









Gedichte

von

Theodor Fontane



Euren-Concert

In Kopenhagen, groß und gesperret,
Am Saal-Eingange stand: Euren-Concert.

Und an meinen Gastfreund jener Tage
Richte voll Neugier ich die Frage:
„Sage, was ist das? Bis Faust's Lemuren
Reicht es. Aber was sind Euren?“

„Euren, in Tagen der Gothen und Geten,
Hießen unsre Nordlands-Trompeten,
Hörner waren's von sieben Fuß Länge,
Schlachtruf waren ihre Klänge,
Die Euren, lange vor Gorm dem Alten,
Ueber's Moor und über die Haide schallten

Wo der Steindamm sich hinzieht stieben die Funken,
In den Sumpf ist Roß und Troß versunken,
Und versunken unter die Binsen und Gräser,
Waren zuletzt auch die Eurenbläser.
Da lagen sie. Bis zu zweitausend Jahren
Sind Nebel und Wind drüber hingefahren,
Eines Tags aber grub man und Schwert und Knauf
Und die Euren auch stiegen wieder herauf,
Herauf aus dem Moorgrund unterm Rasen
Und auf diesen Euren wird heute geblasen.“

Eintret' ich. Im Saal, an Estrad' und Wand,
Sitzen schöne Frauen, die Fächer in Hand;
Lustig die Kleider, kokett die Hüte,
Vorn an der Brust eine Haidekrautblüthe,
So sitzen sie da; Orgnon und Gläser
Richten sich auf die Eurenbläser.

Das sind ihrer Drei. Blond-nordisch ihr Haar,
Keiner über dreißig Jahr,
An die Brüstung jetzt sind sie herangetreten,
Hoch heben sie langsam ihre Trompeten,
Und die Euren, so lang in Tod gebunden,
Haben aufs Neue Leben gefunden.

Es fallen die Schwerter, es klappen die Schilde,
Walkyren jagen, es jagt Brunhilde,
Von der Todten hochaufgethürmtem Wall
Aufwärts geht es nach Walhall.

Und nun verflingt es; die Köpfe geneigt,
Kauscht noch alles, als alles schon schweigt.

Draußen am Eingang, groß und gesperrt,
Was ich noch einmal: Euren-Concert.



Fire, but do'nt hurt the flag!

Consul Cunningham, an die dreißig Jahr,
Ist er im Amt schon in Culcahuar.

Ein chilenischer Tag heut; stahlblau die Luft,
Von Westen her weht es wie Meeresduft,
Und auf Cunninghams Hause, leis und lind,
Englands Flagge spielt im Wind.

Jetzt aber, ein Windstoß setzt eben ein,
Klingt's die Straße herauf wie von Lärmen und Schrein,
Soldaten und Volk („ist der Teufel los")
Und inmitten des Hausens ein brit'scher Matros.

Anschrillt das Gelärm und als näher es kam,
Auf die Straße hinaus tritt Cunningham,
Engländer der Alte, von Kopf zu Zeh,
Glatt, rosig, sein spärliches Haar wie Schnee,
Dazu, nach britischem Brauch und Geschmack,
In weißem Gilet und schwarzem Frack.

Trommeln wirbeln, die Pfeife gest,
Und als der Zug vor dem Hause jetzt hält,
Der Matrose tritt vor: „Herr, bin in Noth,
Erbarmt Euch, sie schleppen mich in den Tod,
Chilenisch Volk, es klagt mich an,
Ich sei der Mörder, ich hätt' es gethan,
Ein Anderer führte Stoß und Stich,
Unschuld'ig bin ich, rettet mich.“

Ein Murren, ein Murren. Noch hält der Hauf,
Consul Cunningham steigt auf das Flachdach hinauf,
Auf dem Flachdach oben, leis und lind
Englands Flagge spielt im Wind;
Die läßt er herab jetzt, — um Schulter und Frack
Schlingt er ruhig-bedächtig den Union-Jack,
Dann wieder treppabwärts: „Nun laßt uns gehn.
Ich will Dich begleiten. Wir wollen sehn.“

Und draußen, auf dem Hügel von Sand,
In des Todes Aug' der Matrose stand,
Peloton tritt vor, schon schlagen sie an,
Da, über den verlorenen Mann,
Wirft der Consul das Flaggtuch: „Nun schieße, wer mag;
Fire, but do'nt hurt the flag!“

Da senken die Gewehre sich still,
Keiner, der es wagen will.

Wann kommt auch für uns der goldne Tag:
Fire, but do'nt hurt the flag!

Die Balinesenfrauen auf Lomboek

Unerhört,
Auf Lomboek hat man sich empört,
Auf der Insel Lomboek die Balinesen
Sind mit Mynheer unzufrieden gewesen.

Und die Mynheers faßt ein Zürnen und
Schaudern,
„Aus mit dem Brand, ohne Zögern und
Zaudern“,

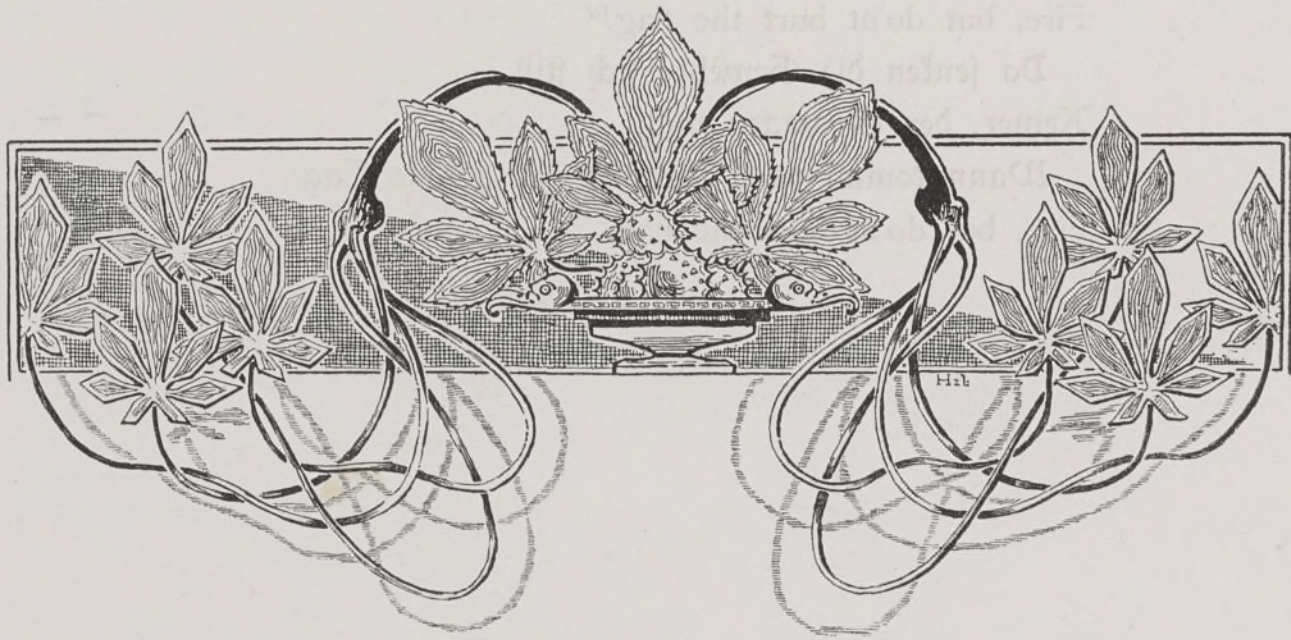
Und allerlei Volk, verfracht, verdorben,
Wird von Mynheer angeworben,
Allerlei Leute mit Mausergewehren
Sollen die Balinesen befehren,
Vorwärts, ohne Sinn und Plan,
Aber auch planlos wird es gethan,
Hinterlader arbeitete gut,
Und die Männer liegen in ihrem Blut.

Die Männer. Aber groß anzuschau'n,
Sind da noch sechszig stolze Frau'n,

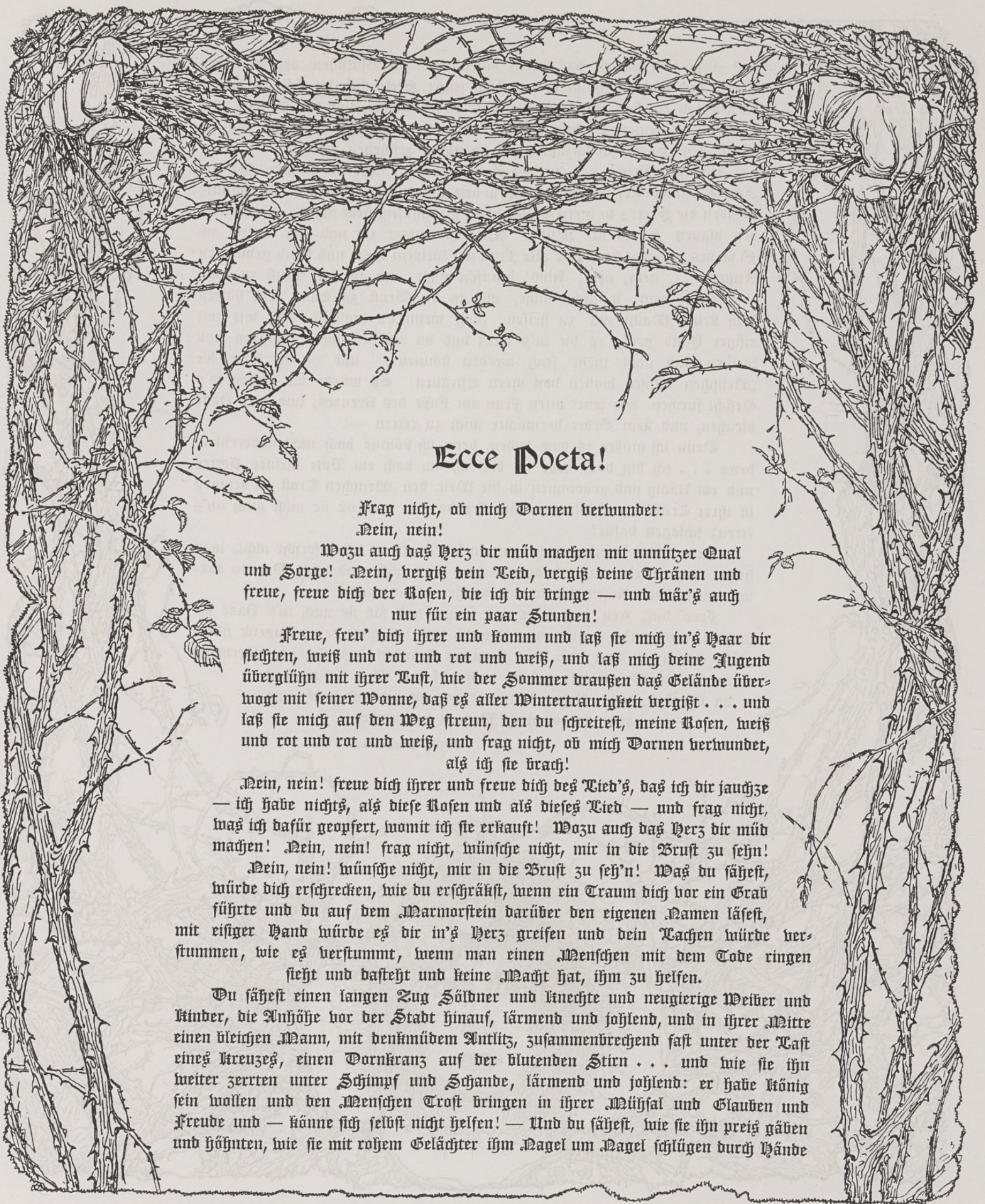
Alle eingeschlossen zu Wehr und Trutz
In eines Buddha-Tempels Schutz.
Reichgekleidet, goldgeschmückt,
Ihr jüngstes Kind an die Brust gedrückt,
Hochaufgerichtet eine jede stand,
Den Feind im Auge, den Dolch in der Hand.

Die Kugeln durchschlagen Trepp und Dach,
„Wozu hier noch warten, feig und schwach?“
Und die Thüren auf und hinab in's Thal,
Hoch ihr Kind und hoch den Stahl
(Am Griffe funkelt der Edelstein)
So stürzen sie sich in des Feindes Reihn.
Die Hälfte fällt todt, die Hälfte fällt wund,
Aber jede will sterben zu dieser Stund,
Und die Letzten, in stolzer Todeslust,
Stoßen den Dolch sich in die Brust.

Mynheer derweilen, in seinem Kontor,
Malt sich christlich Kulturelles vor.







Ecce Poeta!

Frag nicht, ob mich Dornen verwundet:
Nein, nein!

Wozu auch das Herz dir müd machen mit unnützer Qual
und Sorge! Mein, vergiß dein Leid, vergiß deine Thränen und
freue, freue dich der Rosen, die ich dir bringe — und wär's auch
nur für ein paar Stunden!

Freue, freu' dich ihrer und komm und laß sie mich in's Haar dir
flechten, weiß und rot und rot und weiß, und laß mich deine Jugend
überglühn mit ihrer Lust, wie der Sommer draußen das Gelände über-
wagt mit seiner Wonne, daß es aller Wintertraurigkeit vergißt . . . und
laß sie mich auf den Weg streun, den du schreitest, meine Rosen, weiß
und rot und rot und weiß, und frag nicht, ob mich Dornen verwundet,
als ich sie brach!

Nein, nein! freue dich ihrer und freue dich des Lieb's, das ich dir jaudze
— ich habe nichts, als diese Rosen und als dieses Lied — und frag nicht,
was ich dafür geopfert, womit ich sie erkaufte! Wozu auch das Herz dir müd
machen! Mein, nein! frag nicht, wünsche nicht, mir in die Brust zu sehn!

Nein, nein! wünsche nicht, mir in die Brust zu sehn! Was du sähest,
würde dich erschrecken, wie du erschräkst, wenn ein Traum dich vor ein Grab
führte und du auf dem Marmorstein darüber den eigenen Namen läsest,
mit eifriger Hand würde es dir in's Herz greifen und dein Lachen würde ver-
stummen, wie es verstummt, wenn man einen Menschen mit dem Tode ringen
sieht und dasetzt und keine Macht hat, ihm zu helfen.

Du sähest einen langen Zug Söldner und Knechte und neugierige Weiber und
Kinder, die Anhöhe vor der Stadt hinauf, lärmend und johlend, und in ihrer Mitte
einen bleichen Mann, mit denkmüdem Antlitz, zusammenbrechend fast unter der Last
eines Kreuzes, einen Dornkranz auf der blutenden Stirn . . . und wie sie ihn
weiter zerzten unter Schimpf und Schande, lärmend und johlend: er habe König
sein wollen und den Menschen Trost bringen in ihrer Mühsal und Glauben und
Freude und — könne sich selbst nicht helfen! — Und du sähest, wie sie ihn preis gaben
und höhnten, wie sie mit rohem Gelächter ihm Nagel um Nagel schlugen durch Hände

und Füße und wie sie das Kreuz aufrichteten im Blutschein der sinkenden Sonne und wie er dahinge in der Qual seiner Seele und im Schmerz seines Leibes und zu Gott schrie, dessen Bote er sein wollte, und wie sie nach ihm stiegen und seiner Zuckungen sich freuten — und lärmend und johlend wieder zur Stadt zurückzögen, als ob nichts geschehen weiter.

Und du sähest, wie die Nacht hereinbräche über die einsame Stätte. Schwarz und düster ragt das Kreuz in den schweigenden Himmel. Gleichgültig flackern die Sterne in ihren Ewigkeiten, gleichgültig hebt sich der Mond über den blauen Saum der Wüste. Alles ist einsam, tot und leer. Nur am Fuße des Kreuzes liegt eine alte Frau mit weißem Haar und blind geweinten Augen . . . nein, nein, Kind! wünsche nicht, mir in die Brust zu sehn!

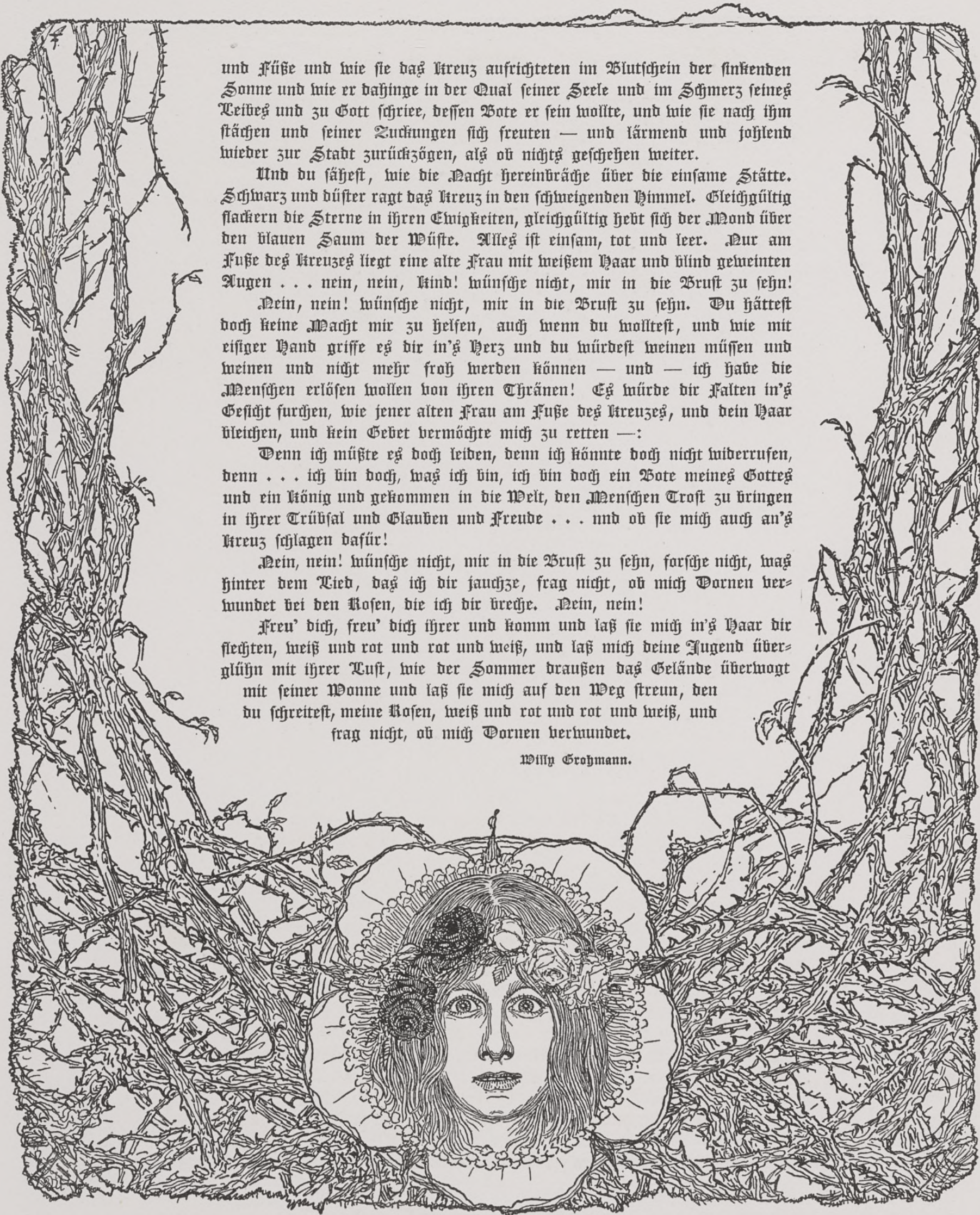
Nein, nein! wünsche nicht, mir in die Brust zu sehn. Du hättest doch keine Macht mir zu helfen, auch wenn du wolltest, und wie mit eifriger Hand griffe es dir in's Herz und du würdest weinen müssen und weinen und nicht mehr froh werden können — und — ich habe die Menschen erlösen wollen von ihren Thränen! Es würde dir Falten in's Gesicht furchen, wie jener alten Frau am Fuße des Kreuzes, und dein Haar bleichen, und kein Gebet vermöchte mich zu retten —:

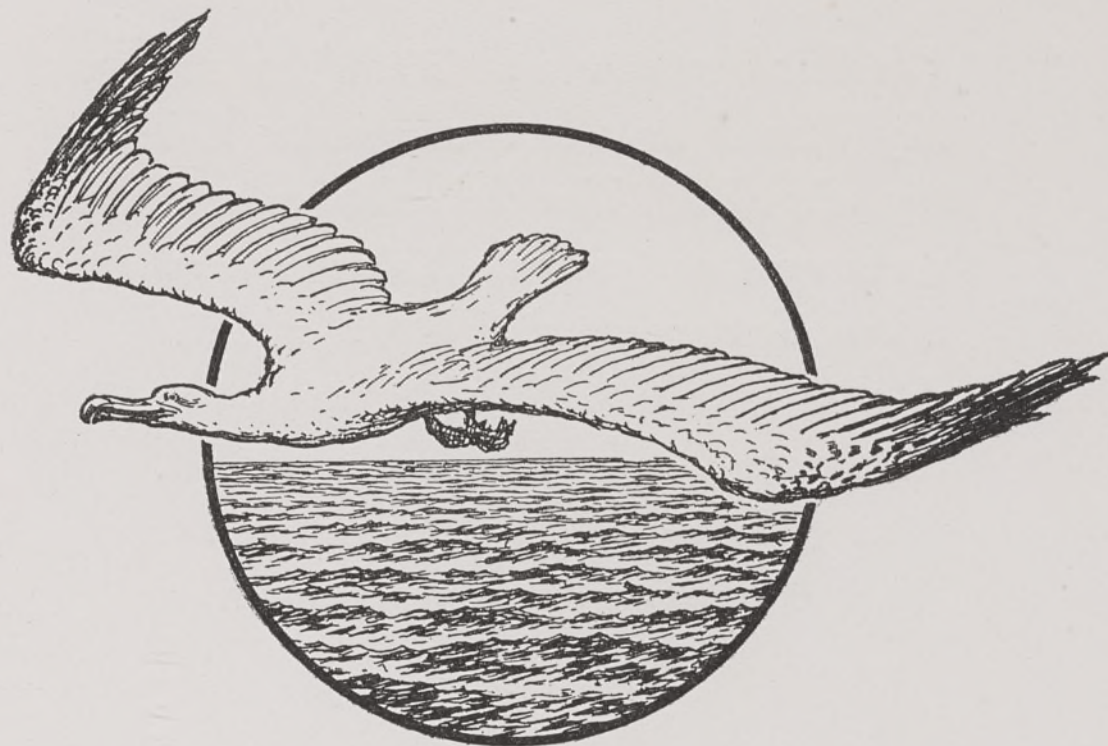
Denn ich müßte es doch leiden, denn ich könnte doch nicht widerrufen, denn . . . ich bin doch, was ich bin, ich bin doch ein Bote meines Gottes und ein König und gekommen in die Welt, den Menschen Trost zu bringen in ihrer Trübsal und Glauben und Freude . . . und ob sie mich auch an's Kreuz schlagen dafür!

Nein, nein! wünsche nicht, mir in die Brust zu sehn, forsche nicht, was hinter dem Tied, das ich dir jauchze, frag nicht, ob mich Dornen verwundet bei den Rosen, die ich dir breche. Nein, nein!

Freu' dich, freu' dich ihrer und komm und laß sie mich in's Haar dir flechten, weiß und rot und rot und weiß, und laß mich deine Jugend überglühn mit ihrer Lust, wie der Sommer draußen das Gelände übermocht mit seiner Wonne und laß sie mich auf den Weg streun, den du schreitest, meine Rosen, weiß und rot und rot und weiß, und frag nicht, ob mich Dornen verwundet.

Willy Grohmann.





IN DER EINÖD!

*Dies ist meiner Einsamkeiten
rauhes Sturm- und Wolkenland —
Schauend in die letzten Weiten
von der hohen Felsenwand
will ich meines Geistes Flügel
über alle Berge breiten.*

✱ ✱ ✱

*Nur des Wildbachs donnerndes Brausen
und der Winde dumpfes Sausen
in den wettergreisen Arven
tönt an meiner Hochwart Felsen.
Felsen, Wolken, Wind und Wasser
brodeln auf im Nebelrauch
und mein Haupt umdampft ein blasser
morgenkalter Urweltshauch —
nun in diese tiefsten Nebel
tauch ich meine Seele auch.*

Und ich starre die steinigen Hänge
tief hinab in den brausenden Gischt,
wo durch Höhlen in schwarzer Enge
weisses und grünes Schaumgedränge
über Gestein und Klippen zischt.

Starre in die wilden grauen
windgetriebenen Wolkenchwaden,
dampfend an der Berge rauhen
einsam schwindelichten Pfaden.

* * *

Schwebt Ihr um mein Haupt, ihr Schatten
alter Blutschuld herber Pein?
blick ich wieder in die matten
kranken Augen euch hinein?
Gellt dort aus der Winde Stöhnen,
kommt dort aus den dunkeln Wassern
nicht ein todeswundes Schrein?

Dies ist meiner Einsamkeiten
rauhes Sturm- und Wolkenland,
Niemand soll mich hier begleiten,
einsam will den Pfad ich schreiten
über schwindlich steiler Wand.

Weiss nichts mehr von euch, ihr dunkeln
Blutgefährten vergangner Nacht;
neue Feuer seh ich funkeln
und vom Tod bin ich erwacht.
Was ich Irrender beweinte
einst in dumpfer Lebensnot,
seit ich Allen mich vereinte,
lach ich jener Schuld und Not.

*Meine Thränen sind geschwunden —
was an Schmerzen ich ertrug,
nun in hohen Ruhestunden
fühl ich als ein Glück genug
jener Tage dunkeln Fluch, —
lach auch Du der Purpurwunden,
die ich Deiner Seele schlug.*

* * *

*Fahl in Bergesnebelmassen
webt aus Schatten sich ein Traum,
Kranz und Krone schwebt in blassen
Farben wie auf Wasserschaum.
Und ich höre im Winde ein Lachen;
gellend tönt es in bitterem Hohn:
in das Nichts zerrann Dein Leben
und ein Nichts trägst Du davon.
Sieh, ich schmückte mit weichem Lorbeer
deinen Gefährten das glückliche Haupt,
Dich nur hab ich der Krone beraubt,
Du nur sollst vergessen liegen
an ihrem Weg — müd und bestaubt!*

*Dies ist meiner Einsamkeiten
rauhes Sturm- und Wolkenland —
Schatten, die vorübergleiten ...
nichts mehr macht mich euch verwandt.
Längst zerriss ich meines Stolzes
siebenfarbig Jugendkleid —
was bedarf es noch Gewande?!
nackt darf ich in diesem Lande
schreiten meiner Einsamkeit.*

* * *

*Ein Erlöster, leid- und lustlos,
an der Erde Mutterschoss
bett ich mich, — dem ganz All-Einen
was gilt klein und was gilt gross?
Allen Farben, allen Formen
schloss mein innres Aug sich zu,
Welt und ich sind nicht getrennt mehr,
Welt bin ich und Welt bist du.
Fühle meiner Berge Ruh
Du bist ich und ich bin Du —
allen Farben, allen Formen
schloss mein innres Aug sich zu ...*

* * *

*Und mein Geist liegt still,
die Seele ruht so weit —
halte mich in deinem Frieden
Berg- und Wolkeneinsamkeit.*

JULIUS HART







L I E B E

VON

MATHIEU SCHWANN

ES WAR um die Zeit der Morgensonne, als ich auf hohem Berge stand und auf die Stadt hinunterblickte. Das Licht hatte meine Augen durchglüht, und so durchdrang mein Blick den graurosa Dunstnebel, der sich über dem Häusermeer emporwölbte. Auf den oberen Nebelwogen sah ich die Sonnenstrahlen tanzen in wallender Pracht, und wenn ein leiser Lufthauch die goldene Flut bewegte und auf einen Augenblick zerriss, huschten die Strahlen rasch durch den Spalt hindurch und ergossen ihre Leuchtkraft in einzelne Teile der Stadt. Aber so rasch, wie sie hinuntereilten, so rasch sah ich die Menge vor ihnen zurückweichen. Alles floh dem Schatten zu, der Kühle, und nur ein alter Mann wechselte am Seeufer den Platz, so schnell ihn die zitternden Beine trugen und setzte sich mitten in die weisschimmernde Sonnenglut. Ein weisser Bart umrahmte sein Antlitz, und aus seinen blauen Augen sprach klare Zufriedenheit und Wunschlosigkeit. Und er sass da ruhig und blickte mit leisem Lächeln den fliehenden Menschen nach, aus deren wildem Knäuel sich bald einige Kinder herauslösten. Ein blondes Mädchen war die erste, welche hinter den Fliehenden zurückblieb. Es sah rückwärts nach dem Greise, es schickte die suchenden Blicke nach der davon eilenden Masse, und unschlüssig stand es eine Weile, das Rosafingerchen am Munde, auf halbem Wege still. Eine Thräne quoll aus seinem sehnenden Auge, als es nun langsam und zögernd den Schritt zum Sonnenplatze zurücklenkte. Und immer wieder sah es sich um. Da, auf einmal lachte es auf und jauchzte einem braunlockigen Knaben entgegen, der sich eben aus der Menge herausgewunden hatte. Einen Augenblick stand er und suchte mit seinen Augen in die Runde, bis er die Kleine erkannt hatte und nun geraden Weges auf sie zustürmte. Und ihm folgten mehr und mehr Knaben und Mädchen, und sie eilten alle herbei, wo der Greis in der Sonne sass, und ihre Augen leuchteten und die Wangen glühten, und Leben, heiterstes, kummerloses Leben sprach aus all ihren Mienen, aus all ihrem Thun und Treiben. Der alte Mann sah lächelnd auf die spielenden Kinder, er nickte ihnen mit dem Ausdruck milder Güte zu, und über seine Lippen kamen wie im Selbstgespräch die weichen Worte: „Recht so! Kinder müssen

in der Sonne spielen. — Die Sonne ist die Liebe, und wohl dem, der im Leben den Weg wieder zurückfindet zu dem Flecke, wo die Lichtstrahlen tanzen und liebend des Lebens walten!“ —

Die Kinder sahen ihn an und verstanden ihn nicht. Nur die reine Güte, die aus seinen Blicken sprach, verstanden sie, und sie kamen alle und brachten ihm Blumen und Muscheln und bunte Steine, und der greise Mann spielte in der Sonne mit den Kindern. Nur das kleine blonde Mädchen brachte ihm nichts. Es stand bei ihm und schmiegte sich an seine Knie, und seine zitternde Hand fuhr dem Kinde über die Locken, und das Kind küsste zärtlich die zitternde Hand.

Aber auch ein ganz kleines Kerlchen war unter den Kindern. Nur mühsam erst trugen ihn die zarten Beinchen, und wenn er sich bückte, fiel er meistens vornüber, und es dauerte lange, bis er nach wiederholten unverdrossenen Versuchen wieder auf die Füße kam. Doch er bückte sich, wie die andern Kinder, nur viel öfter und schneller, und aus seinen Augen glühte ein heiliger Eifer. Aber er hatte noch keine Unterscheidungskraft. Was er gerade erwischte, brachte er mit krampfhaft geschlossenen Händchen dem alten Mann. Sand und Schmutz und wüste Steinchen und Zigarrenstummel, die umherlagen. Jubelnd kam er jedesmal mit vollen Händchen zurück, seine Beute zu bringen. „Bah“ — sagten die anderen Kinder, und wollten den Kleinen zurückweisen, aber der Alte verwies es ihnen lieb und suchte die schönen Steine aus der Massengabe des Kleinsten heraus und warf das andere fort. So konnte das Kind, als es endlich vom Bücken müde wurde, an der Bank stehen und mit einem Häuflein schöner Steinchen spielen, die der Greis ihm nach und nach aus seinen Gaben ausgewählt hatte. Fiel ihm aber jetzt ein Steinchen zur Erde, so bückte sich der Kleine, und mit spitzen Fingern hob er nur das eine Steinchen wieder auf und zeigte es mit lachendem Gesichtchen. Ein frohes „Da!“ verkündete jedesmal, dass er sein Steinchen wiedergefunden hatte.

Lange, lange stand ich und sah auf diese spielende Kindergruppe hinunter, und mein Herz jauchzte auf in ihrer Freude, und meine Lippen sprachen die Worte des greisen Mannes nach: „Die Sonne ist die Liebe!“

Da lenkte ein wüstes Geschrei meine Augen hinüber nach der Menge, die in den Schatten geflohen war. Ein wildes Bild entrollte sich meinen Blicken. Einen goldenen Ball sah ich fliegen und immer wieder fliegen, bald hierhin, bald dorthin. Und wohin er gerade flog, dahin drängte sich die Menge in stürmischem Anlauf. Aus den wütenden Rufen verstand ich nur die Worte: Glück! Glück! Denn in ihrer Sprache nannte die Menge diesen goldenen Ball Glück. Und wieder sank er in weitem Bogen nieder. Da stürzte die Menge ihm nach mit rohem Geheul. Kinder, bleiche, hungernde Kinder sah ich sie unter ihre Füße treten, Jünglinge und Mädchen mit blutigen Köpfen und zerfetzten Kleidern daherrennen, Männer und Frauen sich stossen, drängen und schlagen, und mancher Schlag traf, dass der Getroffene niedersank, doch über seinen zuckenden Leichnam raste die Menge weiter, heulend und johlend dem goldenen Balle nach. Tausend Hände reckten sich dem Fallenden entgegen, tausend Gesichter verfolgten seine Bahn, und auf allen diesen Gesichtern spielte die Gier und die Angst, eine herzzerreissende Angst, eine wilde Gier ihre verzerrten Melodien.

Andere aber in weitem Kreise hatten sich Hügel errichtet, und waren auf Mauern und Zäune geklettert, sodass sie über die Menge emporragten. Und wenn der goldene Ball zu ihnen hinflog, fingen sie ihn ab. Doch hie und da war der höhere Standort des einen oder andern so wenig fest und sicher, dass er das Gleichgewicht verlor, wenn er den Ball fangen wollte. Dann aber stürzte er hinab unter die Menge und ward niedergetreten, und über den goldenen Ball warfen sich nun die Hunderte und schlugen und traten einander, bis einer ihn wieder erfasst hatte und jauchzend in die Höhe warf. Wieder raste die Menge dahin, und hinter ihr her sah ich Frauen ziehen in langen grauen Gewändern. Sie legten die Toten auf Bahren und nahmen sich der Verwundeten an, und andere eilten herbei, die Kinder und Jünglinge und Mädchen dem wilden Spiel zu entreissen. Das Mitleid wandelte unter der Menge, aber keiner erkannte es. Nur wenige von denen, welche der Kampf zu Boden geworfen hatte, fühlten sein wehes Walten. Und die grauen Frauen traten zusammen und rangen die Hände. Keine wusste mehr Rat. Sie wollten schier verzagen. Da riss ein Windhauch die Nebelschicht entzwei, und ein Sonnenstrahl drang hinab zu der Versammlung der grauen Frauen. Einen Augenblick schien es, als seien ihre Gewänder weiss geworden, hell und strahlend, und als hätte ihre sorgenden und vergrämten Züge jungschimmernde Liebe geküsst. Und mit neuem Eifer eilten sie wieder in der Richtung dahin, aus der das wilde Geheul zu ihnen drang. Abermals begannen sie ihre trostlose Arbeit.

Am Strande hatten die Kinder sich müde gespielt. Eins nach dem andern hatte sich ein Plätzchen zur Ruhe gewählt, und da lagen sie nun in bunter traulicher Mischung und schlummerten in der Sonne, die ihre schönsten Strahlen durch die geschlossenen Lider der Kleinen sandte und in farbigen Bildern die Träume vor den ruhenden Augen emporsteigen liess.

Da wandte der Greis sich um und blickte hinüber nach der kämpfenden Menge. Traurig schüttelte er das Haupt. Die grauen Frauen sah er, wie sie ratlos standen und die Hände rangen; er sah den Sonnenstrahl, der einen Augenblick auf die Sorgenden niederfiel. Seine Lippen begannen sich zu regen, und er flüsterte: „Wenn die Liebe im Schatten wandelt, wird sie zum Mitleid, und die Menschen erkennen sie nicht mehr!“ — Lange versank er in wehes Sinnen. Dann kam es wieder von seinem Munde: „Wo das Leben im Schatten wandelt, da wird es zur Thorheit, und wo die Kühle es streift, da erstarren die Herzen. Blutlos treibt es sich um, in wilden Zuckungen durchrüttelt es die sehrenden Körper und falsche Eigenliebe überwuchert seinen Tag.“ —

Wieder versank er in langes Sinnen. Endlich aber brach es laut hervor:

„Wenn sie im Lichte wandelten die Menschen, wenn die Liebe ihr Herz durchglühte, sie würden sich verstehen. Die habgierig Hohen würden heruntersteigen von ihren Sandhügeln, von den Zäunen und Mauern; sie würden sich ordnen im lückenlosen Kreise, der alle, alle umschlösse, und so würden sie spielen mit dem goldenen Ball, ihn einander zuwerfend, einer dem andern, und keiner würde mehr sein, der ihn nicht einmal wenigstens im Leben erhielt. Und das wilde Jagen, das Stossen und Drängen, das Vergeuden von Menschenblut und das niederträchtige Kampfgewühl würde nicht mehr sein. Ein Spiel wäre alles in Liebe und Licht und Freude. Sie würden nicht mehr reden vom Ernste des Lebens, ohne zu wissen,

dass nur der das Leben ernst zu nehmen versteht, der es leicht nimmt, leicht, wie das Kind, und leicht, wie das grosse Kind, der Künstler, dessen schaffendes Spielen und spielendes Schaffen durchströmt ist von der Wahrheit des Lichtes, durchzittert von dem Ernste der Liebe. O, diese lebenatmende, freudesuchende Liebe, welche die Zukunft erfasst und das Leben voreilend zu gestalten sucht, wie anders beglückt sie das Menschenherz, als jene graue, nachhinkende Liebe des Mitleids, die kein jauchzender Lichtstrahl der Zukunft erreicht, die ewig im Schatten wandelnd der Vergangenheit ihr Antlitz zukehrt und nur blutige Nachlese zu halten vermag unter den von einem sinnlosen Leben Getroffenen und Verlassenen. Dann könnte es kommen, dass der goldene Ball ihnen zum Spielzeug würde; dann könnte es geschehen, dass sie ihn nicht mehr das Glück nannten, sondern dass sie das Glück suchten in sich selbst, jeder in sich, und jeder im andern, und einer in allen, und alle in einem; dann könnte es so kommen, dann könnte es geschehen: wenn die Menschen wandelten im Licht, und ihr Herz durchglüht wäre von dem lebendigen, freude-schaffenden Feuer der Liebe.“ —

So sprach der alte Mann, und seine Worte klangen wie eine Klage, wehmütvoll und doch so sonnenheiter, wie die Sehnsucht der Seligen nach der Seligkeit ihrer Lieben.

Und es war um die Zeit der Morgensonne, da ich solches sah.

✧

✧

✧

ES WAR um die Zeit der Mittagssonne, als mein Auge hinüberglitt einem Sonnenstrahle nach, der den Giebel eines kleinen Hauses traf, hart an der Berglehne. Vor Jahren hatten sie sich dieses Haus errichtet, als sie in Licht und Liebe gewandert waren den kurzen Weg, den die Jugend geht. Kühl war der Thalgrund, und der Schatten lagerte in ihm. Kein Sonnenstrahl fiel mehr in jene Enge, denn gross waren die Bäume geworden, welche sie damals gepflanzt, und alles hatten sie überbaut, damit das Licht sie nicht blende.

Aber da war es über sie gekommen mit sehnendem Weh. Immer nur eins sahen sie, die Pflicht, die Pflicht, die kalte Pflicht, und ihr Herz war still geworden im Schatten der Pflicht. Sie wussten nicht, woher das Sehnen kam. Links vom Hause führte eine bequeme Strasse in langen Windungen die Höhe empor. Und wenn der Abend kam, waren sie beide oftmals hinaufgewandert ein Stücklein, denn weit, weit konnte sie nicht gehen. Nur bis sie die Sonne sahen, die Abendsonne, dann hatte sie Halt gemacht, und sie sah aus dem Schatten in die Abendsonne, und das Sehnen kam über sie. Er aber wartete, bis sie sich ausgeruht. Dann führte er sie wieder hinab in die Kühle, in den Schatten, und die grauen Nebel der Pflicht zogen um sie ihre Kreise. Rechts vom Hause aber lenkte ein steiler Pfad in gewaltiger Steigung die Höhe hinan. Und wenn der Mittag kam und es ihn nicht mehr hielt, so war er manchmal dort hinaufgerannt, hoch, hoch hinauf und allein, denn sein Weib ver-



mochte diesen Pfad nicht zu gehen. Und er kam bis zur halben Höhe, bis er die Sonne sah, die helle, leuchtende Mittagssonne. Dann warf er sich an die Erde mit jubelndem Gruss und weinte wie ein Kind, das endlich hat, wonach sein Herz verlangte, zitternde Thränen der Freude. Selige Stunden waren es, die er da oben verträumte, bis die Erinnerung ihn weckte, die Erinnerung an seine Pflicht. Hinunter musste er wieder, hinunter ins Thal, hinunter in den Schatten, in die Kühle, und niemals durfte er auf der Höhe bleiben. Wie Schmerz kam es über ihn, wie sehrender, suchender Schmerz, bis endlich das Licht ihn belehrte. Er wusste, dass er im Thalgrund vergehe. Er wusste und fühlte, wie es kam und ihn umklammerte, immer fester, immer härter, und die Angst trieb ihn, zu suchen, ob kein Entrinnen möglich sei. Sie sah seine suchenden Blicke, sie fühlte die Angst, die ihn umklammert hielt, und die Angst packte auch sie, aber woher sie kam, sie wusste es nicht.

Da kam ein Gewitter über Nacht. Der Blitz fuhr in den Birnbaum vor ihrer Thüre und schmetterte ihn zu Boden. Der fallende Stamm schlug ein grosses Stück des Vordaches weg, das ihnen so viel kühlen Schatten gespendet. Am Morgen waren sie hinausgetreten vor das Haus, und sie hatte zu klagen begonnen. Er aber stand und blickte umher, und seine Augen fanden durch die Lücke in den blauen, glänzenden Morgenhimmel hinein. Dann hatte er sich auf den gefallen Stamm gesetzt, denn kein Gedanke kam ihm, die Trümmer hinwegzuräumen. Er sass und sass und stierte nach der Höhe; jetzt konnte er sie wieder sehen. Sie hatte einen Stuhl herausgeholt und sich zu ihm gesetzt, und wie sie so dasassen, schickte die Morgensonne ihren Strahl zu ihnen herab, und in ihrem Herzen erwachte die Erinnerung an die Zeit und die Liebe ihrer Jugend. Der Strahl umspielte sein Auge, und sein Blick verlor die Angst und ward ruhig. Ruhig, fest und bestimmt. Sie sah die Veränderungen in seinen Mienen; der Sonnenstrahl umtanzte auch sie, und das erstarrte Herz begann sich zu regen. Ihr Auge folgte seinem Blick. Sie erkannte, was ihn zog, und stand auf und legte die Hand auf seine Schulter:

„Dort hinauf möchtest du! Ich sehe es nun. Ich weiss es. Du willst ins Licht, in die Sonne der Liebe. Aber meine Füsse tragen mich nicht mehr. Die Höhe ist mir zu steil. So wandre allein, mein Freund, allein deinen Weg, bis du das Licht wiederfindest und des Lebens sonnige Höhe. Ich liebte dich einst, und meine Liebe wollte dein Glück. Und wir suchten das Glück im Schatten des Thales. Da kam die Verwirrung über uns, und wir erkannten uns nicht mehr. Jetzt weiss ich, wo dein Glück blüht. Ich könnte dich ja bitten, mit mir die andere breite Strasse zu gehen, aber der Mittag ist da, und es möchte Nacht werden, bevor wir aufwärts kämen. Und dann wäre es trauriger, als jemals. Nein, lass mich hier! Die Zeit will ich nützen und einen Teil jener schattenden Bäume entfernen, damit auch für mich der Blick wieder frei werde, ganz frei zur Höhe, zum Himmel. Denn lieber des Nutzens und der Früchte weniger, als dass die Seele Mangel leide an Licht. Dein Glück wollte ich einst, heute will ich es wieder. So zieh dahin, frei und kühn, und wenn du das Licht findest und die Liebe, und wenn du die Freude findest und das Glück, so sende mir deine Grüsse aus der Höhe hierher in meine lichte Zufriedenheit. Ich will sie mit Jubel empfangen, als ein Zeichen deines Glücks, und mein Herz wird mich treiben, deine Grüsse den Menschen zu vermitteln, damit der Glaube wieder bei ihnen einkehre, der Glaube

an die Liebe, das Licht und die Freude. So werden wir uns grüssen vom Gipfel zum Thale, und unser Herz wird sprechen aus dem Lichte der Freude: Wir waren zur Freundschaft bestimmt, aber wir hielten die Freundschaft für Liebe. Und der Irrtum führte uns ins Thal, in den Schatten und die Kühle. Da erstarrten unsre Herzen, bis das Licht kam, sie zu wecken, und wir folgten dem Licht und fanden es und fanden das Glück und das Leben.“

„Wir fanden es und wollen ihm folgen, dem Strahl, den die Sonne zu uns niedersandte,“ rief er in befreiender Kraft. Er reichte dem Weibe die Hand und stieg aufwärts den Pfad zur Höhe, seinem Lichtstrahl nach. Sie aber stand und schaute ihm nach, wie er rüstig dahinschritt. Ihre Hand streckte sie segnend nach ihm aus, und ihre Lippen murmelten: „Sein Glück wollte ich einst, heute will ich es wieder. Aber sein Glück blüht dort, dort, auf seinem Wege, nicht, wie so lange ich träumte, hier unten im Thal!“

Da traf ein helles Jauchzen ihr Ohr. Es kam aus der Höhe, und sie erwiderte es mit einem dankbaren Lächeln inniger selbstsicherer Zufriedenheit. —

Es war um die Zeit der Mittagssonne, als ich diesen Abschied sah, und mein Herz jubelte auf, denn in der Sonne sah ich die bleichen Triebe der falschen Eigenliebe und die verkümmerten Schösslinge des Mitleids vergehen und aus kraftvoll erwecktem Drange keimte es empor, stark und zukunftsfröh und vom Sonnenlicht umspielt: das wahre, ernste, heitere, schaffende Leben, das im kühlen Thalgrund falscher Pflichten zu ersticken drohte.

✱

✱

✱

UND ES war um die Zeit der Abendsonne, da sah ich es wehen von der Stadt her zum Seeufer und den weiteren Weg heran zum Fusse des Berges. Und Menschen waren es, die auszuruhen gingen von dem wilden bluttriefenden Spiel, dem sie am Tage gefröhnt. Stöhnend sanken die einen zusammen am Ufer des Sees, Verzweiflung in ihren Mienen; andere kamen stumpf daher und in toter Müdigkeit liessen sie sich nieder, wo ein Platz sie einlud; aber auch die wenigen, denen das „Glück“ einmal gelächelt, zeigten ihre Fröhlichkeit nicht offen, denn der Freude Laut erstarb auf ihren Lippen, fiel ihr Blick auf die totmüden und verzweifelten Mienen der andern. Und doch — über alle, alle goss die Abendsonne ihre roten Strahlen und vergoldete ihre Züge mit dem Hauche scheinbar aufatmender Erlösung. Einmal kam es auch ihnen nahe, dieses rettend waltende Gefühl des Augenblicks und glättete für eine kurze Weile die wüsten Falten, die das Leben, das harte, trostlose Schattenleben in ihr Gesicht gegraben. Und da — da um die Zeit der Abendsonne schien es mir möglich, dass die Menschen sich doch noch einmal zurückfinden könnten in das Licht, das befreiend selbsterlösende Licht freudiger, schaffender Liebe. Denn Gesang stieg nun auf, hier und dort, und das Singen klang nach Freude.

Da wandte ich die Augen hin zu denen, die sich der Höhe nahten. Es waren nicht gar viele, denn der Weg war weit und ansteigend. Darum konnten ihn die Uebermüdeten nicht mehr wandern, so sehr sie sich auch sehnen mochten nach Erhebung aus der Verflachung des Alltags. Aber die noch Kraft hatten, kamen an und fanden das Haus an der Berglehne, und sie sahen den gestürzten Baum und das zerrissene Dach und das Weib, das im Abendsonnenschein auf der Schwelle sass.

„Wo ist dein Mann?“ — frugen sie.

„Fortgegangen!“

„Wohin?“

„Die Höhe hinauf, seinen Weg, dem Licht und dem Leben nach!“

Da frugen sie nicht mehr, sondern begannen zu murren und zu schelten über den Pflichtvergessenen. Das Weib liess sie und rührte sich nicht. Da aber, als das Tosen sich ausgetobt, erhob sie sich von der Schwelle und blickte ihnen ins Gesicht. Ihr Mund begann zu sprechen, und was sie sprach, klang wie ein gewaltig rauschender Hymnus.

„Ja, fort ging er, die Höhe hinan, seinen Weg, der ihn zog zu Leben und Licht. Denn seht, er wohnte im Thalgrunde, wie ihr, und von Pflicht sprach ich ihm, wie ihr, und die Pflicht erdrückte ihn und seine Liebe, wie sie euch und die eurige verkümmern am Boden hält. Im Schatten erstarrte sein Herz, und der Krampf legte sich um seine Kraft und hielt sie nieder. Wenn je wir Abends zur Höhe stiegen, kehrten wir wieder zu Thal mit der Sehnsucht im Herzen, und der Sehnsucht folgte das graue Gespenst der Unzufriedenheit auf dem Fusse und lagerte sich auf unsere Schwelle. Wie kam es nur? Er wollte mein Glück, ich wollte sein Glück, aber wir sahen die Liebe sterben und wussten nicht Rat. Ich konnte ihm nichts mehr geben, er mir nicht mehr, denn unsere Kräfte waren lahm geworden. Und wir fühlten es, und in unsern Augen spiegelte sich die Angst, die Angst, das gewaltige Weh der sterbenden Liebe. Da kam in der Nacht der Blitz und machte uns den Himmel frei, und wir sahen den Himmel und die Morgensonne. Und ihre Strahlen kamen und erzählten uns von Licht und Liebe. Die Erinnerung wehte leise über uns, die Erinnerung an jene kurze selige Zeit, da wir in der Sonne wandelten, bis uns der kühle Thalgrund der Pflichten umschloss und unser Dasein umschattete. Aufjauchzte mein Herz, und ich trat zu ihm: Gehe deinen Weg, sagte ich ihm, den steilen Weg zur Höhe und lerne wieder leben und lieben und schaffen! Und was du schaffest, lass es mich wissen, und ich will dein Dolmetscher sein für die Menschen. Die Freude soll ihnen wieder nahen mit der Liebe, die verschüchtert auf heimlichem Pfade vor dir hergeht. — So liess ich ihn ziehen und segnete sein Beginnen in der wiedererwachten Erinnerung an unsere Jugendzeit. Denn wer als Kind die Sonne sah, wird sie suchen sein Leben lang, bis die Träume des Kindes sich erfüllen und ihn zurückleiten dahin, wo im Sonnenlicht die Liebe waltet und das Leben in bunten Farben blüht. Und nun freut euch mit mir und segnet auch ihr sein Thun! Ein Mensch fand den Pfad wieder, den die Einsamen wandelten bisher, aber wenn ihr wieder Kunde vernehmet von dem Freudenlicht, das diesen Pfad umströmt, so werdet ihr Vertrauen fassen und kommen und helfen, den Pfad auszubauen zu herrlicher Strasse, zur Via triumphalis beglückender Liebe.“

So sprach das Weib zu den Menschen. Und stumm waren sie geworden, ganz stumm und still. Zitternde Glut umfloss ihre Körper und liess sie in feuriger Regung erstrahlen. Sie boten ihm ihre Hülfe, alle, alle, und das Weib stand auf der Schwelle in purpurnem Lichte, eine wirkende Priesterin zukunftschaftenden Lebens. Ein einziges Jubellied erscholl, als die Menge sich wieder der Stadt zuwandte, und noch lange trug der Wind die wallenden Klänge zu dem Hause an der Bergelehne.

Und noch einmal kam es die Strasse herauf, zwei kleine, liebe Gestalten, ein Knabe und ein Mädchen, und „Mutter!“ riefen sie schon von fern und beflügelten ihre Schritte. Die Mutter aber lächelte und zog die lieblich Erhitzten an ihre Brust.

„War es schön heute?“ — fragte sie die Kleinen.

„O, wunderschön, Mutter! Da drunten am See! Wir haben Steine gesucht und Muscheln, und barfuss sind wir gelaufen, aber nur ganz wenig ins Wasser hinein. Schau', nur bis daher!“ — Und das Mädchen wies auf den Knöchel am linken Füsschen, aber der Knabe fiel ein:

„Ja, aber ich habe sie an der Hand behalten, weisst du, damit ihr nichts passiert. Du brauchtest gewiss keine Sorge zu haben, liebe Mutter, denn ein alter Mann war bei uns und hat Acht auf uns gegeben und mit uns gespielt, und dann hat er gesagt, Kinder müssten in der Sonne spielen. Die Sonne sei die Liebe.“ — Da drängte sich eine Thräne in das Auge der Mutter, eine helle, lichte Freudenthräne. Sie küsste die Kinder und trat mit ihnen ins Haus hinein, denn die Sonne war untergegangen, und kühle Dämmerung kroch aus dem Walde hervor. „Damit ihr euch nicht erkaltet!“ — sagte sie leise. —

Und es war um die Zeit der Abendsonne, da ich solches sah vom Berge herab. Nun zog ich den Mantel fest um die Schulter; ein Felsblock schützte mich vor dem Wehen der Nachtluft. Ich lagerte mich ins weiche Moos und schob die Hände unter den Kopf. So sah ich nichts mehr unter mir, nur über mir den tief dunkelblauen Himmel. Ein Stern trat aus dem Blau hervor, erst winzig klein und mit zaghaft flimmerndem Strahl, dann grösser und grösser, bis er zuletzt dastand, glänzend gross mit weissem, reinglühendem Licht. Von dem Stern sah ich einen Strahl sich lösen, der herabschwebte zu mir. Ich wartete und suchte ihn zu erkennen. Es war ein Wogen und Weben im Lichte, aber dieses Gewoge nahm Form an mehr und mehr, je näher es kam, und da — da erkannte ich: Meine Mutter! Und ich sah noch ihr glänzend schönes Auge, ich sah noch den mildgütigen Zug ihres Lächelns, ich fühlte noch, wie ihre weiche Hand mir über das Haupt fuhr ... Und dann träumte mir, ein wallendes Lichtmeer umflute mich, wie einst, da ich als Knabe an der Hand der Mutter das Goldgewoge der heimatlichen Fluren durchschritt und Blumen pflückte, Blumen, farbenstrahlende Blumen. Diesmal aber trug ich eine Fahne in der Hand, welche die Mutter mir gestickt. Und von grünem Bandgewinde strahlten die goldnen Sprüche des greisen Mannes:

„Wohl dem, der im Leben den Weg wieder zurückfindet zu dem Flecke, wo die Lichtstrahlen tanzen und liebend des Lebens walten!“

„Die Sonne ist die Liebe!“

„Kinder müssen in der Sonne spielen, Kinder und die grossen Kinder, die Künstler!“

Und ich schwenkte die Fahne und sang und sang, und eine Schar von jubelnden Kindern zog hinter mir her, und auch sie hatten Fahnen und Kränze und Blumen, und auch sie sangen und jauchzten und lachten, und ich führte sie an meiner Mutter vorüber, die am Wegrande stand und lächelte, und wir senkten die Fahnen vor ihr und sangen, sangen und immer wieder sangen wir:

Die Sonne ist die Liebe! — Die Sonne ist die Liebe!






BLINDENKLAGE

Wenn ich dich frage, dem das Leben blüht,
O sag mir, sage, wie das Mohnfeld glüht!
Das rote Mohnfeld, wie es jauchzt und lacht . . .
Tot ist mein Pfad und ewig meine Nacht.
Wohl manch ein Unglück schlägt den Menschen schwer,
Wer soviel trägt, kennt keinen Jammer mehr.
Die sonnenhellen Fluren wankt er blind
Und tappt nach Spuren, die verschüttet sind.
Ich träume Sonnen, strecke weit die Hand,
Ich möchte greifen durch die dunkle Wand,
Ich möchte fassen durch der Schatten Schicht
In roten Mohn und strahlengold'nes Licht.
Aus alten Zeiten lockt ein Schimmer nach,
Im toten Auge blieb die Sehnsucht wach,
Und wissend von der Herrlichkeit des Lichts,
So ganz enterbt, geh' ich durch Nacht und Nichts.
Ich weiss von Gott und seinen dunklen Wegen,
Tot ist mein Fluch, und tot ist auch mein Segen.

KARL HENCKELL









ZUR MODERNEN DICHTUNG

EIN RÜCKBLICK

VON

CAESAR FLAISCHLEN

WER ETWAS tadeln will, sollte es wenigstens besser machen können. Aber es ist nun allmählich fünfzehn Jahre, dass ihr gegen unsere alten Götter anstürmtet und eine neue Kunst verhiesset, eine Kunst eures Könnens, und wir warten noch immer auf die Erfüllung eurer Verheissung und auf einen Beweis der Berechtigung eures Landfriedensbruches!“

Dieser Vorwurf des Nicht-besser-machen-könnens bildet noch immer und trotz allen Widerlegungen den eigentlichen letzten Grund für all die Wenn und Aber, mit denen man sich in weiten Kreisen gegen alles, was moderne Kunst und Dichtung heisst, mehr oder weniger ablehnend verhält. Und der Schein von Wahrheit, die halbe Berechtigung, die man diesem Vorwurf zugestehen muss, ist das Gefährliche dabei, denn das erlösende Wort, das ihm diese nähme, ist noch nicht gesprochen, die befreiende That ist noch nicht gethan . . . trotz Allem! und trotz Vielem, das eine übereifrige Begeisterung zu einer solchen aufbauschen möchte, und trotz Vielem, das wiederum weit höher steht, als man gelten lassen will.

Es sind allerdings schon volle fünfzehn Jahre, dass sich der Bruch mit der Epigonenkunst der Generation der dreissiger Jahre anbahnte. Von einem willkürlichen Landfriedensbruch aber darf nicht ge-

sprochen werden. Die ganze Bewegung ist von ihrer ersten Veranlassung, von ihren anfänglichsten Quellpunkten an bis auf ihren letzten Gedanken hinein eine nicht blos natürliche, sondern auch durchaus notwendige Folge der gesamten Entwicklung unseres Jahrhunderts, die auf jedem Gebiet einer mit allem Veralteten aufräumenden Neugestaltung und Neuordnung der Dinge entgegengrängte und entgegengedrängt.

Man darf in rein äusserlich politischer Beziehung nur an die ihr ganz kurze Zeit vorausgehenden Kriege und Siege von 1866 und 1870/71 erinnern. Sie hatten eine völlig andere Weltlage geschaffen. Sie hatten die Fragen und Ideen, die den Lebensinhalt der ersten Hälfte des Jahrhunderts ausmachten — für uns in Deutschland wenigstens — zum Teil gelöst und beantwortet, zum Teil als zunächst unwesentlich zurückgelegt. Es handelte sich fortan nicht mehr um Schaffung des nach aussen hin einheitlichen Reiches, das man haben wollte, sondern um seine innere Durchgestaltung, und dabei kamen durchaus andere Dinge in Betracht.

Aber diese politischen Ereignisse waren es nicht allein, infolge deren die Welt von heute ein so anderes Gesicht trägt, als die Welt unserer Väter, als die Welt von einst, und die den grossen Gegensatz

schufen, der überall nach Gleichung und Klärung ringt. Sie bilden im Zusammenhang der Gesamt-Entwicklung auch wieder nur ein Moment — ein äusseres Abschlussmoment einer Reihe von kleineren Phasen. Jeder Abschluss aber in der Geschichte ist zugleich wieder ein Anfang zu Neuem. Und von diesem Gesichtspunkt aus, der die Geschichte eines Volkes — im weitesten Sinn des Wortes — nur als eine fortlaufende, ununterbrochene Kette, als eine in tausend Punkten sich bindende und lösende Summe von Umbildungs- und Entwicklungsmomenten versteht, von diesem Gesichtspunkt aus genommen, beginnen wir erst jetzt und ganz langsam und allmählich, tastend und suchend die eigentlichen, tieferen Konsequenzen jener Epoche zu ziehen, die man in unseren Lehrbüchern als die der Aufklärung bezeichnet, und unser Jahrhundert der Entdeckungen ist nur eine erste innere Folge. Die französische Revolution bildet dabei nur ein kurzes, blutiges Intermezzo.

Die ganzen Entdeckungen und Erfindungen auf den Gebieten der Technik, die ganzen Errungenschaften, die unsere Forschung und Wissenschaft im Laufe des Jahrhunderts mit unverdrossenster Arbeit sich gegen das Überlieferte ertrotzt hat, sei es auf dem Gebiete der Staatswissenschaft, oder auf dem Gebiete der Philosophie, Theologie, Philologie, oder auf dem der Medizin und Chirurgie, ganz vor allem aber die ersten hypothetischen Ergebnisse unserer Naturwissenschaften — sie alle wurzeln tief zurück in jene grosse stürmische Freidenkerzeit des vorigen Jahrhunderts und bilden im Stillen eine weit gewaltigere und umwälzendere Revolution, als die ganze Pariser Bastillenstürmerei und der Sieg ihrer Guillotine mit allen politischen Folgen.

Eisenbahn, Dampfschiff, die Erfindung des Zündhölchens, Postwesen, Telegraph, Telephon haben in einer Spanne von kaum zwei Menschenaltern die gesamte Kulturwelt derart von Grund aus umgestaltet und bis auf die heimlichsten, allerpersönlichsten Gewohnheiten des wertlosesten Einzelmenschen hinein, dass man sich fast wundern muss, dass eine so tiefgreifende Weltwandlung sich verhältnismässig noch so ruhig und friedlich hat vollziehen können, wie sie sich tatsächlich doch vollzogen hat. Und das Leben eines Menschen von heute, mit allem, was es ausfüllt, steht allein schon dadurch in einem so trennenden Gegensatz zu den ganzen Lebens- und Daseinsbedingungen unserer Väter und Grossväter, wie er trennender wohl kaum gedacht werden kann.

Das sind alles längst bekannte Dinge und That-sachen, aber ich glaube, man darf sie wohl einmal auch in diesem Zusammenhang überblicken.

In einem vielleicht noch schrofferen und jähren Widerspruch aber zu allem Gewesenen und Gewohnten haben uns, wie schon erwähnt, Hand in Hand mit diesen Umgestaltungen durch die Technik, die Ergebnisse unserer wissenschaftlichen Forschung gebracht. Noch schroffer — da sie zunächst vorwiegend negativer Natur sein mussten und das Positive ein so durchaus anderes Gepräge zeigt, als das liebgewordene Alte, dass man den Widerstand versteht, der ihm entgegengesetzt wird.

Schon Kant hatte dem Menschen klar und scharf die Grenzen der Erkenntnis gezogen, in die er sich fügen müsse. Die Gebrüder Grimm entkleideten seine Sprache ihres göttlichen Ursprungs und fanden Gesetze, die ihr Werden und Wandeln als etwas durchaus Irdisches darthun. Comte stellt dem metaphysischen Wunderglauben der gesamten alten Philosophie den ruhigen Positivismus sachlichen Wissens gegenüber. Strauss wagt sich mit skeptischstem Rationalismus an die jahrtausendfeste Überlieferung der Evangelien. Humboldt bringt den Menschen in noch engere Beziehung zu seiner Erde, und Darwin geht noch weiter und zwingt ihn noch weiter ab von seiner erträumten Gottabstammung, während die englischen, französischen und deutschen Nachfolger Adam Smith's nach einer Klärung und Regelung seines breiten Nebeneinanders suchen.

Überall auf allen Gebieten erhebt ein stolzer, erdenfroher Rationalismus das Haupt — wenn man das Wort einmal in diesem allgemeinen Sinn gebrauchen darf —: eine neue Weltordnung und neue Menschheitsgesetze zu schaffen, immer weitere Kreise in Mitleidenschaft ziehend und einen innerlich immer tieferen Bruch reissend mit dem ganzen wissenschaftlichen, ethischen und politischen Bewusstsein und Glaubensbekenntnis der Vergangenheit. Er will keine Märchen mehr, er will sich nicht mehr mit beschönigenden Illusionen über den Ernst der Wirklichkeit, über das Ungewohnte, über das vielleicht Abschreckende der nüchternen Thatsache hinwegtäuschen, er will sich nicht mehr belügen, er will keine Potemkin'schen Dörfer mehr um sich herum aufgestellt haben, er glaubt, die Wahrheit ertragen zu können und stark genug zu sein, ihr frei und ohne Furcht ins Auge zu sehen.

Mochte nun auch noch so viel Verkehrtes mit unterlaufen, mochte auch noch so viel nur Hypothetisches im Eifer und in der Erregung des Augenblicks als bewiesene Wahrheit ausgerufen werden, die einstige, in ihren letzten Grundzügen doch vorwiegend mythische Weltauffassung war ins Wanken gekommen, die mehr menschliche allerdings, die an ihre Stelle treten

sollte, haben wir heute noch nicht und harrt noch immer des Gesetzgebers, der ihre ersten Grundlinien ausbaut und zu einem festen Gefüge zwingt, das zum Ersatz für die verlorene alte werden kann.

* * *

Dass dies Alles aber, dieser ganze Bruch mit der Überlieferung und der ganze ihn umtobende Kampf der Geister früher oder später auch im Kunstleben der einzelnen Völker zum Ausdruck kommen würde und kommen musste, liegt auf der Hand.

Die Kunst einer Epoche ist immer der treueste und zuverlässigste Spiegel ihres eigentlichen Lebens- und Gedanken-Inhalts, obgleich sie zu allen Zeiten — immer ein wenig idealisierend — weit mehr ein Bild dessen gab, was man hoffte und wünschte, als ein Bild davon, wie es thatsächlich war. Ob als Folge, als Ursache, oder als blosses Begleitmoment äusserer Verhältnisse, ist schwer zu sagen. Beides steht in so hundertfach verknüpfter Wechselwirkung, dass sich vielleicht nur bei ganz wenigen, engbegrenzten Einzelfällen der wirkliche Zusammenhang erkennen lässt.

Wie dem aber nun auch sei, die Entwicklung, die unsere Musik in Richard Wagner nahm, zeigt ganz den gleichen, rationalistisch gestimmten Zug. Und in der Malerei bildete sich allmählich eine ebensolche, immer siegreicher werdende Richtung heraus.

Überall ein jubelnd aufstürmender Drang nach Rückkehr zu Natur und Natürlichkeit, ein Drang, von den immer mehr Schablone gewordenen Vorbildern einer früheren Zeit loszukommen, mit eigenen Augen zu sehen und dem eigenen Empfinden gerecht zu werden, ein Drang, rücksichtslos die eigene Welt zu Wort zu bringen.

Man wollte nicht mehr schön sein, man wollte wahr sein, und um jeden Preis. Aber man ging noch weiter, man zerriss die Schleier, mit denen eine vergangene Kunst über alles Allzumenschliche hinwegzutäuschen strebte, und suchte geradezu das Hässliche, Aufregende und Extreme, und möglichst nackt und unverhüllt, nur um keine Gemeinschaft mehr mit Altem haben zu wollen, und mit seiner Unnatur. Das Recht des Alltäglichen sollte wieder zur Geltung kommen, die innere Wahrheit sollte siegen, die Wahrheit der Natur.

Nur die Dichtung hielt lange Zeit nicht in diesem Masse Schritt mit der Entwicklung ihrer Schwesterkünste, obgleich sie doch am ehesten zur Verkünderin und Trägerin neu sich aufringenwollender Ideen berufen wäre, und obgleich zweifellos gerade sie doch von solchen am tiefsten in Mitleidenschaft gezogen

wird. Vielleicht liegt jedoch eben darin schon eine gewisse Erklärung für dies Zurückbleiben.

Wohl gährte und drängte es auch hier an allen Seiten nach Neuem. Die Romantiker suchten über den Hellenismus Goethes und Schillers hinauszukommen und erhoben das deutsche Mittelalter auf den Schild, und das „Junge Deutschland“ nachher lehnt sich wieder gegen diese auf, mit beiden Füßen in die unmittelbare Gegenwart springend und Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano, Fouqué und Eichendorff ihrem mondbeglänzten, minniglichen Rittertraume überlassend. Die unreifen politischen Verhältnisse aber, gegen die es sich erhob, nahmen ihm zu viel Kraft und Zeit. Und wenn auch nicht, ihr ganzes Kunstideal und das Beste, das sie hatten, wurzelte eben doch im Boden der zu Ende gehenden klassischen Periode. Ihre Kunst ist Übergangskunst, in jeder Beziehung, so viel Missbrauch im Allgemeinen mit dieser Bezeichnung getrieben wird. Ein Suchen nach Neuem und auch ein Finden von Neuem, aber ohne Kraft zu schöpferischer Durchgestaltung, ohne Kraft zu innerer Klarheit und Reife.

Sie fühlten, dass das Alte sich ausgelebt, sie fühlten, dass es neuen Zielen, neuen Idealen entgegengehe, sie fühlten auch die Richtung, in der sie gehen müssten, aber noch war der Weg dazu nicht offen und ihn aufzubrechen, hatten sie doch nicht genug ursprüngliche Kraft. Und so allein sind meines Erachtens Herwegh, Gutzkow, Laube, Heine und Börne zu verstehen, und ihre gallige Ironie und Satire — entspringend aus einer dunklen Ahnung ihrer Ohnmacht.

Was dann kam allerdings, die Generation der dreissiger Jahre, von braven Eltern und Lehrern mit Abscheu vor diesen unruhigen Gesellen erzogen und in den schönen, hohen Idealen unserer klassischen Kunst aufgewachsen, — was dann kam, hatte weder ein tieferes Verständnis für das, was die Zeit bewegte und was not that, noch auch wirklich schöpferischen Sinn für Kunst überhaupt. Es begnügte sich vollauf mit dem, was es konnte; es reimte seine Verse und schrieb seine Romane, und deklamierte seine Jambendramen, weil und wie man es einmal gewohnt war. Anstatt Axt und Pflug zu nehmen und auszuziehen und neue Wege zu brechen und neues Land urbar zu machen, blieb man still an seinem Herd sitzen, und ästhetisierte und untersuchte, wie die Grossen von Weimar es einst gemacht und wie man es infolgedessen auch machen müsse, um gross zu werden, und baute ruhig, Jahr für Jahr weiter auf dem Boden vergangener Blütezeiten, ohne zu bedenken, dass seine Fruchtkraft längst erschöpft sein musste.

Die Kriege und Siege von 1866 und 1870/71 donnerten über die Welt. Es riss sie mit und sie rafften sich auf. Nicht ein Einziger aber schuf etwas Bleibendes, nicht ein Einziger aber fand ein Wort, das sein Volk im Herzen behalten hätte, als unvergessenen Dichterweihgruss jener Tage.

Und das ist vielleicht der schwerwiegendste Vorwurf, den man ihnen machen muss. Gleims Grenadierlieder sind heute noch in Erinnerung; die Befreiungskriege hatten ihren Arndt und ihren Theodor Körner, Achtundvierzig sogar — seinen Herwegh. Von 1870/71 blieb uns nur die ein ganzes Menschenalter vorher entstandene „Wacht am Rhein“ und das — Kutschkelied. Nicht dass kein Sinn dafür vorhanden gewesen, wie man gern entschuldigen möchte: wer das Schwert in der Hand habe, habe keine Zeit für Kunst! Nein, es war kein Dichter da! Kein Dichter wenigstens, wie er not gethan und den seine Begeisterung zur Persönlichkeit gereift hätte, wie das bei Arndt und Körner der Fall war. Nachträglich hie und da kam dann Einzelnes auf den Markt, das vielleicht wert gewesen wäre, Beachtung zu finden, aber es war doch nicht stark und zwingend genug, so sehr man auch nach einem Homer verlangte. Und das ist ein deutlich redendes Zeichen und Urteil genug!

* * *

Erst etwa zehn Jahre später tauchte aus all den tiefgreifenden Wandlungen der Zeit eine jüngere Generation auf, die von 1860, und drängte schaffensfroh nach neuer Lebensgestaltung.

Die sogenannte realistische Bewegung, in der wir heute stehen, leitete sich ein.

Dass diese nun aber gleich als Widerspruch gegen die herrschende Richtung auftrat und nicht sofort mit Schöpfungen klassischer Reife und goethescher Überlegenheit kam, was man ihr heute noch entgegenhält, bedarf eigentlich kaum einer näheren Begründung.

Sie konnte zunächst gar nicht anders, als negativ sein.

Man war immer weiter abgekommen von Natur und Natürlichkeit. Man war immer geschenkfähiger, auch für höhere Töchter, immer artiger, und immer lederner und langweiliger geworden. Hauptsache war eine schöne glatte Sprache, „antiker Form sich nähernd“, und möglichst tadellose Reime. Auf Gedanken kam es nicht weiter an. Und in Novelle und Roman drehte sich Alles fast um die ausschliessliche, aber um so gewichtigere Frage: ob und wie die betreffenden Beiden sich kriegen würden, „um

fortan glücklich zu sein,“ und wenn es so weit war, war die Sache zu Ende. Ob die beiden wirklich nun fortan glücklich waren, blieb dahingestellt. Jedenfalls aber! Denn der Dichter sagte es und Glücklichein ist ja immer die Hauptsache. Dass es ausserdem freilich im menschlichen Leben dann und wann auch damals Dinge gab, die vielleicht noch wichtiger, als dieses Glücklichein, und die einer dichterischen Behandlung vielleicht ebenso wert gewesen, das störte Niemand die Mittagsruhe.

Es war die Art und Weise des alten Märchens, das da schliesst: Und der Schweinehirt heiratete die Prinzessin und wurde König und regierte lang und glücklich und wenn er nicht gestorben ist, so lebt er heute noch! Die Frage, über die wir heute kaum mehr hinauskönnen: ob denn diesem ehemaligen Schweinehirten das glückliche Regieren wirklich so glatt aus der Hand ging, wie seine frühere Beschäftigung, kommt dabei auch nicht einen Augenblick lang in Erwägung.

Wozu auch die Kunst mit dem trübseligen Ernst des Lebens belasten und mit den schweren Konflikten der Zeit! Tendenz war noch immer der Tod, jeder Kunst! Der Dichter stehe auf einer höheren Warte und habe nicht Dinge zu erörtern, die man nicht auch seinen Kindern geben konnte — die diese Kinder aber, und viel schlimmer noch, jeden Abend in der Zeitung lasen.

Dieser ganzen Unnatur entgegen, bildet das Jahrzehnt von 80 bis 90 eine Art Einleitung der neuen Bewegung, die Zeit ihres Kampfes, die Zeit ihrer „kritischen Waffengänge.“

Die beiden Brüder Heinrich und Julius Hart hatten von Berlin aus mit einer so betitelten Sammlung von Streitschriften 1882 das Signal gegeben, nachdem in München M. G. Conrad zwei, drei Jahre vorher auf eigene Faust schon einen ähnlichen Kampf begonnen, und in Kurzem bildeten sich an allen Ecken und Enden des Reichs kleine Freischärler-Fähnlein, die nun mit dem Schlagwort „Realismus!“ gegen die herrschende Langweiligkeit und „Höhere-Töchter-Kunst“ zu Felde zogen.

Der Hauptunmut wandte sich zunächst gegen die „Mumienpoësie“ Georg Ebers', gegen die „sentimentale Aprilabend-Weichheit“ Geibels, gegen die „Hoppedanz- und Ridewanz-Dichterei“ Julius Wolffs und Baumbachs, vor allem aber auch gegen die geistreich-sein-sollende Frivolität des französischen Ehebruch-Dramas, das damals, als „Revanche für Sedan“, unsere Bühnen beherrschte.

Der Fehler jedoch und das Überstürzte dabei war, dass man eine neue Kunst, die Kunst des Realismus

ausgerufen hatte und mit allen möglichen Theorien und Gründen kam, ihre Berechtigung nachzuweisen, und eigentlich noch nichts weiter von ihr wusste, als das blossе Schlagwort. Man ging infolgedessen natürlich überall viel zu weit und übertrieb, bei Angriff sowohl wie bei Abwehr, und das, was man an Eigenem auf den Markt brachte, bot der gegnerischen Kritik eine nur allzu berechtigte Gelegenheit zu Spott und Hohn.

Allmählich aber lernte man.

Man war auf Zola gestossen, der sich jenseits des Rheins gegen eine ganz ebenso zu toter Schablone gewordene Kunst erhoben hatte, und all das unklare und ziellose Suchen und Drängen fand nun eine Zeit lang wenigstens einen festen Punkt. Man hatte einen Wortführer und einen Wortführer, dessen blosser Name schon wie ein rotes Tuch auf das Philistertum wirkte, das man aus seiner dicken Ruhe stacheln wollte. Man begeisterte sich für ihn und verteidigte ihn, besser und vielseitiger vielleicht, als er sich hätte selbst verteidigen können. In erster Linie aber — und das war das Gute —: man lernte von ihm. Dass man Falsches, Unbrauchbares und Zweckloses herübernahm, war nur eigene Schuld und kann nicht auf Zolas Rechnung gesetzt werden.

Und da war ganz besonders das soziale Moment seiner Kunst und in engstem Zusammenhang damit seine Technik. Und beides war das, wonach man suchte. Das Wort Technik, das bisher eigentlich nur für die Bühnenmache des französischen Salonstücks geprägt schien, gewann plötzlich eine völlig andere Bedeutung. Man hörte, man las, und man sah es vor allem in jedem seiner Romane selbst, wie er arbeitete. Nicht wie bei uns gearbeitet worden war — das ganze Wort ist dafür falsch — nicht aus der Enge einer dumpfen Studierstube hinaus, mit dem, was einem gerade einfiel, sondern gleichsam von draussen hinein, mit eigener, sich wie von selbst dazu formulierender Sprache, ohne akademisch sanktionierte Regeln und Clichés, rücksichtslos dem unmittelbaren Leben, der Natur selbst nachschaffend und diese an Stelle der überlieferten Ästhetik zum obersten Gesetz erhebend. Beobachtend und sammelnd, mit fast wissenschaftlichem Ernst und Eifer.

Vieles allerdings, das trotzdem klein an ihm war, überschätzte man und anderes, Momente, in denen er wirklich gross und überlegen, unterschätzte man, wie das so der Fall zu sein pflegt, und obgleich er selbst deutlich genug ausgesprochen hatte, wie er verstanden sein wollte: *une oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament*. Ein Satz, den wir, richtig genommen, wohl noch lange nicht als erledigt zurücklegen dürfen.

Die Lyrik bemächtigte sich nun sozialer Momente. Roman und Drama ebenso. An Stelle der alten Familienblattseligkeit setzte man die grossen wühlenden Konflikte des Kampfes ums Dasein, Einzelner und Vieler. Der Dichter sollte ein Helfer werden und sollte vor allem ... wahr sein. Er sollte keine Märchen mehr erzählen, er sollte nicht mehr mit schönen Worten und Gefühlen über die Not und Last des Alltags hinwegtäuschen, er sollte seine Kunst nicht mehr dazu missbrauchen, Potemkin'sche Dörfer aufzubauen, sondern den Mut haben, der nüchternen, nackten Wirklichkeit ins Auge zu sehen und den Kampf mit ihr aufzunehmen! Es ist das aber die gleiche Forderung, die durch das ganze geistige Leben unseres Jahrhunderts ringt und die sich so nun auch in unserer Dichtkunst zum Ausdruck zu bringen sucht — eine Forderung, so ernst und gewaltig, wie sie vielleicht noch von keiner Zeit gestellt wurde, und die deshalb auch kaum von heute auf morgen zu erfüllen sein wird.

Diesem Ziele nun galt es und gilt es durch alle Wandlungen hindurch noch heute.

Mit beinahe überstürzender Hast aber überlebt sich die einzelne Phase und bildet sich der anfängliche „Realismus“ zum „konsequenten Realismus“, zum „Naturalismus“ und zum „konsequenten Naturalismus“ weiter. In ganz gerader Linie, und so schnell und durcheinanderkreuzend, dass diese Schlagworte längst ausser Kurs waren, ehe man eigentlich wusste und in feste Sätze fassen konnte, was mit ihnen gemeint sei.

Immer neue Momente greifen in die Bewegung ein, teils klärend, teils verwirrend.

So viel auch Zola gegeben hatte —: je rascher man sich seine Technik zu Nutze gemacht und je tiefer man in Folge dessen ihm selber ins Herz sah, um so deutlicher erkannte man auch, dass er im letzten Grunde doch etwas uns Fremdes hatte und dass gerade darin ein gut Teil seiner Grösse und Stärke lag. Man wusste nicht recht, was es war, doch man fühlte, dass es im Blut liegen müsse, und dass er trotz allem Germanischen in seiner Kunst in der Tiefe seines Wesens doch Franzose und Gallier und Romane war und blieb.

Ein Rückschlag trat ein und verknüpfte sich nach aussen hin mit einer ersten Aufführung von Ibsens *Gespensstern* in Berlin, Anfang 1887. Man wollte den zerschmetternden Eindruck, den sie hinterliess, erst abschütteln, aber er war nicht abzuschütteln. Eine plötzliche Begeisterung für diesen gewaltigen Nordlandkönig mit seinem finsternen Ernst flammte auf, und was Zola für den Roman, wurde Ibsen

nun für das Drama. Wenigstens übernahm dieses jetzt die Führung, wie ganz am Anfang einst die Lyrik. Und alle grossen Schlachten später, ob zu Sieg oder Niederlage, wurden auf der Bühne geschlagen.

Auch die anderen Dramen Ibsens wurden jetzt aufgeführt und gaben, trotz dem Widerspruch, den sie erregten, ja gerade durch ihn, Anlass zu allerlei interessanten Fehden und Erörterungen, die die Fragen der neuen Bewegung auch in weitere Kreise trugen.

Eine Vorstellung der Nora, Anfang der achtziger Jahre, war, wenn ich recht berichtet, ausgezischt worden. Nun hatte sich die Zeit geändert: man jubelte auf der einen Seite und auf der andern wies man wenigstens nicht mehr ohne weiteres zurück, sondern suchte zu verstehen und wartete ab.

Ibsen steht allerdings in vielem völlig auf dem Boden des französischen Salonstücks, aber nur — mit den Füßen und nicht wie etwa Sardou selbst und Andere auch mit dem Kopf, und als freier, seine eigenen Gesetze schaffender Übermensch, nicht als Frackheld mit dem Klapphut unterm Arm. Und so war er wieder einer von denen, nach denen man rief, wieder ein groser Träger und Gestalter moderner Zeitideen.

Und dennoch ging es auch bei ihm, wie bei Zola, und trotz aller germanischen Stammesverwandtschaft. Der Deutsche will eine synthetische Kunst und die Ibsens ist in ihren Grundmomenten durchweg analytisch. Seine Technik ist es ganz. Als sich dies nach und nach aber immer fühlbarer und erkennbarer herausbildete, als er immer mehr „nur blosses Schemen gab, anstatt lebendige Menschen“, wie man sich ausdrückte, vermochte man ihm nicht mehr Schritt zu halten auf seinem einsamen, immer steileren Höhenweg und blieb zurück.

Aber man hatte von ihm gelernt. Wieder, und nicht weniger vielleicht, als von Zola. Nur nicht nach der äusseren Seite des breiten sozialen Lebens hin, sondern nach der inneren des einzelnen Menschen. Unsere Abhängigkeit von Frankreich jedoch war damit gebrochen und es vollzog sich so eine Art Ausgleichung, die eine gewisse Ruhe und Sammlung zur Folge hatte und uns zu uns selber führte. Man war ausserdem auch des ewigen Streitens und Theoretisierens endlich müde und sehnte sich darnach, zu schöpferischer That zu kommen.

Und hier tritt nun Nietzsche in die ganze Bewegung.

Man war reifer und ruhiger geworden und hatte sich durch all diese Wandlungen und Überwindungen hindurch allmählich auch ihm entgegengefunden, der

da längst schon überwunden hatte. Anfänglich nur vereinzelt und widerstrebend, doch immer ergriffener und überwältigter. Man hatte draussen bei andern nach dem Befreier gesucht, der da stark und überlegen genug wäre, voranzugehen und in dessen Zeichen man siegen könne, und plötzlich erkannte man, dass man ihn gar nicht zu suchen brauchte, dass er längst da war, nur in ganz anderem Gewande.

Eine neu entdeckte Welt that ihre Thore auf, und wenn man ihre erhabene, fremde Grossartigkeit vorderhand auch nur mit dem Instinkt verstand — und wenn man sie auch auf langhinaus noch kaum anders verstehen wird und wenn es vielleicht auch noch Jahrzehnte dauern wird, ehe man ihre Abgründe und ihre Gipfel erstiegen haben wird, — so fühlte man überall doch den Herrn und Sieger, der in seiner gewaltigen Persönlichkeit einen Weg gefunden hatte aus dem wogenden Chaos der nach Klärung ringenden Zeitideen hinaus . . . einen Herrn und Sieger, der wie Prometheus das Feuerlicht einer neuen Weltanschauung vom Himmel geholt und nun zur Strafe dafür sich an den Felsen schmieden und sein Herz den Geiern zum Frass lassen musste.

Die letzten Jahre der Entwicklung gehören fast ausschliesslich ihm. Sein Einfluss allerdings ist äusserlich in keiner Weise so bemerkbar und zu Tage tretend, wie der Zolas oder Ibsens. Er besteht hauptsächlich in einer im Stillen wirkenden philosophischen Konzentrierung des Einzelnen, in einem stillen inneren, festenden Ausbau und einer immer fruchtbarer werdenden Wertung seiner Anschauungen und Gedankenläufe.

* * *

Dass eine derartige Bewegung aber, wie die, in der wir stehen, die Bewegung dieses ganzen, urkraftstolzen Rationalismus, mit all der Metaphysik, mit all der Spekulation der bisherigen Weltanschauung aufräumend, sich auch eine neue äussere Gestalt, neue Ausdrucksmittel schaffen würde, liegt in der Natur der Sache. Mögen die überlieferten alten noch so gut gewesen sein, sie genügen nicht mehr, sie haben keine Worte mehr, für das was man sagen will und sagen muss. Ein neuer Geist will neue Äusserungsformen, eine neue Welt ihre neue Sprache haben. Junger Wein geht nicht in alte Schläuche. Genau wie das Mittelalter einst, wie die Welt Luthers und die Welt Lessings sich ihre neue Sprache schuf. Fast unbewusst, nur dem Drange gerecht zu werden, zu sagen, was sie bewegt, und möglichst so, wie es sie bewegt.



dass sie, auch hier wieder wie einst Lessing, eine Kunst der Gegenwart fordert und verlangt, dass der Dichter seines Prophetenworts bewusst werde und sich um die Fragen kümmerge, die sein Volk bewegen, und Antwort darauf suche —

dass sie damit den grossen rationalistischen Ideen und Philosophemen einer neuen Zeit, die wie hochflammende Bergfeuer durch das Jahrhundert leuchten, endlich auch in der Dichtkunst zum Wort verhilft, wenn auch vorerst nur stammelnd und stotternd —

und dass sie durch das Alles, noch einmal wie Lessing, zur schöpferischen Neugestalterin unserer Sprache wird, aus dem unversiegbaren Jungbrunnen unseres Volkstums heraus.

Mag das Alles auch noch so sehr in blossen Anfängen stecken, so sind es doch Aufgaben und Ziele, so gross und weittragend, wie sie sich die Kunst einer früheren Periode wohl kaum zu stellen wagte. Man darf nur nicht gleich mit allzu hohen und mit allzu eiligen Erwartungen kommen wollen und gleich klassische Werke fordern. Das ist immer misslich und enttäuschend. Selbst Goethe und Schiller brauchten ein Vierteljahrhundert vorher Lessing als Vorbereiter und Bahnbrecher.

Was aber not thut, das wäre: dass man endlich mit ein bisschen mehr Liebe und Geduld und weniger Vorurteil der Entwicklung gegenüber träte, mit mehr Teilnahme und Mitfreude, und nicht bloss das Ungenügende sähe, sondern auch das Gute und Reifenwollende.



HENRI DE RÉGNIER*

VON

H. GR. KESSLER

WEDER VERLAINE noch Mallarmé sind von der französischen Akademie jemals auch in ihre Unsterblichkeit aufgenommen worden; Verlaine ist gestorben, und auch Mallarmé wird sich wohl mit Molières Loos begnügen müssen. Dem viel jüngeren, zur zweiten Generation der französischen Symbolisten gehörenden Henri de Régnier dagegen bereitet die Akademie, nach dem Lobe zu urteilen, das er von ihrem beglaubigten Kritiker Brunetière geerntet hat, einen Platz in ihrer Mitte vor. Ein Tadel braucht das nicht zu sein. Es bedeutet nur, dass Régnier es verstanden hat, den Symbolismus zu popularisieren.

I.

In der träumerischen Weltferne der französischen Provinz, in einer Art von Rosmersholm, welches das Glück tötete, ist Régnier aufgewachsen.

*Rien ne souriait dans la maison natale,
Grave de vieux silences accumulés —
Il y avait aux murs d'ébène et de soie,
En des cadres d'écaille et d'or, les faces anciennes
De femmes lasses et d'hommes sans joie. —
Tous, ils étaient le Passé de ce qui passe.
Et elles, quand j'y songe
Peut-être un peu la raison d'être de mes songes,
Comme eux —
Eussent été la raison d'être de mes actes.
Les rideaux semblaient morts le long des fenêtres;
Les flambeaux brûlaient tout un soir
Immobiles dans les miroirs —
Et le silence et l'ombre n'ayant rien à dire
Le Temps avait fermé ses ailes défaillantes.*

Auf den öden Treppen des alten Hauses, im Zwielflicht der langen Gänge, in denen seine Schritte wie die von gespenstischen Begleitern widerhallten, in Saalfluchten, die seit Menschengedenken unbewohnt und leer standen, hat er gespielt. Die Fenster blickten auf Dünen und Meer.

Er selbst sagt vom düsteren Hause seiner Kindheit: il me semble notre possible amour de plus tard avoir là vécu et consommé son avenir et anticipé toutes les vieilleses.

Seine Eltern verurteilte ihr adliger Name zur Unthätigkeit. Sie haben still ihr Schattendasein getragen.

*Jusqu'au jour où sont morts, calmes, côte à côte
Ceux — dont l'un s'endormit pour n'éveiller pas l'autre.*

Und dann ist der Sohn ins Leben hinausgegangen. Aristokrat, das Kind eines greisenhaften Geschlechts, selber schon etwas müde, schon etwas melancholisch, trat er in die Welt ein wie sein Held in den Lebensgarten:

*Il vint par le chemin du côté de l'Aurore
Des vieux Edens perdus vers le monde ignoré
En ce Verger de source et d'arbustes sonore
Ephèbe épris d'amour, vaguement timoré
De son exil parmi les routes qu'il ignore.*

Gar bald haben auch ihn die Stürme der Leidenschaften mit sich fortgerissen, weit hinaus auf das Meer des Lebens.

* Henri de Régnier. Poèmes. 1895. Früher sind erschienen: Les Lendemain 1885. Apaisement 1886. Épisodes, Sites et Sonnets 1891. Contes à soi-même 1894. Le Trèfle noir 1895. Le Bosquet de Psyché; und Aréthuse 1895.



*Les grands vents venus d'outre-mer
 Passent par la Ville, l'hiver,
 Comme des étrangers amers,
 Ils se concertent, graves et pâles,
 Sur les places, et leurs sandales
 Ensablent le marbre des dalles.
 Comme de crosses à leurs mains fortes
 Ils heurtent l'auvent et la porte. —
 Et les adolescents amers
 S'en vont avec eux vers la Mer.*

✱

Die Glut der ersten Leidenschaften, der ersten Leiden, brennt was in der Seele edel ist zu Stahl oder Asche; das Kind wird durch sie Hamlet, Dante, Friedrich der Grosse oder Philister. Régnier, den Enkel m  der Ahnen, den Träumer des düsteren Hauses, den Dichter, hat sie zum Pessimisten gemacht.

II.

Die Phantasie prädestiniert zum Leiden an der Welt. Die grossen Religionsstifter und die grossen Dichter sind alle Schwerm  tige und Leidende gewesen: Buddha und Christus, der Dichter des Hiob und der des Prometheus, Dante, Shakespeare, der junge Goethe. Im Vergleich zum Traum ist die Wirklichkeit schal. Dem, der die Zukunft vorweggeniesst, ist das Leben ein Drama, das er schon einmal und von besseren Spielern gesehen hat; es lohnt sich nicht, es zum zweiten Male durchzukosten.

Aber wenn auch die wahren Gründe des Pessimismus nicht dem Milieu entstammen, sondern im Temperament und im Charakter in Tiefen des Wesens ruhen, die dem Einfluss der Aussenwelt und selbst dem Auge der Erkenntnis entrückt sind, so hat doch der am Leben Leidende das Bedürfnis, seine Empfindungsweise vor sich selber zu rechtfertigen. Er spiegelt sich Gründe in seinen äusseren Verhältnissen, seiner Zeit, seinem Glauben vor, und diese wirken wieder auf die Form seines Leidens zurück. Der Weltschmerz ist keine Philosophie sondern eine Charaktereigenschaft; aber mit dem, was der Mensch von sich und seiner Bestimmung in der Welt glaubt, wechselt die Art, wie er das Leiden empfindet. Eine solche Wandlung hat sich seit der Romantik vollzogen.

✱

Von Goethe an hatte Diese den Begriff der Sehnsucht ausgebildet. Auf ihn gründete sie, ebenso wie Schopenhauer, ihren Weltschmerz. Alles was ist leidet, weil jede Befriedigung der Sehnsucht unmöglich oder durch ihre Vergänglichkeit wertlos ist. Faust und Manfred, Wotan und Brand sind Helden und Opfer des unbeugsamen Wollens, des unstillbaren weil unendlichen Begehrens. Solcher Weltschmerz setzt eine starke Persönlichkeit, starke Triebe und Instinkte, starkes Wollen und starke Affekte voraus.

Gesetzt nun das Selbstgefühl wird schwächer, die Triebe büssen an ihrer Kraft ein, der Wille wird gebrochen, und der Mensch sieht Nichts mehr, das er des Begehrens für wert hielte, dann wird damit das Leiden nicht aus der Welt geschafft, und ebensowenig der Pessimismus; aber dieser erwächst auf der veränderten Persönlichkeit, auf dem neuen Boden, in einer verwandelten Gestalt.

Und eben Das ist in den letzten Jahrzehnten eingetreten. Während der Weltschmerz der Romantiker noch von einer ungeheuren Steigerung des Selbstgefühls, von einer Ueberreizung der Affekte und des Begehrens ausging, gründet sich der moderne, der Régniers, auf einem lähmenden Bewusstsein von der Nichtigkeit des Ichs und einer daraus folgenden verhängnisvollen Schwächung der Instinkte.

✱

Man kann in Amiels Tagebuch den lebenslangen Kampf einer Persönlichkeit gegen die ihre Triebe, ihren Willen und selbst ihr Identit  tsbewusstsein auflösenden Strömungen des modernen Lebens Tag für Tag verfolgen.

Alles was heute der Mensch über sich selber oder über die Welt erfährt, Alles was er thut, um diese Erfahrung zu vermehren, Alles was ihm als seine Pflicht gepredigt wird, wirkt dahin, sein Pers  nlichkeitsgef  hl zu schwächen. Seine Empfindungen, seine Triebe, seine Instinkte — so hört er — sind nicht sein individuelles Eigentum, sondern von seinen Vorfahren ererbt oder von seiner Umgebung bedingt; er ist ihr Durchgangspunkt, die flüchtige Zusammenfassung von Teilen, die im nächsten Augenblick sich zerstreuen und neue Verbindungen eingehen werden. Seine Handlungen ragen nicht, wie er früher glaubte, hinein in die Ewigkeit des überirdischen Lebens; sie treten nicht S  hne oder Belohnung für ihn heischend vor den Thron Gottes; sie bedingen keine Schuld und verdienen kein Lob; er, der anscheinend Handelnde, ist nicht einmal ihr Urheber. Denn er ist weniger als eine Welle auf dem unendlichen Meer des Werdens, weniger als ein Hauch, weniger als ein Schatten; er ist ein Begriff, ein Name für das Zusammensein von Kräften, ein Nichts. Und nichtig wie er selber ist die Welt, die ihn umgiebt. Denn, wenn etwas Ist, so kann er es nicht sehen, und was er sieht, ist Schein, wesenloser Traum, der bunte Schleier seiner eigenen Einbildungen vor dem in Ewigkeit Unnennbaren, Unerkennbaren. Wozu seinen Traum begehren? Wozu auf das Nichts wirken wollen? Wozu auch nur seine Denkbare erstreben? Und wenn er trotzdem fragt, wie er sich dieser Welt gegenüber, die ihn umgaukelt, verhalten soll, dann wird ihm die Religion des Mitleids oder die der Wissenschaft gepredigt, das Aufgeben seines Ichs, um dem Nichtich zu dienen, oder das Aufgeben seines Ichs, um das Nichtich zu erkennen. Nietzsche hat wohl gewusst, warum er, der Antipessimist, gerade hier einsetzte. Zwischen Objektivität und Altruismus hin- und hergeworfen geht die ohnehin schon geschwächte Persönlichkeit ihrem Untergang entgegen.

Denn jene zunächst als äussere Erkenntnis oder Direktive des Willens auftretenden Anschauungen von der Pflicht und dem Wesen von Ich und Welt dringen allmählich ins Gefühlsleben und bis ins Unbewusste ein und führen, das Selbstgefühl zersetzend, zur Ichlosigkeit und zur psychologischen Anarchie.

Régnier empfindet sein Selbst nicht als Einheit. Die Zusammensetzung und Spannung seines Ichs verändern sich von Moment zu Moment unter der Ueberf  lle der zuströmenden Ideen. Was er heute ist, tritt dem, was er gestern war, fremd und verständnislos an die Seite. Im selben Augenblick empfindet er sich zugleich doppelt und dreifach, han-

delnd und zuschauend, dasselbe Ziel erstrebend und fliehend. Selbstbeobachtung und Selbstironie, Bourget und Rénan, vollenden in ihm, dem scharfsichtigen Seelenkenner, die Zersetzung. Die Instinkte selbst vermögen ihr nicht zu widerstehen. Gedächtnis und Leiden sind das einzige Band der flüchtigen Augenblicksseelen, die ihm nacheinander und nebeneinander als sein Ich erscheinen.

✱

Auf diesem Flugsand lässt sich Nichts Festes oder Dauerhaftes bauen. In ewigem Wechsel und Widerspruch vergehen und schwinden wie sein Ich dessen Ergänzung und Zusammenfassung, die Ideale. Wahnbilder und als solche erkannt, ziehen sie der Reihe nach wie die Königserscheinungen in Macbeth schweigend an seinem Verlangen vorüber.

Zuerst der Ruhm; ihm, dem Spross eines Kriegergeschlechts, dem Kind von Sedan, als Kriegehuld erscheint.

*Mes rêves suffoquaient de courroux et de haine,
J'étais l'adolescent qui pense au glaive nu
Comme à la nudité d'une dame hautaine. —
<La Gloire> entra dans mon songe à sa venue ouvert —
Elle la prodigieuse Errante de l'Ombre —
Jusques au jour enfin qu'à bout du songe morne —
— j'ai jeté mon glaive à l'onde qui passait
Ainsi que s'en allait cette âme qui ne sait
Plus rien de toute sa colère misérable.*

Dann die Liebe.

*Elle m'a dit le songe doux des lents Étés,
Le rêve d'être deux parmi toute la vie,
La joie autre que toute joie et qui sourit. —
A la coupe tendue à mon désir avide
J'ai bu l'ivresse ardente, où s'empourpre mon songe.*

Aber sein Glück haben Zweifel und Wankelmuth vergiftet.

*Es-tu les routes d'or ou les sentiers immondes?
La grande Nuit fatale a bercé nos sommeils.
Un songe m'a roulé par des ans et des mondes.
A travers l'ombre étrange et la mort des soleils
.....
Elle pense, en dormant, des choses que j'ignore. —
A travers son visage une face effacée
Semble me sourire derrière son sourire;
D'autres lèvres derrière les siennes m'attirent,
Et quand je la regarde en face je crois voir
Quelqu'un debout en elle et qui est ma Pensée.*

Umsonst antwortet ihm das Weib.

*Tout rit et chante, les feuillées
S'égouttent sur les fleurs et les mousses;
Toute la forêt est mouillée,
Il pleut en diamants dans le miroir des sources;
Goûte mes lèvres qui sont douces ... et tu respirerai
En mon souffle l'odeur de toute la forêt.*

Er entsagt der Liebe wie früher dem Ruhm; er selber glaubt: auf immer.

*J'ai jeté la coupe, hélas, comme le fer!
Gardez-moi de la gloire et de l'amour amer.*

Dem Traum der Liebe folgt ins Nichts der der Freundschaft. Der bitteren Erkenntnis, dass der Freund im Freunde immer nur das Spiegelbild seiner selbst sehen kann, dass zwei Seelen sich nie vereinigen, nie berühren, nie auch nur erkennen können, hat er keine innere Notwendigkeit, keinen Willen, keinen Instinkt entgegenzusetzen.

Und dieser selben Schwäche der Persönlichkeit opfert er, weil jeder Wissenszuwachs sein Ich immer mehr zersplittert und schwächt, sein Streben nach Erkenntnis. Umsonst. Denn das Wichtigste, die Fähigkeit zu glauben, hat die Wissenschaft oder richtiger die Atmosphäre, die sie ausströmt, bereits erstickt.

Es scheint, als müsse das Zarathustraideal folgen, als wolle der Herbst alles Hoffens wenigstens diese Frucht reifen:

*Les fleurs sont mortes, une à une, en le vent rude.
Voici l'ombre et le temps et j'ai touché du pied
La terre du silence et de la solitude. —
Rien ne regarde plus celui qui marche ici
Parmi le crépuscule et l'ombre et le vent rude
Et qui songe, à jamais et seul, que te voici:
Terre de son Silence et de sa Solitude. —
Gloire! essuie à ses pieds la poudre de la halle,
Mort! essuie à son front l'extase du tombeau. —
Surgi de ton sommeil à son tour qu'il se lève
Celui qui dort en toi, pour déchirer la nuit —
Et dresse tel que toi, façonné de ton songe
L'intérieur Destin que tu n'as pas vécu.*

Doch wozu? Es gilt keinen Preis. Das Ich ist Nichts. Besser ist es, seinen Traum in seinem eigenen Inneren vergehen zu lassen. Wie die früheren Ideale schwindet auch dieses hin, weil die Persönlichkeit nicht mehr die Kraft hat, ihm, dem Traum, ihm, dem Schatten, das Blut ihres Lebens und ihrer Wirklichkeit zu trinken zu geben.

*O songeur du vieux songe qui, d'âme en âme,
S'échange et passe,
De mains en mains et d'âge en âge,
Cendre ou flamme —
Te voici face à face, enfin, avec ton soir
Où l'Espoir
Qui devant toi marcha sur le sable
Est muet à jamais en sa face de marbre.*

✱

Das Streben nach Ruhm, nach Wissenschaft, nach Glauben, nach Freundschaft, nach Liebe, die Sehnsucht sogar, sein Ich auszuleben, sind dahin. Sie Alle sind, sobald sie auftauchten, nicht blos von seinem Verstande zunichte gedacht, sondern ebenso schnell auch von seiner Phantasie zu Ende und zunichte gelebt worden, weil er in seinen Trieben, in seinem Willen, in seiner Leidenschaft oder Begeisterung die Kraft nicht gefunden hat, rettend das aus dem Ich geborene „Und Doch“ zu sprechen.

Nun sind aber jene Ideale zum Teil so alt wie die Menschheit. In den Jahrtausenden ihres Bestehens haben sich an ihnen bestimmte Gefühle emporgerankt und zur Blüte entwickelt. Und diese Gefühle sind ins Blut der Rasse übergehend allmählich zu Instinkten geworden, die den Untergang ihres ursprünglichen Nährbodens unausrottbar überdauern; hat doch selbst das im Vergleich zu vielen von jenen Idealen noch junge Christentum ganz neue, von Glauben oder Unglauben bereits unabhängig gewordene Bedürfnisse in die Seelen gepflanzt. Deshalb leidet Rénier, wie Jeder, der die moralischen oder metaphysischen Anschauungen seiner Vorfahren aufgibt, an der schmerzlichen Sehnsucht, für die Gefühle, die ihr altes Objekt verloren haben, ein neues zu finden. Nichts hat ihn vielleicht so sehr beschäftigt wie dieser Widerspruch zwischen dem Bedürfnis nach einem Ideal und

der Ueberzeugung von der Unmöglichkeit eines objektiv wahren Ideals.

Bald sind es die Ideale selbst, die zum Leidenden reden:

*En ta maison où dort un silence de Lune
Qui passe par la vitre et filtre sous les portes
Comme s'y glisse aussi le sable de la dune
Si fin qu'il semble une cendre de blondes Mortes,
(Des Mortes douces qui moururent là quelque soir
Dans la chambre plus déserte d'elles, chaque soir) —
Nous rouvrirons les portes après tant d'années —
Et nous parlerons bas à cause du silence
Et des présences là d'anciennes destinées
Et du foyer éteint faute de vigilance.
Nous rallumerons la lampe morte à ton chevet,
Nous attendrons ton ordre debout à ton chevet. —
Rêve-nous tes palais, tes jardins, tes fontaines —
Rêve-nous la douceur de tes Épouses mortes
Qui dorment au tombeau de ton âme et qui sont
Ton regret, ton amour posthume et ton frisson.
Nous qui sommes la Lettre éternelle du Livre
Symbole nul, si nul ne lit le mot qui dort!
Sois l'esprit qui s'inculque et suscite et fait vivre
Et l'Amour triomphal qui sauve de la mort.*

Bald schildert er Die, die ihre Ideale verloren haben.

*Ils revinrent comme éblouis d'un rêve mort
Et comme si dans la Forêt ils étaient morts,
N'ayant plus au sortir retrouvé que leur ombre,
Et très doux ils erraient jusques au crépuscule,
Et, s'asseyant le soir au seuil usé des portes
En des flûtes lentes . . .
Ils jouaient en leur âme à des étoiles mortes.*

Einigen, wie Nietzsche, mag es gelingen, sich selber Ideale zu schaffen, an die wenigstens sie zu glauben vermögen. Andere kehren, um ihren Leiden ein Ende zu machen, wie Wagner um und wenden sich den alten verlassenen Idealen wieder zu. Wieder Andere verharren im Kampf. So Verlaine, dessen ganze Dichtung das Bekenntnis einer leidenschaftlichen, aber zwischen Skepsis und Friedenssehnsucht, zwischen Sinnlichkeit und Glaubensbedürfnis hin- und hergeworfenen und an den Klippen zerschellenden Seele ist. Aber Régnier weiss, dass der Kampf für ihn aussichtslos und seine Sehnsucht ohne Hoffnung ist; dass er sein trotzdem unausrottbares Bedürfnis nach Idealen nie wird befriedigen können. Und dieses Bewusstsein giebt seinem Pessimismus noch weiter eine eigene und neue Färbung.

✱

Der endgültige Verlust aller Hoffnung nämlich steigert nicht, sondern mildert den Schmerz. So erfüllen auch Régnier nicht leidenschaftliche Verzweiflung, bittere Qual; sondern den Grundton seines Weltschmerzes bildet eine sanfte Schwermut, ein süßes und hoffnungsloses Heimweh nach Allem, was er geliebt hat, nach Allem, was ein Teil seines Ichs gewesen und jetzt verschwunden ist.

*Les oiseaux et le vent et l'or des ciels et l'ombre,
Tout ce qui fut les soirs où vécurent les yeux,
Et la nuit éphémère où pleure la mer sombre,
Et l'aurore divine et les midis joyeux,
Tout le passé fatal avec son odeur ivre
De vendanges de Vie et de moissons d'Été,
Vers la tristesse insatiable de survivre
Pleure sa mortelle gloire d'avoir été.*

Aus den Stimmungen, die sie bevorzugen, erkennt man das Wesen von Dichtern wie von Zeitaltern leichter, als aus

den Gedanken, die sie aussprechen; denn sie sind bei Jenen weniger als bei Diesen vor Andren und vor sich selber auf ihrer Hut. Régnier ist der Dichter des Traumes, des Zwielichts und des Herbstes. Die Welt leuchtet bei ihm selten in der Sonnen Glut, im wogenden Kampfe von Licht und Schatten. Matt sind Beide, Licht und Schatten, in der Dämmerung geworden und blass wie sie Fühlen und Begehren, und die Seelen müde des Spiels auf der nichtigen Bühne:

*Le crépuscule est si triste et ce soir de fête
Si dénué de rire et hanté du vieux songe! —
Et les Jouesses, en leurs robes défleuries,
Sentent, leur voix rétive aux rôles oubliés,
Sur elles se mourir l'éclat des pierreries,
Et leurs masques choient et se brisent à leurs pieds;
Plus tremblantes, dans l'ombre où tremble une viole,
Elles écoutent frissonner toute la mort.*

Das Drama der Romantik hat sie durch alle Stürme der Leidenschaft, durch alle Winter und Gluten des Schmerzes gepeitscht. Wahn war alles. Jetzt wollen sie den Abend und ihre Schwermut genießen.

*Éteins du pied la torche où brûla ton orgueil,
Et du feu qu'elle expire allume l'humble lampe,
Et ne dépasse plus le seuil
De la maison où l'âtre en cendre
Croule en décombre;
Ferme la porte,
Et que la paix du soir apporte
Son ombre sur ton ombre
.....
Dors donc et rêve
Ton songe pour toujours, ô dormeur pâle, ô frère,
Que le silence accorde à jamais solitaire
En face de quelque miroir d'ébène et d'or,
Debout devant ton rêve au fond du Temps
Dors ô songeur, songe ô dormant.*

III.

So gipfelt denn der moderne Pessimismus nicht in Prometheischem Trotz, nicht in einem Verzweiflungskampfe des Willens gegen die Gewalt des Schicksals, sondern in sanfter Schwermut, in Abkehr von der Welt, in Selbstversunkenheit. Er würde zum Buddhismus, wenn nicht doch Ein Lebensinhalt auch vor ihm und seinem letzten Nein noch Sinn behielte: nicht die Hoffnung, dem Truge der Maia im Nirvâna zu entgehen, sondern das Bestreben, den Traum, der doch geträumt werden muss, so vollendet und harmonisch wie möglich zu träumen. Und selbst wenn einem Leben, wie dem Régniers, der Eine Gedanke, der Glaube, die Leidenschaft fehlen, die es ganz zu harmonischer Vollendung erheben, ganz zu Einer grossen Symphonie gestalten könnten, so kann es doch auf Augenblicke wenigstens zum reinen Akkord zusammenklingen. Denn dieser wenn auch nur vorübergehende Wohlklang der Seele ist das Ziel der Kunst.

Deshalb wächst seit zwanzig Jahren überall das Bedürfnis nach Kunst, nach den bildenden Künsten ebensowohl wie nach Musik und Dichtung. Aus dem Untergang ihres Glaubens an Religion, Liebe, Wissenschaft und Sich Selber retten die Schiffbrüchigen des Ideals den Kultus der Schönheit, — den Kultus dessen, was ihnen Schönheit ist: die momentane Vollendung ihres Ichs. Sie werden zur Kunst getrieben durch die Sehnsucht, auf Augenblicke wenigstens ihre geschwächte Persönlichkeit stark, ihre zersplitterte Seele Eins, ihr

flüchtiges Ich dem ewigen Wandel entrückt zu fühlen. Und nicht durch sie allein. Sondern Alles auch, was in ihnen aus der Finsternis zum Lichte drängt, Alles in ihnen, was sich ausleben will und heute nicht mehr ausleben kann, Alles was nach dem Worte schmachtet, das es zum Sein erwecke, und dieses Wort nicht mehr im Handeln oder Hoffen, im Glauben oder in der Liebe findet, Alles Das ruft instinktiv nach dem Künstler, damit er es erlöse, indem er es gestaltet.

Aber deshalb auch ist ihnen ein Kunstwerk nicht bloß die Offenbarung einer in der Alltagswirklichkeit verdunkelten Idee der Natur, und Kunstgenuss nicht bloß das affektlose Bewundern; — mag jenes auch für eine in erster Linie auf Wissenschaft und Erkenntnis gerichtete Zeit der Inbegriff von Kunst und dieses für einen Gelehrten und einsamen Menschenhasser der Kunstgenuss an sich gewesen sein; denn auch der Kunstgenuss verändert sein Wesen von Zeitalter zu Zeitalter, wie Stil und Aesthetik. — Sondern ihnen kann Kunst eben-
sogut Wahn wie Erkenntnis, Sturm wie Stille, Schmerz wie Seligkeit bedeuten und ist Das allein der Schönheit Merkmal, dass alle Schwingungen der Seele auf einen Augenblick rein und voll auf Einen Ton gestimmt zusammenklingen. „La beauté est une promesse de bonheur“ sagt Stendhal und kommt damit dem modernen Kunstempfinden so nah, weil er zum Wesen und Erkennungszeichen der Schönheit eine Seelenstimmung ihres Betrachters macht.

Die Thatsache, dass als das eigentliche Kunstwerk nicht das konkrete Gemälde, das Gedicht oder die Musik anzusehen ist, sondern der Seelenzustand, in den der versetzt wird, der Gemälde, Gedicht oder Musik hört oder sieht, machen daher Régnier und die ihm gleich Gesinnten zum Grundprinzip ihrer Kunstanschauung und Kunstübung und weichen in Beiden vom Hergebrachten nur deshalb ab, weil sie stärker als Frühere sich dessen bewusst bleiben, dass der Künstler in Wirklichkeit nicht die Farbe, die Begriffe oder den Ton, die bloß Mittel wie Pinsel oder Taktstock sind, sondern eine Seele zum Kunstwerk formen soll.

✱

Dem Dichter müssen von diesem Standpunkt aus zwei Kunstmittel als besonders wirksam erscheinen: die suggestive Andeutung und das Symbol.

✱

Verschiedene Umstände begünstigen heute in der Kunst die Neigung, bloß anzudeuten, bloß anzuspüren, und Alles andere der individuellen Phantasie zu überlassen. Zunächst ist die moderne Seele überreich an Erfahrungen und Vorstellungen, übersatt an Erkenntnis. Das Faustideal, das Bestreben, die ganze Unendlichkeit des Nichts für Geist und Sinne des Ichs zu erobern, ist ihr geschwunden. Sie verlangt nicht nach neuem Wissen oder neuen Bildern. Es genügt ihr, wenn der Künstler das in ihr Schlummernde weckt, wenn er das Dunkle erleuchtet, wenn er das Unbewusste ins Bewusstsein erhebt. Infolge der Verfeinerung der Nervenempfindlichkeit durch jahrhundertlang Kultur genügt hierzu eine leise Andeutung. Eine Anspielung lässt am Faden der Associationen das Seelenkunstwerk entstehen. Was gegenständlich ist, jede genaue Ausführung, alle bestimmten Konturen, alles Konkrete und

Starre beengt sogar nur die Freiheit des Genießenden und vermindert die individuelle Einzigkeit des in der Seele erstehenden Kunstwerks. Und in demselben Sinne wirkt der wachsende Einfluss, den im Laufe des 19. Jahrhunderts der dem Traume instinktiv zugeneigte Orient, namentlich durch die japanische Kunst und die jüdische Rasse, auf den europäischen Geschmack gewonnen hat. So hat, wie die bildende Kunst von der Figurendarstellung der Renaissance durch das Landschaftsbild zur Whistlerschen Farbensymphonie und zum Serpentinanz fortgeschritten ist, auch die Dichtung die Verwischung und Auflösung alles Materiellen zum Prinzip erhoben.

Besonders Eine Kunst hat durch das Bedürfnis der modernen Seele nach Immateriellen, nach freiem Spiel der Phantasie an Bedeutung gewonnen. Die Musik rückt heute immer mehr in den Mittelpunkt des Kunstempfindens, an die Stelle, die in der Antike der menschliche Körper und in der Gothik das Architekturwerk innehatten. Wenn die Musik aber einerseits ihrer Natur nach mehr als die andern Künste individuelle, vom objektiven Werk unabhängige Bilder anzuregen vermag, so bietet sie andererseits auch die stärksten Affekte und die wirksamsten sinnlichen Reize; und auch diese fordert daher von den Werken der anderen Kunstgattungen die moderne Seele, wenn sie nicht eine peinliche Leere empfinden soll. Die Folge ist in der Dichtung eine starke Bevorzugung der Wirkung der Sprache auf Sinne und Gemüt der gegenüber, die sie auf den Verstand ausüben kann, also die Richtung des Stils auf das Pathetische und auf Farbe und Rhythmus.

Vor allem sind es die sinnlichen Wirkungen, die von den französischen Symbolisten erstrebt und ihnen durch die glänzende von Flaubert und Taine, von Baudelaire und Banville und zuletzt noch von den Parnassiens ausgebildete Sprachtechnik erleichtert worden sind. Régnier selber allerdings ist in dem Erstreben ausschliesslich sinnlicher Reize nie so weit gegangen wie Maeterlinck oder Mallarmé oder, um ein deutsches Beispiel zu wählen, wie in manchen Engeln des Faust Goethe; er hat nie dem Wohlklange und der suggestiven Kraft des Einzelwortes zuliebe auf einen Sinn des Satzes ganz verzichtet. Aber auch er liebt es durch Umstellungen der Wörter und Satztheile, durch Auseinanderziehen des Zusammengehörigen, durch Isolieren eines besonders suggestionskräftigen oder melodischen Wortes die Satzbedeutung zu verwischen, um den Geist ganz den Sinnen, ganz dem Reiz der Klänge und dem Spiel flüchtiger Bilder hingeben träumen zu lassen. Wie in so vielem Andre gleich Régniers Poesie auch hierin der von Loris.

Was er auf diesem Wege erstrebt ist dank den Beziehungen, die die verfeinerte Sensibilität zwischen den verschiedenen Sinnen herstellt, eine Art von Gesamtkunstwerk für alle Sinne, das im Gegensatz zu dem von Wagner gewollten und getreu dem symbolistischen Grundprinzip nicht äusserlich materiell sondern innerlich in der Seele zur Entstehung komme. Ein sanftes Wogen von zarten und flüchtigen Formen und Farben, Meeres- und Blütenduft, süsse Töne und wiegende Rhythmen sollen die Dichtung begleitend alle Sinne zugleich umschmeicheln. Und dem Zauber von Régniers Sprache gelingt es in der That, dieses Ziel zu erreichen. Die Stadt im Songe de la Forêt steigt licht- und farbenschimierend wie ein Turner auf:

*Et par delà les près et le fleuve et les plaines —
Monte un songe de Ville au fond des brumes roses. —
Et cette Ville est douce ainsi vers l'Orient
Parmi les vergers rous dont il est embaumé. —
Là-bas, en le recul profond du crépuscule
La Ville est violette de brume, décor
De mystère, de silence et de crépuscule,
Évanoui parmi de l'ombre en un peu d'or
Qui s'efface aux dômes de cendre et d'hyacinthe;
Et la Ville en le soir est grave et presque sainte.*

Und wie eine Art von Eroica Trauermarsch klingen im
Salut à l'Etrangère die düster-tragischen Eingangsrhythmen
seines Triumphliedes auf Helena:

*Aux ruines de Vie antérieure et morte,
Au fronton dominant l'ombre cave de la porte . . .
Masque pâle entre ses bandeaux et pour la mort
Sans funèbre laurier au front ni pierrerie,
Lèvres de pourpre stricte où le silence crie,
Et les yeux clos comme des yeux d'enfant qui dort,*

*Masque pâle sans au front une pierrerie
Ni funèbre laurier au-delà de la mort,
Quelle parole est morte à la lèvre meurtrie
De quel aveu pour que la lèvre en saigne encor?*

*Masque éperdu vers les étoiles,
Son intacte blancheur de marbre a vaincu l'ombre
Et la face s'exhume éternelle de l'ombre
Blanche et grave sous les étoiles.*

*Masque plus pâle que l'aurore
Et la lune aux étangs mirée et faciale,
Étrange et fruste et d'une douceur faciale
Ainsi qu'une lune d'aurore.*

*Masque ébloui sous le soleil
Fixe et grave d'une candeur inaltérée
Nulle soif n'a disjoint la lèvre inaltérée
Rouge fruit gorgé de soleil.*

*Masque sans larme sous la pluie
Où la pluie aux soirs d'ombre éperdument ruisselle,
Paupières closes d'où rien autre ne ruisselle
Que les froides larmes de pluie*

*Je t'ai connu vivant, bilare et nimbé d'or
Sous le triple laurier et sous la pierrerie,
Yeux à la vie et bouche éloquente et mûrie
Pour le baiser et pour la colère qui mord.*

*J'ai vu vivre tes yeux, tes yeux, ô pierreries,
Et je sais le passé que ton silence dort
Quand tu marchais vivante, en les idolâtries,
Parmi les palmes et le sang et parmi l'or!*

*Reine des seuils sacrés et des villes murales
Salut à ta splendeur, par le glaive et le cor!
En tes cheveux, en tes robes, en tes opales,
En ton passé divin tout incandescent d'or.*

*Salut en ta douceur de femme et de fileuse,
En les aubes de paix de tes soirs véhéments,
Et d'être née ainsi dans la nuit fabuleuse
Pour resplendir au songe éternel des amants.*

✱

Régnier will auf diesem Wege Symbole schaffen.
Zu Symbolen aber werden Vorstellungen oder Vorstell-
ungskomplexe, wenn sie, wie ein Ton sympathische Saiten

zum Mittönen bringt, in der Seele des Einzelnen individuelle
ethische Anschauungen erwecken. Ähnlich also wie die
suggestive Andeutung ihren Zweck erst erfüllt, wenn sie
sinnliche Vorstellungen, die in der Seele schlummern, ins
Bewusstsein zurückruft, so vollendet sich auch das Symbol
erst dadurch, dass das vom Künstler unmittelbar Gegebene
sich mit individuellen Vorstellungen des Genießenden ver-
bindet; aber beim Symbol sind diese Vorstellungen keine
sinnlichen sondern im weitesten Sinne sittliche, also religiöse,
moralische oder philosophische. Symbolistisch ist daher auch
das religiöse Kunstwerk, weil es erst in der Seele des
Gläubigen zu seiner eigentlichen Vollendung gelangt.

Da die sittlichen Vorstellungen, im Gegensatz zu den die
Persönlichkeit möglichst ausschaltenden wissenschaftlichen,
in den Mittelpunkt gerade die Persönlichkeit stellen, indem
sie zur ganz subjektiven Beantwortung der beiden Fragen
dienen: „Wie wird durch diese meine momentane Seelen-
beschaffenheit mein Ich als Ganzes beeinflusst?“ und „In
welcher Wechselwirkung steht mein Ich überhaupt zum
Nichtich?“, so stehen sie für Jeden, der in dem wenn auch
nur vorübergehenden Formen und Modeln der Seele das
Ziel der Kunst sieht, mit dieser, aller l'Art pour l'Art-
Theorie zum Trotz, in nächster Beziehung. Schon aus
diesem Grunde musste sich Régnier denen anreihen, die in
neuerer Zeit darauf ausgehen, das mit dem Absterben der
religiösen Kunst eingeschlafene symbolistische Kunstwerk,
wenn auch ohne religiös-dogmatische Gebundenheit, wieder-
zuerwecken.

Aber bei ihm kommt noch hinzu, dass künstlerische
Wahrheit, d. h. harmonische Einreihung in seine momentane
Seelenstimmung, die einzige Art von Wahrheit ist, die ihm
möglich erscheint, also die einzige Wahrheit, die innerhalb
seiner Weltanschauung auch ethischen Vorstellungen zu-
kommen kann; dass er infolgedessen, allein indem er durch
die Kunst solche Vorstellungen ins Leben ruft, jene Instinkte,
die nach ethischen Idealen verlangen und in Ermangelung
solcher eine Hauptquelle seines Weltleidens bilden, befrie-
digen kann.

Allerdings eben weil diese Ideale für ihn bloß künst-
lerische also vergängliche Wahrheit erlangen können, und
er ihnen weder in seiner Anschauung vom Wesen der Welt
überhaupt noch auch dauernd in seinem eigenen Wesen,
seinem Ich, ein festes Fundament zu geben vermag, kann er
nicht danach streben, wie Klinger einen Sturm zu entfesseln,
der an die Oberfläche triebe, was auf der Seele tiefstem Grunde
ruht. Es muss ihm genügen, wenn er einen in einer Seele
disharmonisch und sozusagen eines melodischen Zusammen-
hanges bar fortklingenden Ton mit einem von seiner Kunst
erweckten vorübergehend zu einem reinen und süßen Akkord
erlöst. So ist seine Definition der symbolistischen Dichtung
zu verstehen. „Un roman ou un conte peut n'être qu'une
fiction agréable figurée par des masques imaginaires. S'il
présente un sens inattendu au-delà de ce qu'il semble signifier,
il faut jouir de ce surcroît à demi intentionnel sans y exiger
trop de suite et en le considérant plutôt comme né fortuite-
ment des concordances mystérieuses qu'il y a, malgré tout,
entre toutes choses.“

Aber was ihm an Glut der Farben abgeht, ersetzt er
durch den Reiz und die Mannigfaltigkeit ewig wechselnder
Färbungen. Bald durchleuchtet sanfte, silbergraue Ironie

seine Erzählungen, wie die Geschichte der schönen Humbeline, die unter allen ihren Liebhabern dauernd allein vom Philosophen Eustasius gefesselt wird „Eustase excellait à interpréter Humbeline à elle-même; elle lui-était abrégative de l'ensemble de l'univers; ils s'en étaient reconnaissants.“ Bald scheint sehnsuchtsvolle Schwermut wie mildes Abendrot eine Geschichte zu durchfluten; so den „Alérion“: In Erz gepanzert reitet der Ritterjüngling an den Mädchen vorbei, die am Bache Blumen pflücken. Er sieht sie nicht; denn das Ideal, das ihm in seinem Inneren leuchtet, blendet seinen Blick. Aber wie er ihrem Verlangen im Sonnenstaub der Landstrasse auf ewig entschwindet, so wird auch er, der selber Andren ein Ideal geworden ist, das Ideal, das ihm vorschwebt, ewig umsonst verfolgen. Und sogar ernst und dunkel versteht Régnier bei Gelegenheit das zarte und feine

Gewebe seiner Gedanken und Bilder, ohne es zu vergrößern, leuchten zu lassen, wie in dem kleinen Drama „L'Homme et la Sirène“, in dem der Mann, der das Meerweib liebt, an ihr zugrundegeht, weil er sie Sich zum Bilde umschaffen will, weil er das Wesen der Sirene, des Weibes, nicht begriffen hat.

Aus welkenmüdem Pessimismus hervorgegangen, von der Anschauung beherrscht, dass das Kunstwerk Nichts Konkretes, sondern eine momentane Harmonie der Seele sei, dem Wirklichkeitsüberdruß und der Sinnenverfeinerung des modernen Menschen sich anpassend, eröffnet sich so Régniers Kunst durch das Symbol schliesslich den Ausblick auf eine tiefere, leidenschaftlichere und schmerzreichere Weltanschauung.





Nach dem Original rad. v. A. Krüger.

PAN I 4

AUS DER ABTEILUNG ITALIENISCHER BRONZEN IN DEN BERLINER MUSEEN

VON
WILHELM BODE



US DEM dürftigen illegitimen Anhang der antiken Skulpturensammlung, der seit Eröffnung des Schinkelschen Baues im Jahre 1830 abseits in einem dunklen, nach einem der Höfe gelegenen Raume versteckt war, ist in den letzten zwanzig Jahren eine umfangreiche, völlig legitime Abteilung von Bildwerken der Renaissance herausgewachsen, die sich in hellem Lichte zeigen darf und nach allen Seiten sich Platz zu schaffen gesucht hat.

Freilich in den schon bei der Eröffnung des Museums völlig besetzten, ja überfüllten Räumen war dies gewissermassen ein Kunststück und konnte doch nicht mehr als ein Notbehelf sein. Anfangs machte sich die Abteilung Luft nach dem benachbarten sogenannten Kaisersaal, aus dem zahlreiche mittelmässige Büsten aus römischer Kaiserzeit in die Magazine geschafft wurden. Dann wurde der eine anstossende Hof überbrückt und ein grosser Oberlichtsaal für die farbigen italienischen Bildwerke geschaffen. Da hiermit jede Möglichkeit weiterer Raumschaffung im Anschluss an diese Räume erschöpft war, so mussten schon die Arbeiten deutscher Plastik in die Diaspora gehen: sie wurden, nach kurzer Internierung unter den Abgüssen nach deutschen Bildwerken im „Nordischen Saal“, im ersten Stock des Neuen Museums in einer besonders hergerichteten Abteilung untergebracht, die den italienischen Abgüssen nach Skulpturen abgerungen war. Gegenüber dem Eingang zu dieser Abteilung haben nun in letzter Zeit auch die italienischen Bronzen einen eigenen Raum erhalten, da der Platz in dem Oberlichtsaale infolge bedeutender Ver-

mehrungen nicht mehr ausreichte und eine Absonderung dieser Werke der Kleinkunst von denen der grossen Plastik im Interesse der richtigen Würdigung und des Genusses derselben wünschenswert erschien.

Diese fast von Jahr zu Jahr nötigen Aenderungen, das stete Wandern der Kunstwerke dieser Abteilung, die, wie eine wandernde Niere im menschlichen Körper, in Bewegung seien, hat man mir persönlich gelegentlich zum Vorwurf gemacht. Ich glaube, dieser Vorwurf ist nicht ganz gerechtfertigt. Um die neuen Erwerbungen überhaupt auszustellen, war ich zu häufigen Veränderungen gezwungen; und dadurch, dass aus den einzelnen Erwerbungen mit den Jahren mehr oder weniger geschlossene Sammlungen entstanden, musste ich bestrebt sein, denselben eine gesonderte Aufstellung zu geben. Dafür den Platz zu erlangen und eine passende Ausstattung der Räume durchzusetzen, ist mir wahrlich nicht immer leicht geworden.

Wie man mir dafür die alleinige Verantwortung zuschiebt, so giebt man mir andererseits freilich die alleinige Ehre der Schöpfung dieser ganzen Abteilung der Bildwerke christlicher Epoche. Auch das ist nur in beschränktem Maasse gerechtfertigt: nur die Förderung seitens meiner Vorgesetzten, in den ersten Jahren vor allem die Unterstützung durch den hohen Protektor der Museen, und in den letzten Jahren die Beihilfe seitens einer Reihe mir befreundeter Sammler haben mir ein wirklich systematisches Sammeln ermöglicht. Ja, von einem systematischen Sammeln, ein Ausdruck, der bei der jetzigen Seltenheit der meisten alten Kunstwerke fast eine *contradictio in adjecto* ist, kann in dieser Abteilung erst seit kaum zehn Jahren die Rede sein; die Anregung, die Erwerbung einer Anzahl zum Teil ganz hervorragender Stücke verdanke ich dem glücklichen Zusammentreffen verschiedener Um-

stände, sogar nicht selten dem reinen Zufall. Führt mich doch schon ein Zufall in Beziehung zu der Skulpturensammlung des Berliner Museums. Als ich im Sommer 1872 als Assistent an die Gemäldegalerie berufen wurde, war eine solche Stellung bei der Galerie gar nicht vorhanden; mir wurde daher pro forma die unbesetzte Stelle eines Assistenten in der Abteilung der Skulpturen verliehen. Aber bald bot sich mir ein Auftrag auch in dieser Stellung: es galt die Vermehrung der Sammlung der Gipsabgüsse nach der Richtung der italienischen Plastik des Mittelalters und der Renaissance. Dieser Auftrag führte mich wiederholt nach Italien, und die mancherlei Schwierigkeiten und Widerwärtigkeiten, welche hier die Abformungen durch Intrigen und Personenfragen erschwerten, boten mir die unfreiwillige Musse, mich allmählich mit dem Kunsthandel bekannt zu machen und den Besitz der Privatleute an Bildwerken der Renaissance kennen zu lernen. Dabei entdeckte ich, dass selbst hervorragende Kunstwerke dieser Art nicht so selten waren wie man annahm, dass J. C. Robinson zur Zeit der Erhebung Italiens für das South Kensington Museum und später E. Piot und Timbal für die Pariser Sammler keineswegs den Besitz nach dieser Richtung erschöpft hatten. Gelegentlich bot sich ein gutes Original nicht sehr viel teurer als die gute Form, die ich von ähnlichen Stücken in öffentlichem Besitz in Auftrag zu geben hatte. So fing ich an Originale zu kaufen. Die Büsten des Palazzo Strozzi waren die erste bedeutende Erwerbung in dieser Richtung, und kurz darauf wurde mir der Ankauf des Giovannino von Michelangelo gewissermassen von der italienischen Regierung selbst aufgedrängt, welche die Posse der Abstimmung über die Aechtheit gelegentlich des Michelangelo-Kongresses veranlasst hatte. Dass hier Intrigen überwunden werden konnten, die noch im letzten Augenblick diese Schätze in die Hand eines der Rothschild'schen Sammler aus Paris zu bringen drohten, dass in anderen Fällen die Glückesgöttin bei bereits gesicherten Unterhandlungen über Bildwerke von ähnlicher Bedeutung die Beute mir schliesslich doch entzog: das Alles reizte den Eifer umsomehr und hat mich das Sammeln und Ordnen innerhalb dieser neu entstehenden Abteilung mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit betreiben lassen, umsomehr als sich einer ähnlichen Thätigkeit in der Gemäldegalerie längere Zeit hindurch Hindernisse verschiedener Art in den Weg stellten.

Wenn in der vor wenigen Wochen eröffneten jüngsten Sammlung dieser Abteilung, in der Samm-

lung der italienischen Bronzen der Renaissancezeit, sich — abgesehen von der in ihrer Art unerreichbaren Sammlung des Museo Nazionale zu Florenz — eine der umfangreichsten und mannigfachsten und wohl die gewählteste Sammlung italienischer Bronzen darstellt, so verdanke ich auch dieses Resultat ebenso sehr der reichlichen Unterstützung mancher Freunde in und ausserhalb Berlins wie einer Kombination glücklicher Umstände verschiedener Art. Bronzen der Renaissance fehlten im alten Bestande der Skulpturensammlung so gut wie ganz. Im Anfange meiner Thätigkeit boten sich mir zufällig einige hervorragende Stücke dieser Art: 1875 in Venedig ein Exemplar von Riccio's bekanntem Reiter, einige Zeit darauf der Johannes von Donatello im Palazzo Strozzi zu Florenz und in Paris von demselben Künstler ein grosser Studienkopf für eine Statue des Ludovico Gonzaga. Bei einem Besuche, den ich Friedrich Spitzer in den engen Räumen seiner alten Wohnung in der rue de Rivoli abstattete, wurde Spitzers grosser Gönner Baron Adolphe Rothschild angemeldet; ich wurde schleunigst in einen Magazinraum komplimentiert und fand hier jenen Kopf an der Erde, den ich Musse hatte, genau zu studieren. Dabei traf mich Spitzer noch und gestand mir lächelnd, „auch Kenner hätten schwache Stunden; mit diesem Kopfe sei er elend eingegangen“. Ich hielt daher mit meiner Bewunderung der Büste zurück und benutzte jenes Geständnis, um die Büste einige Wochen später durch einen gemeinsamen Bekannten um eine Kleinigkeit für uns erwerben zu lassen. Glückliche Momente im Leben jedes Sammlers, solche Triumphe in dem heimlichen Guerillakriege der Sammler gegen einander, seien diese Triumphe nun wirkliche oder nur eingebildete.

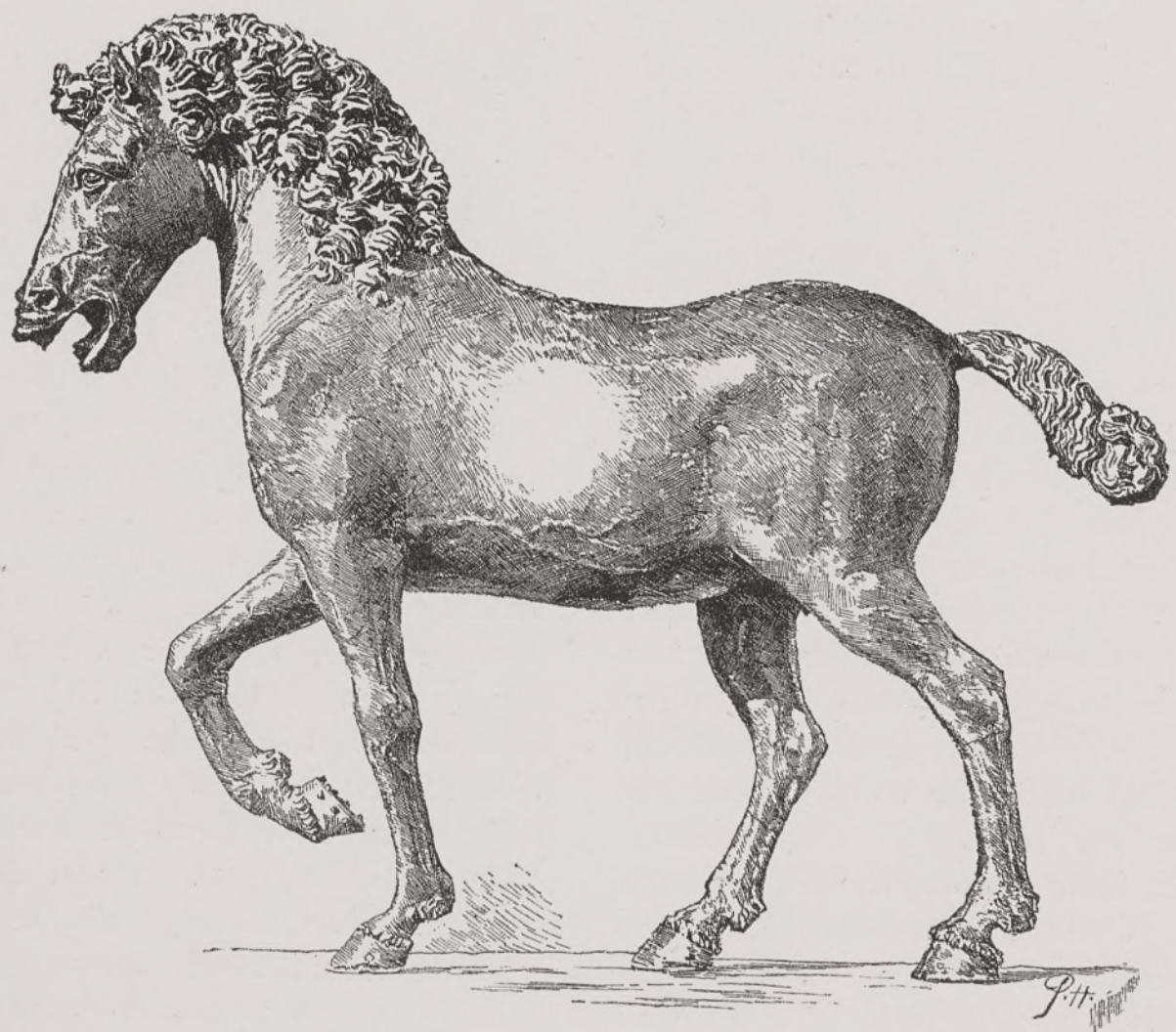
Diese Erwerbungen von Bronzen blieben aber vereinzelt. Was ich in der Retrospektiven Ausstellung 1878 und bei den Sammlern von Paris an Bronzen sah, darunter die treffliche Plaketten-sammlung von Gustave Dreyfuss, liess nur die schmerzvolle Überzeugung in mir zurück, dass ich eine solche Sammlung für unser Museum nie und nimmer zusammenbringen würde. Ein paar Jahre später bot sich jedoch schon die Gelegenheit, wenigstens einen Anfang dazu zu machen. Der Florentiner Kunsthändler Bardini hatte für sich eine Sammlung von Plaketten zusammengestellt, die er nur als Ganzes abgeben wollte; da die Mittel zum Ankauf fehlten, war mir das Anerbieten eines Berliner Sammlers, einen kleineren Teil davon zu übernehmen, sehr erwünscht. Diese Bardini'sche Sammlung von etwa einhundertsechzig Stück konnte



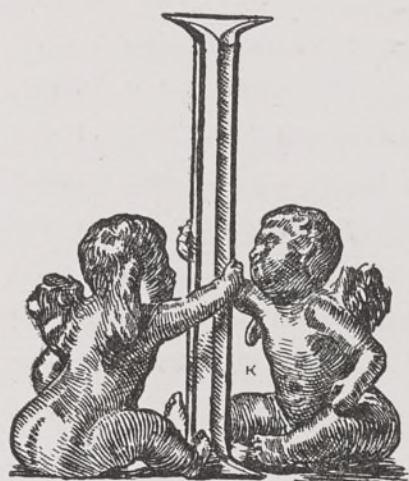
seit 1880 auf nahezu tausend Plaketten vermehrt werden, womit sie an Zahl selbst der Dreyfuss'schen Sammlung entschieden überlegen ist, wenn diese an seltenen und hervorragenden Stücken auch jetzt noch ebenso reich ist wie unsere Sammlung. Der Grund zu einer Sammlung von Statuetten und Gruppen in Bronze konnte dagegen erst sehr viel später, erst vor wenigen Jahren durch den Ankauf der Bronzen von J. Falcke in London gelegt werden, der uns durch das Entgegenkommen eines Londoner Freundes und das Zusammengehen mit ihm ermöglicht wurde.

Wenn bei der Erwerbung der Bardini'schen Plaketten gelegentlich die Höhe ihres Preises bemängelt worden ist, so hätte ein solcher Vorwurf auch über den Preis dieser Statuettensammlung, die neben seltenen und ein paar ganz einzigen Stücken auch geringere und rein dekorative Arbeiten auf-

wies, erhoben werden können. Aber abgesehen davon, dass durch das Abkommen mit jenem Londoner Sammler eine Sichtung der Sammlung ermöglicht war, die in vollem Maasse ausgenutzt wurde, machte sich jene wie diese Sammlung nicht nur durch die rasche Steigerung der Preise für gute Bronzen, sondern vor allen dadurch reichlich bezahlt, dass beide zu einem angestregten Sammeln nach dieser Richtung hin die Veranlassung gaben. Dies hat, unter Ausnutzung besonders günstiger Verhältnisse in England und zum Teil auch in Italien, in wenigen Jahren und mit verhältnismässig wenig bedeutenden Mitteln das Resultat gezeitigt, das jetzt in der neuen Bronzeabteilung sich darstellt; neu auch dadurch, dass sie ihren Bestand etwa zu gleichen Teilen der Beisteuer kunstsinniger Freunde unserer Sammlungen wie den Anschaffungen aus den Fonds der Museen verdankt.



I. DIE BRONZEBUESTEN.



N DIESE neue Abteilung möchte ich gerade an dieser Stelle einen Blick werfen, nicht etwa, um die Benennungen der einzelnen Bronzen zu rechtfertigen und ausführliche kunstgeschichtliche Erörterungen an dieselben zu knüpfen; das wäre hier nicht am Platze. Wohl aber scheint

mir im Pan eine Betrachtung derselben aus einem anderen Gesichtspunkte gerechtfertigt und nützlich: die Beantwortung der Fragen, wozu dienten diese verschiedenartigen kleinen Bronzen zu ihrer Zeit, welche Bedürfnisse befriedigten sie und welche künstlerischen Anforderungen sind dabei gestellt und erfüllt worden, wie wurden sie hergestellt u. s. f., haben ein Interesse auch für unsere moderne Kunst; denn sie geben uns Auskunft darüber, wie weit ähnliche Aufgaben dem heutigen Bedürfnis entsprechen würden, und in welcher Weise sie zu lösen wären, um zugleich ihren praktischen Zweck zu erfüllen und den künstlerischen Anforderungen zu genügen.

Ueber den Platz und die Art der Aufstellung der Berliner Sammlung nur zwei Worte. Der Raum wurde gewählt, weil kein anderer vorhanden war. Zu vollem Genuss der Gegenstände hätte derselbe doppelt so gross sein und wesentlich mehr Licht haben müssen. Auch die Einrichtung in einem Raum, der wegen der Nachbarräume seine alte Dekoration, die nur teilweise maskiert werden konnte, behalten musste, trägt in allem den Zug des Provisorischen. Der gelbe Stoff wurde gewählt, weil Bronzen sich darauf am günstigsten abheben; die Kästen sind, um Einförmigkeit zu verhüten, mit einem gelblichen Grün ausgeschlagen, das eine ähnliche Wirkung hat. Dass der dünne Seidenstoff des Wandbehanges faltig gelegt wurde, geschah aus Rücksicht auf die malerische Wirkung, die sonst nur durch einen für das (hoffentlich nicht zu lange!) Provisorium zu kostbaren Stoff hätte erzielt werden können. Bei der Aufstellung wurde

die Rücksicht auf gefällige Abwechslung und harmonische Wirkung mit solcher auf historische Anordnung in Einklang zu bringen gesucht, soweit es der enge Raum gestattete.

Die Sammlungen, die hier vereinigt sind, gehören — mit Ausnahme weniger französischer Bronzen des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts — der italienischen Kunst, und zwar meist dem fünfzehnten und sechzehnten, nur zum kleinsten Teil noch dem siebzehnten Jahrhundert. Der Bronzeguss war im Mittelalter nie völlig verloren gegangen; im Anschluss an byzantinische Arbeiten wurde er für besonders dauerhafte Werke, namentlich zur Herstellung der Thürflügel reicher Kirchen und für die Glocken diesseits und jenseits der Alpen angewendet. Eine Ausübung der schwierigen Technik, welche die freie Verwendung der Bronze zu künstlerischen Zwecken ermöglichte, fand aber erst die Renaissance. Nur langsam und mit grosser Anstrengung hat sie, auch hier den Ueberresten der alten Kunst folgend, sich zu völlig freier Beherrschung des Bronzegusses durchgearbeitet: dem Guss von Relieftafeln im Trecento folgt etwa nach hundert Jahren der Guss von Freiguren. Dieser war anfangs, bei kleineren Arbeiten, meist Vollguss und wurde, wie die Ciselierung, regelmässig durch technisch vorgebildete Handwerker, Glockengiesser und Goldschmiede ausgeführt. Erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento gewannen die Künstler die Geschicklichkeit eigener Handhabung aller Teile der Bronzetechnik. Das Cinquecento besitzt bereits die volle Meisterschaft im Guss, namentlich auch im Guss à cire perdue, wie in der mannigfaltigen und freien Behandlung der Ciselierung und der Patinierung. In diesem Höhenpunkt der technischen Vollendung der Bronzearbeit, den sie unter Benvenuto Cellini und Giovanni da Bologna erreichte, lag aber schon der Keim zum Niedergang dieser Kunst, da über dem Streben nach äusserlicher Vollendung der künstlerische Charakter der Bronze mehr und mehr vergessen wurde. Seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurde dieselbe in Italien nur noch nebenher, vorwiegend zu dekorativen Zwecken, geübt.

Die grossen monumentalen Aufgaben, welche die Renaissance in Bronze, als dem edelsten und dauerhaftesten Material, ausführte: die Gruppen, Monumente, Statuen und Reiterdenkmäler sind, soweit sie erhalten, an ihrem Platze geblieben. Nur Bronzestücken sind ausnahmsweise (wie von den beiden Leoni) gleich für das Ausland gearbeitet und haben gelegentlich in den Handel und dadurch aus Italien herauskommen können. Die fünf Büsten, welche die Berliner Bronzesammlung aufzuweisen hat, sind der wertvollste Teil derselben; durch sie erhält diese Ansammlung zahlreicher kleiner, ja meist ganz kleiner Bildwerke ihr notwendiges festes Gerüst, die grossen Ruhepunkte für's Auge. Die Zahl mag auf den ersten Blick gering erscheinen; bei der mässigen Zahl von Porträtbüsten in Bronze, die aus der Renaissance überhaupt nur erhalten sind, ist sie in Wahrheit so bedeutend, dass keine Sammlung, nicht einmal das Museo Nazionale in Florenz, dem Berliner Museum darin gleichkommt. Da diese Büsten, bis auf eine, schon seit einer Reihe von Jahren Besitz der Sammlung und wiederholt besprochen sind, so genügen hier wenige allgemeine Bemerkungen über sie.

Die Bronze wurde für die Darstellung der Porträts als Büste zuerst von Donatello gewählt, nicht nur wegen der Dauerhaftigkeit des Materials und weil dasselbe als das vornehmste galt, sondern weil sie zum Ausdruck der männlichen Züge, namentlich des Alters besonders geeignet ist und zugleich malerisch, namentlich in der Zusammenstellung mit verschiedenfarbigem Marmor, eine grosse Wirkung hervorbringt. Das zeigt die leider kleine Zahl der erhaltenen Monumente, deren Mittelpunkt die Bronzestücke sind, sowohl die des fünfzehnten wie die des sechzehnten Jahrhunderts. Im übrigen waren für die Bronzestücken in ihrer Form und Auffassung im wesentlichen die gleichen Bedingungen massgebend wie für die Büsten überhaupt. Diese hingen von dem Zweck und dem Platze ab, für den sie bestimmt waren; sei es für das Grabmal in der Kirche oder Privatkapelle, sei es für das Haus, auf den Gesimsen der Kamine oder Thüren. Unter den Büsten der Berliner Sammlung sind zwei sicher zum Schmuck des Grabmals bestimmt gewesen: die Büste des geistlichen Dichters Gio. Spagnoli, dem die Gonzagas dieses Monument in San Andrea zu Mantua als Gegenstück des Denkmals für den Maler Andrea Mantegna, als den beiden grossen Vertretern von Dichtkunst und Malerei an ihrem Hofe, hatten errichten lassen; sowie die Büste des Sekretärs von Papst Clemens VII.,

Conte del Negro. Erstere ist in der Sammlung wieder in ihrer ursprünglichen Aufstellung angeordnet: die Büste in hohem Relief erhebt sich auf einer Porphyrtafel, die von einem reich verzierten Steinkranz eingerahmt ist; darunter befand sich die Grabtafel. In dem zweiten Monument erhob sich die mächtige Büste auf weit vorspringendem Konsol über einer dunklen Marmortafel mit der Grabinschrift. Bei beiden, so verschieden sie nach Zeit und Auffassung sind, steht die Büste in Grösse, Form und Farbe in glücklichstem Verhältnis zu dem Monument. Nach den vereinzelt Beispielen der ursprünglichen Anordnung, die uns noch erhalten sind, war dasselbe auch der Fall bei den Büsten, die auf dem Kamingesims oder auf dem Gesims der Thüren zur Aufstellung kamen. Sowohl die flach unter der Schulter abgeschnittene Büste des Quattrocento, die auf dem Gesimse stand, wie die fast als Halbfigur aufgefasste Büste mit ihrem hohen Sockel in Cinquecento, die vor oder im Walm des Kamins oder im Giebel über der Thür angebracht war, stand im richtigen Verhältnis zu Kamin oder Thür wie zum Zimmer überhaupt. Unsere modernen Büsten entstehen dagegen zu meist ohne jede Rücksicht auf den Platz, den sie einnehmen sollen; pflegen sie doch auf einem stillosen Sockel in einer Ecke des Zimmers versteckt zu sein. Dass die moderne Büste in Bronze regelmässig nur dann ausgeführt zu werden pflegt, wenn sie zum Schmuck eines Monuments im Freien bestimmt ist, liegt wohl in der schlechten Legierung und Patinierung der neuen Güsse und der trüben schwarzen Farbe, welche die Bronze infolgedessen im Zimmer bald annimmt. Auch hier kann die moderne Kunst von der Renaissance noch alles lernen.

Zum Schmuck der Thüre einer Sakristei oder eines Zimmers war mutmasslich die grosse Bronzestücke des Papstes Gregor XIII., in der Berliner Sammlung, bestimmt; denn über seinem Grabmal stand sie nicht. Ohne Beziehung auf einen bestimmten Platz wird, aller Wahrscheinlichkeit nach, Donatello's Büste des Ludovico Gonzaga entstanden sein: als unciselierter Wachsguss, in der schmucklosen ursprünglichen Befestigung mittels eines rohen eisernen Zapfens, sowie durch den Umstand, dass eine zweite fast gleiche und ebenso auf den Sockel befestigte Büste Donatello's von Ludovico im gleichen Alter vorhanden ist (in der Sammlung André in Paris), giebt sich diese, wie die Pariser Büste als Studienköpfe für ein grösseres Monument zu erkennen, vielleicht für ein Reiterdenkmal

des berühmten Feldobersten, mit dem Donatello während seines Aufenthalts in Padua in näherer Beziehung stand. Ein paar ähnliche Studienköpfe, gleichfalls flüchtige Wachsausgüsse, sind uns zu einer Büste Michelangelo's erhalten; die eine befindet sich im Museo Archeologico zu Mailand, die andere ist als Legat von Eugène Piot in das Louvre gekommen.

Eine zweite Büste desselben Mantuaner Fürsten, die unsere Sammlung besitzt, steht in eigenlichem Gegensatze gegen diese Arbeiten Donatello's. Statt der rücksichtslosen und breiten Wiedergabe der Natur in ihren grossen Zügen, die Donatello's beide Studienköpfe charakterisiert, hat der Künstler dieser Büste sich mit ängstlicher Gewissenhaf-

tigkeit an das Modell gehalten; mit der Sorgfalt eines Goldschmiedes hat er den dünnen Guss ciselirt, mit einer künstlichen, der antiken verwandten grünen Patina versehen, die Augen — wieder nach antiken Vorbildern — mit Silber eingesetzt und in das dünne Haar einen Kranz einciselirt. Auch von dieser Büste ist eine wenig veränderte Wiederholung, im Besitze des Grafen Stroganoff zu St. Petersburg, vorhanden; da aber hier, grade wie bei der Berliner Büste, das Bruststück dicht unter dem Halse abgebrochen ist, so lässt sich bei beiden nicht einmal eine Vermutung aussprechen, für was für einen Platz sie gearbeitet wurden.



II. DIE BRONZESTATUETTEN.



AS BRONZEKABINETT enthält neben diesen fünf Büsten etwa einhundertdreissig Statuetten und nahezu achthundert Plaketten. Dass diese ausserordentliche Fülle kleiner und ganz kleiner Objekte neben verschwindend wenigen Büsten und bei dem Fehlen von Statuen keineswegs einen kleinlichen und verwirrenden Eindruck macht, liegt im Charakter der Bronzekunst überhaupt, die in der Plastik recht eigentlich die grosse und zugleich die malerische Richtung vertritt. Dank der Natur des Materials wirkt hier auch die kleinste Arbeit schon gross und ernst; schon deshalb hat sie die Renaissance bevorzugt. Das Material hat aber noch andere Eigenschaften, die dem Sinn des Quattrocento entsprachen: weit weniger als der Marmor und Thon ist die Bronze abhängig von dem statischen Gesetzen; in Bronze lässt sich daher eine lebhaft bewegte Figur, lassen sich Gruppen viel leichter und freier zur Darstellung bringen als in Marmor. Als die Renaissance im Laufe des Cinquecento die völlige Beherrschung der Bronzetechnik erlangt hatte, suchte sie mit Vorliebe bewegte Stellungen, suchte sie in Gestalten wie in dem Merkur, dem Perseus, der Fama sogar den Flug plastisch anzudeuten. Auch hat die Phantasie in der Bronze viel freieren Spielraum, was die Renaissance gründlich ausgenutzt hat, sodass diese Statuetten und Tafelchen in Bronze eine sehr viel reichere Erfindung, viel mannigfaltigere Motive aufweisen, als die gleichzeitigen, so sehr viel zahlreicheren Arbeiten in Marmor, Stein und Thon. Zur richtigen Würdigung der Renaissance-Plastik sind sie daher von besonderer Bedeutung. Nicht wenig hat auch die künstlerische Freiheit in der Behandlung der Wachs- und Thonmodelle der Bronzekunst Vorschub geleistet; denn die Schwierigkeiten der eigentlichen Bronzearbeit: das Giessen, Ciselieren und Patinieren, überliessen die Künstler in den ersten fünfzig Jahren regelmässig handwerksmässig vorgebildeten Glockengiessern und Goldschmieden. Durch diese,

die häufig zugleich Bildhauer waren, wurde die Technik allmählich so vervollkommen, dass sie im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts mehr oder weniger Allgemeingut der begabteren Bildhauer wurde.

Unter Bronzestatuetten in dem Sinn, wie die Renaissance sie im Anschluss an die Antike als eigenen Zweig der Bronzeplastik entwickelte, sind nicht alle kleinen Bronzefiguren als solche zu verstehen. Bronzefigürchen, die als Schmuck der Altäre, der Taufbecken, Weihwasserbecken u. s. f. entstanden, sind abhängig von diesen Werken, während die eigentlichen Statuetten selbständig sind, nur um ihrer selbst willen entstanden sind. Sie sind als Kunstwerke für sich gedacht und wollen als solche beurteilt werden. Nur im uneigentlichen Sinne kann daher die etwa halblebensgrosse Johannesstatuette Donatello's unter die Statuetten gerechnet werden, da diese als Bekrönung für den Taufbrunnen im Dom zu Orvieto bestellt worden ist. Dasselbe gilt auch für das zweite ebenso bedeutende Werk Donatello's, das die Berliner Sammlung besitzt, die Statuette des David; denn sie ist nur ein zufällig in Bronze verewigter Abguss des flüchtigen Wachsmodells, das der Künstler für die jetzt im Palazzo Martelli befindliche lebensgrosse Marmorstatue anfertigte. Die Sicherheit, wie in diesem Figürchen, in dem der Künstler die Wachsstücke, aus denen er sie zusammenknetete, zum Teil (namentlich im Kopf) noch ungeglättet stehen gelassen hat, Bewegung und Form frisch und gross angegeben sind, lässt das Modell der, zweifellos mit der Beihilfe von Schülern ausgeführten, Statue weit überlegen erscheinen.

Die frühesten selbständigen Statuetten sind zu meist Nachbildungen nach antiken Bildwerken: Filarete's Mark Aurel (im Dresdner Museum), die häufig und fast immer etwas verändert vorkommende Figur eines Fauns, der die Flöte fortwirft, mit Wahrscheinlichkeit dem Antonio Pollajuolo zugeschrieben, verschiedene ähnliche Figuren von Flötenbläsern und anderen nackten Jünglingen im Charakter und Haltung antiker Epheben, die auf eine unbekannte archaische Figur zurückgehende weibliche Gewandfigur mit dem Zeigefinger am Munde (Angerone

genannt) und andere ähnliche Bronzestatuetten, die sich mehr oder weniger treu an antike Vorbilder anschliessen, sind nach ihrer Technik: als Vollgüsse, meist von ungeschicktem Guss, in ihrer mangelhaften und flüchtigen Ciselierung und der meist geringen Patina charakteristische Arbeiten aus dem Anfange der Bronzetechnik, sie sind auch offenbar Arbeiten von Bildhauern, die sie nur ausnahmsweise im Auftrage, meist aber als Studien ausführten. Ihre Entstehung geht auf Florenz oder florentiner Künstler nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zurück; im Museo Nazionale zu Florenz ist daher, aus der alten Mediceersammlung stammend, die weitaus grösste Zahl solcher Statuetten erhalten. Von Interesse sind diese derben, noch meist ungeschickten Arbeiten, von denen auch die Berliner Sammlung verschiedene aufzuweisen hat, weil sie beweisen, dass auch hier die Renaissance von der Antike angeregt wurde, und dass gerade das Streben, durch Nachbildungen beliebte Antiken auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, den Anstoss zu dieser eigenen Kunstthätigkeit gegeben hat.

Diese ersten Arbeiten, meist Versuche und Studien der Künstler, hatten bald Aufträge von den verschiedensten Seiten zur Folge. In den beiden Städten, die allein durch ein ganzes Jahrhundert in Italien grosse Gussstätten besaßen, in Florenz und in der durch Donatello gegründeten Kolonie in Padua (später auch in Venedig) entstehen noch am Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts zahlreiche Nachbildungen der Antike, die nach ihrer sauberen Ausführung zweifellos bestellte Arbeiten waren; manche darunter wurden nur in einem Exemplar ausgegossen, andere häufiger wiederholt. Diese Figürchen von der Hand der Quattrocentokünstler, die namentlich im Norden noch in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts ihren Charakter fast unverändert beibehalten (der bedeutendste Bronzesculptor des Quattrocento in Padua, Andrea Briosco genannt Riccio, lebte von 1470 bis 1532), sind fast ausnahmslos mehr oder weniger freie Kopien der Antike; treue Kopien verlangte erst die archäologische Gelehrsamkeit des Cinquecento; im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, wo solche Nachbildungen noch ebenso häufig gefordert wurden, sind diese Kopien meistens schon ängstliche Nachbildungen ohne feinere künstlerische Empfindung.

Weitaus die reizvollsten dieser Kopien sind die des Quattrocento, gerade weil sie das Motiv im eigenen Sinne frei wiedergeben. Unter den Berliner

Statuetten gehören hierher zunächst der häufig vorkommende Dornauszieher und die seltene Figur der „Verlassenen Ariadne“, deren antikes Original das Dresdner Museum besitzt; beide sind in vorzüglichen Exemplaren vertreten. Man pflegt sie dem Riccio zu geben; doch lassen sie sich wohl nur als Paduaner Arbeiten in der Art der Riccio bezeichnen. Die „Ariadne“ kommt in einem grösseren, durch sauberste Politur und Vergoldung des Gewandes ausgezeichneten Exemplar in der Sammlung von Lady Wallace vor. Gerade dieses Exemplar würde man nach dem reich ornamentierten Stuhle, der ganz die Erfindung des Meisters vom Bronze-Kandelaber im Santo verrät, für ein sicheres Werk des Riccio halten; aber es trägt die Bezeichnung IO. CREM. O. Ein Beweis, wie vorsichtig man in der festen Zuschreibung dieser kleinen Bildwerke sein muss. Wer dieser Giovanni da Cremona ist, darüber ist meines Wissens nichts bekannt. In der Feinheit der Naturauffassung ist diese Statuette der unsrigen freilich nicht gewachsen, und insofern könnte bei dieser der Name Riccio noch grössere Wahrscheinlichkeit haben.

Eine treuere, recht tüchtige kleine Nachbildung aus gleicher Zeit ist sodann die liegende Figur des Nils. Die an der Quelle kauende Figur der Wasserschöpferin, nach einer jener (freilich nicht gerade genau so bekannten) Genrefiguren aus spätgriechischer Zeit kopiert, gehört schon dem Cinquecento an, obgleich auch sie in der Falcke'schen Sammlung Riccio's Namen trug. Eine besonders charakteristische und vortreffliche Kopie des Cinquecento nach der der Renaissance stets als leuchtendes Beispiel vorschwebenden und daher oft kopierten Statue ist der Mark Aurel aus der Sammlung Borghese. Den Drang nach selbständiger Schöpfung hat der Künstler hier voll zum Ausdruck gebracht in dem Bronzesockel, der in der Form und dem Dekor aus Masken und Karyatidenartigen Eckfiguren ein kleines Meisterwerk ist. Das einzige mir davon noch bekannte Exemplar, aber weniger fein als das Berliner, besitzt die Bronzesammlung des Museo Nazionale in Florenz. Spätere Kopien nach Antiken wurden für die Abteilung fast gar nicht erworben, da in denselben freier künstlerischer Sinn nur sehr selten zum Ausdruck kommt. Als ungewöhnlich gute Arbeit sei ein Exemplar des Borghesischen Fechters genannt.

Im höheren Masse als diese, wenn auch mehr oder weniger freien, Kopien nach der Antike fesseln die Statuetten, in denen die Künstler antike Bruchstücke zu ergänzen suchten. Die bedeutendste

Arbeit dieser Art, freilich ein Relief, ist Bertoldo's grosses Bronzerelief einer Reiterschlacht, worin das stark beschädigte Marmorrelief eines Sarkophages im Campo Santo zu Pisa rekonstruiert ist. Wie die Auffindung der Laocoongruppe in ihren zahlreichen Bruchstücken die Künstlerschaft Italiens erregte und zur Zusammenstellung und Ergänzung reizte, dafür besitzt das Bronzekabinett, ausser ein paar Plaketten, auch eine kleine als Skizze behandelte Gruppe, die zwar die Lösung verfehlte, aber von dem Kompositionstalent des Künstlers ein beredtes Zeugnis ablegt. Aehnlich skizzenhaft behandelt ist die kleine Figur eines antiken Tragöden, wie die Maske in der Hand andeutet; die Restitution eines Paduaner Künstlers vielleicht des Bellano, nach Bruchstücken einer Porträtstatue mit falsch verstandener Beifügung von Attributen, die die Antike nur der Gestalt der Tragödie selbst gegeben hätte. Auch die grosse, sehr fleissig durchciselirte Statuette des ausruhenden Herkules, eine sehr charakteristische Arbeit Bertoldo's, ist augenscheinlich eine nach einer oder vielleicht verschiedenen unvollständigen Herkulesdarstellungen hergestellte freie Rekonstruktion. Die mehr als halblebensgrosse Büste einer jungen Frau mit seitwärts geneigtem Haupt und klagendem Ausdruck giebt sich als der frei behandelte Büstenausschnitt einer antiken Gewandfigur zu erkennen, als deren Verfertiger durch den Vergleich mit dem bezeichneten Relief in der Kapelle des Santo zu Padua sich der Venezianer Antonio Lombardi feststellen lässt. Von dieser Büste kommen mehrere Wiederholungen vor; eine derselben, im Museum zu Modena, hat ein Gegenstück, von dem mir ein anderes Exemplar nicht bekannt ist.

Die Verehrung der Antike, der Genuss und das Studium derselben standen in der Renaissance so hoch, dass nicht nur die ganz humanistisch gebildeten Kunstmäcene und Kunstfreunde dahin drängten, sondern ebenso die meisten Künstler selbst ihre

höchste Freude darin fanden, da, wo sie keine Originale hatten, nach litterarischen Ueberlieferungen die Antike gewissermassen neu zu schaffen und die eigenen Schöpfungen womöglich mit antikem Geiste zu durchdringen. Die Mehrzahl der Bronzestatuetten wie der Plaketten sind aus diesem

Streben hervorgegangen, sind mit diesem Geiste erfüllt. Sie geben den künstlerischen Sinn der Zeit freier und mannigfacher wieder, als die gleichzeitigen Marmor- und Steinarbeiten, da diese der grossen Mehrzahl nach für die Kirche als Schmuck und Andachtsgegenstände entstanden. Ganz besonders hat der männlich herbe Sinn des Quattrocento hier einen ganz eigenen reichen Ausdruck gefunden. Die Darstellung des menschlichen Körpers, zu der die kirchliche Kunst nur ausnahmsweise oder in beschränktem Masse (am meisten in der Wiedergabe des Kinderkörpers) Gelegenheit bot, konnte hier voll zur Geltung kommen, ja sie wurde recht eigentlich die Aufgabe der kleinen Bronzeplastik. Die Vorliebe für die Darstellung des männlichen Körpers, die grosse keusche Art, wie derselbe aufgefasst und bei dem strengen Naturalismus doch schlicht und breit behandelt ist, charakterisiert die Frührenaissance, während die Bevorzugung des weiblichen Körpers, das Streben nach Rundung und Weichheit, die

Vollendung in der Durchführung der Oberfläche für die Hochrenaissance bezeichnend sind, Eigenschaften, die im Barock sich mit dem Streben nach reicher und mannigfaltiger Bewegung verbinden und zu einer schlankeren, aber zugleich oberflächlicheren Auffassung der Formen führen.

Der Naturalismus der Renaissance fand in der Bronzekleinkunst auch die ihm sonst in der Plastik fast versagte Gelegenheit zu genreartigen Darstellungen; vor allem, bei der Vorliebe, alles in antikes Gewand zu kleiden und der Antike nachzubilden, durch die Wahl genreartiger Gestalten aus der Mythologie. Die Faune, Nymphen, Tritonen und



das ganze Geschlecht derber Personificationen der Naturkräfte wurden jetzt von den italienischen Künstlern frei um- und weitergebildet. Der Kultus des Pan war so recht nach dem Herzen der Zeit; wie in der Buchillustration, so kommt er hier frei und mit köstlichem Humor zum Ausdruck. Daneben werden einzelne Gestalten der Bibel genreartig behandelt und häufiger noch reine Genrefiguren dem alltäglichen Leben entlehnt; letztere freilich wesentlich unter dem Einflusse nordischer Bronzebildhauer, die im sechzehnten Jahrhundert in Italien Beschäftigung fanden.

Diese mannigfaltige, fast in jedem einzelnen Stück — soweit es sich um wirkliche Künstlerarbeiten handelt — originell und anziehend wirkende Entwicklung der Statuetten-Plastik ist in der Berliner Sammlung besonders reich und vorzüglich vertreten. Zunächst die antiken Motive, die in antikem Sinne erfunden sein sollten. So zwei Darstellungen des kleinen Herkules, der die Schlangen in seiner Wiege erdrückt; die eine noch vom Ende des XV. Jahrhunderts, im Streben nach Nachbildung der Antike sogar mit einem die Patina der antiken Bronze nachahmenden künstlichen grünen Ueberzug; die andere im freien Streben nach starker Bewegung eine charakteristische Arbeit des vorgeschrittenen XVI. Jahrhunderts. Sehr gute frühe Arbeiten der Art sind ferner: ein Kentaur mit nacktem Weib auf dem Rücken, dem Bertoldo verwandt; ein höchst drolliges Paar: ein kleiner Satyr auf einer italienischen Ziege, in der Art des Riccio; aus dem Anfang des XVI. Jahrhundert eine sehr bewegte Gruppe eines Mannes, der mit einem Kentauer um ein nacktes Weib kämpft, von grosser Formenschönheit und sauberer Durchbildung. Eine solche freie Komposition ist wohl auch die „dreiköpfige“ Hekate des Bellano, durch die Frische in der Bewegung, die edlen Gesichter, den schönen Faltenwurf, den leichten, fein ciselierten Guss eines der vorzüglichsten Werke des Künstlers.

Eine eigenste Erfindung unter Benutzung eines antiken Motivs ist auch die nackte männliche Figur, die als besiegtter Gladiator, der um Schonung bittet, ausgelegt wird; eine in der Haltung und im Ausdruck wie in der Durchbildung vorzügliche Arbeit des Bertoldo. Eine andere, kleinere Figur dieser Art, die nackte Flora mit dem Diadem im Haar und einem Fruchtkorb in der Hand, ist eine ebenso charakteristische und feine Arbeit des gefeiertsten Paduaner Bronzebildners Andrea Riccio, dessen nackter Mann mit einer Vase auf der Schulter gleichfalls hierher gehört. Diese schöne, von

seinem Zeitgenossen Marcantonio Michiel schon als Riccio's Arbeit erwähnte Bronze ist wohl unmittelbar angeregt durch die spätgothischen Urnenträger, welche als Auslass der Wasserrinnen am Dach des Dogenpalastes angebracht sind; aber auch diese gehen ihrerseits zweifellos auf antike Vorbilder zurück.

Hierher gehört auch wohl eine der schönsten Bronzestatuetten der Renaissance, die „Schutzfliehende“; eine nackte weibliche Gestalt, die mit angstvollem Blicke die Arme flehend nach oben streckt. Die Zurschaustellung des vollendet schönen Körpers erscheint durch das Motiv ganz unabsichtlich und ist mit der grössten Keuschheit wiedergegeben. So wenig wie der „Gladiator“ Bertoldo's, ist auch diese Figur nur mit einiger Wahrscheinlichkeit zu benennen; man könnte an Daphne denken; aber es fehlt jedes Attribut zur Bestimmung. Ebenso wenig Anhalt ist leider für die Benennung des Künstlers, der nach der Formengebung und der Art des Gusses (Vollguss) noch im Anfang des Cinquecento aber ebensowohl unter den Florentinern wie unter den Venezianern zu suchen ist.

Bei diesen Rekonstruktionen antiker Plastik auf Grund von erhaltenen Bruchstücken und mehr noch bei denen auf Grund litterarischer Ueberlieferungen arbeiteten die Künstler vielfach Hand in Hand mit ihren Mäcenen und Auftraggebern: in Florenz besonders mit Lorenzo Magnifico und dem Kreise von Humanisten, der ihn umgab, in Padua mit den gelehrten Professoren der Universität. In ihrem Besitz finden wir daher, wie die in's Museo Nazionale zu Florenz übergegangene Mediceersammlung und andererseits die Aufzeichnungen über die norditalienischen Sammlungen von dem eben genannten Venezianer Marcantonio Michiel beweisen, sehr beträchtliche Kunstschatze, namentlich auch an kleinen Bronzen und Medaillen. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts trat, je mehr gerade in der Nachbildung der Antike auf Treue der Wiedergabe gehalten wurde, das Interesse an eine Anlehnung an die Antike in den Motiven und in der Wiedergabe derselben mehr und mehr zurück. Die mythologischen Gestalten, weil Künstlern wie Publikum geläufig, bildeten nur noch die Veranlassung, um den menschlichen Körper frei wiederzugeben: die Venus ist nun eine badende oder sich schmückende schöne Frau, der Merkur oder Apollo ein schöner jugendlicher Mann. Hatte das Quattrocento ganz besonders in den Bronzestatuetten die Schönheit des männlichen Körpers angestrebt und darin ihren ernstesten, herben Charakter

zum Ausdruck gebracht, so wurde im Cinquecento die Darstellung des weiblichen Körpers die höchste Aufgabe; anfangs in ungesuchtem grossen Stil, bald aber mit absichtlicher Schaustellung der weiblichen Reize durch Verallgemeinerung der Formen, für welche Schlankheit und Eleganz und starke Bewegung typisch wurden. Wie früh diese neue Richtung, unter Michelangelo's Einfluss, sich Bahn brach, zeigt in der Abteilung die schöne Figur der nackten schreitenden Figur, vielleicht einer Fama, welche den Charakter der italienischen Künstler trägt, die die Schule von Fontainebleau begründeten. Voll zum Ausdruck kam sie in Benvenuto Cellini und in den nordischen Künstlern, die neben und namentlich nach ihm die massgebenden Künstler in Florenz wurden: Giovanni da Bologna, Elia Candido, Adriaen de Vries u. a. Während für ersteren die zahlreichen beglaubigten grossen Bildwerke Anhalt zur Bestimmung seiner (vielfach von seinem Schüler Susini ausgeführten) Bronze-
statuetten geben, lassen sich die Arbeiten der übrigen Künstler sehr viel schwerer feststellen. Die Gruppe des Herkules mit den Kentauren, die Venus, die grössere Gruppe eines Mannes, der eine Frau raubt, u. a. Bronzen der Berliner Sammlung sind bekannte Werke des Giovanni da Bologna. Auf Cellini lassen sich zwei verschiedene Gruppen, der Sieg der Tugend über das Laster, Entwürfe für ein Tintenfass, das sich früher im Palazzo Borghese befand, zurückführen. Auf Elia Candido scheint die kräftige Formengebung eines Perseus hinzuweisen. Dagegen ist für ein paar, vielleicht in Konkurrenz mit Gio. da Bologna entstandene, Merkurstatuetten, für die kleine Figur einer schlafenden nackten Frau und eine ganze Reihe sitzender und stehender Frauengestalten bei der Toilette nach dem Bade, zur sicheren Benennung nicht der genügende Anhalt vorhanden. Einzelne derselben lehnen sich noch eng an antike Vorbilder an, andere sind aber ganz frei und ganz genrehaft erfunden.



Genrehafte Motive, zu denen die grosse Plastik der Renaissance nur wenige Ansätze aufweist, sind in der Kleinplastik, insbesondere in den Statuetten von vornherein vertreten; im Kleinen hat das Genre ja auch sein eigentliches Feld. Donatello's „Putten“ sind eine durch die Antike angeregte Schöpfung, die durch Jahrhunderte befruchtend gewirkt hat. Die Berliner Sammlung ist in der glücklichen Lage, seit Kurzem zwei Figürchen dieser Art aufzuweisen, die wohl beide auf Donatello selbst zurückgehen. Die grössere, bisher unter den antiken Bronzen

versteckt, zeigt nach der Bewegung den jungen Amor im Begriff den Bogen zu spannen. Die enge Verwandtschaft mit den Engeln auf dem Tabernakel in San Giovanni in Siena verweist auch diese nicht sehr viel kleinere, trefflich gearbeitete Kinderfigur in die gleiche Zeit um das Jahr 1430. Ein ganz kleiner sitzender Putto ist skizzenhafter und beinahe Rohguss; aber die Bewegung des Kindes, das noch nicht laufen kann und hockend ungeduldig nach einem Gegenstand verlangt, den es nicht erreichen kann, ist mit köstlicher Frische der Natur abgelauscht. Stärker als bei der Florentiner Schule tritt die genrehafte Auffassung bei den Paduaner Bronzebildnern hervor. Die Berliner Sammlung besitzt einen

kleinen Tobias auf der Reise und einen David als Hirten, beide ganz schlichte, derbe Volksfiguren, deren Künstler Bellano zu sein scheint. Auch ein anderes ähnliches Figürchen, ein Knabe in Reiseausrüstung mit einem Weinfässchen auf dem Rücken, ist vielleicht als Tobias gedacht. Gleichzeitig und aus der gleichen Richtung der Paduaner Schule entstand eine ausserordentlich lebensvolle Figur, die in der Sammlung des hohen Schenkers, dem sie das Berliner Museum verdankt, als „Bettler“ bezeichnet wurde. Der ärmliche, zerfetzte Anzug legt diese Bezeichnung nahe, aber Haltung und Ausdruck sprechen dagegen. Die Figur hielt mit der linken Hand einen Gegenstand, während sie in oder auf der Faust der erhobenen Rechten einen anderen Gegenstand trug;

nach dieser Haltung, nach der schleichenden Bewegung und dem aufmerksamen Blick scheint es fast, als ob in dieser Figur schon einer jener „Vogelfänger“ dargestellt sein soll, wie sie mehr als hundert Jahre später besonders beliebt waren.

Im vorgeschrittenen sechzehnten Jahrhundert bot ein beliebter Hofzwerg des Herzogs Cosimo I. wiederholt Gelegenheit zu humoristischen Darstellungen im grossen und kleinen. Eine dieser kleinen Figuren, worin der feiste Bursche ganz nackt als Bacchus dargestellt ist, besitzt die Berliner Bronzesammlung. Dass auch das fünfzehnte Jahrhundert schon Freude an der Darstellung solcher Zwerge fand, zeigt eine grössere, treffliche Statuette eines drolligen Kauzes, gleichfalls ganz nackt, in der Eremitage (aus der Sammlung Basilewski). Von jenen eben genannten „Vogelfängern“, die bei Nacht mit Blendlaternen die schlafenden Vögel zu überraschen suchten und mit einem Knüttel erschlugen, besitzt unsere Sammlung zwei als Gegenstücke gedachte Figuren. Sie galten bisher, wie verschiedene Variationen derselben, als Werke des deutschen Peter Labenwolf; allein in den alten Inventaren der Mediceersammlung kommen sie unter dem Namen des Giovanni da Bologna vor, sodass an seiner Urheberschaft kaum ein Zweifel sein kann. Sie müssen frühe Arbeiten desselben sein, da sie noch ganz nordischen Charakter an sich tragen. Aus gleicher Zeit und von derselben Hand ist ein kleiner sitzender Dudelsackpfeiffer, eine selten vorkommende treffliche kleine Figur. Charakteristisch dafür, wie die Kunst dieser Zeit die Eigentümlichkeit der Bronze auszunutzen strebte und auszunutzen verstand, ist die Figur eines nackten Knaben, der Ball fängt, und namentlich die eines nackten Gauklers, der auf den Händen steht.

Während in dieser spätern Zeit die Kunst der Bronzestatuetten von freier Bildung antiker Motive auch zu ganz eigener Erfindung namentlich von allegorischen Gestalten und Gruppen fortschreitet — die Klio in der Art des Sansovino, jene beiden Gruppen von Cellini, eine gelagerte nackte Frauengestalt, die schreibt, von einem Nachfolger Michelangelo's, nenne ich als besonders gute Beispiele dieser Art in der Berliner Sammlung —, sind religiöse Motive unter den Bronzestatuetten der Renaissance geradezu selten. Die Crucifixe, Statuetten von Evangelisten, Heiligen, Engeln u. s. f., die einzeln vorkommen, sind nicht selbständige Statuetten, sondern waren regelmässig Teile von Altären, Tabernakeln und kirchlichen Möbeln. Gelegentlich sind sie Modelle zu solchen, wie die

kleinen Statuetten der vier Kirchenväter von Alessandro Vittoria in der Berliner Sammlung. Die Judith, die das Quattrocento auch als Statuette gern darstellte, galt der Zeit wie eine weibliche Heroine. Unter den beiden Statuetten dieser Zeit in unserer Sammlung ist sie daher charakteristischer Weise das eine Mal völlig nackt gegeben, ein herbes, dem Bellano nahestehendes Paduaner Werk. Andere biblische Figuren sind in ähnlicher Weise als Helden gestalten oder ganz genreartig aufgefasst; so der im XV. Jahrhundert oft vorkommende David und, unter den letzten, Tobias. Eine Heiligengestalt, die diese Zeit gern darstellt und als echte Charakterfigur auffasst, ist der hl. Hieronymus; die Berliner Sammlung besitzt eine grosse Statuette dieses Heiligen, in Begriff sich zu kasteien, von Bertoldo's Hand. Erst das Barock bringt heilige und biblische Gestalten häufiger als Statuetten, und benutzt sie, seien sie nackt oder in reicher Gewandung, zu dekorativer Schaustellung der Gliederung und malerischer Wirkung. Ein hervorragendes Stück der Art ist der häufiger vorkommende hl. Sebastian, dessen Künstler nicht bekannt ist.

Ich habe eingangs als Merkmal der eigentlichen Statuette ihre Selbständigkeit, ihre Unabhängigkeit von einem bestimmten Platz hingestellt; dies gilt jedoch in eingeschränkterem Sinne wie für die modernen Statuetten. Wie uns vereinzelte treue Abbilder reich ausgestatteter Wohnzimmer in den Bildern eines Carpaccio, Paolo Veronese u. a. Meister zeigen, waren die Statuetten regelmässig gedacht für die Aufstellung an bestimmten Plätzen im Zimmer: auf den Gesimsen der Kamine und Thüren, in Nischen, gelegentlich auf Konsolen an der Wand, vor allem aber auf den Tischen, namentlich auf dem Schreibtisch. Grösse, Haltung u. s. f. waren mehr oder weniger durch die Rücksicht auf diese Verwendung bestimmt, und diese Beschränkung hat die stilvolle Behandlung der Bronzestatuetten, namentlich im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhunderts, wesentlich mit beeinflusst. Heute, wo bei uns in Deutschland die Statuetten im Zimmer bei der Höhe der Thüren und ihren flachen Gesimsen, durch die stillose Form der Oefen einen Platz fast nur in Schränken oder auf den Tischen finden, fehlt ihnen regelmässig jedes Gefühl für den Platz, jedes richtige Verhältnis zum Zimmer.

Diese Aufstellung der Statuetten im Zimmer und die Vorliebe für Ausstattung mit Bronzen überhaupt, hat in Italien schon im fünfzehnten Jahrhundert zu einer Verwendung der Statuetten an gewissen Gebrauchsgegenständen im Zimmer ge-

führt: vor allen an Tintenfassern und Leuchtern, den wichtigsten Utensilien des Schreibtisches, und im sechzehnten Jahrhundert auch an Kaminböcken und Thürklopfen. Dadurch, dass dieselben mit Statuetten, zum Teil in phantastischer Weise, verbunden wurden, wurden sie aus einfachen Gebrauchsgegenständen zugleich hervorragende Schmuckstücke des Zimmers. Dies gilt namentlich für Venedig, wo das Zimmer der vornehmen Venezianer, das durch die Statuetten auf Sims und in Nischen und durch diese angewandten Statuetten, wie sie wohl am treffendsten zu bezeichnen wären, einen sehr eigenartigen Charakter erhielt. Da in unseren Berliner Museen alle Gegenstände des Mittelalters und der Renaissance, die den Charakter des Geräts tragen oder darauf Bezug haben, bisher dem Gebiete des Kunstgewerbe-Museums zugewiesen sind, so habe ich nur einige hervorragende Beispiele solcher „angewandter Statuetten“, in denen das Figürliche ganz überwiegt, der Bronzeabteilung einverleiben können. Einen vollständigen Begriff der italienischen Kleinplastik in Bronze würde die Abteilung, wie die Bronzesammlungen im Louvre, in den Wiener Museen, im Museo Nazionale zu Florenz beweisen, erst durch Zusammenstellung dieser im Kunstgewerbe-Museum aufbewahrten Stücke geben, unter denen namentlich die Bronzeklopfer zahlreich und vortrefflich sind.

Das Tintenfass in der Renaissance ist — wenn nicht kastenartig gestaltet und dann aus Plaketten zusammengesetzt — in der Regel als Muschel, Schnecke, Füllhorn oder dgl. gebildet, die von einer Figur getragen werden oder die auch nur auf dem Sockel neben der Figur oder Gruppe angebracht sind. Ganz ähnlich wird auch der Leuchter gestaltet, wenn man über einfache Pflanzen- oder architektonische Formen hinausgeht. So ist z. B. das Reiterbild des Mark Aurel gern als Tintenfass und zugleich als Leuchter verwendet: dem Kaiser ist ein Füllhorn zur Aufnahme der Wachskerze in den Arm gegeben, und eine Muschel auf der Basis ist für die Tinte bestimmt. Unsere Sammlung besitzt, als Gegenstücke, ein paar jugendliche hockende Faune, von denen der eine Muschel und Füllhorn, der andere nur eine Muschel trägt, die in jener Weise verwendet waren. Die Figuren stehen dem Riccio nahe und sind seiner durchaus würdig. Auch die Gruppe einer Fauneske mit einem kleinen Faun war wohl ursprünglich durch eine (jetzt fehlende) Muschel zum Tintenfass bestimmt. Eine andere reizvolle Figur ist ein Knabe in kurzgeschürztem Rock, der eine grosse Muschel auf der Schulter

trägt. Für diese Art der Tintenfässer sind als Schmuck oder Träger mit Vorliebe phantastische Gestalten des antiken Naturkultus genommen: Pan und sein Kreis, Neptun und seine Meeresungetüme, Schlangenmenschen und ähnliche der Antike frei entlehnte Phantasiegeschöpfe. Als Beispiel, wie das Cinquecento das Tintenfass entwickelte, besitzt die Sammlung eine venezianische Arbeit in der Richtung des Jacopo Sanvovino, die Klio darstellend: das Tintenfass bildet hier die Basis, auf der, als Deckel, die grossartige Gestalt der schreibenden Muse angebracht ist.

Die Feuerböcke, im fünfzehnten Jahrhundert, noch schlicht und aus Eisen, werden im Laufe des sechzehnten zu reicher und künstlerisch, nicht selten hervorragend schön dekorierter Form ausgebildet. Regelmässig stehen auf hohem kandelaberartigen Bronzesockel Figuren, die Bezug auf das Feuer haben: Hephästos und seine Gattin Aphrodite, allegorische Gestalten, Putten mit einer Flamme in den Händen u. dgl. Die Berliner Sammlung hat als Specimen wenigstens Ein Beispiel, eine recht tüchtige Venus auf mittelhohem Sockel.

Gerade von dieser Richtung, von den „angewandten Statuetten“, könnte unsere Zeit von der Plastik der Renaissance mit bestem Erfolg lernen. Die Freude an kleinen Bronzen und das Bedürfnis sie als Zimmerschmuck in verschiedener Weise zu verwenden, ist freilich auch jetzt in weiteren Kreisen vorhanden; aber die Art wie heutzutage, namentlich in Deutschland, die Künstler diesem Bedürfnis zu entsprechen suchen, ist wahrlich nicht die richtige. Die Arbeiten dieser Art sind leider mit geringen Ausnahmen Dutzendwaare, die ohne feineres Naturstudium und ohne Phantasie entstanden und in zahlreichen Güssen verbreitet wird; zumeist kokette weibliche Gestalten, welche die Lüsternheit des Beschauers reizen, nicht aber aus künstlerischem Bedürfnis hervorgegangen sind. Sie sind daher auch ohne jedes Verhältnis zum Zimmer oder zu einem bestimmten Platz im Zimmer und kommen im guten Falle nicht über den Nippes, über die Nachahmung der Porzellanfiguren hinaus. Was ein ernster Künstler heute noch darin leisten kann, und welche Anerkennung er dadurch findet, beweisen die kleinen Bronzen von Barye, die mit den besten Bronze-Statuetten der Renaissance gleich bezahlt werden. Barye hat sich auch in „angewandten Statuetten“ versucht; doch sind seine Kandelaber, Tintenfässer u. s. f. seine schwächsten, meist geradezu verfehlten Arbeiten. Bei richtiger Erkenntnis unserer modernen Bedürfnisse würden hervorragende Künst-

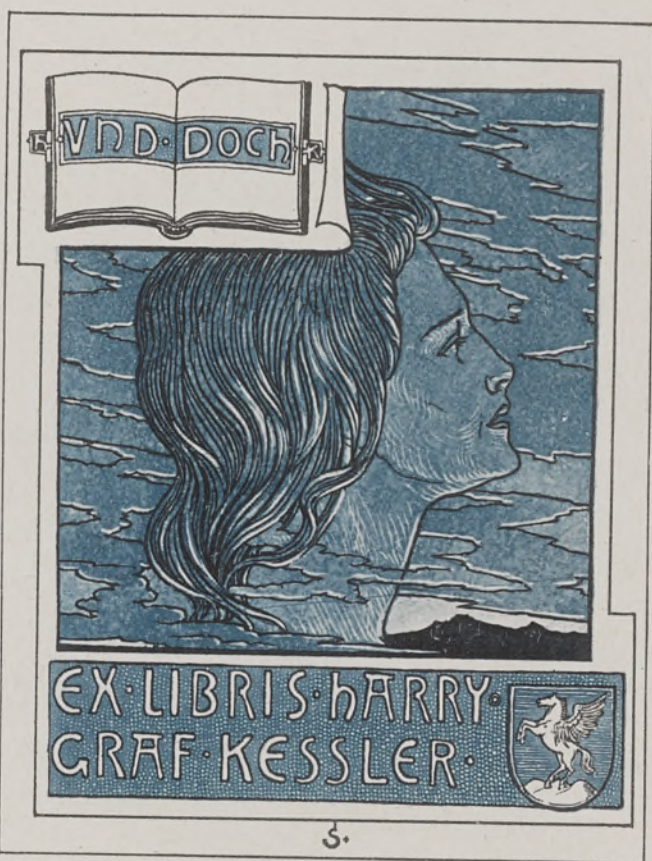
ler gerade nach dieser Richtung auf sicheren Erfolg rechnen können, namentlich wenn sie durch die älteren Arbeiten sich nur anregen liessen und selbständig aus dem modernen Naturalismus heraus und im Anschluss an die Dekoration des Zimmers die Formen erfanden und die Figuren ihnen anpassten.

Auch für den Guss, wie für Ciselierung und Patinierung bieten die Statuetten der Renaissance reiches und sehr beachtenswertes Material. Freilich wird man den modernen Künstlern recht geben müssen, wenn sie über die Ungeschicklichkeit der meisten Güsse des fünfzehnten Jahrhunderts lächeln: die Statuetten von Donatello und selbst noch von Bertoldo sind regelmässig Vollgüsse, die meist im Guss so ungenügend gelangen, dass sie völlig durchcisiert werden mussten; und ähnlich sehen wir es auch bei den ersten Bronzegüssen der Paduaner Schule. Aber schon damals finden wir leichte Wachsausgüsse, wie die Hekate von Bellano beweist, und im sechzehnten Jahrhundert sind eine Reihe von Künstlern vollendete Meister darin, wie u. a. die dem Cellini nahestehende schlafende Venus der Berliner Sammlung zeigt. Wichtiger wäre das Studium der alten Güsse auf die Legierung der Bronze hin, die — so verschieden sie war — nach der Erscheinung der Renaissancebronzen regelmässig eine gelungene war, während sie heute bei uns fast regelmässig als misslungen bezeichnet werden muss. Das beweist die russige stumpfe Oberfläche, welche die meisten unserer Bronzen mit der Zeit bekommen, wenn die künstliche Patina im Freien durch die Witterung oder durch das Abgreifen abgegangen ist. Freilich solange sogar die Statuetten nicht von den Künstlern selbst gegossen, sondern Aktiengesellschaften überlassen werden, deren letztes Ziel keineswegs ein künstlerisches zu sein pflegt, kann darin eine Besserung nicht eintreten.

Künstliche Patinierung ist jedoch keineswegs ein moderner Notbehelf, weil unsere Bronzen keine natürliche Patina bekommen: zu jeder Zeit, seit der Wiederbelebung der Gusstechnik im fünfzehnten Jahrhundert, sind die Bronzen, grosse und kleine, häufig, ja fast in der Regel mit einer künstlichen Patina überzogen worden. Eine natürliche Patina bildet sich erst nach längerer Zeit, rascher in freier Luft, im Zimmer jedoch erst nach Jahren; da nun der Käufer einer Statuette oder Medaille gleich den vollen Genuss an seiner Erwerbung haben wollte, so war der Künstler, gerade wie heute, zu einer künstlichen Patinierung gezwungen. Aber diese hatte vor der heutigen den Vorteil, dass sie die allmähliche

Bildung einer natürlichen Patina nicht hinderte, sondern förderte. Im fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts wurden die Bronzen mit einer ziemlich dicken Schicht von einer Art schwärzlichen Erdpech überzogen, die auf den Höhen glänzend gerieben wurde. Durch das Anfassen ging dieser Ueberzug langsam ab und es bildete sich an den abgegriffenen Stellen unmerklich eine natürliche Patina. Dadurch dass diese Bronzen auf den Höhen eine schön glänzende Naturpatina haben, während die Tiefen mit der alten künstlichen Patina stumpf oder staubig sind, haben sie ihre ausserordentliche wirkungsvolle malerische Erscheinung. Im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts erschien mit der Verfeinerung des Gusses diese künstliche Patina zu derb und dunkel; man trug sie daher anfangs dünner auf, wählte eine bräunlichere Farbe und ersetzte sie schliesslich durch einen dünnen mehr oder weniger durchsichtigen Lack. In Italien behält derselbe meist den Charakter der natürlichen Oberfläche der Bronze, zuweilen, namentlich bei manchen französischen Bronzen aus der Zeit Ludwigs XIV., wirkt er in seiner glasurartigen Durchsichtigkeit als eine fremdartige aufgesetzte Masse und stört dadurch den Charakter der Bronzen. Unsere modernen Bronzen, deren Patinierung durch verschiedene chemische Behandlung künstlich erzeugt wird, verlieren dadurch in der Regel den Bronzecharakter; sie erscheinen nur gar zu leicht wie patiniertes Kupfer oder gar wie lackierte Zinnarbeiten.

Wie durch das Studium der Legierung und Patinierung würde unsere moderne Bronzetechnik auch durch ein Eingehen auf die verschiedenen Arten der Ciselierung der Renaissancekünstler nur gewinnen können. Das Ciselieren derselben war keineswegs ein schematisches, sondern durchaus individuelles, namentlich seitdem es nicht mehr durch Goldschmiede, sondern durch die Bronzekünstler selbst ausgeführt wurde. Bei den älteren Meistern, namentlich bei den Florentinern, war das Ciselieren bei der ungenügenden Ausführung ihrer Vollgüsse eine umständliche, mühsame Arbeit. In unserer Sammlung sind Donatello's „Johannes“ und Bertoldo's „Gladiator“ charakteristische Beispiele dafür; das sprechendste Beispiel ist wohl Bertoldo's unfertiger Arion im Museo Nazionale in Florenz. Nach Ausfüllung der Löcher wurde die grobe Guss Oberfläche mit Schabeisen und selbst mit kleinen Meisseln fast wie der Marmor überarbeitet, ein Verfahren, das diesen Bronzen zwar etwas Herbes und Eckiges, aber zugleich eine sehr frische unmittelbare Wirkung giebt. Mit der Vervollkommenheit des



Gusses wurde die Arbeit des Ciselierens eine einfachere. Die Künstler beschränkten sich aber nicht nur auf die Reinigung des Gusses von den Näten, Löchern, von der Gushaut und auf die Glättung, wie heutzutage die Regel ist, sondern sie suchten durch die verschiedene Art der Ciselierung den Charakter der Oberfläche, der Haut, des Stoffes u. s. f. noch schärfer zu betonen. Dies geschah durch Raspen und Feilen verschiedener Art, durch kleine Hämmer u. s. f. Die Bacchusstatuette der Berliner Sammlung, eine treffliche Arbeit von einem Künstler aus der Nähe Michelangelo's, zeigt, wie eigen-

artig und fein diese Behandlung mit dem Hammer selbst zur Charakteristik der Oberfläche des männlichen Körpers verwandt werden kann. Es ist bezeichnend für das Zurückgehen des künstlerischen Selbstzweckes hinter das Streben nach dekorativer Wirkung im Laufe des siebzehnten Jahrhundert, dass auch in der Ciselierung eine mehr oder weniger einförmige Politur an die Stelle dieser mannigfachen Arten der Ciselierung tritt. Diese ist in der modernen Kunst nur zu oft in eine mechanische, unkünstlerische Glättung ausgeartet.





UEBER EX-LIBRIS

VON

PETER JESSEN

DAS IST die wahre Kunst, die auch im Geringen sich treu bleibt. Wie langsam lernen wir, dass es im Reiche des Schönen nicht Hohes und Niedriges, nicht Grosses und Kleines giebt. Wo immer die Kunst gesund und volkstümlich gewachsen ist, haben die Künstler nichts missachtet, was sich künstlerisch gestalten liess. Wer sein Gemälde malt und für den Rahmen blind ist, wer eine Statue meisselt, ohne nach Möglichkeit auch den Sockel zu bedenken, wer einen Buchtitel zeichnet und die Schrift dem Setzer überlässt, ist kein ganzer Künstler im Sinne der Alten. Wir würden keinem Musiker die Einseitigkeit verzeihen, in der sich hunderte von Malern und Bildhauern gefallen. Auch von dem besten Geiger erwarten wir, dass er sich nicht von einem Stümper begleiten lasse; kein Pianist darf gegen die Fehler des Orchesters taub sein; wer nur für ein Instrument ein Ohr hat, wird schwerlich als ganzer Musiker gelten. Was der Kunst des Ohres recht ist, ist der Kunst des Auges billig. Wollen wir eine gesunde Kunst und für die Kunst ein empfängliches Volk, so dürfen wir nicht müde werden, das Schöne zu pflegen, wo nur ein Raum dafür ist. Wir müssen uns freuen, so oft die Kunst sich ein noch so bescheidenes Gebiet erobert.

Es ist darum nicht ohne Wert, dass neuerdings die Sitte wieder aufkommt, die Bücher, die man besitzt, nicht durch Einschreiben des Namens oder durch einen Stempel zu kennzeichnen, sondern ein künstlerisch ausgeführtes Blättchen als Eigentums-marke hineinzukleben. Der Gebrauch ist fast so alt, wie der Holzschnitt und der Kupferstich selber; die grossen Meister der deutschen Renaissance haben

zuerst ihre Kunst dazu geliehen; seitdem haben sich diese Bücherzeichen in ganz Europa verbreitet und gehalten, bis sie im Laufe unseres Jahrhunderts abkamen oder dem banalen, handwerklichen Betriebe verfielen; seit etwa zwanzig Jahren haben die Sammler sich der alten Blätter und verschiedene Künstler sich der neuen Arbeiten angenommen. In Deutschland hat man meist an dem etwas schwerfälligen Namen Ex-libris festgehalten, der bekanntlich von der früher oft beliebten lateinischen Aufschrift (ex libris N. N. = aus den Büchern, aus der Bibliothek des N. N.) herrührt; daneben beginnen die Namen Bücherzeichen und Bibliothekszeichen sich einzubürgern.

Eine solche Marke lässt sich in mancherlei Art gestalten. Das älteste und üblichste Eigenzeichen ist auch hier das Wappen gewesen. Wem sein Name oder sein Monogramm genügt, muss zum mindesten darauf halten, dass die Schrift oder die Initialen so eigenartig erfunden und angeordnet seien, dass sie auch, ehe sie gelesen oder entziffert werden, ein individuelles Bild geben. Persönlicher wird das Zeichen sein, wenn es auf den Charakter, den Beruf oder die Neigungen des Besitzers bildlich hinweist. Aber man braucht nicht ängstlich am Symbol zu haften; eine künstlerische Erfindung auch allgemeinerer Art kann zum Eigenzeichen werden, wenn sie im Sinne des Besitzers eigenartig erdacht ist.

Gerade hierdurch kann der Gebrauch der Bücherzeichen über das kleine Gebiet hinaus Nutzen stiften, indem er dem Besteller Gelegenheit giebt, sich auf seinen eigenen Geschmack zu besinnen. Die grosse Masse ist ja in allen Fragen der bildenden

Kunst so bequem und un-selbständig. Die Stiche, die man als Hochzeitsgeschenke braucht, wählt man nach dem Gutdünken des Kunsthändlers; die Möbel und die Teppiche besorgt der Dekorateur; bei tausend Käufern entscheidet die Versicherung des Ladenmädchens, dass ein Stück modern sei oder gut abgehe; in den Kunstvereinen lässt man sich seinen künstlerischen Jahresbedarf vom Vorstand zumessen. Und doch kann keine Kunst gedeihen ohne Gegenliebe, ohne thätige Mitarbeit der Geniessenden, ohne Wechselwirkung zwischen dem Künstler und seinem Volk. Uns muss jeder Anlass willkommen sein, um die Geniessenden zur Selbständigkeit zu erziehen. Wer sich ein Bücherzeichen beschaffen will, das ihm eigen sein soll, wird von selbst darauf geführt, zu prüfen, zu wählen, vorzuschlagen. Ist er so weit kunstgeübt, dass er sich ein noch so einfaches Blättchen selber zeichnen kann, um so besser. Aber wenn er auch nur einmal, auf diesem bescheidenen Felde, als Besteller auftritt und mit einem Künstler zusammen arbeitet, kann er schon Wichtiges lernen: dass es nicht so leicht ist, etwas Eigenes zu schaffen, dass nicht jede künstlerische Arbeit auf den ersten Wurf gelingt, dass meist das Einfachste die grösste Mühe macht, und dass die Arbeit des Künstlers ihren Lohn wert ist. Noch ist es ja um die Besteller in der Kunst und im Kunstgewerbe oft jämmerlich genug bestellt. Ich erlebte es erst kürzlich, dass ein namhafter Schriftsteller, dem sicher jede Seite Manuskripts schwer bezahlt wird, einem Künstler einen Entwurf im Anschluss an ein bestimmtes Sinnbild auftrag und dabei äusserte, der Künstler werde es jetzt billig machen können, da ihm ja die geistige Arbeit schon geliefert worden sei.

Es liegt auf der Hand, dass mit dem eigenen Bücherzeichen auch die Achtung vor den Büchern steigen muss, vor den fremden und vor den eigenen. Wie oft sieht noch heute ein sonst peinlich rechtlicher Mann ein entliehenes Buch für vogelfrei an. Droht doch schon ein Besitzer im 16. Jahrhundert:

EX MVNIFICENTIA DIVI IMPE-
ratoris Maximiliani semper Aug.



SIBI ET SVIS.

Est liber ille meus, caveas
deponere loco,
Si me sustuleris, fur tibi
nomen erit.

Auch bei unseren eigenen Büchern sollten wir nicht nur den Inhalt, sondern auch das Kleid höher schätzen, Papier, Druck und Einband. Man weiss, wie oft bei uns selbst Leute von Geist und Mitteln sich mit den bescheidensten Ansprüchen an das Aeussere der Bücher begnügen. Wer ein gefälliges Bücherzeichen besitzt, wird auch jedem Bucheseinen Einband gönnen, wird hin und wieder Muster und Farbe der Vorsatzpapiere prüfen, wird gelegentlich die Vignetten und Illustrationen mit der Zeichnung seines Blättchens vergleichen, wird das Buch als Kunstwerk

ansehen lernen. Vom Ex-libris ist es nicht weit zum Buchornament, dem wir Deutsche so dringend Freunde wünschen müssen.

So kann unsere Kunst aus dem unscheinbaren Gebrauch mancherlei Gewinn ziehen und darf es sich gefallen lassen, dass die Ex-libris seit etwa 25 Jahren Mode geworden sind. Das Sammeln hat zuerst in England und in Deutschland begonnen. Die ersten Aufsätze sind ebendort erschienen, das erste Buch rührt von einem Franzosen her; den frühesten Versuch, die Bücherzeichen eines Landes aufzuzählen, hat Warnecke für die deutschen Ex-libris gemacht. Dass sich die Freunde und Sammler des kleinen Gebietes sogar zu eigenen Vereinen verbündet haben, ist nicht ohne Nutzen gewesen; es sind daraus Zeitschriften in deutscher, englischer und französischer Sprache hervorgegangen. Neben den Privatsammlern haben sich auch einige Bibliotheken entschlossen, ihren Besitz an alten Ex-libris zusammenzustellen; der verstorbene Architekt Rudolf Springer hat seine reichhaltige Sammlung dem Kunstgewerbe-Museum in Berlin vermacht.

Wir Deutschen haben um so mehr Grund, uns der älteren Bücherzeichen zu freuen, als ja die Gattung in Deutschland entstanden und künstlerisch gereift ist. Im Mittelalter hatten die Besitzer gelegentlich ihren Namen und ihr Wappen in die Codices gemalt. Als durch den Buchdruck der

Bücherbesitz wuchs, vervielfältigte man dieses Zeichen durch den Holzschnitt; die wenigen Ex-libris, die uns noch aus dem 15. Jahrhundert erhalten sind, sämtlich deutsche Arbeiten, geben das Wappen des Besitzers oder des Stifters wieder; der Name wurde zunächst handschriftlich beigelegt. Das älteste Bücherzeichen, das als solches gekennzeichnet ist, stammt von Dürers Hand: liber Bilibaldi Pirkheimer steht neben dem Wappen; darunter die hochherzige Devise: sibi et amicis; ein echter Bücherfreund und der echte Künstler haben gleich mit dem ersten Versuch den reifsten Typus der heraldischen Gattung geschaffen. In Nürnberg, wo Kunst, Wissenschaft und Bürgerstolz einander so nahe wohnten, ward der Brauch schnell beliebt; von Dürer selbst und aus seiner Schule ist uns eine Fülle trefflicher Wappenblätter erhalten. Auch die Meister von Augsburg waren früh zur Hand; durch Franken, Schwaben, Bayern, auch nach Oesterreich und der Schweiz verbreitete sich die Sitte. Bald sind die Wappen nur von Bändern, Namen oder Sprüchen begleitet; bald werden sie in Rahmen gefügt oder unter Arkaden gestellt, deren Architektur bei den nürnbergischen Meistern sich gern nach gotischer Art in Laubwerk auflöst, während die augsburger Richtung sich strenger an oberitalienische Formen hält. Nicht immer lässt sich erweisen, ob ein solcher Wappenholzschnitt als Bücherzeichen geschaffen oder auch nur benutzt worden sei, da nur wenige Blätter als Ex-libris bezeichnet sind. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts griffen die Nürnberger häufiger zur Kupferplatte. Auch die Formen des Beiwerks wechselten; das Rollwerk und die geläufigen Guirlanden, Fruchtbündel, Hermen, Kinder fügen sich zu buntem Rahmen; die beliebtesten Erfinder, Solis, Amman, Zündt, Sibmacher u. a., haben anmutige Blättchen gestochen, die jetzt häufiger ihren eigentlichen Zweck aussprechen. Gegen Ende des Jahrhunderts kamen neue Motive in die Mode; man ward der schweren Um-



rahmungen müde und legte nur einen zierlichen Kranz oder Zweig um das Wappen. Aber noch immer gaben die Meister von Nürnberg den Ton an; noch war der Gebrauch des Ex-libris im Auslande wenig bekannt und geübt; noch blieb das Wappen fast das einzige Symbol.

Was uns an solchen heraldischen Bücherzeichen aus dem 17. und 18. Jahrhundert erhalten ist, zählt nach Tausenden. Der Adel, die Bürger, die Gelehrten, geistliche und weltliche Behörden und Würdenträger, die Klöster und die Städte, alles ist vertreten. In Deutschland hielt man lange an der guten, alten Ueberlieferung

im Wappenwesen fest, an den vollständigen Wappen mit Schild, Helmzier und Decke; nur wurden sie anders gezeichnet, je nach dem herrschenden Ornamentstil; die derben Kartuschen des Barock, die flotten Muschelformen des Rokoko, der steife Klassicismus spiegeln sich mannigfach wieder.

Jetzt tritt auch das Ausland auf den Plan, voran Frankreich und England, wo man schon früher Wappen und Namen aussen auf die Lederbände gepresst hatte; auch diese Länder zunächst überwiegend mit Wappenblättern, die freilich meist abweichen von den Grundsätzen oder Gebräuchen der deutschen Heraldik. Die Franzosen setzen gern statt des Helms und seiner Zuthaten die Rangkrone über den Schild; die Engländer begnügen sich mit dem Schild und der Helmzier (crest) ohne jede Vermittlung. Auch dort ward die Mehrzahl der Blätter

von handwerklichen Wappenstechern hergestellt, die nur dem jeweiligen Zeitgeschmack folgen. In London hat sich namentlich im Rokoko eine zierliche und gefällige Manier herausgebildet; in Paris haben neben den gut geschulten Graveuren die Kleinmeister des Kupferstichs, die Führer der Buchverzierung, die Eisen, Gravelot, Choffard u. a., Wappenblätter freieren Stils erfunden, in denen die Schilde, die Kronen und namentlich die figürlichen Schildhalter aus heraldischer Starre zu spielendem







OTTO HUPP

Leben erwachen. Hier nahmen sich endlich einmal wieder die Künstler des Ex-libris an. Die Künstler haben denn auch das Hauptverdienst daran, dass neben den Wappen nach und nach auch andere Motive in den Bücherzeichen Raum fanden. Im 16. Jahrhundert hatte man sich nur ganz vereinzelt über das Heraldische hinausgewagt. Einige Porträts, in der Regel als Gegenstück zu dem Wappen desselben Besitzers; ein Gerippe als Todessymbol; die Halbfigur des Apostels Paulus von Lucas Cranach, als Bücherzeichen der Prädikatur in Oehringen benutzt; vereinzelte Symbole und allegorische Figuren; dies und wenig anderes ist alles, was neben den Hunderten deutscher Wappenholzschnitte an sonstigen Motiven bekannt geworden ist. Erst gegen das Jahr 1700 verfiel man darauf, auf den Bücherzeichen auch Bücher darzustellen; teils Ansichten von Bibliotheken und Bücherregalen, teils einzelne Bände, aufgeschlagen, in Reihen oder in Haufen, meist ohne viel Geist gruppiert. Gleichzeitig kam von Paris aus das Monogramm in die Mode und setzte sich hie und da an die Stelle der Wappenfigur; auch ganze Namen mussten die Wappenschilder aufnehmen. Allerlei sinnbildliche Darstellungen, oft schwer zu deuten, wurden aus den zahlreichen Werken über Embleme entnommen. Volkstümlicher wurden die Sinnbilder erst, als um die Mitte des 18. Jahrh. die Antike wieder zur Geltung kam und einen engeren Kreis ausgeprägter Typen bot, und als gleichzeitig die Naturschwärmerei auf gewisse halb natürliche, halb



R. ANNING BELL

künstliche Motive führte. Die Grabsteine, Urnen und Trauerdenkmäler der sentimentalen Epoche wurden in den deutschen Bücherzeichen sehr beliebt; durch Waldstücke, Bäume, Bäche, Steine u. dergl. suchten die Zeichner dem Naturkultus der Zeit gerecht zu werden. Die Ansichten bestimmter Orte dienen mehr einem realistischen Verlangen. Breiter aber treten jetzt auch die Allegorien und die antike Götterwelt auf; in mannigfacher Bezüge deuten sie

auf den Beruf oder den Charakter des Besitzers. Auch den deutschen Kleinstechern, Chodowiecki und seinen Genossen, verdanken wir manche hübsche Erfindung.

Mit dem 19. Jahrhundert verfielen die Bücherzeichen völlig den Graveuren und ihrer platten Fertigkeit. Nur ganz vereinzelt schuf einmal ein Künstler für sich selber oder für einen Freund ein Blättchen, aus dem uns der Hauch der Kunst anmutet, wie aus Ludwig Richters leider einzigem Versuch, oder ein Zeichen, in dem wenigstens ein geistvoller Scherz sich ausspricht, wie in einigen Erfindungen der pariser Zeichner. Planmässig hat sich der Ex-libris erst die jetzige Generation angenommen.

Die Sammler haben die ersten Anregungen gegeben. Kein Wunder also, dass die Künstler zuerst zu den guten, alten Vorbildern griffen. In Deutschland, wo das Wappenwesen wieder zu Ehren gekommen war, sind die eifrigsten Freunde und Förderer der Ex-libris aus den Kreisen der Heraldiker hervorgegangen. Es war viel gewonnen, wenn man zunächst einmal nach Art der Alten die Wappen mit Verständnis und Sicherheit für den heutigen Gebrauch verwerten lernte, sei es in strengerer gotischer Richtung, wie Ad. M. Hildebrandt, sei es im Anschluss an die Renaissance, wie E. Doepler d. J., sei es im modernen Münchener Stil, wie O. Hupp. Mitglieder alter Familien, die an einem Wappen aus der Vorzeit hängen, werden auch in ihren Büchern am liebsten das Zeichen sehen, dass sie, oft sicherer als ihr Name, mit ihren Ahnen und ihrem Geschlechte verbindet. Und da gebührt es sich, dass dieses Zeichen so gestaltet sei, wie es ursprünglich gemeint war. Anders für den, der kein altes Wappen führt. Es ist nicht jedermanns Ge-



LUDWIG RICHTER



OTTO HUPP

schmack, das Sinnbild, das ihm lieb ist, in die Form des Mittelalters zu zwingen. Mag es schwer sein, für ein solches Sinnbild gemeingültige moderne Formen zu finden: in den Bücherzeichen darf der Erfinder zunächst einmal frei schalten. Sie könnten zum Versuchsfeld für eine zeitgemässe Heraldik werden. Wenn Geist und Kunst sich einen, dürfen wir hier zuerst moderne Eigenzeichen erwarten. Ein charakteristisches Motiv, charakteristisch verarbeitet, — das kann ein Zeichen abgeben, so deutlich, sprechend und unvergesslich wie nur irgend ein altes Wappen. Aber es gehört ein ganzer Künstler dazu, um ein solches Ganzes zu schaffen.

Mir scheint das schöne Symbol, das O. Hupp für Dr. Friedrich Schneider gezeichnet hat, solch ein modernes Wappen. Ebenso Klingers herrliche Blätter für Fritz Gurlitt. Das meiste dieser Art hat Joseph Sattler geleistet. Die markigen Köpfe für F. C. Haupt und A. Rau; der krähende Hahn in dem Spruchband: *Evigila et tecum esto*; die gefesselte Eule für Gustav Ad. Müller; die Halbfigur mit den Messwerkzeugen in dem runden Bande; selbst die viel missbrauchten Motive der Bücher und des Monogramms, so schlagend verwertet wie für A. Rau oder Wolfgang Mecklenburg; ja ein einfaches Schriftband fast ohne jede Zuthat, aber so eigen gefügt, dass es sich beim ersten Blick unverlierbar einprägt; diese alle und manche anderen sind echt moderne Eigenzeichen, völlig geeignet, die heraldische Tradition da zu ersetzen, wohin sie nicht mehr gehört.

Die Engländer gehen unabhängig davon auf ähnlichem Wege. Auch sie haben ihren heraldischen Stil, wie ihn etwa Sherborn vertritt, ein Stecher von erstaunlichem Fleiss, doch in der Zeichnung den deutschen Heraldikern nicht gewachsen. Für die freiere Erfindung haben die tüchtigsten dekorativen Künstler, Walter Crane u. a., ihr Talent eingesetzt. Beherrscht aber wird die heutige Mode von dem eigenartigen und höchst anmutigen Stil, den Robert Anning Bell in wenigen Jahren eingeführt und durchgeführt hat. Eine oder

mehrere Gestalten, meist schlanke Mädchen in griechischer oder heutiger Tracht, lesend, musizierend, ruhend; leichte Rahmen, hie und da im Blumenschmuck; die Zeichnung in Umriss, nur gelegentlich ein Stückchen dunklen Grundes; das Ganze von zarter und doch sicherer Wirkung, aus einem Gedanken und aus einer Hand. Daher können auch diese Gestalten als Eigenzeichen gelten; sie sind unvergesslich und unnachahmlich trotz der breiten Masse dilettantischer Nachahmer, die sich an R. A. Bell gehängt haben; auch dies ist ein Weg zur modernen Heraldik.

Unter den vielen Kräften, die sich neben diesem Künstler heute in England am Ex-libris versuchen, meist in der dort beliebten symbolischen Art, der ein tüchtiges Stück Manier anklebt, scheint sich bisher keine ganz starke Persönlichkeit zu finden. Aber die Nachfrage ist dort so lebhaft, dass jeder Tag einen neuen Mann bringen kann. Das Interesse, das die englische Gesellschaft dem Gebrauch der Bücherzeichen entgegenbringt, erbitten wir auch von unseren deutschen Kunstfreunden. Hier ist eine so günstige Gelegenheit, um Künstler für unsere dekorative Kunst zu gewinnen, deren einfachste Begriffe ja vielen, die sich Künstler nennen, so fern liegen. Es ist eine Gelegenheit andererseits, um auch solche Talente,

die den Weg des Kunstgewerbes gegangen sind, für echte Kunst zu erziehen. Für diese Talente liegt die Gefahr so nahe, in den Schlendrian zu verfallen. Sie haben sich meist mit kärglichen Mitteln ihre Bildung erkämpfen müssen; kurze Jahre in oft unzulänglichen Schulen unterwiesen, kleben sie an der Manier, mit der sie ihre ersten Erfolge errungen und ihr erstes Honorar verdient haben; darauf angewiesen, das eben Erlernte im hastigen Geschäftsleben auszunutzen, büssen oft auch die Besten in wenigen Jahren die Kraft ein, die Natur ohne Stilbrille zu sehen und an ihren eigenen Arbeiten Kritik zu üben. Auch hier kann bisweilen ein einsichtiger und unnachsichtiger Kunstfreund Gutes stiften.

Will man für die echte Kunst ein Weiteres thun, so begnüge man sich nicht damit, eine Zeich-



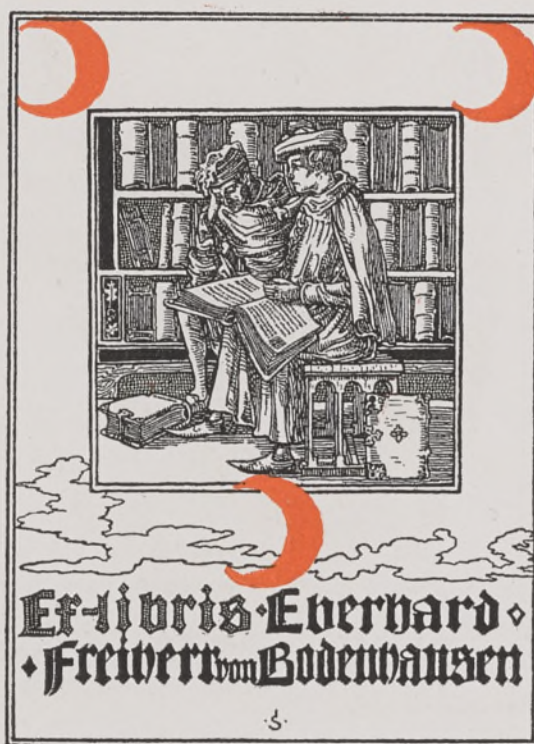




nung für die Zinkätzung in Auftrag zu geben. Da sich ja heute fast jede Strichzeichnung in jedem Massstabe vervielfältigen lässt, so haben viele Zeichner den Sinn für die richtige Grösse ihrer Zeichnung und für die richtige Stärke der Striche verloren. Die beste Kur ist es, auf den Holzstock zu zeichnen, also in dem Massstab, in dem die Zeichnung wiedergegeben und gedruckt wird. Man wende also auch die mässigen Mittel auf, um die Zeichnung in Holz schneiden zu lassen; die Striche werden dann von selber einfacher und breiter werden. Das treffliche

Beispiel der Hamburger Dilettanten, die sich ihre Bücherzeichen selber in Holz schneiden, verdiente besser bekannt und nachgeahmt zu werden.

In diesem Sinne, glaube ich, darf jeder Freund der deutschen Kunst dem Gebrauche der Bücherzeichen das Wort reden. Wie die Wappenkunst es gethan hat, so können auch die Ex-libris bisweilen einen Funken echter Kunst in Kreise und Häuser tragen, zu denen sonst nur das Alltägliche Zutritt hat. Und jeder einzelne, der uns gewonnen wird, muss hochwillkommen sein.



EIN ENGLISCHER KUNSTKRITIKER

GEORGE MOORE

BEI DEM jetzt allerorten herrschenden Widerstreit der Kunstanschauungen ist es von Interesse festzustellen, dass wie bei uns so auch auswärts die moderne Kunstrichtung ihre überzeugten und beredten Verfechter findet. Was unter moderner Kunstrichtung zu verstehen sei, ist dem Publikum freilich nicht leicht klar zu machen, da es dabei meist nur an die Künstler der jüngsten Generation denkt — sind doch selbst Böcklin, Leibl und Thoma erst vor verhältnismässig kurzer Zeit zu den ihnen gebührenden Ehren gelangt, so dass allein der Altmeister Menzel als eine Ausnahme dasteht —, und daher geneigt ist, dieses ihm noch fremde, unsympathische Wesen für eine bloß vorübergehende Erscheinung, eine Schrulle zu halten. Blickt man dagegen auf Frankreich zurück, das Land, das in der Kunstentwicklung unseres Jahrhunderts zumeist die Führerrolle gehabt hat, so gewahrt man, dass dort das, was für uns jetzt etwas Neues ist, bereits um die Mitte des Jahrhunderts vorbereitet worden ist; auch England zeigt in seinen alten, echten Präraphaeliten, die in den fünfziger Jahren wirkten — nicht in Watts und Burne-Jones — durchaus ähnliche Tendenzen. Das Gemeinsame, gewahrt man dann, liegt in allen diesen Fällen nicht in einem neuen, umstürzenden Prinzip; die Freilichtmalerei, der übrigens durchaus nicht alle Meister huldigen, die man zu den Modernen zu zählen hat, ist erst in den sechziger Jahren aufgebracht worden, nachdem sie bereits zu Anfang des Jahrhunderts an den verschiedensten Orten geübt worden war; der Impressionismus kam erst Anfang der achtziger Jahre auf: sondern moderne Künstler sind einfach diejenigen, deren Wirken deshalb Dauer beigemessen wird, weil sie den Gedanken ihrer Zeit den entsprechenden Ausdruck verliehen und dadurch etwas Eigenes, Neues und Lebensvolles geschaffen haben, während die Masse der übrigen nur Altes wiedergekaut hat, mag ihre Technik noch so gut sein und mögen sie dem Publikum noch so gut gefallen haben.

George Moore, der von einem ähnlichen Standpunkte aus die moderne Kunstentwicklung betrachtet, war ursprünglich Maler, verkehrte in Paris in vertrautester Weise mit Degas und Manet, erlebte also die von beiden Künstlern besonders geförderte Umwälzung der Kunstanschauungen; dann warf er sich auf die Schriftstellerei und verfasste auch eine Reihe von Kunstkritiken. Obwohl die unter dem Titel *Modern Painting* erschienene Sammlung seiner Kritiken bereits von 1893 datiert (London, W. Scott), so ist sie doch bei uns kaum bekannt geworden. Da sie sich eingehend mit der französischen Kunstentwicklung beschäftigt und die englischen Kunstzustände, sowohl die alten Präraphae-

liten wie das jetzige Akademie-Unwesen behandelt, so seien einige seiner massgebenden, vielfach neuen und anregenden Grundanschauungen hier wiedergegeben. Für diejenigen, die nicht in die Lage kommen, die Werke der hier geschilderten Hauptmeister zu sehen — was ja sehr schwierig ist, da sie zumeist sich noch in Privatsammlungen befinden —, bietet das Buch wenigstens die Gelegenheit, sich eine ungefähre Anschauung von der Bedeutung dieser Meister zu bilden.

Die bestimmenden französischen Künstler unseres Jahrhunderts erblickt Moore in Ingres, Corot, Millet, Manet und Degas. Es wird auffallen, dass er dabei Ingres nennt; das geschieht aber, weil dieser während einiger Monate der Lehrer von Degas gewesen ist, und Degas hier, mit Recht, als der hervorragendste Maler (nicht Künstler) unserer Zeit geschildert wird. Wenn Moore in ihm, im Gegensatz zu Bouguereau, den eigentlichen Fortsetzer der klassischen Ueberlieferungen Frankreichs erblickt, so ist das mit Rücksicht auf den vollständigen Umschwung der Anschauungen und Ziele unserer Zeit sehr wohl zu verstehen. Folgender charakteristische Ausspruch von Degas wird wiedergegeben: als ihm angeboten wurde, ein Bild dem Luxembourg zu überlassen, antwortete er: non, je ne veux pas être conduit au poste par les sergents de ville de l'art. — Puvis de Chavannes wird als der einzige lebende Maler bezeichnet, dem man ein Haus zum Dekorieren überlassen könne, ohne befürchten zu müssen, dass er dessen Schönheit schädigen werde. — Aus Manets letzter Manier seien alle die pariser Ismen hervorgegangen. 1881 oder 82 sei der moderne Impressionismus, durch Seurat, eingeführt worden; ihm habe dann Pissaro nachgeahmt. Die grobe Pinselführung, verbunden mit den violetten Schatten, musste nach Moore schliesslich dazu führen, dass die Farben des Prismas zur Herrschaft erhoben wurden; so setzte sich denn fortan die Palette zusammen aus Violett, Blau, Grün, Rot, Gelb, Orange, jedesmal mit Weiss dazwischen. — Von Claude Monet heisst es: bei ihm vermischen wir die Feinheit und das Geheimnisvolle, das bei Corot so anzieht; so richtig auch die Einzeltöne bei ihm sind, so scheinen sie gerade deshalb so gewählt worden zu sein, um jede Atmosphäre zu beseitigen. Wird das Luftbad entfernt, so verwandelt sich eine Landschaft in ein Mosaik, das Flächenhafte tritt an die Stelle des Runden; der nächste Schritt führt in der einen oder der andern Weise zum Präraphaelismus.

Ausführlich wird Whistler behandelt; Moore schildert ihn als einen Mann von Nerven eher denn als einen Mann



von Muskeln; auf das Bedürfnis der Ausspannung, das er nach den Anstrengungen einer jeden seiner grossen Bildnisschöpfungen empfinde, wird seine Neigung zum Pamphlet-schreiben zurückgeführt. Im vollen Gegensatz zu den Akademikern lasse er Ernst nur in der Ausübung seiner Kunst walten. Die Behauptungen seines ten o'clock, dass es nie künstlerische Zeiten gegeben habe, dass Nationalität in der Kunst nicht existiere, werden, als teils in seinem individuellen Bildungsgang begründet, teils aus Widerspruchssinn hervorgegangen, zurückgewiesen. Das Bildnis seiner Mutter, im Luxembourg, wird als sein bestes Bild bezeichnet; der Verfasser aber zieht persönlich noch die unter dem Einfluss teils des Velazquez, teils der Japaner entstandene Miss Alexander vor und macht hierbei die hübschen Bemerkungen, dass wie Watteau, Gainsborough, Turner durch Rubens' Palette, so Chardin und der ihm als Kolorist nahe verwandte Whistler durch die von Velazquez beeinflusst worden seien; dass aber die Japaner, im Gegensatz zu den Europäern, die meinten, es sei genug die Natur zu kopieren, gewusst hätten, dass es noch besser sei, die Natur zu beobachten.

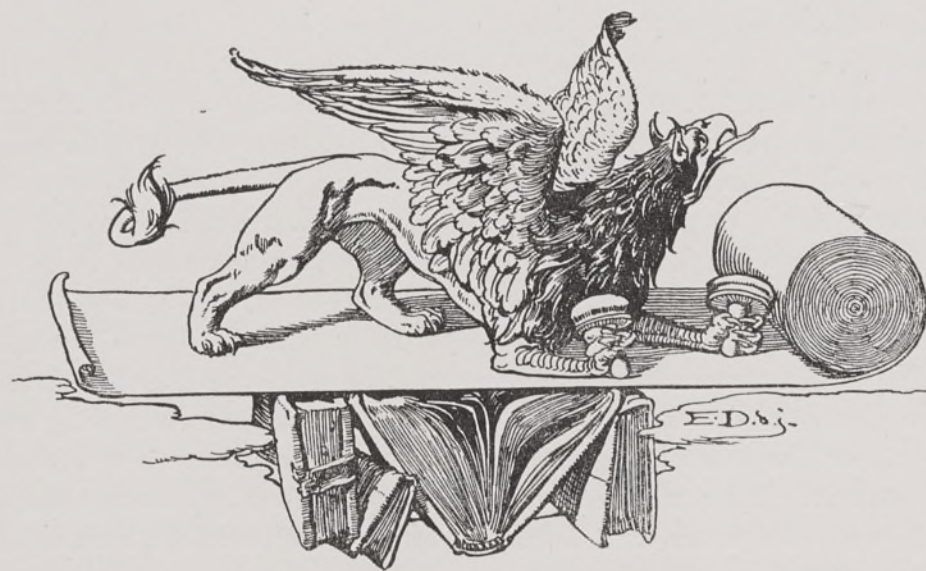
Von den englischen Kunstverhältnissen heisst es: Das Publikum scheint — im Gegensatz zu Litteratur und Musik — unfähig, gute von schlechter Malerei zu unterscheiden; doch nein, es unterscheidet sehr wohl gute von schlechter Malerei, nur zieht es regelmässig die schlechte vor. — Jene Art der Malerei, die das Sijet, das Kostüm, die angebliche Lokalfarbe ungebührlich betont, wird von Moore scharf ge-geisselt; wenn aber diese Theaterszenen nachahmende Art der Malerei auf Greuze zurückgeführt wird, so bleibt unerwähnt, dass die vorhergehenden Klassizisten nicht weniger lebende Bilder darstellten: nur gab es damals neben der Heldentragödie noch kein Diderotsches bürgerliches Trauerspiel. — Der Londoner Akademie wird zum Vorwurf gemacht, dass sie, wie das überall geschieht, den Genius wohl geduldet habe, wenn er populär war, ihn aber mit Füissen getreten habe, wenn er nicht populär war. Die Regel sei da-

her, dass die grossen Künstler in unserem Jahrhundert nicht vor ihrem fünfzigsten Jahre anerkannt würden, also dreissig Jahre der Missachtung zu überstehen hätten. Als ein warnendes Beispiel wird Millais angeführt, der vor seiner Aufnahme in die Akademie jedes Jahr ein schönes Bild gemalt habe, Autumn Leaves, St. Agnes Eve, The Orchard, The Rainbow, Mariana, Ophelia u. s. w.; durch seine und Watts' Aufnahme sei freilich die Akademie vor ihrer Zerstörung durch die emporkommende Macht der Präraphaeliten gerettet worden, statt der Akademie aber sei der Genius eines der grössten englischen Maler zerstört worden; denn mit Millais' Ehrlichkeit und Schaffenskraft war es seitdem aus.

Akademiker und Händler seien eben einer verstärkten Prostituirung der Kunst günstig gestimmt. Dass Männer um der blossen Liebe zur Malerei willen die Kunst ausüben sollten, sei durchaus abstossend für jeden gesund-denkenden Philister. Für den Durchschnitts-Engländer ist nichts so unangenehm, wie ein gutes Gemälde. Er betrachtet es als eine Beleidigung, und was ihn besonders aufregt, ist die Schwierigkeit, es für eine unmoralische That zu erklären; instinktiv fühlt er, dass es unmoralisch ist, aber das Verbrechen scheint sich auf irgend welche Weise einer näheren Bestimmung zu entziehen.

Die Kunst aber, sagt Moore, sei eine arme kleine Zigeunerin, deren eigenste Lebensbedingung die Freiheit ist; die keine Gesetzsammlungen kennt, allen Vorschriften aus dem Wege geht, sich keiner Ordnung fügt, nur in unheilvollen Zeiten leben kann, wenn die Aufmerksamkeit der Welt auf andere Dinge abgelenkt ist und es daher zulässt, dass sie im Schatten der Hecken lebe, und träume im Anblick der Sterne. — Zweck der neuen Kunstkritik sei es, ihr die nötige freie Bewegung zu verschaffen, gegen jede Uniformierung zu protestieren. — Eine Sammlung, wie die des Chantry Bequest im South Kensington Museum, die von der Akademie mit Hilfe der 100 000 Pfund des Mr. Chantry zusammengebracht worden sei, bilde eines der sieben Greuel der Civilisation.

W. VON SEIDLITZ



Inhaltsverzeichnis.

Text.

	Seite
Theodor Fontane, Lurenkonzert	215
„ „ Fire, but do'nt hurt the flag	216
„ „ Balinesenfrauen auf Lombok	218
Willy Grobmann, Ecce Poeta	219
Julius Hart, In der Einöde	221
Mathieu Schwann, Liebe	225
Karl Henckell, Blindenklage	234
Cäsar Flaischlen, ein Rückblick. Zur modernen Dichtung	235
Harry Graf Kessler, Henri de Régnier	243
Wilhelm Bode, Aus der Abteilung italienischer Bronzen in den Berliner Museen	250
Peter Jessen, Über Ex-libris	265
W. von Seidlitz, Ein englischer Kunstkritiker George Moore	271

Abbildungen im Text.

Umrahmungen von Otto Eckmann	215, 234, 273
Schlussvignetten von Hirzel	218, 224
Umrahmungen und Vignetten von Fidus	219, 220, 221, 225
Vignetten von Hans Thoma	233, 235
Flötender Faun. Nach dem Bilde von Boecklin	242
Randleiste und Schlussstück von Otto Greiner	243, 249
Initialen von Albert Krüger	250, 253, 256
Zeichnungen nach italienischen Bronzen von Peter Halm	252, 258
Zeichnungen nach italienischen Bronzen von Albert Krüger	255, 260, 264
Kopfleiste und Schlussvignette von Emil Doepler d. J.	265, 272
Ex-libris	266, 267, 268, 269, 270

Kunstbeilagen.

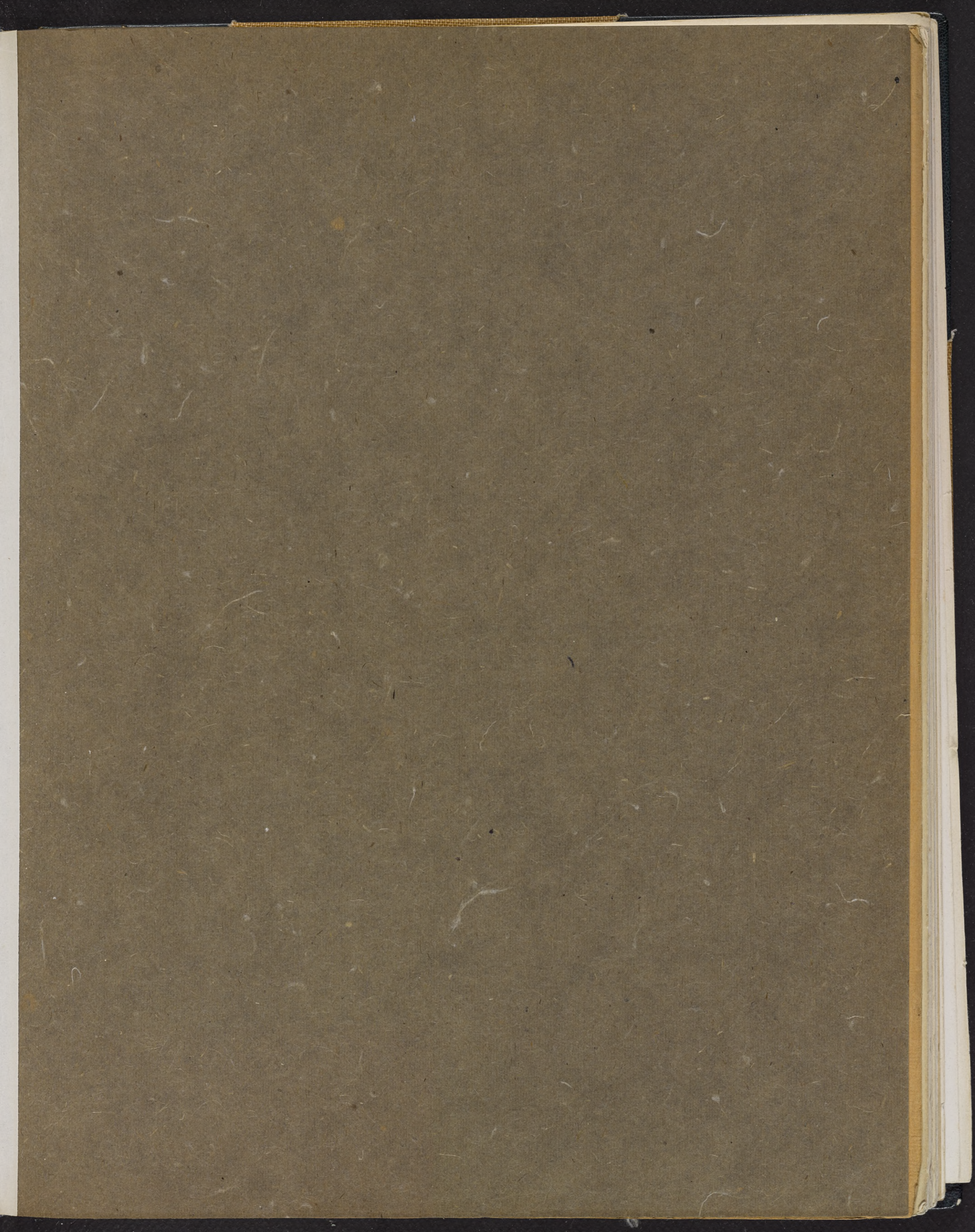
	vor Seite
Peter Halm. Originalradierung	215
Mädchenkopf von Heinz Heim	219
Studienkopf von Adolph Menzel	225
Originalradierung von Meyer-Basel	229
Originalholzschnitt von Veldheer	235
Originalradierung von Kirchner	243
Radierung von Albert Krüger nach einer Bronze von Donatello	251
Ex-libris von Sattler	265, 269, 271
Clairobcur von Lucas Cranach	273



DRUCKVERMERK: ES WURDEN GEDRUCKT: DIE ORIGINAL-RADIERUNGEN VON
TH·MEIER-BASEL/ EUGEN KIRCHNER/ PETER HALM BEI O·FELSING IN BERLIN
UND DIE RADIERUNG VON ALBERT KRUEGER NACH DONATELLO BEI
L·ANGERER IN BERLIN· DIE LICHTDRUCKE NACH WERKEN VON
ADOLPH MENZEL UND HEINZ HEIM WURDEN HERGESTELLT
UND GEDRUCKT VON A·FRISCH IN BERLIN/ DER
ORIGINAL-HOLZSCHNITT VON VELDHEER WURDE
GEDRUCKT VON DER OFFICIN W· DRUGULIN
IN LEIPZIG UND DAS CLAIR-OBSCUR-
BLATT NACH LUCAS CRANACH HER-
GESTELLT UND GEDRUCKT



IN DER KAISERLICHEN
REICHSDRUCKEREI IN BERLIN
DIE ZINKAETZUNGEN DIESES HEFTES
RUEHREN HER VON MEISENBACH/RIFFARTH & CO
UND BUEXENSTEIN & CO· IN BERLIN· TEXT UND UM-
SCHLAG WURDEN GEDRUCKT BEI W· DRUGULIN IN LEIPZIG
DIE JAPANISCHEN PAPIERE DER BEIDEN SONDERAUSGABEN
RUEHREN HER VON DER FIRMA R·WAGNER IN BERLIN· VERLAG:
PAN/ EINGETRAGENE GENOSSENSCHAFT MIT BESCHRAENKTER HAFT-
PFLICHT IN BERLIN/ REDAKTION: FUER DEN KUENSTLERISCHEN UND
KUNSTGESCHICHTLICHEN TEIL: DR· RICHARD GRAUL/ FUER DEN DICHTERI-
SCHEN UND LITERATURGESCHICHTLICHEN: DR· CAESAR FLAISCHLEN IN BERLIN



8.1.18