

Lesser Ury

I.

Lesser Ury ist in der gegenwärtigen Kunst der exklusivste Kolorist. Er gehört zu den prometheischen Naturen, die nach einer neuen, allumfassenden Sprache suchen, da ihnen die alte schaal und unzulänglich erschienen ist. Er findet sie in der Farbe. Die Form sagt nichts von der Wechselbeziehung, der Wechselwirkung der Dinge. Diese aber ist das Wesentliche. Das Ding ist nichts in sich, alles im All. Das Ding ist Wirkung, nicht Substanz. Schließ es ab, und du nimmst ihm sein Leben. Das Persönlichste ruht in der Beziehung zum Andern. Knüpfe ein Wesen an alle Wesen, und du lockst sein Eigenstes heraus. Bette ein Einzelnes in die Welt: die Mauern fallen, die Starrheiten lösen sich, die Seele erwacht, der große Pan wird wiedergeboren. Zu diesem ist dem Künstler die Farbe gegeben. Die Form trennt, die Farbe verbindet. Nur die Farbe kann von Luft und Sonne, von Nebel und Schatten erzählen: sie stellt das Ding ins Ganze ein, sie weckt den stillen Zusammenklang.

All dies mag Ury nicht wissen: er thut es. Aber nicht so, wie man ein Werkzeug gebraucht und weglegt. Er ist kein besonnener, überlegener Mann. Er ist ein Ekstatiker. Dionysos lebt in ihm. Er ist von der Farbe besessen. Sie wird ihm zum Gotte, zu einem allgegenwärtigen Gotte, den er in Visionen erschaut. Was er malt, ist nicht »ein Stück Leben«, es sind Visionen, es ist sein Leben in seinem Gotte.

Er grenzt das Gebiet der Farbe nicht ab: alles will er als Farbe geben. Sein Werk ist eine Abstraktion von allem, was nicht koloristischer Wert ist. Darin liegt seine Einseitigkeit und zugleich seine Macht. Hier geht er weiter, als je Einer ging, hier geht er oft über unsere Sinne hinaus, und hier schafft er die rauschartige Suggestion seiner Töne.

Es ist von ihm mit Recht gesagt worden, daß er das Portrait pflegt, um gewisse koloristische Beobachtungen in der Erscheinung des gegebenen Menschen durchzuführen, die reine Landschaft, um die reine Farbe in ihren wandelbaren Phasen rücksichtslos hervortreten zu lassen, das große Phantasiebild, um aus dem Kolorismus eine malerische Sprache allgemeinsten Stils zu entwickeln.

Damit hängt zusammen, daß er im Portrait am wenigsten er selbst ist und zugleich technisch am wenigsten Vollendetes leistet. Er will Eigentümlichkeit und Seelenbewegung des dargestellten Menschen in Farbtönen auflösen. Aber die Wirklichkeit hält ihm hier zu viel Form und Begrenztheit entgegen. Der einzelne, von der Umgebung abgetrennte

Mensch hat feste, starre Linien, die sich nicht aufzehren lassen. Nicht als Farbe, sondern als Form hebt er sich vom Hintergrunde ab. Ury kämpft manchmal gegen diese Thatsache an, indem er dem Hintergrunde farbiges Leben zu verleihen sucht. Dieser Weg kann aber nie zu einer wirklichen Ueberwindung führen, wo der Gegenstand doch wieder nur der Einzelne als solcher sein darf.

Das künstlerisch Bedeutendste, wenn auch nicht das Persönlichste, schafft Ury in seinen Landschaften. Hier ist alles schon im Naturmaterial als Wechselwirkung gegeben. Hier ist die Farbe unbestrittene Alleinherrscherin. So kann er in Wahrheit die Seele der Landschaft mitteilen, die in dem Aufeinanderwirken der Elemente, in der gegenseitigen Nuancierung, Abdämpfung, Verschärfung, Vertiefung sich offenbart. Die Seele des Baumes ist die unaufhörliche Umwandlung des Baumes. Ein Moment, in dem sich tausend Lebensfluten mischen – das ist Ury's Landschaft. Die Sonne gebietet, und die Sonnenverückung entflammt die Dinge über ihr Wesen hinaus, zugleich aber entflammen die Dinge einander. Die Sonne neigt sich, die Dinge kehren zu sich selbst zurück, zugleich aber bringen die Dinge einander ihr Selbst wieder. So schafft überall nicht bloß das Licht an den Farbenwerten eines Dinges, sondern die ganze umgebende Natur.

Am Persönlichsten ist Ury in seinen großen Kompositionen. Hier gelingt ihm die Ueberwindung, die ihm in seinen Porträts versagt bleibt. Auch hier stellt sich ihm und seiner Idee die brutale Plastik des Individuums entgegen. Aber er besiegt sie, ohne sich über sie hinwegzusetzen: er verleibt sie dem unpersönlichen Milieu so innig ein, daß sie nachzugeben, sich zu lösen, zu verschmelzen beginnt. Die Konturen bleiben, aber ihre Geltung verschwindet. Die Menschen sind nicht etwas anderes als alle Dinge, sie sind eingegliedert. Was ist alle Tension gegen die Macht des Himmels, der Luft und der Erde? Was ist die Energie eines Wesens gegen die Energie alles Seins? Und der Titan ist auch nur ein Punkt, an dem die Kräfte sich anhaken, sich bekämpfen, sich bethätigen; und sein Thun ist eine Resultante. Er bleibt der Titan, und Ury malt ihn in seiner ganzen Pracht; und doch fühlt man, daß er nur der Kräftepunkt ist. Das Problem des zugleich absolut freien und absolut unfreien Willens wird hier rein malerisch gelöst.

Es ist thöricht, vor Ury's Bildern den alten Einwand von der »Natur« zu wiederholen. Auch hier gilt das Schema der drei Stufen: Natur suchen, Natur wiedergeben, Natur verdichten. Auf der ersten identifiziert man sich noch nicht mit dem Gegebenen, auf der dritten nicht mehr. Hier steht Ury. Das Wesen seiner Kunst ist die koloristische Verdichtung. Man mag am Gardasee diese Farbenstimmung nicht erblicken; vor

dem Bilde wird man sie miterleben, mit all der Ausscheidung und Konzentration, die in ihr eingeschlossen ist. Der Künstler hat aus der Materie eine ihr selbst versagte Ekstase geschaffen; wir genießen nur das Ergebnis, nicht die Voraussetzung: in einem Momente gesteigerten Lebens. Und dies ist eine Gnade, vor der jede Kritik zersprüht, so berechtigt sie auch in einem engeren Bezirke sein mag. 5

II.

Die Landschaften Ury's sind so außerinhaltlich, so visionär, daß sie sich nur sehen und fühlen, kaum besprechen lassen. Eher möglich ist vielleicht eine Analyse der großen Kompositionen. Ich wähle sie auch deshalb, weil sie die umstrittensten Bilder Ury's sind und zugleich die, die zum Innersten unserer Seele sprechen. Im Leben des Vierzigjährigen tauchen sie erst spät auf: 1896 »Jerusalem«, 1897 das Triptychon »Der Mensch«, 1898 »Adam und Eva«, 1900 »Jeremias«; seither sind »Das verlorene Paradies« und ein Karton zum »Moses« entstanden. Eine schon 1883 gemalte Bearbeitung eines biblischen Stoffes, »Jakob, seinen Sohn Benjamin segnend«, ist später vernichtet worden. 15

Aber schon 1881 in Brüssel war in Ury eine andere jüdische Historien-Idee zum erstenmal aufgetaucht: das Bild der Zerstörung Jerusalems. Zunächst denkt er nur daran, einen geschichtlichen Moment in eine trauervolle Landschaft hineinzustellen. Und zwar, wie es seine Art ist: nicht durch das theatralische Pathos von »Helden«, sondern durch das tiefere, stillere und vornehmere Pathos einer Gruppe namenloser Menschen, aus deren schlichter und phrasenloser Haltung, gerade weil sie so schlicht und phrasenlos ist, die heilige Kraft eines großen Schicksals uns entgegenleuchtet. Von dieser ersten Konzeption des Bildes »Jerusalem« – als einer modern aufgefaßten und landschaftlich abgetönten Historie – zeugen zwei Skizzen, die um das Jahr 1881 entstanden sind. Auf der ersten ist links der zerstörte Tempel zu sehen; auf einer großen Freitreppe, vor der Leichen der Verteidiger, zerbrochene Opfergeräte und zerrissene Priestergewänder durcheinander liegen, sitzen jüdische Frauen und Kinder in bleichem, stummem Gram; rechts die Trümmer der Stadt, erschlagene Krieger zwischen den Steinen ihrer Häuser, und im Hintergrunde eine Gruppe von Frauen und Kindern mit Säcken auf dem Rücken, in die unbekannte Ferne hinauswandernd. Ein ähnliches Bild, aber konzentrierter, zusammengedrängter und beredter, giebt die zweite, spätere Skizze. Wieder im Vordergrund eine Treppe, auf der ein Toter liegt; ganz hinten eine zertrümmerte Säulenhalle mit großen, regungslosen Greisen, 30 35

die dem Tode ins dunkle Wunderauge zu schauen scheinen; in der Mitte aber, zwischen Leichen, eine kahle, lange Bank, darauf einige Frauen: die einen niedergebeugt, die anderen ins Weite starrend. Aus dieser Bank ist nahezu fünfzehn Jahre später das Werk entstanden. Der innere Weg von jenen Skizzen zu diesem ist der Weg vom Historischen zum Monumentalen. Das Historische giebt einen Augenblick des Geschehens. Das Monumentale giebt im Augenblick eine Ewigkeit. Das Historische giebt die Endlichkeit der dargestellten Dinge, das Monumentale deren Unendlichkeit. Im Historischen entscheidet das Können allein, im Monumentalen geht über den wesentlichen Wert des Könnens noch der unmeßbare Wert des Wollens hinaus, das mehr als Auge und Hand, das eine einzige, einmal sich ausklingende und unwiederbringliche Menschenseele ist.

Die Bank auf dem Bilde ist in den Jahren gleichsam heimlich gewachsen, bis sie zur Grundlage eines großen Bildes und zum Symbole einer Welt wurde. Nun steht sie über dem Meer, vor dem steilen Uferrand. Ein Abend kommt, reich an Sehnsucht und Schönheit. Der grün glühende Himmel ist von kleinen, matten, zartroten Wolken überspielt, und überm Wasser spielen züngelnde Farbenflammen. Aber wer mit ganzem Auge hineinsieht, sieht den Ton des Schmerzenrätsels und das Beben unstillbarer Sehnsucht im Himmel und im Meere. Das ist Ury's Ton und Bewegung.

Die lange, nackte Bank dehnt sich da aus vor Himmel und Meer. Zwei schlanke Bäumchen strecken sich vor ihr empor; die Stimmung magerer, scheuer Knabenarme ist in ihnen. Eine späte Sonne dringt zwischen ihren Zweigen herüber. Aber diese letzten Strahlen sind müde und kommen nicht bis zur Bank. Die steht da, in Schatten und Nebel gehüllt, und man fühlt, wie hinter ihr ein freudloses Land sich hinzieht mit kargen Aeckern und schweren dumpfen Lebenskämpfen. Vor der Bank rauscht's zwischen Meer und Himmel wie von mächtigen Flügeln; hinter ihr ist das Schattenland wie ein Reich der Gefangenschaft.

Auf der Bank sitzen Menschen, Juden. Kurze Rast auf einer großen Wanderschaft. Ein Augenblick zwischen Vergangenheit und Zukunft. An sich ist dieser Augenblick nicht mehr als jeder andere vor und nach ihm. Aeußerlich ist nichts an ihm, was ihn erheben würde über die anderen, wie jene Zeit der ersten Trauer auf den Trümmern Jerusalems über alle anderen Zeiten. Sie wandern schon viele lange bleierne Tage, nun sitzen sie da, bald werden sie aufstehen und weiter wandern, sich weiter schleppen durch den öden Jammer trostloser Zeiten und Länder. Und doch ist dieser Augenblick eine Ewigkeit, denn er enthüllt die Seelen zu flammender Selbstoffenbarung. Es ist ein Abend unter vielen Abenden und Juden unter vielen Juden. Aber diese Menschen sind das ganze

jüdische Volk, und dieser Abend ist seine ganze Geschichte. Das ist Ury's langer, seliger Kampfweg von der Skizze zum Werke: er ging aus, die jüdische Vergangenheit zu malen, und er hat die jüdische Ewigkeit gefunden.

Ewigkeit spricht aus diesen stummen Menschen, die nebeneinander, nicht miteinander dasitzen, jeder seinem eigenen Traumgewebe hingegeben und doch im tiefsten Leben seines Blutes allen anderen verbunden. Ewigkeit spricht aus ihren Seelen. 5

Aus dem Alten dort rechts mit den dürren, ineinandergeschlungenen Händen, die ruhig und doch ganz durchzuckt sind vom Krampf des uralten Gebetes, mit dem schmalen Mund, dessen Unterlippe vorgeschoben ist, wie ein Trutzzeichen des Glaubenssicheren, mit den halb geschlossenen Augen, deren Blick ohne Richtung ist, wie in das raumlose Jenseits gewandt, aus dem der Unsichtbare ihm zuhört. Die Ellbogen auf die Beine gestützt, in schwerer, etwas stumpf ergebener Treue, sitzt er da. Sein Glaube hat ihn blind gemacht für den ganzen Verlauf seines Elends; er weiß nur, daß Gottes strafende Hand sich auf ihn und die Seinen gelegt hat. Er erwartet alles von dieser Hand, das Beste und das Böseste; seine Hände, die feingegliederten, festknochigen, kennen nur das Gebet. Er wird glaubend sterben. Er ist einer von vielen. Aber die Ewigkeit spricht aus ihm. 10 15 20

Und aus dem Jungen, Wagemutigen, Hoffnungsstrunkenen neben ihm, durch dessen edlen Rassenkopf die frische Lebenskraft des Volkes wie ein Glutstrom fließt, Visionen, Ideen, Pläne erregend. Er kennt den Abgrund des Unheils und der Gefahr bis in die letzten Untiefen hinein; und doch geht sein freier, stolzer Blick weit hinaus über die Wasser, zu fernen Ländern, zu neuen Anfängen, zu ungebeugtem Ringen. Hier ist Freiheit, Kühnheit, Kraft, Zukunft. Kampflostig und sieghaft ist sein Blick, und sein Körper wie aus Erz gegossen und doch biegsam wie junge Palmen. 25

Neben ihm eine verhüllte Frauengestalt, ganz dem Meere zugewendet, vertraut und geheimnisvoll zugleich. Sie hält die linke Hand nach links, wie einer, der ein fernes Land staunend erblickt; sie ist voll von Verzweiflung und voll von Zuversicht; und sie ist nicht mehr hier, sondern drüben, im Sehnsuchtslande; sie weiß nicht das Werden der Erfüllung, aber sie weiß deren Sein. Wunderbar zeigt sich hier Ury's schlichte, gewaltige Art, einen Schauenden zu malen, und seine Kunst, Hände zu Trägerinnen geheimster Emotionen zu gestalten. 30 35

Am Boden ein Knabe, der nur zum Teil sichtbar ist; mager und verträumt; aus dem fragenden, noch nicht begreifenden Blick, der halb in den Himmel, halb ins Nichts versunken ist, teilt sich uns die Kunde von einer sonnenlosen, verhärmten Kindheit mit, eine zage Hilflosigkeit 40

stöhnt auf. Hier ist das große Leid noch Frage, noch unbewußte Last. Der Knabe hebt die Hände leicht gefaltet, nicht ineinandergeschlungen wie der fanatische Alte, empor; er weiß nicht, zu wem er betet.

Aus ihnen allen spricht Ewigkeit.

- 5 Weiter vorn, nach rechts gewendet, die Alte, eine niedergeworfene Stammutter. Sie dämmert hin, dumpf, fast bewußtlos, das Gesicht mit den scharfen, zerquälten Zügen aufgestützt, ein Bein über das andere gelegt, unsagbar müde. Ihre Wangen sind eingefallen, ihre glanzlosen, wimperberaubten Augen haben alle Thränen ausgeweint und wissen
10 nur noch den stumpfen, leeren Schlaf und das trübe, bildlose Starren – Augen, für die alle Farben der Welt tot sind. Bis in die rauhen Falten des Ueberwurfs hinein lastet die alpartige Mattigkeit der vernichteten Mutterseele. Aber die nackten, verkrümmten Füße spannen sich dennoch in adeligen Linien, und die schmale, feine Hand, die aus dem weiten Aermel
15 herausragt, ist wie ein Zauberspiegel, in dem das neblige Bild einstiger Schönheit geblieben ist. Ueberhaupt haben diese Menschen Rassenhände, durchgebildet und durchseelt. Aber bei dieser Alten ist ein Schicksal darin. Dieser Hand Geschichte, die man von ihr abliest – wie sie so arm und so bedeutsam geworden ist – ist ein Akkord der stillsten und größten
20 Tragik. Oft legt Ury so das Unsagbare in die Formen einer edlen Hand.

Ewigkeit ...

- Daneben eine junge Frau, niedergebeugt, das eine Auge mit dem Kleidsaum auswischend; das andere blickt mit zähem, aber verwildertem Ausdruck nieder. In ihren wirren Haaren, in den verzerrten Gesichtszügen ist der Einfluß des grausamen Lebens auf einen Lebensfähigen.
25

- Weiter ein älterer Mann, der das Gesicht mit der Hand bedeckt. Ein Aufrechter, ruhig Trauernder, der seinen Widerstand zu sammeln und innerlich auszuleben weiß. Einer, der den Schmerz überdenkt, über den Schmerz hinausdenkt. Vielleicht einer von der Reihe jener seltsamen, mit
30 Ausnahme Spinoza's beinahe völlig unbekannt gebliebenen Juden, die aus dem Ghetto geradeaus in den Kosmos treten, ohne Uebergänge.

- Vorn links aber kauert einer am Boden, ein Zerwühlter, Gepeinigter, an dessen Hals sich der Wahnsinn gehängt hat. Hier ist Entartung, aber die spezifische Entartung der Juden, der eine kranke, halb schlaue, halb
35 irre Lebensgier und eine kranke Mystik entsprossen sind. Hier sind die gräßlichen Wunden der Jahrtausende und der Taumel, der Sabbatai schüttelte. Der Golus-Typus ist hier am schärfsten herausgebildet, in seiner eigentümlichen Pathologie, die ganz erfüllt ist von verkümmerten Möglichkeiten, ein grauenhaftes inneres Leichenfeld. In den Skizzen
40 lagen die Toten einer Stunde am Boden, hier liegen die Seelenkräfte von Volks-Jahrtausenden erschlagen. Wer in dieses mit der Unbarmherzig-

keit des ganz großen Künstlers ausgebaute Gesicht schaut, begreift, daß neben der jüdischen *Décadence* jede andere fast wie eine harmlose Spielerei aussieht.

Ewigkeit ...

Und ganz links, das Gemälde abschließend, ein träumender Jüngling. 5
Er hält den Kopf in den Händen, sein Blick ist in einer anderen Welt. Er sieht nichts, er hat Gedichte der Vergangenheit in der Seele. Vielleicht wird auch schon ein Gedicht der Gegenwart geboren. Er trauert nicht, er sucht nicht, er erkennt nicht, er verzweifelt nicht; er taucht die Schrecken in seine reiche Stimmung. Aber in dieser Stimmung ist Trauer und Erkenntnis, Verzweiflung und Entdeckerluft; und sie vermählt ihn dem 10
Himmel und dem Meere. Diese lange, schmale Uferbank trägt ein vielgestaltiges Leben, aber hier am stillen Rande keimt das Lied, das alle Seelen faßt und sagt, das Lied vom werdenden Jerusalem.

Die Ewigkeit hat diesen Traum gesegnet. 15

Und sie hat Ury's Traum gesegnet, der in Kämpfen einer harten Einsamkeit zu diesem Werke wurde.

Das Bild ist in einem seiner Grundverhältnisse Leonardo's »Abendmahl« verwandt. In beiden reagieren mehrere Menschen, jeder aus seiner Wesensart heraus und diese offenbarend, auf ein Gemeinsames: in dem 20
einen auf das furchtbare Wort ihres Meisters (»Wahrlich, wahrlich, ich sage Euch: Einer unter Euch wird mich verraten«), in dem anderen auf das über ihnen allen ausgespannte e i n e Schicksal. Bei Leonardo ist das Kommende, das auf die Seelen eindringt, im sprechenden Christus dargestellt; Ury malt das Schicksal in den Körpern der Sitzenden und im 25
umgebenden Raume.

Das Schicksal. Seines Volkes Schicksal und das seine. Denn er hat es an sich erlebt und in diesem Bilde aus sich herausgestellt. So wohnt in seinem Werke die große Notwendigkeit der Geschichtszeiten und das Kampfgesetz eines echten Künstlerlebens, eine ganze Volksseele und eine 30
ganze Menschenseele.

III.

Ein Jahr nach »Jerusalem« giebt Ury sein Triptychon »Der Mensch«, dessen erste Konzeption ungefähr in dieselbe Zeit zurückreicht wie die Jerusalem-Skizzen, in die jugendlich überströmenden, ideenreichen 35
Brüsseler Tage.

Dieses Dreibild ist, nach »Jerusalem« angesehen, überraschend einfach. Es will den Gang eines Menschenlebens, des Menschenlebens, in

drei ausdrucksmächtigen, umfassenden Momenten darstellen. Drei Töne, drei Querschnitte gleichsam, durch den Lauf der Zeiten gelegt, und ein ganzes Dasein soll uns erstehen. Und es geschieht. Wir nehmen die drei Momente als ein Ganzes, als das ganze volle Leben selbst. Wir vermissen keine Zwischenhandlung oder Begründung, wir fragen nicht nach Zusammenhängen, wir sehen eine Kontinuität, eine Einheit, den ganzen Vorgang eines Geschickes. Und so fällt auch die Gewöhnung an individuelle Erscheinungen von uns ab, wir sehen in diesen drei Bildern den Menschen selbst, etwas Ueberindividuelles, Namenloses, und wir fühlen: Hier ist das Leben, neiget die Stirnen!

Auf dem ersten Bilde liegt der Jüngling im Frühlingswalde, den das Licht der frühen Sonne durchflutet und in tausend Farben taucht, und träumt, weiche, flockige, gestaltlose Träume, für die es in der Erdenwelt weder Bilder noch Worte, nur ganz zarte, leise angeschlagene Töne giebt. Dieser junge Körper ist ins junge Gras gedrückt, durch beide geht ein Weben und Wachsen, beide trägt eine starke Lebenswelle. Die Träume fliegen empor, auf leichten Flügeln, den Vögeln nach, mit ihnen eine Weile auf den dünnen, saugenden Zweigen rastend, dann weit über sie sich hinausschwingend, ins Grenzenlose. Er blickt ihnen staunend nach.

Auf dem Mittelbilde steht zwischen zwei säulenartigen Baumstämmen am Meeresstrande der Mann, stemmt den rechten Fuß übertrötzig auf, kreuzt in glühender Willensmacht die gewaltigen Arme und sieht aus brennenden, wissenden Augen hinauf zum Himmel. Vom Himmel scheint eine riesengroße Hand sich seinem Haupte entgegenzudrängen, das der Kampf in harten, festen Linien ausgeschmiedet hat. Er fühlt die Last der Riesenhand und ist ganz Gegenbewegung. Alles in ihm ist bereit zum ewig erneuten, stummen, aussichtslosen Ringen.

Aber die Zeit, die alle Wesen und Kämpfe gebiert und verschlingt, geht ihren Weltenweg. Auf dem dritten Bilde kauert der Greis mit erloschenen Augen, mit erschöpftem Körper, aus dem jeder Wille verglomm, in ödem, kraftlosem Brüten. Seine Bahn versandet ohne Ziel. Die Sonne versinkt hinter ihm, – und der Himmel glüht wie am ersten Tag.

Künstlers stillste Stunden, Traum, Kampf und Zweifelsqual haben dieses Triptychon geschaffen, dessen Sinn die Tragödie des Einsamen ist. Ein Einsamer ist dieser Jüngling, der abseits von aller Gemeinschaft im Waldeszauber seinen flügenden Sehnsuchten nachsinnt. Ein Einsamer dieser Mann, der hier im Angesichte des Meeres, Blick und Willen nach oben gerichtet, mit dem Schicksale Rücksprache hält. Und als Einsamer, von allem Menschenbunde Abgekehrter, dämmert dieser Greis sich ins Sterben ein.

Der Mensch! Aber doch nur: ein Mensch. Einer, der eine eigene,

allen unverständliche Sprache spricht, der ein eigenes, von keinem mitgefühltes Leben lebt. Einer, von dem keine Brücken führen zur Menschenwelt. Einer, der nicht über sich hinausgeht und der daher zerbrochen ins große Werdegrab zurücksinkt, ohne aus einer schöpferischen Lebensgemeinschaft die tiefe Ruhe des Mitteilens geschöpft zu haben 5 und von dem Weiterwirken seiner Bewegung einen letzten Segen mitzunehmen.

Aber Ury greift über dieses Lied von der Einsamkeit hinaus. Wieder ein Jahr darauf giebt er »Adam und Eva«. Einen biblischen Stoff hat er hier unbiblisch und neuartig behandelt. Das sind nicht mehr die beiden 10 reuigen Kindsmenschen, die halb willenlos, naiv zugreifend, eben wie Kinder, »gesündigt« haben und nun mit einem diesen Geschöpfchen gegenüber ganz unbegreiflichen Aufwande von flammenden Schwertern und Worten aus dem Paradiese verjagt werden, ehe sie es genießen konnten. Ury zeigt die jungen Welteroberer. Sie wollten wissen, mit den Sinnen 15 und der Seele wissen. Man hatte es ihnen verwehrt. Sie aber gehorchten nicht, denn sie wollten dem Gesetze ihres eigenen Wesens und nicht fremden Geboten nachleben. Sie erkannten und wuchsen an der Erkenntnis, und als sie vertrieben wurden, zogen sie hoch und stark hinaus, sich eine eigene Welt zu bereiten. Das sind keine thörichten, bußfertigen 20 Kinder mehr, das sind zwei Menschen, und unendlich mehr als das: ein Menschenpaar. So hat Ury die beiden gemalt.

Da dehnt sich die junge, frische, unberührte Erde dem Meere entgegen. Es will Abend werden. Adam und Eva schreiten hin, hinter ihnen jagt der Sturmwind daher, das einzige Zeichen der zürnenden Mächte. 25 Staunend schauen die beiden auf die unbekanntenen Felsenblöcke, an die ihr Fuß stößt, auf die rätselhafte tiefblaue See und die unbegreifliche ferne Himmelslinie. Er selbstsicher, mit stolzer gedrängter Kraft alle Möglichkeiten überblickend und durchforschend, sie befremdet, aber vertrauend angeschmiegt. Ueber ihnen, am leuchtenden Himmel ein 30 Hohes Lied der Farben; in ihren leuchtenden Seelen ein Hohes Lied der Menschenkraft und der Menschenliebe.

IV.

Es ist bemerkenswert, wie Ury sich immer wieder zu jüdischen Stoffen hingezogen fühlt. Er scheint in ihnen seine Eigenart leichter ausleben zu 35 können, gleichsam als kämen ihm diese Gestalten entgegen, als begehrten sie, aus der Hand des Künstlers ihres Blutes ein neues Leben zu gewinnen.

So ist sein erstes großes Bild aus einer kaum angedeuteten Bibelszene entstanden; so schafft er in »Jerusalem« einen ewigen Ausdruck für die ganze Tonskala des Judentums; so kehrt er nach dem »Menschen« zu den Gaben des Urbuches zurück; so schenkt er uns den »Jeremias«, so
5 arbeitet er an einem »Moses« und träumt von einer »Rückkehr der Juden«.

Vorerst aber malt er ein kleines Bild von allgemeinstem Inhalte, das aber doch wieder jüdische Menschentypen zeigt. »Vergänglichkeit« nennt er es. Ein herbstlicher, gelb-roter, lastender Abendhimmel über
10 einer Trümmerhalle, aus der drei zerbrochene Säulen emporragen. Im Hintergrunde ein Weib mit seinem Kinde, der Sonne nachschauend, vorn zwei Männer, der eine gebeugt, hoffnungslos, der andere, ein hoher Greis, die Hand zum Himmel erhebend, als wollte er sich sein Recht her-

15 Ungefähr gleichzeitig entsteht der »Jeremias«, der schon zur Zeit der Vollendung von »Jerusalem« konzipiert wurde.

Dieses reifste Werk Ury's bedeutet schon in der Komposition ein Dokument. Die Hauptgestalt wird in die umgebende Natur gleichsam eingesenkt und wirkt gerade dadurch stärker heraus; die trennenden Linien
20 werden fast aufgehoben, aber nur, um die seelischen Begrenzungslinien des Individuums zur vollen Geltung zu bringen.

Die Stilverbesserung unserer Zeit hat uns gewöhnt, bei Nennung eines Jeremias-Bildes an einen effektiv drapierten Greis zu denken, der mit pathetischer Trauergeberde auf koulissenartigen Ruinen thront. Nun treten wir vor diesen Jeremias. Ein weiter, mit allen Schauern der Unendlichkeit wirkender Nachthimmel über einem kleinen, wüsten Erdenstück.
25 Eine seltsam durchhellte Mitternacht füllt das riesenhafte Bild, in allen Tönen des Blau und des Violett abgestuft. Oben Kränze von zahllosen tiefweißen Sternen; irgendwo, unsichtbar, der Mond, dessen Lichtflut den Raum überschwemmt und aus jedem Luftpunkte eine andere Farbe herauszulocken scheint. Unten aber, auf diesem kleinen, nackten Felsenstücke, eine braune, violett umspielte Masse, zunächst kaum erkennbar. Eine sonderbare Felsengestaltung etwa, aus dem Boden herausgewachsen, ein Aufwurf dieser rauhen, wilden Erde? Man starrt, man
30 faßt es mit den Augen – ein Mensch! Und nun sieht man ihn plötzlich ganz. Ein stiller, alter Mann liegt hier auf dem Boden. Sein violettes Gewand ist in Schatten getaucht, sein schwarz-brauner Trauermantel erliegt der blauen Tönung dieser einzigsten Nacht: eines Pilgerims und Wandersmannes Kleider, in harten, schweren Linien fallend. Auf seinem Bar-
40 te wogt das Blau des Weltraumes. Seine Augen tragen eine ungeheure Frage in die grenzenlose Ferne hinaus. Sein Mund ist in sich verbissen;

man sieht, er würgt an einem übermenschlichen Schmerz. Die Rechte stützt das große, in monumentalen Linien ausgehauene Haupt. Die Linke aber liegt lässig und doch wuchtig da, großknochig, zerfurcht, titanenhaft, bis in die graue, straffe Haut von Seelenmacht durchbebt: die Hand eines Propheten und eines Revolutionärs. Und wenn man lange mit seiner besten Glut auf dieses Bild geblickt hat, da scheint es einem, als gruppierte sich das unnennbar reiche Blau der Nacht um diese wunderbare Hand, ja, als schüfe sie es aus ihrer goldenen Wunscheskraft heraus, dieses Reich des Blau, dieses Königreich der tausendfältigen, raumerfüllenden Sehnsucht. Um die Gestalt des Sehers legt sich das Blau hell wie ein Lichtgewand, nach oben hin wird es immer dunkler, tiefer, unirdischer. Und an der Horizontlinie deutet es, in eigentümlicher Abhebung satter werdend, die fernen Menschenstätten an.

Ein Kritiker hat an den Sänger der Klagelieder erinnert. Nichts kann verkehrter sein. Der hier auf dem Boden liegt, ist der Einsame und Mächtige, dem seine Prophetie das Joch und die Schwinge war, schmerzhaft, zehrende Last und freiestes Höhenglück. Der Starke, den der Herr zur festen ehernen Mauer wider sein Volk gemacht hat. Der Wandernde, der sein Haus hat verlassen müssen. Der Wissende, dem das Herz im Leibe pocht und der keine Ruhe hat, weil in der Friedenszeit seine Seele der Posaune Hall hört und eine Feldschlacht und einen Mordschrei über den anderen. Der Verlassene, der unter Menschen in einem öden Land lebt und in der Tageshelle unter finsterem Himmel. Der Ehrliche und Ungebeugte, der den Herrschenden die Worte seiner Sendung ins Gesicht schleudert und ihrem Zorne Trotz bietet. Der Verketzerte und Mißhandelte, der in den Stock gelegt und in den Kerker und in die Schlammgrube geworfen wird, dessen Reden verbrannt werden und von dem die Priester und die loyalen Propheten zum Volke sprechen: Dieser ist des Todes schuldig. Der Leidenschaftliche, der sich zu Rachewünschen gegen die Vielzuviele hinreißen läßt und dessen ganzes Herz doch am Volke hängt. Der Auserwählte, den der Herr betraut und der zu seinem Meister spricht: »Herr, Du hast mich überredet, und ich habe mich überreden lassen; Du bist mir zu stark gewesen und hast gewonnen«, der sich in der Qual seiner Berufung gegen seinen Meister auflehnt und denkt: »Wohlan, ich will sein nicht mehr gedenken und nicht mehr in seinem Namen predigen«, und in dem das Wort doch zuckt und bebt wie ein Feuerstrom, dem er nicht widerstehen kann.

Aus der letzten Zeit stammt »Das verlorene Paradies« und ein Karton zu einem »Moses«. Das erstere ist ein eigentümliches Pendant zu »Adam und Eva«. Dieselben zwei Menschen sitzen zusammengekauert da. Sie

hält ihr Kind im Schoße und beide schauen es an, sie mit der ewigen unbewußt wissenden Liebe des Weibes, er mit dem tiefen unendlichen Staunen des ersten Mannes. Die Menschenwelt beginnt: alles ist Wunder, und alles ist Notwendigkeit. Das Farbenproblem in dem Bilde ist kein
 5 neues, nur eine Ergänzung jenes andern.

Vom »Moses« läßt sich heute fast nichts sagen, da ihm ja die Farbe fehlt, die Ury's Macht ist. Aber der gewählte Moment ist charakteristisch: Moses steht den starren, verderbten Volksmassen gegenüber, dieser in der Sklaverei aufgewachsenen Generation, welche die Worte auf Sinai
 10 vernehmen darf, aber das Land der Erfüllung niemals erblicken soll, bestimmt, in der Wüste zu sterben, und schleudert ihnen die ersten heiligsten, von Gott selbst beschriebenen Gesetzestafeln entgegen; »er wirft sie ihnen an den Kopf«, sagt Ury.

V.

15 Man überblicke noch einmal diese Werke.

Eine Kraft stemmt sich an, eine lebendige Kraft bäumt sich gegen dumpfe Schicksalsmächte auf und sucht die Erlösung. Das Individuum kämpft gegen die Welt. Das ist »der Inhalt«. – Alle Dinge berühren einander, erwecken einander, entwickeln einander. Ein Jedes offenbart dem
 20 Andern dessen Selbst, lockt es heraus. Ein Jedes lebt vom Andern, im Andern. Das ist »die Form«.

In Wirklichkeit ist Beides in jedem Werke Ury's unlösbar vereint, Weltkampf und Weltverschwisterung, Revolution und Pantheismus.

Es ist kein harmonischer Pantheismus. Von einem zyklischen darf
 25 man vielleicht reden. Es ist ein Pantheismus des Sturmes, der Bewegung.

Darunter ist selbstverständlich nicht Gedankliches zu verstehen, keine »Idee«; nur ein Grundverhältnis des Lebens, eine Lebensoffenbarung, in reiner Kunst dargestellt.

Lesser Ury ist ein Jude. Er ist auch in Wahrheit ein jüdischer Künstler.
 30 Sehnsüchtiges Ringen nach der Schrankenlosigkeit; und das Gefühl der allein schrankenlosen Welteinheit; das waren zu allen Zeiten die Grundmächte des Judentums. Unendlichkeit ohne Ruhe. Ein Gottesreich, das weder die Persönlichkeit noch die Bewegung aufhebt.

Spinoza hat es zu früh in Formeln gebannt. Unterirdisch glühte es
 35 weiter, von seinem System unberührt. In unseren Tagen erst kamen stürmische, aber wahre Propheten, Alfred Mombert, Lesser Ury. Sie haben keine Formel und wenig Klarheit. Sie sind Erste. Sie tasten. Sie stammeln.

Aber sie sagen nicht nur, sie sind Bruchstücke dieser tiefsten Volksmission, dieses kosmischen Evangeliums: nicht Natur schlechthin, natura naturans ist überall, in mir, in Dir, von mir zu Dir, von Dir zu mir.