze Reihe seiner Werke ist eine Illustration, eine Bestätigung dieser Ansichten, und auch sein Geschick, sein spätes Durchdringen z. B. erklärt sich aus dieser Stellung zum nationalen Wesen. Dieser Mann, dessen höchstes Kunstideal vielleicht Dürer war, der auch ganz in dem Sinne auf uns wirkt, wie einer unserer großen Alten, daß wir „seine Seele als unsere eigene empfinden“, hat eigentlich nie einen Strich archaisiert, er hat nie stilisiert — außer in seinem eigenen, dem Hans

Thoma-Stil. Er hat mit Wonne im Herzen vor den italienischen Primitiven des Quattrocento gestanden, aber er hat keine Botticellis und Mantegnas gemalt. Ihm ist die einfache Tatsache nie entgangen, die so große Maler übersahen, daß nämlich auch die Alten einst neue Bilder gemalt haben und darum auch die Neuen neue Bilder malen müssen, wenn sie jenen im rechten Sinne nachgeraten wollen. Darum finden wir auf Thomas Bildern keine nachgemachte Patina, keine goldbraunen Galerietöne. Die Bilder werden schon von selber alt und altern um so schöner, je mehr sie, wie die



Abb. 110. Schlafender Hirte. Radierung. 1897. (Zu Seite 58.)

technische Schwindelwerk schlicht und ehrlich gemalt sind. Mit jenem scheinbaren Pleonasmus „oder gar Imitation“ an der Stelle, wo Thoma von der Anlehnung an die Alten spricht, zeigt er deutlich, wie er jene Archaisiten einschätzt, welche die alten Meister bis zur Fälschung nachtüsteln, bis zur Fälschung der Farbentöne, wie eine ganze Gruppe deutscher oder vlämischer Maler, oder bis zur Fälschung der Empfindung, wie die über Gebühr verherrlichten englischen Præraffaeliten. Für einen Dürer wird wohl nie ein Mensch irgendein Bild von Thoma gehalten haben, auch nicht von weitem. Aber wie vor einem Dürer ist vor einem Hans Thomafchen manchem das Herz ausgegangen — und das ist das Rechte!

Nicht ohne Absicht sind auf den vorhergehenden Seiten wiederholt des Meisters eigene Worte angeführt. Sie gehören absolut dazu, will man ein Bild dieses ganzen, dieses ganzen Mannes geben. Denn er hat eine seltsam klare und schöne Art zu reden, und was er sagt, im Kern oft unübertrefflich gut und den Nagel auf den Kopf treffend, zeigt einen geschulten und scharfen Verstand und immer daneben das gute, wohlwollende Herz. Wenn man so liest, was er gesagt oder geschrieben hat, dann lernt man staunen über den Grad von Bildung, den er sich aus eigener Kraft angeeignet. Es geht über den geistigen Besitz unseres Durchschnittsgebildeten samt Matura und etlichen Semestern Brotstudiums an der Hochschule weit hinaus, und wenn er sich über eine Frage in Kunst und Leben äußert, kommt zur geistigen Bedeutung des Gesagten eine oft dichterisch anziehende Form.

Da sollte er einmal nach einem deutschen Blatte, um Vorschläge wegen einer Ausstellung in Kopenhagen befragt, sich irgendwie über die Bilder einer Dame ab-



Abb. 111. Weihnacht. Tuschezeichnung. 1899. (Zu Seite 94.)

darf“, begreift man, daß er sich vor einem Dezennium noch als Fünfziger der „Sezession“ anschloß, als einer Bewegung, die Licht und Luft hereinlassen wollte ins Haus. Das heißt jung bleiben, daß einer noch als alternder Mann seine Freuden an den „wilden Extravaganzen“ der Jugend hat, weil er weiß, daß der Most brausen und sausen muß, bevor er zum Wein wird. Vorteil und Beförderung hat Hans Thoma von seinem Anschluß an die künstlerische Jugendpartei weder erwartet, noch gehabt, eher das Gegenteil davon! Denn er hatte jetzt im Kampfe um die Kunst jene große Partei derer gegen sich, die seinem Geburtsdatum nach hätten auf seiner Seite stehen müssen, und die Jungen gingen ja doch zum großen Teil anderen Zielen nach als er. Außerlich kam wohl „seine Richtung“ auf — aber was bei ihm ursprüngliche, innerste Notwendigkeit war, das kam bei den Idealisten der neuen Generation nur zu oft aus verstandesmäßiger Überlegung heraus und entwickelte sich unter dem Druck der Mode, was er in naiver Einfachheit in schlichtem, keuschem Kindersinn erfaßte, dafür hatten die anderen stolz klingende Theoreme und blendende Formeln. So ergeht es Meister Thoma, wie fast jedem Künstler, der seiner Zeit vorausgegangen ist, wie Böcklin, wie Menzel — er gehört weder zu den Alten, noch zu den Jungen, mögen sich auch die beiden Teile um ihn schlagen, er steht für sich allein in seiner Zeit. Und die allein stehen, sind bekanntlich stark!

Zu den besonderen Kennzeichen von Hans Thomas Persönlichkeit gehört die hohe Meinung, die er von der Kunst hat. Aber diese hohe Meinung spricht sich

fällig geäußert haben. Sofort schrieb er an jene Zeitung:

„Von einer Dame, deren Bilder ‚von wildester Extravaganz und dazu noch ziemlich unanständig‘ wären, war keine Rede, und ich besinne mich jetzt noch vergeblich darauf, welchen Bildern einer malenden Dame ich das Prädikat ‚wildeste Extravaganz‘ geben könnte — das wäre ja ein Lob, mit dem gewiß mancher unserer malenden Herren zufrieden sein würde. Das Wort ‚unanständig‘ brauche ich in bezug auf die Kunst gar nicht — ich würde mit demselben etwas so ganz anderes begreifen, als das, was gemeinhin das kunstliebende Publikum damit verbindet, daß die größten Mißverständnisse stattfinden würden.“

Wie deutlich redet die große freie Kunstanschauung Thoma aus diesen Zeilen! Wenn man so liest, wie er über das redet, was der Künstler „soll und

bei ihm durchaus nicht darin aus, daß er hochmütig ein anspruchsvolles Priestertum zur Schau trägt und von der Sendung seines Berufes große Worte macht. Im Gegenteil, für ihn ist seine Kunst schlechtweg sein Glück, und sie ist ihm selber immer wieder der Lohn für sein Schaffen und sein Gelingen; er hat es ja selbst gesagt: sie ist ihm „ein frohes geistiges Spiel, das der Künstler zumeist für sich selber zu seiner eigenen Befriedigung ausführt“. Aber das Recht zu diesem Spiel, das Glück, das es bringt, der Frohsinn, den es bieten kann, das alles wird nur dem, der es ehrlich spielt. Andere haben die volltönigen Worte und die Priestergebärden — und spielen falsch. Thoma hat seinen Ansichten über künstlerische Ehrlichkeit einmal sehr schönen Ausdruck verliehen, gelegentlich einer Rundfrage über den Dilettantismus:

„Der Dilettant,“ meinte er, „will mehr, als er kann.

Das Talent will, was es kann.

Das Genie kann mehr als es will.“

Und später führt er aus:

„Scharf getrennt sind ja alle drei hier aufgestellten Normen der künstlerischen Tätigkeit nicht, und was sie alle zu vereinigen hat, wenn sie in bezug auf die Kunst genannt werden sollen, ist die Liebe, die Freude, die sie am Hervorbringen haben müssen, — der Dilettant schon kraft seines Namens, das Talent insofern seiner schönen Sicherheit, das Genie aus Freude an den Neuschöpfungen, die es hervorbringt und die ihm selber zu Offenbarungen der Schönheit werden. Wer ohne diese Liebe, ohne dieses eigene Vergnügen, Kunstwerke hervorbringen will, ist weder Dilettant, noch Künstler, noch Genie zu nennen, und wenn er nicht ehrlicher Handwerker ist, so ist er ein Fälscher.“

Ich glaube nicht, daß jemals ein Ästhetiker „von Fach“ sich besser über das Wesen reinen Künstlertums ausgedrückt hat als Hans Thoma, der sein ganzes Wissen und seine Schulung im Denken nächst der Bernauer Dorfschule sich allein verdankt. Er hat sicher den besten Teil der Muße seines stillen Lebens zum Lesen und Sichweiterbilden verwendet und besitzt z. B. ein sehr persönliches Verhältnis zu Goethe, das ihm wohl so direkt aus dem Frankfurter Boden zugewachsen ist, wo jeder Schritt zu einer Erinnerung an den größten deutschen Künstler führt. Wer die Landschaften Thomas mit den richtigen Augen ansieht, wird so manche Spur Goetheschen Geistes drin entdecken. Wie des Malers Beziehungen zu den Werken Wagners bekunden, gehört die Musik zu den Freuden seiner Seele, er ist ein — Hörer von Rang. Er selbst hat nie



Abb. 112. Vignette. Radierung. (Zu Seite 58.)



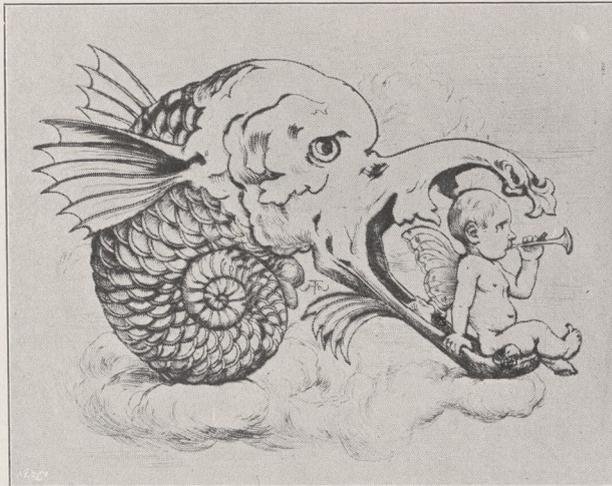
„musikalischen Lärm gemacht“, er versteht aber Musik zu genießen. Das darf man wohl behaupten von einem, der sagen kann:

„Bei schöner Musik habe ich oft gerade den Eindruck großer Stille — von jener Stille, die einen heraushebt aus der großen Welt und allein sein läßt — mit sich? mit seinem Gott? Ich verstehe nichts von Musik in technischem Sinne, aber wenn ich so recht hören kann, so ist mir oft, als ob jemand zu mir spräche, den ich kenne und liebe. Das ist besonders der Fall, wenn ich — Bach höre.“

Alles was im Leben und Wesen Hans Thomas besonders kennzeichnend ist, hängt auch mit seiner Kunst aufs innigste zusammen. Von irgendwelchen bürgerlichen Liebhabereien und Eigentümlichkeiten, deren Erwähnung seinem Bildnis noch ein besonderes kräftiges Glanzlicht oder einen breiten Schlagschatten aufsetzten, hat der Biograph nichts zu berichten. Daß er fröhlich und gütig, gesellig und gefällig, voll Wohlwollen gegen die Menschen, kinderlieb und naturfreudig ist, das steht ja alles in seinen Bildern. Und im übrigen hat er keine besonderen Schwärmereien; was so alle normalen Menschen bewegt, das regt auch ihn an. Nur einen kleinen speziellen Zug haben wir da zu erzählen: Er hat einmal ein paar Wochen lang die beschauliche Kunst des Fischens mit Eifer, fast bis zur Leidenschaft betrieben. Dann sah er einmal einem an der Angel zappelnden Fisch in die Augen, oder der Fisch ihm — und da schämte er sich des Betrugers mit der Angel und hat nicht mehr gefischt. Ein sehr bedeutsamer Zug, eine gewaltige Seelenbewegung ist es ja nicht, von der da berichtet wurde, aber da wir seinem Konterfei dies Strichlein noch anfügen, ist es doch, als blicke jenes beinahe noch um ein bißchen freundlicher drein!

So sieht ungefähr Hans Thoma aus, der Mann mit dem reichen und reinen Kinderherzen, der Künstler, der so ganz im Menschlichen, der Mensch, der so ganz in der Kunst aufgeht, der tapfere deutsche Mann und Maler, der echt ist in jeder Faser seines Wesens und nie einen Schritt vom Wege abirrte! Und so steht er da, sicher und bescheiden in seiner Sendung, mitzutun an der Erziehung seines Volkes, dem er in jedem seiner Werke zuruft:

„Dies über alles: sei dir selber treu!“



✠ Abb. 113. Bignette. Nach Radierung. (Zu Seite 58.) ✠

Verzeichnis der Abbildungen.

Abb.	Seite	Abb.	Seite
Schwarzwaldbach. Gemälde. Farbiges Titelbild.		40. Sommer. 1894.	45
Hans Thoma. Neue Aufnahme	1	41. Adam und Eva. 1897.	47
1. Hans Thomas Geburtshaus in Bernau, 1897. Steindruck	2	42. Landschaft am Gardasee. 1897.	48
2. Selbstbildnis, 1859. Bleistiftzeichnung	3	43. Orpheus. 1898.	49
3. Bauernhaus in Bernau. 1866	4	44. Luna und Endymion, gemalt 1900	50
4. Des Künstlers Schwester. 1892.	5	45. Hirtenidyll, gemalt 1901	51
5. Am Sonntagmorgen. 1866	6	46. Drohende Wolke, gemalt 1903	52
6. Junges Mädchen. 1868	7	47. Lauterbacher Tal, gemalt 1904	53
7. Dorfgeiger. 1872	8	48. Stille vor dem Sturm, gemalt 1906	54
8. Selbstbildnis. 1873	9	49. Forellenbach. 1906	55
9. Aus dem Schwarzwald. 1873	10	50. September, gemalt 1907	56
10. Bildnis von Dr. P. Burniz. 1874	11	51. „Die Ruhe auf der Flucht“, gemalt 1908	57
11. Charon. 1876	13	52. Jüngling, der sich zur Quelle bückt. Bemalte Lithographie	58
12. Paradies. 1876	15	53. Heimkehr. Federzeichnung aus den „Federspielen“	59
13. Friedliche Wohnung. Ölgemälde. 1876	16	54. Der Berggreis. Lithographie. 1892	60
14. Goldene Zeit. 1876	17	55. Porträt. Nach bemaltem Steindruck. 1892	61
15. Amor und Tod. Um 1877	18	56. Das Paradies. Steindruck. 1892	62
16. Christus und Nikodemus. 1878.	19	57. Märchenerzählerin. Lithographie	63
17. Großmutter mit Kind und Kaze	20	58. Bildnis eines Bauern. Steindruck. 1893	64
18. Schwarzwaldlandschaft. Ölgemälde.	21	59. Der Frühling. Übermalter Steindruck. 1894	65
19. Großmutter und Enkel. 1878	22	60. Quellnymphe. Nach dem Steindruck	66
20. Alter Bauer. 1879	23	61. Kastanien bei Oberweser. Lithographie	67
21. Gefilde der Seligen. 1879	25	62. Ponte Nomentano bei Rom. Gezeichnete Federzeichnung	67
22. Ziegenherde in der Campagna. 1880	26	63. Sanct Christophorus. Lithographie	68
23. Faunfamilie. 1880	27	64. Engelswolke. Bemalte Lithographie	68
24. Sirenen. 1881	28	65. Singende Kinder. Farbige Einschaltbild	zw. 68/69
25. „Was strahlt mir dort entgegen?“ Fresko im Hause Ravenstein, Frankfurt a. M.	29	66. Harpye. Lithographie	69
26. „Meineid rächt' ich.“ Fresko im Hause Ravenstein, Frankfurt a. M., gemalt 1882	30	67. Der Mondscheingeiger. Lithographischer Farbendruck	69
27. Flora. Ölgemälde. 1885	31	68. Tritonenpaar. Lithographie	70
28. Bildnis der Mutter des Künstlers. 1886	32	69. Kentaurin am Wasserfall. Lithographie	70
29. Porträt Adolf Hildebrands. 1887. Ölgemälde	33	70. Junger Dichter. Lithographie	71
30. Doppelbildnis des Künstlers und seiner Gattin in gemaltem Rahmen. 1887	34	71. Der Hüter der Täler. Nach farbigem Steindruck	72
31. Bogenschützen. 1887	35	72. Abendträumen. Lithographie. 1892	73
32. Apoll. Ölgemälde	36	73. Seeweib. Lithographie	74
33. Auf dem Heimwege. 1888	37	74. Christus auf dem Ölberg. Lithographie	74
34. Einsamer Ritt. 1889	39	75. Frühling. Farbige Lithographie	75
35. Endymion. Ölgemälde	40	76. Porträt. Lithographie. 1897	76
Feldblumen. Farbige Einschaltbild	zw. 40/41	77. Porträt. Nach farbigem Steindruck. 1897	77
36. Heilige Cäcilia. Ölgemälde	41	78. Ein Landmädchen. Lithographie	77
37. Wächter vor dem Liebesgarten. Gemälde vom Jahre 1889	42	79. Am Gardasee. Lithographie. 1898	78
38. An der Quelle. Ölgemälde von 1892	43	80. Die Lautenspielerin. Lithographie. 1898	79
39. Hirtenknabe am blumigen Ufer. 1892	44	81. Der Wächter. Lithographie	80

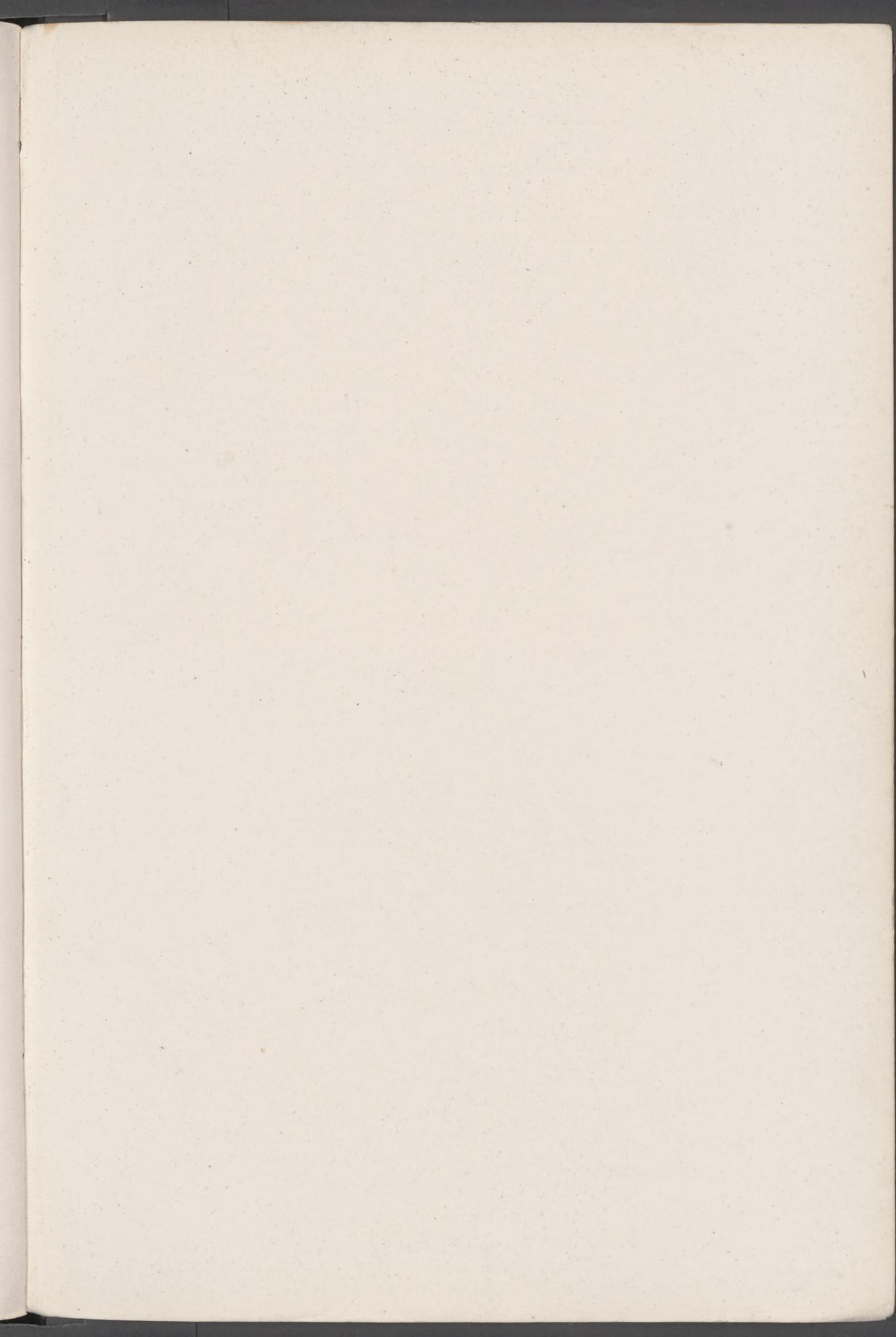
301 -

Abb.	Seite	Abb.	Seite
81. Versuchung auf dem Berge. Lithographie	81	97. Kopsleiste zum „Ring des Frangipani“	96
82. Der Geiger. Lithographie	81	98. Kopsleiste zum „Ring des Frangipani“	96
83. Selbstbildnis. Steindruck	82	99. Süddeutsche Landschaft. Federzeichnung	97
84. Kreuzigung. Steindruck	83	100. Januar. Tuschzeichnung	98
85. Pietà	84	101. Juli. Tuschzeichnung	99
86. Der Hüter des Tales. Lithographie	85	102. „Rast“. Federzeichnung zu den „Federspielen“	100
87. Hirtenknabe am blumigen Ufer. Nach dem Steindruck	86	103. Radierung. 1862	101
88. Valküren. Lithographie. 1898	87	104. Bignette	103
89. Friffa. Lithographischer Druck	88	105. Ex libris	103
90. Nornen. Federzeichnung	89	106. Ex libris	103
91. Brunhilde. Originalzeichnung. 1898	90	107. Leben im Stein. Radierung	104
92. Hexentanz. Aquarell	91	108. Nornen. Radierung	105
93. Dekorative Entwürfe. Steindruck	92	109. Sonnenblume. Radierung	106
Sommernorgen. Farbiges Einschaltbild	zw. 92/93	110. Schlafender Hirte. Radierung. 1897	107
94. Ex libris	93	111. Weihnacht. Tuschzeichnung. 1899	108
95. Bignette	93	112. Bignette. Radierung	109
96. Aus den „Federspielen“. Federzeichnung	95	113. Bignette. Nach Radierung	110



Biblioteka Główna UMK

300052466717



Biblioteka Główna UMK



300052466717

Biblioteka

Główna

UMK Toruń

1479507

Biblioteka Główna UMK



300052466717

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1479507

