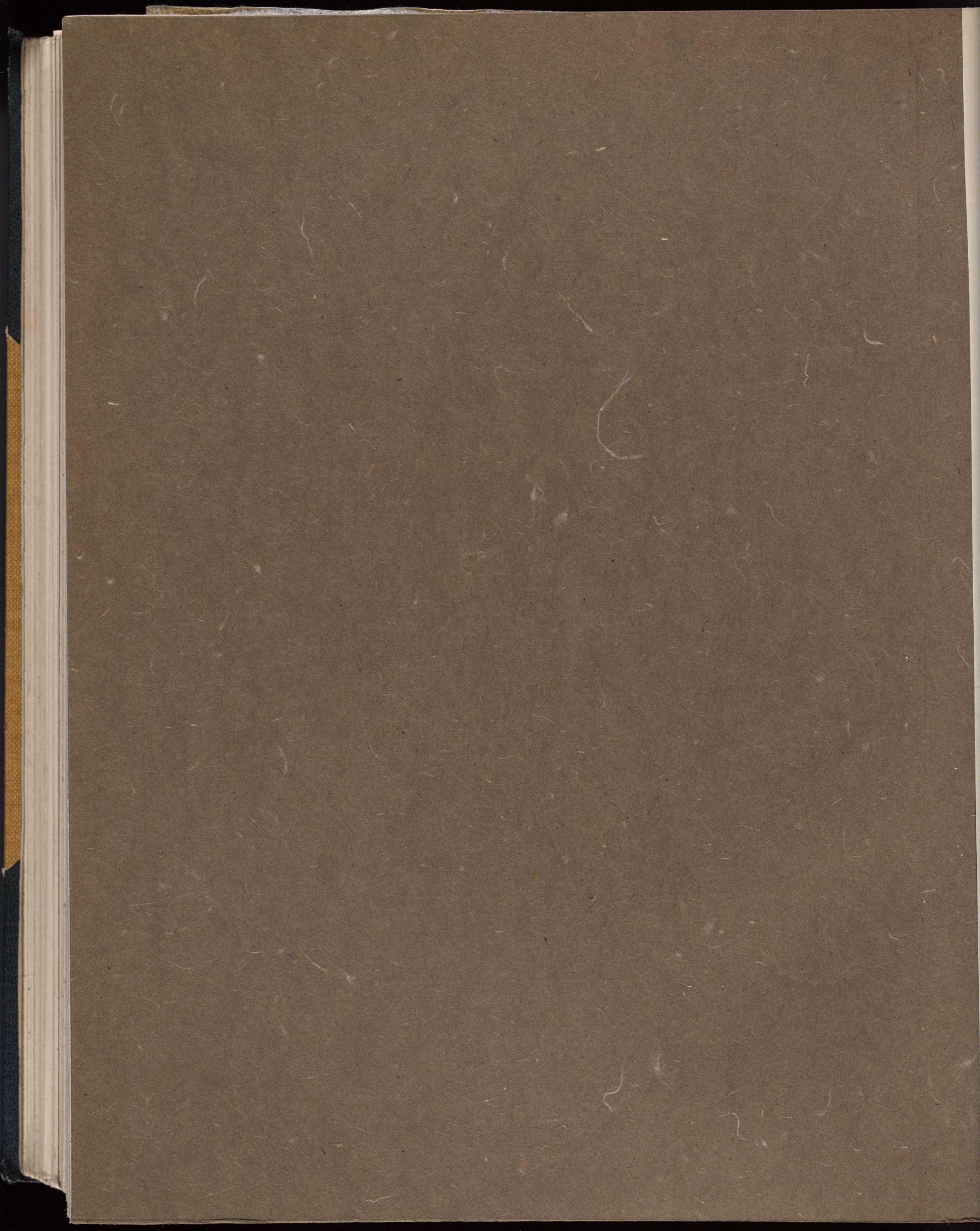


PAN



18 96
4

ZWEITER JAHRGANG



PAN

ZWEITE HAELFTE DES ZWEITEN JAHR-
GANGS DRITTES UND VIERTES HEFT
NOVEMBER 1896 BIS APRIL 1897+

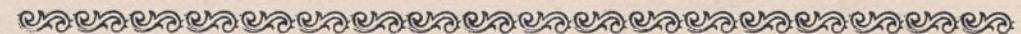
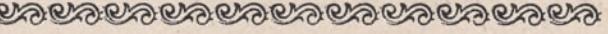
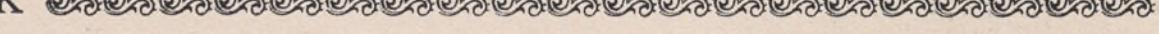


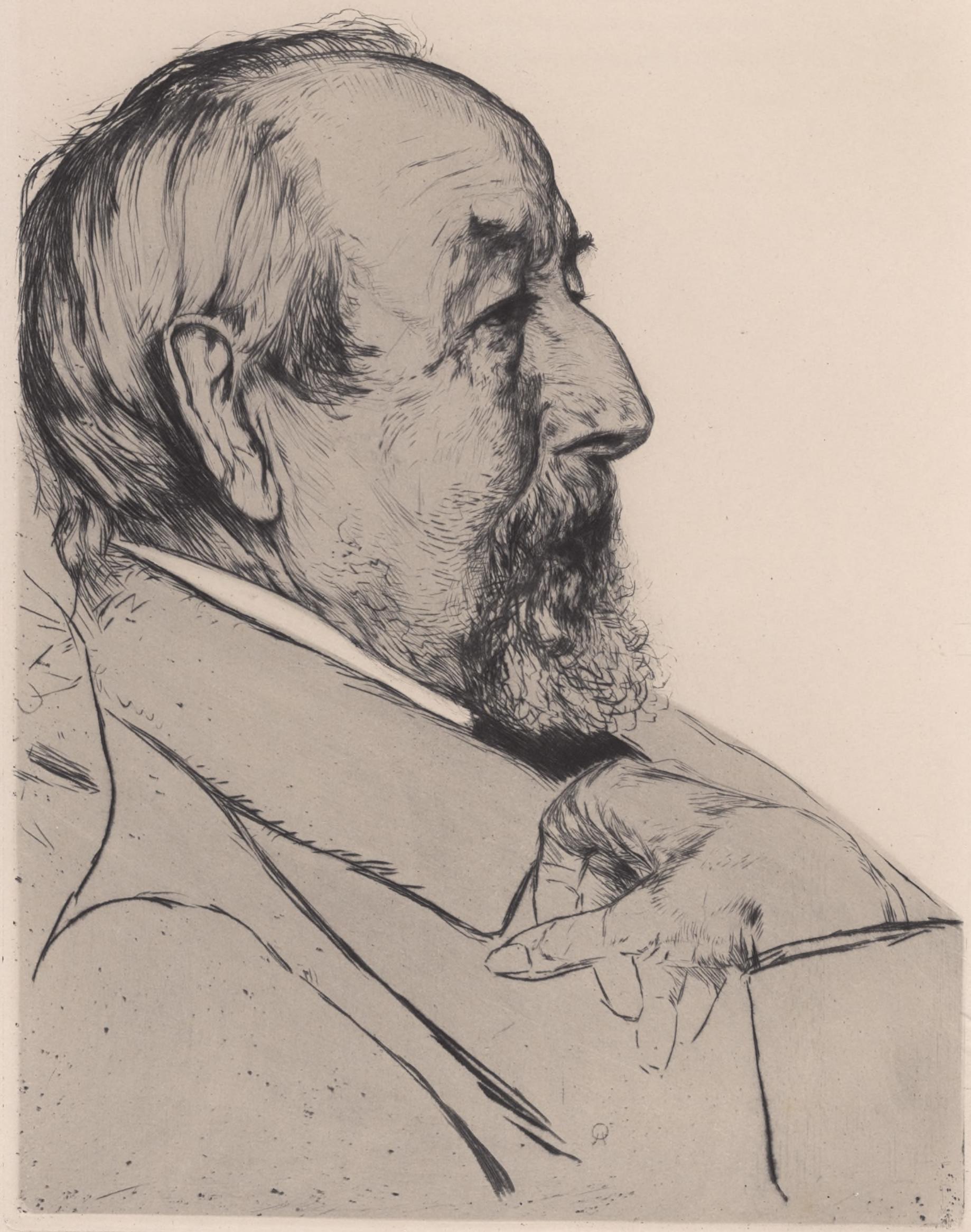
BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN
VERLEGT UND HERAUSGEgeben
VON DER GENOSSENSCHAFT PAN

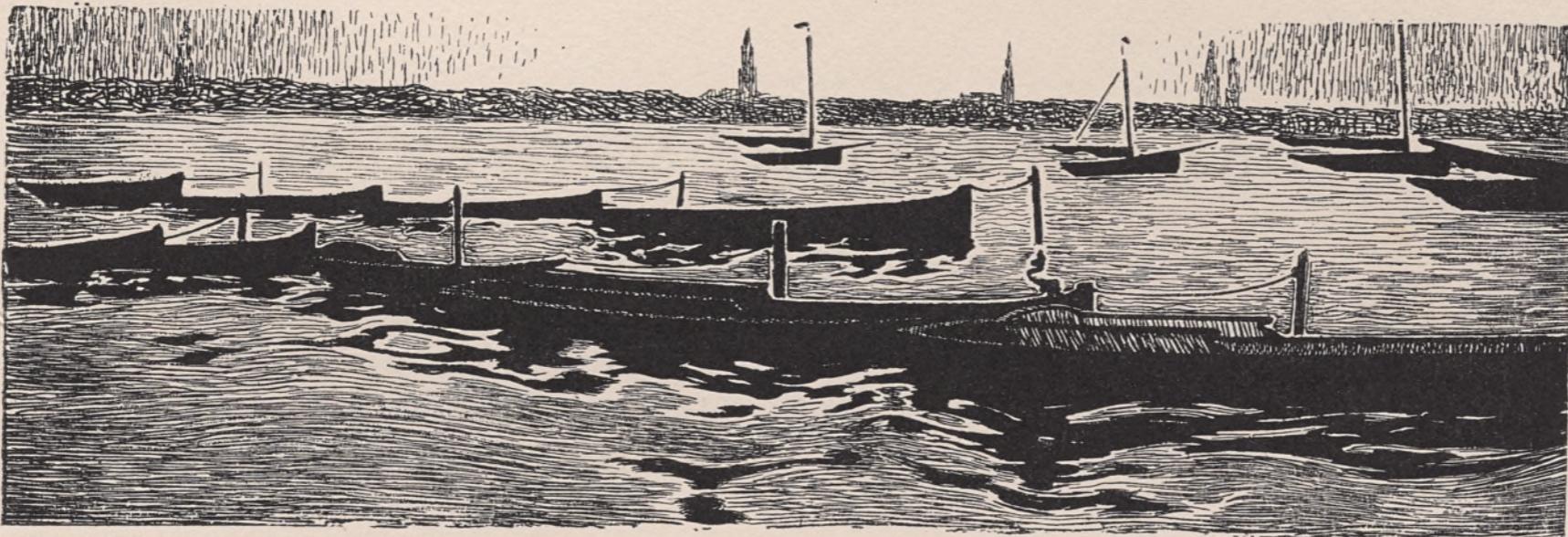


1896. ZWEITER JAHRGANG. HERAUSGEGEBEN VON DER
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM BODE,
EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH
HARTLEBEN, HARRY GRAF KESSLER, KARL KOEPPING,
ALFRED LICHTWARK, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.
ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH IM JUNI, AUGUST,
NOVEMBER UND FEBRUAR BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

HEFT IV

ALLGEMEINE AUSGABE 
EINTAUSEND DREIHUNDERT EXEMPLARE 
AUF KUPFERDRUCK 





ARTUR ILLIES, BOOTSTELLE

*Am besten is dat ut de Feern
Mit König un Dichter,
Neeg bi könnnt se Een arg verfeern
Mit ehr Gesichter.*

*Man dacht, he seeg na Wunder ut,
Recht as to'n Wünschen,
Un endlich sübt ut't Bild herut
En stackels Minschen.*

KLAUS GROTH

DAS GOETTLICHE SCHWEIGEN

Wenn die letzte Nacht sich weitet,
Kommt ein Engel auf die Erde,
Weisse Flügel ausgebreitet,
Paradiesische Geberde.

Stummes Winken. Und die Sterne
Tanzen um uns ihren Reigen,
Wie wir in die Sehnsuchtsferne
Hoch und höher aufwärtssteigen.

Und auf eines namenlosen
Sternes sanftem Uferhügel,
Und inmitten weisser Rosen,
Schliesst er seine weisseren Flügel.

Und er führt mich in den Garten,
Wo die reinen Seelen gehen
Und auf ihren Bruder warten,
In die Augen ihm zu sehen.

Paarweis wandeln sie im Hellen,
Hand in Hand, an stillen Flüssen,
Wo sich auf den weichen Wellen
Stille weisse Schwäne küssen.

Wandeln unter weissen Bäumen,
Zwischen weissen Blumengängen,
Dran, wie in verzückten Träumen,
Weisse Schmetterlinge hängen.

Nur mit Blicken, nicht mit Worten,
Reden diese seligen Scharen,
Oeffnen ihre Herzenspforten,
Heimlichstes zu offenbaren.

Reden nur mit einem weichen,
Leisen Spiel der weissen, schlanken
Hände, stumme, keusche Zeichen
Unaussprechlicher Gedanken.

Wandle, spricht der stille, reine
Blick des Engels, mit den Andern.
Eine Seele geht alleine,
Und zu zweien sollt ihr wandern.

Und schon kommt sie zwischen lichten
Lilien traumhaft hergegangen,
Sich mit einem stummen schlichten
Gruss an meine Hand zu hangen.

Kein Erstaunen, kein Erfragen,
Nur ein wortloses Sichfinden
Zweier, die seit Anfangstagen
Unlösbare Fäden binden.

Du bist ich, und ich bin wieder
Du. Ein sanftes Stirnneigen,
Und sie hebt die blonden Lider,
Und wir sehn uns an und schweigen.

Und so wandeln wir zusammen,
Hand in Hand, im hohen Reigen,
Wie zwei reine weisse Flammen,
Die sich ineinander zweigen.

Wandeln schwebend, ohne Schwere,
Reihen uns um Gottes Stufen,
Der in seine Engelheere
Die Geprüften heimgerufen.

Den umstrahlten Scheitel neigend,
Sinnend, und mit unsagbaren
Gottgeberden, thront er schweigend
Ueber seinen weissen Scharen.

GUSTAV FALKE



ZWEI

Drüben du, mir deine weisse
Rose übers Wasser zeigend,
Hüben ich, dir meine dunkle
Sehnsüchtig entgegen neigend.

In dem breiten Strome, der uns
Scheidet, zittern unsre blassen
Schatten, die vergebens suchen,
Sich zu finden, sich zu fassen.

Und so stehn wir, unser Stammeln
Stirbt im Wind, im Wellenrauschen,
Und wir können nichts als unsre
Stummen Sehnsuchtswinke tauschen.

Leis, gespenstisch, zwischen unsren
Dunklen Ufern schwimmt ein wilder
Schwarzer Schwan, und seltsam schwanken
Unsre blassen Spiegelbilder.

GUSTAV FALKE

E. Eitner.

MEERBILD

Sturmnight. Wild gährt das Meer. Die Wolken jagen
Wie Heeresmassen. Manchmal bricht ein Leuchten
Aus Himmelsfernen: fahles Blitzezucken.

Ein Frauenleib — jung — marmorweiss — das Haar
In langen Strähnen — gross und weit die Augen —
Treibt durch den Schaum — nun, phosphorleuchtend, oben
Auf schwarzem Wellenberg — und endlich fliegt er
Mit Knirschen auf den Strand.

Da liegt er still. Der Regen prasselt nieder
Und wühlt durchs Haar — und wenn die Blitze flammen,
So fallen sie in einen toten Blick,
Den nichts mehr blendet.

*

Der Tag liegt auf dem veilchenblauen Meer,
Die Sonne lacht und lachend sind die Fluten.
Vom Fischerdorfchen hinterm Dünensaum
Kommt Glockenläuten. Einen schmalen Sarg
Mit Haideblumenkränzen tragen sie
Dem stillen Platze zu, den man den Friedhof
Der Heimatlosen nennt. Ein Kirchenlied,
Ein Priesterwort, ein Hügel, dann ein Kreuz,
Zierlos aus Fichtenholz gehauen, drauf
Zwei kalte Ziffern: Nummer achtundsechzig.

HANS BETHGE



ARTUR ILLIES



ARTUR ILLIES, ORCHIDEE

WAS DER TOD ERZAEHLT

von

HERMANN HEIBERG

„Kein schlechteres Geschäft, als meines!“ sagte der Tod, der mit dem Schlaf bei einem Glase Wein in einer von Menschen verlassenen Leichenkapelle saß und schwatzte.

„Du meinst, kein besseres,“ — fiel der Schlaf ein.

„Was ich halb mache, machst Du ganz. — Sterben ist doch für die Welt das Endziel, nach dem ‚Leben‘ die Summe aller Hoffnungen gewesen.“

„Gewiss, wenn meine Kraft stärker ist, als die der Menschen. Dann komme ich zu meinem Recht, und ich bin ein gröserer Erlöser als Du. Aber während jeder Dich seinen besten Freund nennt, dankbar Deinen Namen preist, werde ich gehasst und selbst dann geflohen, wenn sich noch eben die Hände sehnsüchtig nach mir ausgestreckt haben. Das, eben das macht mir mein Handwerk so zuwider. Es giebt niemanden auf der Welt, den man so zum Narren hält wie mich.“

Und als der Tod der ungläubigen Miene des Schlafes begegnete, sprach er:

„Ich will es Dir beweisen! Läss Dir erzählen!

Ich schritt über eine Brücke, hinter der ein Gebäude mit dicken Mauern und kleinen Fenstern lag.

Ein enger Korridor führte mich in einen hohen Raum ohne Ausgang.

Vor mir lag eine eiserne Treppe, die durch einen Mechanismus herabgelassen und wieder emporgezogen wurde, als ich oben hinaufgestiegen war. Achtundvierzig eiserne Thüren führten zu achtundvierzig Zellen, die ihr Licht durch ein hoch angebrachtes, vergittertes Fenster empfingen.

In einer dieser Zellen hockte ein Gefangener, bleich, elend, frierend; er faltete die Hände und weinte mit flehender Stimme:

„Ach Tod, wenn Du mich doch erlösen wolltest! Ich weiß, was auf meinem Verbrechen steht; zwanzig Jahre Zuchthaus! — Zwanzig Jahre Zuchthaus“ — wiederholte er in einem Ton des Grausens. „Dann lieber gleich sterben!“ —

Als ich das hörte, ergriff mich tiefes Mitleid; ich schickte meine Schwester, die Krankheit, voraus; sie ergriff und schüttelte ihn in Schmerzen.

Da drückte der Mann auf den Knopf der Klingel, die den Wärter herbeirief, und schrie ihm zu:

„Eile, eile! Ein fürchterliches Fieber rast durch meinen Körper! Angst erfüllt mein Inneres. — Unerträgliche Schmerzen peinigen meine Brust.“ —

Ich aber stellte mich, nachdem der Wärter fortgegangen, an sein Lager und flüsterte: „Ich bin der Tod! Du riefest mich! Willst Du sterben?“

Da wehrte er mir schaudernd mit den Händen und flehte inbrünstig um sein Leben. —

*

„Ach, wär ich tot!“ rief in grenzenloser Verzweiflung eine Stunde später ein junges Mädchen, in einem schönen, vornehmen Hause, an dem ich zufällig vorüberschritt.

Rasch eilte ich hinein, betrat ihr Zimmer — ein mit den kostbarsten Dingen und den größten Bequemlichkeiten versehenes Gemach — und während sie, nach mir seufzend, das Haupt auf die ausgestreckten Arme herabgebeugt hielt, guckte ich in ein Schreiben, das neben ihr lag, und dessen Inhalt eine solche Stimmung in ihr wachgerufen hatte. Es war die alte Geschichte von der Liebe, bei der „das Herz zerbricht“.

Aber während ich noch darüber meditierte, sprang sie empor, schritt mit bleichen Wangen auf und ab und wiederholte ihren Ruf nach mir. Dabei stieß sie an eine sehr kostbare Meissner Vase, dass sie niederfiel und in Stücke zerbrach.

„Was ist ein totes Ding, eine Vase, wenn es sich um's Sterben handelt,“ dachte ich. —

Sie aber hatte plötzlich mich vergessen, beugte sich herab, las die Stücke auf und setzte sie mit angstvoller Miene so aneinander, wie sie ursprünglich zusammengefügt gewesen waren.

„Komm!“ sagte ich, „lass den Quark, und wenn er auch Tausende kostete! Du wolltest ja sterben.“

Sie aber schüttelte den Kopf.

„Morgen, morgen! Heut . . . noch nicht!“

*

Bald darauf hörte ich, auf die Gasse zurückgekehrt, ein entsetzliches Aechzen und Stöhnen aus einem anderen Hause dringen, und ein so herzerreissendes Flehen nach mir schlug an mein Ohr, dass ich wiederum weich wurde, rasch die Thür aufstieß und nähertrat.

Ein Mann von über siebzig Jahren lag im Bett in qualvollen Schmerzen. Das Angesicht war zerfallen, die Augen waren hohl, die Lippen flogen, ein Rasseln drang aus der Brust.

„Endlich einer, der wirklich nach mir verlangt,“ frohlockte ich.

Ich fuhr ihm mit meiner eiskalten Hand über den Rücken und griff an sein zuckendes Herz.

In diesem Augenblick erschien ein Arzt.

„Vater, Vater!“ drang aus dem Munde eines

Mädchen. „Der Doktor ist da — der Doktor, Vater! Fasse Mut — es wird noch alles gut werden!“

Und der Doktor flöste ihm einen Trank ein, durch den Du, Bruder Schlaf, herbeigerufen wurdest, und ich — war der Betrogene!

Noch einmal kam ich gegen Abend zurück.

Da hörte ich ihn mit zitternder Stimme flüstern:

„Ich danke Dir, barmherziger Gott, dass Du mir noch einmal das Leben schenktest.“ —

*

In derselben Stunde vernahm ich, als ich in der Dunkelheit über die Straße wanderte, einen Mann vor mir so tief seufzen und stöhnen, dass ich unwillkürlich aufhorchte.

Er sprach mit sich selbst, und ich verstand die Worte:

„Alles, alles dahin. — Nun war's das Letzte! Es bleibt nichts, als der Tod.“ —

Und er ging durch die Stadt, bis er an das Ufer des Flusses kam, da wo die hohe Brücke zum anderen Ufer sich wölbt.

Er stellte sich — menschenleer war's hier und ringsum — an das Geländer und rief mich an:

Ich möge es schnell machen, wenn er sich hinabstürze. —

„Gewiss! Dein Wunsch kann erfüllt werden!“ sprach ich, mich neben ihm aufrichtend und ihn angrinsend mit meiner schwarzen Maske.

Aber was geschah!?

Jählings schüttelte er sich, trat grausend von mir zurück und ging nicht, sondern floh. In einem Café sah ich ihn später sitzen. Er trank eine Flasche Wein mit zwei leichten Dirnen, die sich dort Eintritt verschafft hatten; sie lachten und scherzten und stießen mit ihm an und riefen:

„Du sollst leben!“

Und er lachte auch und dankte.

Der hatte mich also ebenfalls genarrt!

*

Dann war ich am Frühmorgen in der Kirche.

Auf der Kanzel stand ein würdiger Mann, und unten saßen viele Hunderte, die ihm andächtig zuhörten.

Er sprach:

„Darum glaubet nicht, dass der Tod ein Schrecken sei, sondern wollet ihn gern empfahlen als einen

hohen Friedenfürsten. Er vermählet uns mit Gott-Christus, und durch ihn gehen wir ein in die lachenden, von der Sonne ewiger Glückseligkeit beschienenen Gefilde. Was kann es Herrlicheres geben, als abberufen zu werden in eine bessere — in die himmlische Welt?“

„Aha!“ dachte ich. Und als der letzte Kirchenstuhl geklappt hatte, als der Küster den Schlüssel zur Klingelbeutellade abgedreht, und der Geistliche nun auch aus der Sakristei trat und über den Kirchhofweg die Schritte nach Hause lenkte — Sonne war ringsum, Leben und Auferstehung in der Welt — packte ich ihn hinterrücks an, schüttelte ihn in Fieber und bereitete so vor, was er selbst als höchstes Glück gepiresen hatte.

Aber da flogen seine Hände zusammen, und während er voll Not und Eile und Angst dem Pfarrgebäude zustrebte, flüsterte er:

„O, ewiger, einziger Gott, hilf mir! Nimm von mir das fürchterliche Uebelbefinden. Was hast Du mit Deinem sündigen Knecht vor? Willst Du den Ernährer seiner Familie entreissen, sie in Kümmernis und Verderben stürzen? Lafs mich leben! So grosse Aufgaben liegen mir noch ob! Ich kniee vor Dir im Staube!“

„Geh!“ dachte ich und entwich. „Aber lerne daraus, wie sträflich es ist, mit dem Allerheiligsten zu spielen.“ —

*

„Und noch ein letzter Fall von den tausenden und abertausenden!“ schloss der Tod und schenkte dem bei seinen Berichten nachdenklich gewordenen Schlaf den Rest aus der Flasche ein:

„Ich hörte eine Stunde später, als ich wiederum an dem Bette eines jungen Kranken stand, der so sehnuchtsvoll nach mir gerufen, dass der Arzt sagte:

„Ja, mein lieber Freund! Ich fühle mit Dir! Ich weifs, welche furchtbare Qual Du leidest! Aber was Du verlangst, darf ich nicht gewähren. Ich kann Dir kein Pulver und keine Pille reichen, die Dich erlöst.“ —

„Ich bitte, ich flehe Dich dennoch an!“ hauchte der Kranke. „Du thust ja das grösste Gotteswerk, einen so furchtbar leidenden Menschen, wie mich, zu befreien! Kann's ein Vergehen sein, da Du selbst sagst, dass ich unrettbar dem Tode verfallen sei?“

Aber der Arzt schüttelte den Kopf.

„Ich kann nur eines, mein teurer Freund! Hier ist ein Schlafmittel. Nimm davon drei Pillen, so wirst Du wenigstens vorübergehend der Schmerzen enthoben! Aber nicht mehr! Beachte wohl! Nimmst Du gar die dreifache Anzahl, so —“

Und er ging, und ich stellte mich an's Fussende des Bettes und wartete, wie viele Pillen er nehmen werde.

Und er griff auch nach der Schachtel und ließ neun Pillen in seine zitternde Hand gleiten; auch rückte er ein Glas mit Wasser näher, das er trinken wollte zum leichteren Verschlucken der Arznei.

„So! Endlich einer, der mich liebt!“ flüsterte ich.

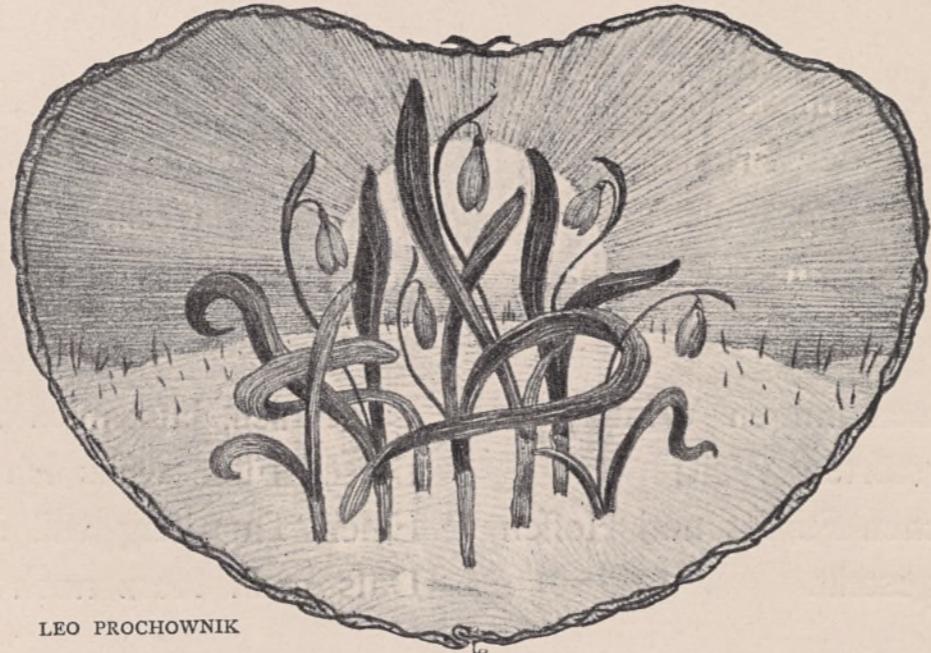
Doch —

Nach bebendem Besinnen schluckte er drei Kugelchen hinunter — das dritte gar schon zögernd, bedenklich — lehnte sich zurück in die Kissen und wartete statt — meiner — Deiner, mein Bruder Schlaf.“

„Und ich kam! Ja! Ich erinnere mich,“ fiel der Schlaf bestätigend ein.

„Und jener Mann, ich weiss es, lebt heute noch unter tausend Qualen und —“

„Und fürchtet nichts mehr, als mich! Ja, ja!“ schloss der Tod, den Satz beendend, und ein stilles Lächeln flog über sein Angesicht.





VALENTIN RUTHS, THAUWETTER

IM GARTEN

von

OTTO ERNST

Ja, ich weifs, dass hier um Aug' und Wangen
Eine Flut von Duft und Schimmer drängt,
Weifs, dass eine Traube schwerer Knospen
Fast herab bis auf die Stirn mir hängt —

Aber lasst mich doch die Sinne schliessen
Vor dem Drang, mit dem der Frühling naht,
Und mich nur die Offenbarung fühlen:
Dass mein Herz noch Kraft zur Freude hat.

Denn ich ging durch einen langen Winter,
Stand vor einer tief zerstörten Welt;
Spöttisch hatt' ich zwischen Furcht und Hoffen
Meine Lebenswage festgestellt.

Als mich heut' nun diese Sonne weckte,
Sprang mein Herz, ach Freunde, sprang mein Herz!
Riss mit einem Schrei sich aus der Tiefe,
Schluchzen hört' ich's wie vor Lust und Schmerz.

Das ist Glück für heut' und viele Tage!
Alt und schal war mir die grosse Welt —
Und nun hat ein Flimmer sich, ein Stäubchen
Neu und hell vor meinen Blick gestellt.

Lasst mich, lasst mich nur die Sinne schliessen;
Dieser Fülle weifs ich sonst nicht Rat.
Einen Tag lang will ich's klingen hören:
Dass mein Herz noch Kraft zur Freude hat.

ELEGIE

Du meines Blutes Unruh, heimliche Liebste du,
die du verstohlen nur die dunklen Blicke schenkst,
o laß aus deinen schweren Flechten braune Nacht
um meine Sinne strömen, laß Vergessenheit
hinfüllen über niegestillte Lust und Qual. —

Ich seh uns wandeln unter kahlem Winterwald,
ins Morgenrot durch streifende Lüfte ging der Weg,
wir frohen schritten Hand in Hand und beteten stumm
und glaubten an den Frühling, als der Schnee noch lag. —
Du sollst nicht weinen — gib mir deine liebe Hand. —

Der Frühling kam, uns beide fand er nicht vereint;
in Sommernächten duftete süß der Lindenbaum,
wir aber durften nicht in Liebe beisammen sein. —
Nun ward es Winter wieder und es starrt der Schnee,
doch still aus Schmerzen sprießt uns wohl ein spätes Glück,
das leise webt und langsam um uns beide her.
Laß uns umhüllt von deinen braunen Haaren sein,
du meines Blutes Unruh, heimliche Liebste du.

OTTO ERICH HARTLEBEN





ARTUR ILLIES, SOMMER

PARABEL

Abend.

Durch die blassen Lichtwellen segeln dämmergraue Wolkenschiffe.

In einem Gärtchen vor einem Landhause spielen zwei Kinder: ein Knabe mit bleichen Wangen und dunkelglühenden Augen, gebrechlich von Gestalt und von kränklichem Aussehen, und sein Schwesternchen, etwas älter, kräftiger, rotbäckiger. Sie schaufeln mit steinernen Scherben Sand empor und häufen ihn zu einem Berg. Plötzlich hält das blonde Mädchen inne:

„Ich mag nicht mehr!“ —

„Ich auch nicht, Elsa!“ —

Die Steinscherben fliegen fort.

„Hans, wo hast du den Kasten mit den Bäumen zum Aufstellen? Lass' uns damit spielen!“

„Weiss nicht!“ flüstert der Knabe wie abwesend und faltet die mageren, bläulichen Finger. Dabei blickt er starr auf die schwerduftenden Rosen und zuckt zusammen, wenn eine Luftwelle kommt und den süßen Blumenodem über ihn ausgießt.

Elsa läuft ins Haus und kommt mit einem Kasten unter dem Arm zurück. Lächelnd reckt sich die gebückte Gestalt des Knaben empor und die Hände greifen begierig nach dem Spielzeug. Bäume, hölzerne Bäume, und nachgemachtes Moos liegen in der Schachtel durcheinander. Emsig wühlen die kleinen Finger in den Holzfiguren herum und stellen Baum um Baum in langer Doppelreihe auf.

„Miss ab, miss ab!“ tönt es fast befehlend aus des Knaben Munde.

Einen halben Schritt weit sollen die Bäume auseinanderstehen, so will es Hans. Sie spielen oft so, und jedesmal muss Elsa abmessen.

Jetzt ist der letzte Baum aufgestellt, das Moos ausgebreitet. Der Knabe richtet sich auf, leuchtend vor Befriedigung:

„Ein Wald, ein wirklicher Wald!“

Er stellt sich an diese, an jene Seite, unausgesetzt spähend, ob auch alle Entfernungen zwischen den hölzernen Bäumen gleich sind. Sie sind es und er lächelt, wenig, ganz wenig, aber er lächelt.

So steht er eine Weile, versunken im Anschauen seines Kunstwerkes, und wacht erst auf, als sich schmeichelnd ein Arm um seinen Hals schlingt: „Bruder Hans — ein großer Wald ist aber anders!“

Er wird blass und fragt atemlos:

„Wo hast du's geseh'n?“

„Da — da!“ sie deutet nach dem drüben emporragenden, schwarzschattigen Wald, auf dessen goldgrüne Wipfel sich mählich die glühende Sonnenfackel neigt. Der Knabe legt die Hand ans Auge und starrt hinüber. Dann nimmt er krampfhaft sein Schwesternchen bei der Hand und läuft mit ihm hinüber, hinüber nach dem Walde, wo die dunklen Buchen ihr Schlummerlied rauschen.

„Wo?“ Der Knabe bleibt stehen, seine schmale Brust keucht. „Wo?“ fragt er heftig und drückt Elsas Hand, daß das Mädchen aufschreit.

„Sieh, Hans,“ antwortet sie, „diese Bäume stehen gar nicht so gleich weit von einander; bei dir hab' ich alles abgemessen, einen halben Schritt weit, hast du gesagt, aber hier“

„Sie stehen gleich, sie müssen doch gleich stehen,“ murmelt der Bruder. Er sieht zwar deutlich, wie hier zwei, dort drei Bäume dicht gedrängt beieinanderstehen, während an anderer Stelle wieder eine Buche vereinzelt emporragt, trotzdem misst er die Entfernungen ab — aber es stimmt nichts. In seine Augen schleichen sich zwei große Thränen. — So Unregelmäßiges hat er noch nicht gesehen. Zu Hause, in dem Zimmer mit den grünen Gardinen hängen die goldumrahmten Gemälde an der Wand gleich weit von einander entfernt, die Achtecke auf den rotbraunen Tapeten begegnen sich in gleichen Zwischenräumen. Stundenlang hat er schon davor gestanden. Und es hat immer gestimmt, wie sorgfältig er auch geprüft hat. Allein hier — — —

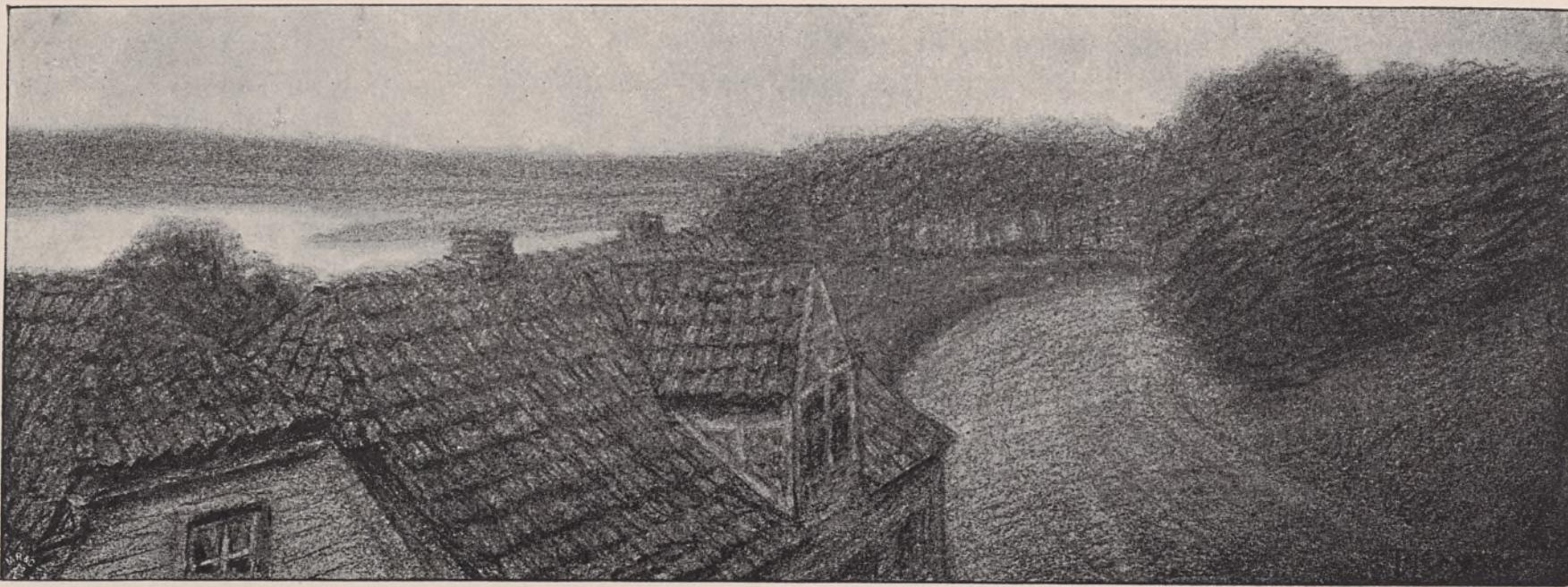
Dann blickt er trotzig empor und ruft siegesgewiss: „Elsa — der Wald ist ja verkehrt, ist falsch, ganz falsch gemessen!“ Das blonde Schwesternchen aber küsst ihn und zieht ihn am Arm mit sich fort. Am Waldausgang steht der Knabe noch einmal still.

„Alles . . . durcheinander.“

Auf die auflodernden Buchenkronen sinkt langsam die Sonnenfackel herab und verglüht knisternd zwischen dem dunklen Laubwerk. —

In dem Gärtchen vor der Villa schmiegen sich die Rosen aneinander, über die weißen Treppenstufen huschen in gelben Mondgewändern die Träume ins Haus. Vom sommerlichen Himmel blinkt ein funkelder Stern durch das Villenfenster und streicht mit silbernem Finger einem schweratmenden, blassen Knaben sanft die Locken von der heißen Stirn. Und wie die Brust des Schläfers heftiger wogt, da kommt es hervor zwischen den zusammengepressten Lippen: „Drüben — der Wald — — ist doch — verkehrt!“

MAX BEYER



P. KAYSER, DORFSTRASSE

DIE HOCHZEIT ZU KANA

Und Rosenduft und süßer Duft von Wein
Vermählten sich im goldnen Abendschein.
Das war ein Tag der Freude! Jubelnd klang
zum Saal empor der Mägde Festgesang,
und himmelsrein das Lied der Harfe scholl.
Die Gäste lauschten süßen Weines voll.
Auf seinem Purpurpfahl das selige Paar
in sich und seinem Glück versunken war . . .
Sprach Thomas, einer von den Zwölfen, leise
zu Petrus da: „Ich deut' in meiner Weise
das heilige Wunder, das wir heut gesehn —
Gott liess ein grösstes hier vor uns geschehn!
Sieh diese beiden! Wasser ward zu Wein:
Zum Liebesrausch ihr ganzes Erdensein!“ —
Und jubelnd klang und schwamm auf Rosenduft
das Lied der Liebe durch die goldne Luft . . .

Indess stieg fern im Ost der Mond empor.
Und leise ging das morsche Gartenthor:
Und Christus war allein. Er sah zurück:
In diesem Blick lag all sein reiches Glück . . .
Still lächelnd ging er durch die duftige Pracht
des Kornes. Süss verworren klang durch die Nacht
der Vögel Ruf im mondbeglänzten Ried,
das Rauschen reifer Aehren, und das Lied
der Sehnsucht, süss das Harfenlied der Liebe — —
Und Christus war allein . . .

HANS BENZMANN



11. 1890



Sketch from
Salter's Creek
Groundings

SELENE

von
EDUARD VON DER HELLEN

SELENE war vierzehn Jahre alt und hatte noch nichts von der Welt gesehen. Sie war blind geboren und hielt die Lider stets geschlossen wie eine Schlafende. Ihr Körper war schlank und zart, Gesicht, Hände und Füsse gleichmässig gebräunt von italischer Sonne, schwarz das wellige Haar. Sehr kleine Ohren horchten darunter hervor, und fein erhob sich die Nase, die zarten Flügel waren beständig in leichter Bewegung: sie roch und hörte, so schien es, die Dinge, wie wir sie sehen, sie roch und hörte das Meer und den Sand, Morgen und Abend, Häuser, Bäume und Menschen, und was ihr Geruch und Gehör nicht verrieten, das fühlten die Sohlen der nie bekleideten Füsse. Selten nur sah ich sie tasten mit ihrem Stab, den sie meist frei in der Linken trug, ohne den Boden damit zu berühren, die Arme hingen fast immer ruhig herab. Wenn sie das Nahen von dichteren Menschengruppen bemerkte, hob sie die Rechte in Schulterhöhe und streckte den Kommenden stumm die Innenfläche der Hand entgegen, stehen bleibend, ganz regungslos, bis jene vorbei.

Die andren Blinden, deren es viele hier gab, wurden geführt, — Selene ging immer allein. Dennoch fiel mir dies erst nach öfteren Begegnungen auf: so gleichmässig fest war ihr Schritt, so ruhig und sicher jede Bewegung. Erst als ich sie eines Nachmittags auf dem Molo des kleinen Hafens sah, einem Steindamm, der schmal und ohne Geländer weit in das Meer hinausging, erschrak ich und fragte zwei eben daherkommende Carabinieri, ob das erlaubt sei? Das blinde Mädchen schwebte doch stets in Gefahr ohne Führung, ganz besonders hier auf dem Molo.

Beide zuckten die Achseln, der eine ging langsam voran, der andere gab mir die ersten Nachrichten über das Kind. Uebrigens habe es keine Gefahr, sie sei noch nie zu Schaden gekommen: im Anfang des Sommers, bevor das Bad sich gefüllt und die Buden am Strand sämtlich eröffnet, mache sie wochenlang die tägliche Runde gemeinsam mit einem taubstummen Knaben ihrer Verwandtschaft und lerne dadurch alle Veränderungen kennen; später gingen dann beide allein, da sich das besser rentiere.

Ich sagte, in meinem Vaterlande seien für solche unglückliche Menschen Häuser, von Staats- oder Stadtwegen oder durch Stiftung, in denen sie unterrichtet, ernährt und beschäftigt würden.

„Wir anderen Italiener“, gab er zur Antwort, „sind nicht so reich wie Ihr. Hundert Lire von uns sind weniger als hundert Lire Sterlini.“

„Ich bin kein Engländer, sondern ein Deutscher.“

„Sind Sie aus Petersburg, Herr?“

„Das liegt in Russland. Ich bin bei Hamburg zu Haus.“

„Aber das ist ganz nahe bei Petersburg, Herr.“

Weiteres Gespräch mit diesem Hüter der Ordnung und Sitten schien mir nicht nötig, daher dankte ich ihm für die Auskunft und wandte mich.

Mit der Blinden nahm ich mir vor, einmal selber zu sprechen und sie zu warnen. In ihrer Erscheinung lag etwas Grosses, Heroisches, trotz der geringen Masse ihrer Gestalt. Es reizte mich immer wieder, sie zu beobachten, aber zu einem ungestörten Gespräch fand sich so bald keine Gelegenheit, denn man sah sie natürlich fast nur, wo viele Menschen beisammen waren. Sie wanderte dann durch die lange Reihe der buntbewimpelten Stabilimente, trat an die Hütten, an jede Gruppe heran, ging über die Galerien, die sich in's Meer hinaus schoben, und streckte stumm einen kleinen Teller von Messing aus. Am späteren Abend erschien sie in den Strandrestaurants und schritt die besetzten Tische ab, an denen die lustigen Leute Eis und Kaffee, Vermouth und Bier genossen bei Feuerwerk und Musik. Selten nur gab das Tellerchen matten Klang von einem hinaufgeworfenen Soldo, seltener noch begleitete ihn ein freundliches Wort, obwohl sie jedem Geber versprach, sie wolle ihn dem Himmel empfehlen. Daran lag den Fremden nicht viel, es schien sie im Gegenteil manchmal zu ärgern, aber sie waren doch fast die einzigen, die etwas gaben. Italiener sind grausam, sie haben für Tiere und unvollkommene Menschen kein Mitgefühl und machen dazwischen keinen erheblichen Unterschied.

Eines Morgens saß ich allein auf der Galerie meiner Badeanstalt, draussen weit in dem Pavillon, der das Ende der langen Pfahlbrücke bildete. Graues Gewölk wob sanfte Schleier vor das Gebirge, ein weicher Regen fiel nieder, und wenn es zu regnen wagt mitten im Sommer, verkriechen die Italiener sich scheu und empört. So saß ich allein, was selten geschah, und schrieb ungestörter als sonst. Ein hier kaum fühlbarer Wind, der in der Ferne sehr heftig gewesen sein musste, hatte das flache Meer über Nacht mächtig erregt: krachende Wogen brachen sich unter dem Boden des Pavillons und rüttelten wild an den Pfählen, weither kamen sie schäumend getanzt und rasten an mir vorbei zur Rechten und Linken, riesige Rosse mit weissen, flatternden Mähnen.

Als ich nachsinnend aufblickte, über die brodelnde Weite hinaus, sah ich Selene neben mir stehn.

„Guten Morgen, ich hatte dich nicht bemerkt.“

Sie erwiderte nichts. Erst als ich etwas auf ihren Teller gelegt, erklang das gewohnte: „Ich will Sie dem Himmel empfehlen, Herr!“

„Du wirst heute wenig bekommen. Die Meisten bleiben zu Hause.“

„Ja Herr, die Luft ist naß.“

„Gehst du da in die Häuser?“
„Nein Herr, an den Thüren geben sie nichts und schelten.“
„Erkennst du mich wieder?“
„Ja, Herr. Sie fragten mich doch, wie ich heiße, wie alt ich sei, und warum ich nicht falle.“
„Ganz richtig, Selene. — Nicht wahr, dein Vater ist tot? Was war er?“
„Fischer, Herr, auf Francesconis Paranza. Es ist die grösste Paranza von allen. Als sie das Netz in's Meer gelegt hatten und den Mast für das Seitensegel hinausschoben, da glitt er aus, und der schwere Baum zerschlug ihm den Kopf. Er war der erste Edelmann Italiens, sagt meine Mutter. Kennen Sie meine Mutter, Herr?“
„Nein.“
„Sie geht und ruft Fische aus. Wollen Sie von ihr kaufen?“
„Gern, aber es sind viele, die mit Fischen gehen.“
„Nur eine heißt Riciola, das ist die Mutter. O, ihre Fische sind schön, Herr, es sind die besten, wahrhaftig.“
„Efst ihr auch von den Fischen?“
„Manchmal bleiben welche zurück, die nicht mehr frisch genug sind für den andern Tag.“
„Fleisch aber esft ihr wohl wenig?“
„Fleisch essen die Reichen, Herr, und die Hunde. Wir andern Christen essen kein Fleisch.“
„Was verdient deine Mutter sich täglich?“
„Oft sagt sie, ich hätte es besser als sie.“
„Aber ich glaube, du selber bekommst auch nicht viel.“
„Doch, Herr. Manchmal habe ich zwanzig und mehr. Zwanzig sind schon eine Lira.“
„Und im Winter, bekommst du da auch was?“
„Aber, Herr, dann sind keine Fremden hier.“
„Das ist wahr. Was macht ihr im Winter?“
„Wir sprechen viel mit den Nachbarn, oder wir sitzen allein.“
„Und was arbeitet ihr dabei?“
„Arbeiten, Herr?“
„Hast du nicht etwas gelernt, eine Handarbeit oder Musik? Deine Hände sind fein.“
„Aber, Herr, ich bin eine Blinde!“
Es klang beinah wie ein Vorwurf, und sie schien ungeduldig zu werden. Ich mochte für heute das Kind nicht weiter mit Fragen quälen.
„Höre eins noch, Selene. Ich wollte dich immer schon warnen: geh nicht allein auf den Molo.“
„Warum nicht, Herr? Der Molo ist fest.“
„Aber nur eine Seite hat eine ganz niedrige Mauer, die andere nichts. Das Wasser ist da sehr tief, und das Gedränge oft gros.“
„Dort sind am Nachmittag die meisten Fremden.“
„Kannst du nicht warten am Eingang?“
„Nein, Herr, das ist nicht gut. Wenn sie sitzen, geben sie besser, sonst gehn sie vorbei.“
„Du musst es wissen, Selene. Aber nimm dich in Acht. Willst du?“
„Ja, Herr.“
Da ich sie so lange aufgehalten, gab ich ihr noch etwas.
„Ich will Sie dem Himmel empfehlen, Herr.“
Damit ging sie. Ich sah ihr nach, wie immer von neuem

erstaunt über die unbedenkliche Sicherheit, mit der sie die Richtung einhielt, Stufen und Schwellen nahm und im Wege Befindliches mied: Stangen und Seile, Tische und Stühle sogar, die doch immerfort umgestellt wurden. Ohne zu tasten! Wie eine Fledermaus. In ihrem bräunlich-grauen Gewand ähnelte sie in der That einer Fledermaus.

Eigentlich war sie interessanter, wenn sie nicht sprach: — nach dem Eindruck, den ihre Erscheinung mir immer gemacht, hatte ich ein ganz eigenartiges Wesen erwartet. Etwas Höheres, Prophetisches, Ueberirdisches.

Dies Gefühl überraschte mich, als ich schon wieder zur Arbeit zurückgekehrt war. Ich war enttäuscht. Aber dann sagte ich mir, daß ich diese Enttäuschung selber verschuldet. Ich sollte mir für ein anderes Mal eine Reihe besserer Fragen überlegen, um tieferen Einblick in ihre dunkle Seele und ihre Vorstellungswelt zu erlangen. Was zum Beispiel hieß für sie Raum und Zeit? wie anders musste besonders der Raum-begriff sich in so einem blindgeborenen Menschen entwickeln! und was bedeutet für sie das Leben, die Welt? in wie weit ist sie sich klar über das, was ihr mangelt? wie denkt sie sich wohl das Sehen? kann man das überhaupt? Und wie kommt man dahinter?

Nach einigen Tagen, an denen die Blinde mich stets, aber niemals allein, auf dem gewohnten Platze fand, lockte mich ein besonders herrlicher Abend, in ein anderes Stabiliment zu gehen, dessen Galerie einen breiten hölzernen Turm trug.

Ueber dem dunklen, nur leicht gekräuselten Meer schwebte, dem Sinken schon nah, der tiefrot glühende Sonnenball in leuchtendem Dunst, dessen warmes Feuer sich aufwärts in kaltes, immer blasseres Grün verlor. Eine breite Straße tanzenden Lichts dehnte sich zu mir heran über die Fluten, zuckender Widerschein sprang auf der ganzen Fläche empor, und in rosigem Hauch schimmerten alle die kleinen Kämme der Wellen herauf. Hart umrissen zeichneten sich die Zacken und Spitzen der Berge am Himmel ab: sie schauten dahin über das endlose Meer, weit, weit endloser noch für sie, als die Menschen es sehen mit ihren durstigen Augen. Aber nein, — sie geniessen's ja nicht, sie sind ja blind. Blind wie Selene. Was geschähe ihr wohl, wenn sie plötzlich, hier neben mir stehend, Sehkraft gewönne? wenn die Natur, mitleidig gerührt durch ein so herbes Entbehren, ihr endlich verliehe, was sie doch selbst den Mücken nicht vorenthielt, die mich umsummten?

Eben näherte sich die Sonne der scharfen Linie des Horizonts. Es schien, als wolle sie sich mit dem Meer zerfließend vermischen, als gieße sie ihre Glut ganz aufgeschmolzen hinein: unten strömte das reine Gold in die Flut, oben erhielt sich die Kugelgestalt. Aber nur kurz währte das Spiel. Denn schnell, als freue sie sich des erfrischenden Bades, tauchte sie ein, weiter und weiter, und jetzt — jetzt war auch die äußerste Spitze verschwunden.

„Herr Doctor, Sie hier?“

Ich erschrak. Auf die Menschen ringsum hatte ich nicht geachtet, und die Begrüßung war mir so unangenehm wie überraschend. Es war ein deutscher Maler, den ich im Winter einmal, in Florenz, bei derselben Familie kennen gelernt, mit der er auch hier zusammensäss, einem Professor und seiner Tochter. Man war so liebenswürdig zu glauben, daß mich das Wiedersehen freue, und machte mir Platz am Tisch. Dem allerdings widersetzte ich mich, denn ich sollte

dem Abendhimmel den Rücken kehren, und nur mit Mühe bewog ich sie, an der Brüstung Platz zu nehmen, da wo ich eben gestanden. Der Maler setzte sich neben die Tochter, für die er sich, wie mir einfel, schon früher interessierte. In der That, sie war schön: prachtvoll saßen die tiefen, glühenden Augen in dem edelovalen Kopf, — ich wusste, es war nichts dahinter, aber auch dumme Augen können sehr schön sein, Kühe haben sogar ganz herrliche Augen. Der Vater war ein kleiner ältlicher Mann, dessen Physiognomie nicht mehr verbarg, als sie versprach; alles schielte an ihm, Augen, Schultern und Beine.

Die Gesellschaft war von dem Aufenthalt wenig erbaut, und obwohl sie erst zwei Tage hier war, hatte doch jeder schon etwas Besonderes entdeckt, das ihm missfiel: der Professor fand es zu laut, dem Maler waren die Berge zu fern und die Küstenbildung zu uninteressant, das Fräulein ärgerte sich über die vielen Bettler, die Lahmen und Blinden.

Lebhaft stimmte der Maler ihr bei: es sei eine freche Bande, und obendrein verderbe ihr Ekel erregender Anblick ihm den Genuss der Natur.

Ich bemerkte, das treffe doch nicht auf alle zu, und erwähnte des Mädchens. Er hatte Selene auch schon gesehen und begriff mich nicht. In Rücksicht auf die zwischen uns Sitzenden sprachen wir italienisch.

„Wäre ich Maler wie Sie,“ sagte ich, „so würde es mich unzweifhaft reizen, dies arme Geschöpf in scharfem Contraste zu einer farbenglühenden Landschaft zu malen.“

„Machen Sie doch ein Gedicht daraus,“ entgegnete er, „ein gutes Bild wird das nie.“

„Ei gewiss, es ist sogar eins, — darum vielleicht dürfte man es nicht noch einmal machen. Sie kennen doch Piglheins ‚Blinde‘?“

„O ja. Aber ich mag's nicht. Was Sie daran scheinbar entzückt, verdirbt es mir gerade. Denken Sie sich in das Mädchen Augen hinein, — dann ist es gut. Nichts ist schöner am Menschen als das Auge, nichts für den Maler bedeutender. Wenn er es aber geschlossen malt, so bringt er uns um das Beste und drückt, einem genrehaften Gedanken zuliebe, das Kunstwerk zur Illustration herab. Diese sogenannten Ideen sind überhaupt für die Kunst ein Verderb. Und gar eine Blinde! wie kann man nur so etwas malen? das ist geschmacklos.“

Während das Fräulein aus ihren herrlichen Augen dem Freund einen Blick dankbaren Verständnisses zuwarf, rührte sich jetzt zu meiner Verwunderung der Professor und war mit einer Antwort schneller zur Hand als ich:

„Ueber Geschmack sollten die Herren nicht streiten. Historische Denkart schützt uns davor, das eigene Gefühl für absolut richtig zu halten, und in nichts schwankten von je die Meinungen mehr als in ästhetischen Dingen. Die Alten sind uns in Vielem ein Maß, — und sie ließen die Blindheit gelten auch in der Kunst. Oedipus selbst, der sich die Augen grausam zerstörte, war ihrer Empfindung nicht widrig: sie konnten ihn auf der Bühne stundenlang sehen, und ihre Ausdrucksmittel waren recht derb.“

„Sehr richtig!“ fiel ich ihm bei. „Für die Alten lag in der Blindheit sogar etwas Hehres, Heiliges. Als Blinde dachten sie sich die Seher, so widersprechend das scheint, — ja Homer, Homer selbst war blind in ihrer Idee, und so auch stellte die Kunst ihn dar.“

„Verzeihen Sie,“ sagte der Maler, „die Wissenschaft mag dergleichen Wandlungen des Geschmacks registrieren, soviel sie will, — bekommt sie denn dadurch das Recht, uns Lebende zu entmündigen, uns unentschieden und halb zu machen? O, sie hat es darin schon weit gebracht! Mich aber soll sie nicht hindern, zu fühlen und folglich zu sagen: die Alten sind in diesem Punkte geschmacklos, geschmacklos und obendrein thöricht. Blinde Seher gebe ich zu: wer die Zukunft schaut, bedarf nicht des Anblicks der Gegenwart. Das ist ein Gedanke und will nicht mehr sein. Aber ein blinder Dichter, ein blinder Homer gar, dieser Homer, der alle Natur so intim beobachtet hat, — nein hören Sie, das ist doch einfach Unsinn!“

Das schöne Fräulein lachte vergnügt: für so dumm habe sie doch die alten Griechen bisher nicht gehalten. Auch der Professor lächelte vor sich hin: dass darin etwas durchaus Unlogisches liege, müsse ich allerdings wohl auch zugeben.

„Gewiss, Herr Professor, — und wenn Sie der Logik auch in ästhetischen Fragen das letzte Wort zugestehen, ist all' unser Streiten umsonst, wir werden uns niemals einigen. Eins aber lassen die beiden Herren mich noch sagen: die Vorstellung von der Blindheit Homers war einem anderen Dichter sympathisch, der doch zugleich als Denker und als ästhetischer Mensch auf unbestrittener Höhe steht, — keinem schlechteren als Goethe. Er hat daran nicht logisch genörgelt, er hat sie nur rein als Künstler empfunden, es war ihm ein schönes, erhabenes Bild: ein blinder Sänger, welcher das Menschenherz und die Welt durchschaut — vermöge der ‚inneren Sehkraft‘. So nannte er diese der rohen Natur und dem kalten Verstande fremde, unfassliche Kraft, — und wer weiß? vielleicht ist das nicht nur eine poetische Schrulle.“

Alle Drei zuckten die Achseln, etwas verächtlich, wie mir schien, und der Maler entgegnete:

„Was Sie von Goethe erzählen, beweist mir ebensowenig wie das von den Alten. Auch feine Geister haben wohl hier und da eine Scharte: vielleicht, je feiner sie sind, desto eher. Und vor allem beweist es nichts für die Malerei. Davon gingen wir aber doch aus. Mir als Maler ist Blindheit zuwider: sie ist hässlich, und weiter nichts. Ein gesundes, zu seinen Funktionen taugliches Tier steht tausendmal höher als ein Mensch, dem das Augenlicht fehlt. So etwas ist gar kein Mensch. In der Kunst ist kein Platz für dergleichen, und im Leben, seien wir doch ehrlich! im Leben auch nicht. Wir verkommen in krankhafter Sentimentalität mit all' dem humanen Gefasel. Starke, gesunde Menschen allein verdienen zu leben, Menschen, die jeden Sinn kräftig besitzen. Ein Geschlecht zu bilden, das in der Vollkommenheit aller Sinne das Ideal der Menschheit erblickt, — das sollte die Aufgabe sein. Darum ist auch die Kunst im höchsten Sinne Erzieherin, zur seelenvollen Gouvernante steht sie zu hoch. Die Kunst ist hart, hart wie das Leben. Und eher wird unser Leben nicht rein, als bis wir wieder Spartaner werden, bis wir das Kranke, Halbe, Misratene von uns stossen. Wir haben wahrhaftig vergessen, was ‚hässlich‘ heisst: wir hassen das Hässliche garnicht mehr, wir verloren die Kraft dazu und mit ihr auch den Mut, uns von ihm zu befreien, es schonungslos zu vernichten!“

Der alte Professor war sichtlich verdutzt, und das Fräulein blickte mit scheuer Bewunderung auf den Sprecher, der sich zum Schluss mit beiden Händen kräftig die Kniee schlug.

Dann setzte er sich zurück und kreuzte die Arme. Es war ganz still, die kleinen Wellen nur rauschten herauf in kurzem, gleichmäsigem Takt. Dazwischen war mir's auf einmal, als hörte ich hinter mir einen leisen Schritt.

Ich wandte mich um: — Selene! Behutsam schlich sie sich fort, der Treppe schon nah, doch ohne Zweifel von uns her.

Ein Schrecken ergriff mich, ein jäher Gedanke: wie, wenn sie alles gehört?! Diese Brutalität musste ihr ja den letzten dämmernden Rest von Lebensfreude zerstören! Wenn das unglückliche Kind nun auf den Molo ging und dies lichtlose, hässliche, weniger noch als tierische Leben von sich warf?

Ich erhob mich, verwirrt, nahm hastigen Abschied und sah nur noch, wie des Malers Lippen ein sieghaft spöttisches Lächeln umspielte.

Auf den untersten Stufen der Treppe holte ich schon die Eilende ein und ergriff ihre Hand.

„Erschrick nicht, Selene, ich bin's.“

„Ich weiß, Herr.“

„Warst du lange dort oben?“

„Lange wohl nicht. Ich war müde und ruhte mich aus, da es still war. Ich hörte Sie sprechen.“

„Hast du gehört, was wir sagten?“

„Gewiss, Herr.“

„Alles?“

„Ich glaube.“

„Und was hast du dabei gedacht?“

„Gedacht, Herr?“

„Hast du dich sehr gefürchtet?“

„Aber Herr! die Madonna beschützt mich.“

„Doch warum entfernest du dich? Sag' die Wahrheit!“

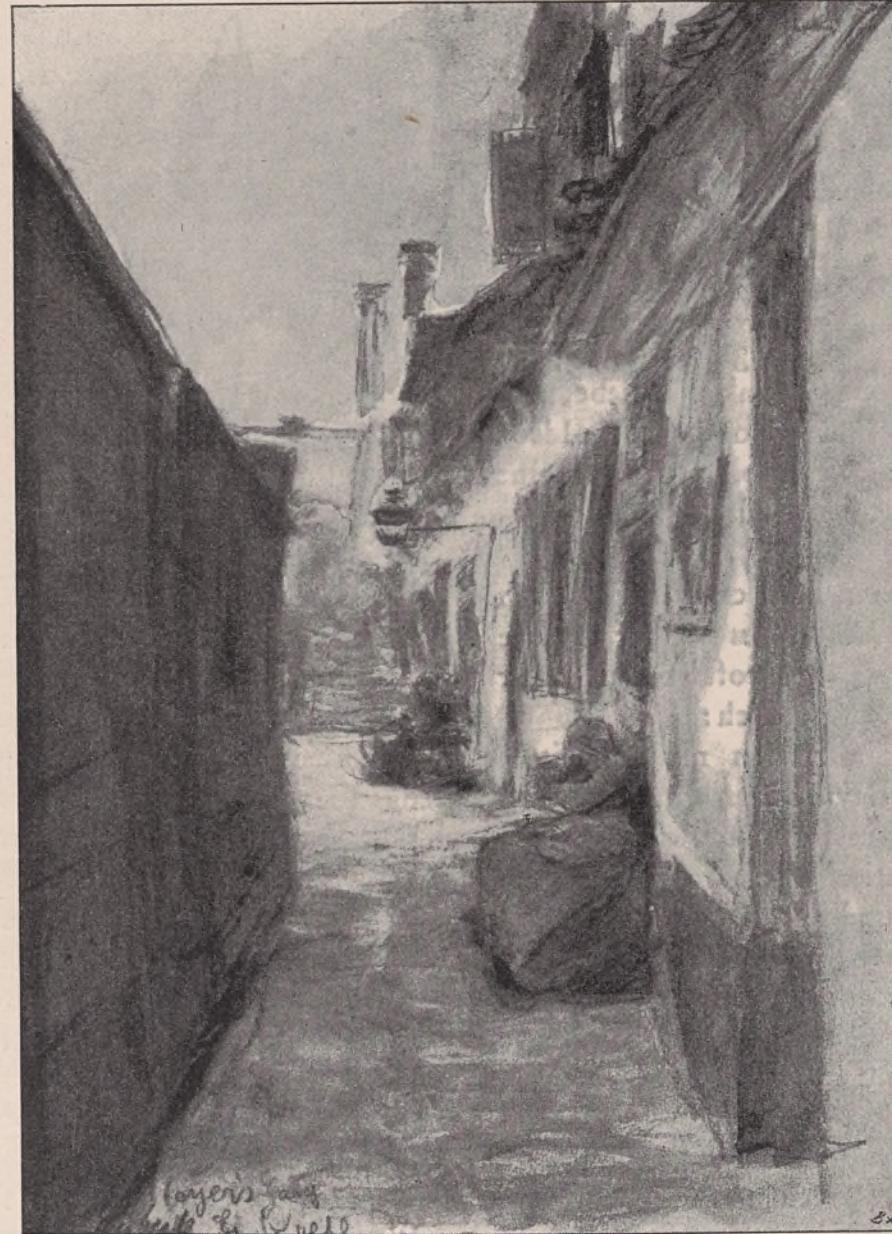
„Es ist Zeit, höchste Zeit, Herr! Die Fremden gehen jetzt schon in die Restaurants. Die Mutter sagt, es sind heute viel Neue gekommen. Die Neuen sind immer die Besten. So lassen Sie mich!“

Mit heftiger Ungeduld löste sie ihre Hand aus der meinen, und schnell verschwand sie im Dunkel, sicher und leicht, wie eine Fledermaus. War sie denn wirklich nicht mehr als ein Tier, das nichts anderes kennt als Beute und Nahrung? und hatte der Maler doch Recht, von humanem Gefasel zu reden?

Mein Gefühl war verwirrt: ich wollte mir's nicht gestehen, dass uns Mitleid oft mehr noch als Liebe verbündet. —

Am nächsten Morgen fand mich Selene auf dem gewohnten Platz, und als sie ihren Soldo erhalten hatte, sagte sie:

„Ich will Sie dem Himmel empfehlen, Herr.“



DAS ABENDMAHL

Eine Kirche weifs dämmernd —
Sich leerende Bänke —
Eine kleine Schar Schwarzgewandeter
umdrängt den jungen Pfarrer:
Mühseliges und beladenes Alltagsvolk,
mit ungefügten Feiertagsgesichtern.
Wie traumverloren über sie hinweg,
blickt er ins Leere.
Betet er?
Die Hände sind nicht gefaltet,
und die Augen richten sich nicht gen Himmel.
Was er schaut,
gehört der Erde an.
Ein Mahl sieht er,
Diesem hier nicht gleich:
kein Opferfest,
auch kein Erinnerungsmahl an Tod und Leiden...
Nein, in der Morgensonne goldnem Licht:
ein Stärkungsmahl zur That!
Und um die Tische
ein königlich Geschlecht:
Männer mit Herrscherblicken,
mit goldnem Haare Frauen,
Frühlingswonne in den Augen,
wie eines neuen Heilands Jünger,
zusammengekommen
von den Enden der Welt.
Und von ihrem Mahle
geht es aus
wie Sturmwind, der Fesseln zerbricht,
wie Lenzhauch, der Leben gebiert,
voll flammender Allmacht
und weihender Liebe.
Und Hand in Hand
treten sie hinaus
in jubelndem Reigen
aus ihrem Gezelt,
und ziehen dahin
wie auf blühender Au.
Die Wildnis ebnet sich zum Weg für sie,
der reisende Strom verengt sich zur Furt;

sie erklimmen die Berge
furchtlos vorbei an toddrohenden Klüften,
sie eilen mit dem Sturm,
und lodern mit der Flamme,
und machen unterthan die Erde,
sich, den Uebermenschen!
Sie finden der Schönheit
marmornes Urbild
im schweigenden Hain;
entschleiern das Rätselantlitz der Wahrheit,
lösen dem Sturm die eherne Zunge
zu der Freiheit tönendem Lied,
und in der verjüngten Erde
schimmernde Gründe
folgt ihnen selig
die neue Menschheit,
in Unschuld und Kraft,
in Weisheit und Schöne — — — — —
Wie eine fremde Stimme
weckt ihn seine Rede.
Und seelenlos, schaurig hört er
von den eigenen Lippen,
den unbewussten,
die Einsetzungsworte:
Unser Herr, Jesus Christus,
in der Nacht, da er verraten ward,
brach er das Brot
Und so bricht er das Brot,
und läfst den Kelch kreisen,
und schliesst neu den Bund,
zu Leiden und Knechtschaft ...
Und mit den Abendschatten,
die die goldene Feiertagswelt verlöschen,
senkt sich sein Haupt,
unter der Wucht der Erkenntnis:
dafs er jetzt ihn verrät,
den Uebermenschen,
den Gottmenschen,
in ihm selbst
und in jenen.

KARL VON DER HEYDT

FLAMMEN

Und vor meinen Augen wird es Tag.
Sachte will sichs in die Seele tasten
Wie ein Lächeln. — Was im Dunkeln lag
Seh ich nun in bunten Lichtern fröhlich glasten.

Mählich, wie der heisse Schmerz verkühlt,
Seh ich einen milden Frieden strahlen
Dir im Antlitz, — und die Seele fühlt
Sich befreit von ihrer Zweifel müden Qualen.

Dieses dank ich deiner Sorge, sieh!
Und dein Dichter zahlt die Schmerzensschulden
Zehnfach, dass ihm neue Kräfte lieh
Deiner bangen Liebe treu verschwiegenes Dulden.

Tritt ans offne Fenster mit mir. — Klar
Soll das Morgenleuchten uns umfluten.
Warm umschlungen. — Was uns schmerzlich war,
Loht als Weiheflamme aus den heiligen Gluten.

WILHELM HOLZAMER



A. SIEBELIST, AM ELBDEICH



P. KAYSER, LANDSEE

EINE NOVEMBERERINNERUNG

von

HANS MUELLER-BRAUEL

„..... und was ich Dir noch schreiben wollte: das Birkenbäumchen auf dem Grabe der armen Anna ist dieses Frühjahr so schön gewachsen, die Krone ist nun so dicht und grün, du wirst Deine Freude daran haben. Und wir fürchteten doch immer, es würde nicht durchkommen. — Mutter und ich haben neulich das Grab wieder zurecht gemacht.“

Das Grab der armen Anna! — — —

Wie lebendig jener Novemberabend vor meiner Seele steht! ... Jener Abend, dem ein so trauriger Tag folgte — —

Novembersturm!

Hei! wie es über die weite Haide raste. Wie ein wettergepeitschtes Wellenmeer wogte sie hin und her, auf und nieder. Und die Birken am Haidewege! Wie angstvoll die sich beugten und neigten, zitternd, gehorchend und nachgebend, um von dem rücksichtslosen Herrn nicht gebrochen zu werden. Denn der würde sie sonst brechen und lachend ihre Kronen über die Haide treiben.

Dafür ist er ja der Herr, der Stärkere; — und die Stärkeren haben immer Recht.

Da litt es mich nicht länger daheim! Ich musste hinaus in den Sturm und auf meine Haide.

Denn ich liebe den Sturm!

Und mein Ziel war dann immer der Krähenberg, — der „Krainbarg“, wie er im Volke hiefs — eine Anhöhe, die fast meilenweit das Land beherrschte. Zu welcher Zeit es auch war: mochte der Frühling seinen ersten grünen Schleier über Busch und Bäume

spinnen, mochten in heißer Sommersonne weit und breit die goldigen, wogenden Kornfelder reifen, mochte die scheidende Herbstsonne die nahen und fernen Wiesen, Felder und Wälder in vielfarbig bunte Gewänder hüllen oder die Wintersonne bläuliche und violette Schatten über die weite, mit blendendem Schnee bedeckte Landschaft werfen; — immer war es dort schön.

Den Krähenberg krönte ein Hain uralter, braunästiger Föhren mit unzähligen Krähenhorsten. Die Stämme knorrig und verwittert! Ich habe ähnliche nie und nirgends wiedergesehen.

Sie beschatteten ein halb versunkenes, granites, moosbewachsenes Hünengrab. Ein Herzog läge darunter, erzählten die Leute, und eine Menge Sagen und Geschichten knüpften sich an dieses Grab!

Zwei Wege führten zu ihm. Der eine, bequem, gut gebahnt, vom Dorfe her, eine Viertelstunde von unserem, etwas alleinstehenden Hause entfernt, in allerlei Bogen, und über den Berg weiter zu den Wiesen in der Niederung, durch die der tiefe, reißend schnelle Haidebach floß. Den anderen Weg suchte man sich selber, — quer durch die hohe Haide. Den wählte ich heute.

So grausig schön war der Sturm auf der Haide noch nie gewesen.

Alle Fernen waren eingehüllt von grauen, zerfetzten Nebelschleieren, die die Formen verwischten und Erde und Himmel mit einander verbanden. Die Machandelbäume — die Cypressen der Haide, die im Dämmerlicht so gespenstisch-unheimlich

aussehen — wogten auf und nieder, bald sich fast zur Erde neigend, dann wieder hochaufgerichtet. Wie Schifferboote auf tosenden Wellen!

Nicht lange und ich stand unter den Föhren des Krähenberges!

Wie schön — unheimlich schön! — —

Ich wickle mich fest in meinen Mantel. An einen Stamm gelehnt horche ich hinaus auf die Melodieen, die der Sturm hier singt. Wie das knarrt und ächzt und stöhnt. Bald qualvoll jammernd, bald gell aufkreischend und dann wie unterdrücktes Wimmern. Ueber all' diesen Nebentönen aber die helle gelle Sturmlustweise, die pfeifend um die Stämme heult, die die Kronen schüttelt und hoch in den Lüften sich wirbelnd um sich selber dreht.

Und dazwischen wieder heiseres Krähengekrächz.

Aufgescheucht aus ihren Horsten flattern sie schreiend und lärmend umher, vom Sturm manchmal, mitten im Auffluge, weit in die Haide gefegt.

Und dann wieder sekundenlanges Schweigen und tiefste Stille . . .

Was ist das??

Es kam nicht aus den Kronen, es war wie eine Menschenstimme. Ein Aufstöhnen in qualvollem Jammer. . . . Aber wer weint hier? Um diese Zeit und bei solchem Wetter?

Und ich horche hinaus in den Sturm, der mit doppelter Stärke wieder eingesetzt hat . . .

Vergeblich. Sein Wüten übertönt alles.

Ich will die Rasenbank am Hünengrabe suchen.

Da kniet ein Etwas — ein Weib — ein Mädchen! Ersticktes Schluchzen. Ich fasse die Gestalt, schüttle sie und richte sie, gewaltsam fast, auf.

„Wer bist du, unglückliches Menschenkind?“ — — — Und im Dämmerlichte sehe ich ein entsetztes, verstörtes Antlitz, wirr hängen dicke nasse Strähne gelösten Haares darüber

„Anna!“

Ich schreie es fast.

Eine Flut von Gedanken schießt mir durch den Kopf. Blitzartig wird mir klar, warum sie hier ist, heute, — und so —

Begütigend fasse ich ihre Hand und rede ihr zu, mitzukommen, diese Stätte zu verlassen.

Sie sagt kein Wort, willenlos folgt sie meiner Führung.

Wir gehen zu unserem Hause. Den guten, gebahnten Weg. Plötzlich, — an der Wegkreuzung reifst sie sich los und biegt seitab, den Wiesen zu . .

Also so liegt die Sache!

Nach wenigen Minuten hab ich sie eingeholt. Gewaltsam versucht sie, sich loszureißen. Ein

kurzer Kampf entspinnt sich zwischen uns. Auf einmal aber bricht sie mir unter den Händen zusammen. Wie Fieberfrost läuft es durch ihren Körper. Die Erregung, Nässe und Kälte und zuletzt das stumme, erbitterte Ringen zwischen uns —

Sie liegen lassen und Hülfe holen?

Das würde eine halbe Stunde dauern; — und bis dahin wäre sie wieder zu sich gekommen und könnte ihr entsetzliches Vorhaben ausgeführt haben. — —

Es gelingt mir, sie wieder aufzurichten. Ich wickle sie in meinen Mantel; doch nur taumelnd bewegt sie sich vorwärts, und nur mühsam kommen wir weiter. —

Zu Haus übergab ich sie meiner Mutter und Schwester Tine. Bald ruhte sie warm gebettet, und Mutter war sorgend um die Arme bemüht

— — — — — Und am anderen Morgen?

— — — — — Da war sie verschwunden. — — —

Spurlos verschwunden. Keine Seele im Hause hatte es bemerkt. Und nicht einmal alle Kleider hatte sie angezogen. — Die hatte Mutter so schön trocknen lassen. —

Ueber dem Toben des Sturmes war niemand bei dem Oeffnen der Haustür erwacht.

.... Um Mitternacht war sie fest eingeschlummt gewesen.... Vorher hatte sie Mutter ihre Geschichte erzählt. Hastig, verworren, wirr, — dann ganz ruhig, unnatürlich ruhig, starren Blickes

Es war die alte die oft passiert ist, die oft noch passieren wird: Sie war arm, ganz arm, ganz jung und schön, — sehr schön. . . . Darum. Eben. Und er war der einzige Sohn des reichen Hofbauern. Vielleicht hatte er auch wirklich was von ihr gehalten, — — sie aber hatte ihn über alles geliebt und ihm alles gegeben. — Denn die Liebe ist die grösste Geberin.

Im Dorfe hatte man schon lange von den Beiden geredet. — —

Das hatte sie Mutter erzählt. Zwischendurch war sie aufgesprungen und hatte wieder fort wollen in Nacht und Sturm hinaus.

Endlich hatte Mutter sie überredet, sie war ganz still und ruhig geworden und eingeschlafen.

Und nun? — —

Wir schickten zum Hofbauern, — ihrem Dienstherrn —, und ließen fragen, ob Anna wohl noch einmal zurückgekommen wäre.

Es wäre ihm einerlei, wo die Dirne wäre, — ließ der Hofbauer sagen, — zurückkommen

zu ihm würde sie schon nicht. Er würde sie auch mit Hunden vom Hofe hetzen. Was die sich einbilde, seinen Sohn, den einzigen Erben des Hofbauern, zu freien! So 'ne Betteldirne! — —

Des Hofbauern Sohn aber wäre gestern Abend noch fortgebracht worden, setzte das Mädchen hinzu; — er solle, — weit von hier, — ein paar Jahre die Wirtschaft lernen

Wir suchten nach ihr. — — —

Und um Mittag fanden wir sie dann im Haidebache. Der stark angeschwollene Bach hatte sie mit fortgeschwemmt. Im bleichen Gesicht waren viele Schrammen und Wunden. Die mussten die Baumwurzeln der unterspülten Ufer ihr beigebracht haben.

Auf dem Krähenberg haben wir sie begraben lassen.

Er gehörte vorher dem Hofbauern. Doch als die Tote in unser Haus getragen wurde, ließ er ihn uns anbieten, obwohl er einen Verkauf sonst immer streng abgelehnt hatte

Aber auf dem Krähenberge waren Anna und Hofbauers Fritz immer zusammen gekommen....

Nun liegt sie dort drausen auf der luftigen Höhe, ganz allein und frei, von keinem Zwange und keinem Vorurteil mehr gehetzt.

Es hatte niemand etwas dagegen, sie dort zu beerdigen. Eltern und Verwandte hatte sie nicht. Auch die Kirche machte keine Einwendungen. An einer „Selbstmörderin“ war ihr nichts gelegen. — —

Wir haben ihr eine junge, schlanke Birke auf das Grab gepflanzt. Auch Blumen, und die blühen dort nun, rot und gelb und weiss

Vor zwei Jahren war ich zuletzt dort.

Da sang der Sommerwind in den Kronen der Föhren und es war ein Wispern und Raunen, als wollten Wind und Bäume der einsamen Schläferin Schlummerlieder singen!

Und das Blättergeriesel der jungen Birke klang wie leises, feines Engelsingen



FRITZ MACKENSEN, STUDIE

KLEINE LEGENDE

von

CARL BULCKE

„Nur immer herein!“ hatte Petrus gesagt.
Nun stand der Kleine im Himmel verzagt;
Um ihn ein grosser, goldener Schein,
Lustige Englein flogen darein.
Und als er da so mit offenem Mund
Geblendet vom himmlischen Lichte stund,
Im weissen Hemdchen, vornübergebückt,
Den Hampelmann zärtlich ans Herz gedrückt,
Sieh, aus dem Kreise der Englein trat
Zu ihm sein früherer Spielkamerad:

„Komm mit, wir tanzen heut Ringelreih,
Der Hans vom Nachbar ist auch dabei,
Komm mit, wir gehn auf die Himmelswiese,
Ich pflücke dir Blumen im Paradiese,
Komm mit, du Kleiner, was zögerst du,
Wir spielen Pferdchen und Blindekuh —“ . .

Der Kleine stand still und weinerlich da,
Sprach immer nur wieder: „Ich will zur Mama.“

Das hörte der Heiland; sein Herz ward warm,
Er nahm den Jungen auf seinen Arm
Und trug ihn zur Gottesmutter Marie
Und küsste ihn und küsste sie.
Und als der Knabe Maria sah,
Er lachte glückselig: „Guten Morgen, Mama!“



J. ALBERTS, BLÜHENDE HALLIG NETZÄTZUNG NACH EINEM BILDE PAN II.4.

SCHERZO



Ich träumte, all meine vergangenen Jahre trabten als graue Eselchen in grosser Parade an meinem musternden Blicke vorbei. Und auf jedem Esel, grad im Sattel, den Kopf frisch und froh in die Luft hinaus, die treibenden Schenkel stramm angelegt, saß ein anderes Ich von mir. Sie grüßten mich alle und sahen ehrfurchtvoll zu mir auf — warum, wußte ich nicht. Doch als der letzte vorbei war, ritt auch ich auf einem Esel und schloß mich den andern an, aufblickend zu einem späteren Ich von mir. Auch dieses kam hurtig, eselberitten, hinter mir her, und immer ein älteres Ich hielt oben Musterung, um von einem noch älteren abgelöst zu werden.

Als wir unser siebzig waren, kam mein würdiges Siebziger-Ich, etwas steif, aber immer noch kräftig, mit weissen Haaren, funkeln den Augen und roter Langnase, auf einem mageren Eselchen von seinem Musterplatze und wurde der letzte in unserer Kette.

Plötzlich ein Donnerkommando! wie geschah mir: jeden von uns Siebzig, mich selber auch, umwimmelte eine Schwadron von 365 winzigen Reitern auf Eselsfüllen, lauter kleine Ichs von mir; die weite Ebene war von diesem grauen, langnasigen Rattengewimmel überrascht. Und sie machten es uns Großen nach: dieselbe Parade spielten sie unter sich —, immer sah ein früherer erwartungsvoll zum späteren auf, der ihn verächtlich, wie etwas Abgethanes, defilieren ließ und schliesslich denselben Weg wandeln musste.

Aber weh! Unübersehbar füllte sich der Riesenexerzierplatz mit Zwergen: jeder von den 365 stampfte 24 Berittene aus dem Boden, hielt schleunigst Parade ab und gab einen Wink; da sammelte sich um jeden der 24 ein Fähnlein von 60 puppenähnlichen Reitern, die mir zwar alle entsetzlich ähnlich sahen, doch unter sich ganz verschieden waren und nach Rang und Alter einander weidlich verachteten.

Und jede von den Puppen wollte selbst befehlen und siehe da: jede jagte wiederum mit einem Sechziger-Häuflein, diesmal so klein wie Bleisoldaten, über das Feld — das waren meine Sekunden-Ichs oder Ich-Sekunden; jede einzelne in selbstbewusster Gegenwart, anbetend den Nachfolger, verachtend den Vorgänger, eine sonderbare Armee!

Jetzt waren es 70 mal 365 mal 24 mal 60 mal 60 verschiedene Ichs —

Und ganz verwirrt dachte ich nach über die Kontinuität des Selbstbewußtseins.

CARL MÖNCKEBERG

JULIUS VON EHREN
MONDSCHEIN



KARL FRIEDRICH VON RUMOHR

1775 — 1865



EUTSCHLAND verdankt seinem Norden wie den Begründer der antiken so auch den der modernen Kunstgeschichte: Winckelmann und Rumohr.

Obwohl in Obersachsen geboren, gehört Rumohr seiner Abstammung wie seiner ganzen Eigenart durchaus dem Nordwesten, durchaus Holstein an.

Er entsprang einer autochthonen Adelsfamilie dieses Landes und bei aller Eigenart hat er seinen reichlichen Anteil von dem Charakter des holsteinischen Menschenschlages und besonders auch von den in den ritter-schaftlichen Familien ausgebildeten traditionellen Eigen-schaften.

Auch war Holstein oder eigentlich Lübeck und ein in der Nähe gelegenes Familiengut Rumohrs eigentliches Heim, in dem er den grössten Teil seines Lebens verbrachte.

Die Zeit seiner grössten Produktivität fällt in die 20er und 30er Jahre dieses Jahrhunderts und inmitten der im wesentlichen auf süd- und mitteldeutscher Volksart ruhenden Kultur dieser Zeit tritt die Gestalt dieses echten Holsteiners sehr markant hervor. Ein besonnener, ruhiger, vorwiegend kritisch beanlagter Kopf, ist nichts süddeutsch Schwärzendes, Enthusiastisches, nichts schwäbisch Grübelndes, Träumendes an ihm. Seine ganze Weise hat, verglichen mit der übrigen litterarischen Welt der Zeit, etwas Kühles, Verstandesmässiges; sein Urteil ist langsam und vorsichtig, aber sicher und be-stimmt. Er verlässt nie den festen Boden seiner scharfen und klaren Gedankenfolge, auch nicht in seinen philosophisch-aesthetischen Untersuchungen, während damals gerade auf

diesem Gebiet die verflogensten Spekulationen nisteten und „die Begriffsromantik“ ihre exotischsten Blüten trieb. Sein Stil ist bedächtig, stets in gleichem Tempo, zuweilen etwas schwerflüssig, entbehrt aber nicht der Würze gelegentlicher scharfpointirter, glücklich gefundener Wendungen.

Wie Rumohr so durch den Volksschlag, dem er angehörte, bestimmt war, verdankte er dem Stande, aus dem er hervorging, dass er ein Weltmann vielseitiger Bildung wurde, dass er nichts professorehaft Zünftiges hatte und stets lebendige Anschauung seine Forschungen begleitete. Sein weitreichender, die verschiedenartigsten Gebiete umfassender Blick schützte ihn vor Pedanterie und Kleinigkeitskrämerei und bei aller Gründlichkeit findet sich bei ihm doch nichts von jenem Geiste des Spezialistentums, der jetzt immer mehr aus den Naturwissenschaften in die Kunstforschung eindringt. Seine Ansichten und Anschauungen über Kunst sind ganz der Niederschlag eines reichen und angeregten Lebens, das ihm einen unerschöpflichen Beobachtungsstoff darbot, und haben nichts mit den grauen am Schreibtisch ersonnenen Theorien der damaligen Aesthetiker gemein.

Bei dem außerordentlich grossen Interessenkreis Rumohrs ist auch seine schriftstellerische Thätigkeit sehr vielseitig. Er hat für seine Zeit sehr Hervorragendes als Agrarpolitiker geleistet, hat über praktischen Landbau geschrieben, war Dichter und Philosoph und verfasste ein Buch über Höflichkeit und den Umgang mit Menschen. Durch seinen „Geist der Kochkunst“ ist er ein deutscher Brillat-Savarin geworden. Nicht zu vergessen sind endlich seine kultur-historischen Studien. Trotz dieser Vielseitigkeit ist Rumohr nirgends Dilettant, alle seine wissenschaftlichen Arbeiten zeigen die gleiche Gründlichkeit und dasselbe ernste Studium,

am meisten aber seine kunsthistorischen Schriften, mit denen er sein Ansehen am dauerhaftesten begründet und sich die nachhaltigsten Verdienste erworben hat. Denn er war es, der zuerst der Kunstgeschichte eine wissenschaftliche Basis gab, indem er zeigte, daß diese Disziplin wie alle Geschichte auf der Erforschung und Kritik der Urkunden beruhen muß. Die stilistische Untersuchung der Kunstwerke selbst muß stets durch die historischen Dokumente kontrollirt und ergänzt werden. In der Anwendung dieser beiden Methoden besaß Rumohr eine Meisterschaft, die in seiner Zeit einzig dastand. Die feine Bildung seines Auges war ebenso ungewöhnlich wie der Scharfsinn und die Umsicht, mit der er die Schätze der italienischen Archive durchforschte.

Das Buch, in welchem er der Kunstgeschichte diese neuen Bahnen wies und welches das Fundament geworden ist, auf dem die gesamte deutsche Kunstforschung weiterbaute, sind die „italienischen Forschungen“ (1827).

Der kritische Zug, der in seinem Wesen vorherrschte, tritt hier besonders stark hervor. Alles Traditionelle, Legendenhafte, das bisher die Kunstgeschichte mehr als alle anderen Zweige der Historie zur fable convenie gemacht hatte, fällt vor seiner kühlen und eindringenden Untersuchung zusammen. Besonders richtet er sich gegen Vasari, der, über die Anfänge der Kunst in Italien nur unzureichend unterrichtet, die früheren Kunstforscher oft irre geführt hatte. Zwar war seine Autorität schon stark erschüttert, aber Rumohr räumte gänzlich mit ihr auf.

Er selbst bezeichnet sein Buch bescheiden als Versuch, eine neue Methode anzubahnen, aber in der That ist es weit mehr, denn viele der von ihm gefundenen Resultate sind als Wahrheiten für alle Zeiten gesichert; andrerseits ist es aber auch kein abschließendes und auch kein umfassendes Werk über italienische Kunst, vielmehr nur die Geschichte einzelner Schulen und Zeiten. Es handelt sich darin fast ausschließlich um Florenz, Umbrien und Siena, Rumohrs eigentliche Domäne. Mit einer in jener Zeit unerhörten Feinheit des Verständnisses charakterisiert er die einzelnen Meister, ihre Wirksamkeit und den Zusammenhang der Schulen. Und alles, worüber er spricht, hat er gesehen, mit seinem feinen Auge gewogen und abgeschätzt und daher haben seine Urteile etwas Leben-diges, Plastisches, Angeschautes. Am glänzendsten aber zeigt er die Fähigkeiten seines Kennerauges in dem abgerundetsten dritten Bande der italienischen Forschungen. Er beschäftigt sich hier lediglich mit Raphael. Die Raphaelforschung hat er in ganz neue Bahnen gelenkt, mit der alten traditionellen Manierentheorie gebrochen und in feinster und geistvollster Analyse, mit gelegentlich fast divinatorischem Scharfblick das allmähliche Werden des Künstlers, die verschiedenen Einflüsse gleichzeitiger Meister auf ihn und seine eigene Rückwirkung auf die gesamte italienische Kunst entwickelt.

Interessant ist die Lektüre der italienischen Forschungen auch dadurch, daß sie zeigt, wie seit Rumohr die Werte in der Kunstgeschichte sich geändert haben: für ihn ist der absolute Höhepunkt aller modernen Kunst Raphael. Raphael hat nach ihm das Cinquecento erst begründet, er ist das Zentrum, alle Kunst der Zeit geht von ihm aus. Sein Einfluß ist in allen italienischen Schulen fühlbar, in Rom so gut wie in Venedig. Durch Raphael ist selbst Tizian aus seinen Bahnen gelenkt und Michelangelo unwiderstehlich in die Kreise des Gewaltigen gezogen worden; sein Bestes,

sein Grandiosestes dankt er Raphael, nicht umgekehrt. An Leonardo, von dem man damals freilich wenig wußte, geht Rumohr fast schweigend vorüber, dagegen stellt er Andrea del Sarto mit seinen Werken in der St^{ma} Annunziata mit Raphael auf eine Stufe.

Das Höchste in der präraphaelischen Kunst sind ihm Fra Angelico und einzelne Giottisten. Giotto selbst setzt er ziemlich niedrig an. Von einer sehr hohen Auffassung religiöser Kunst überhaupt und von großer Bewunderung für die prae-giottesken Meister ausgehend, stellt er Giotto als einen Profanirer der Kunst dar, der sich leichtfertig von den bisherigen typischen Formen christlicher Kunst abwendete. Er nennt ihn „klar, werkthätig und besonnen“ und erkennt in ihm den Anfang einer mehr naturalistischen Richtung, in die die spätere florentinische Kunst einlenkte. Was die Romantiker und Nazarener insbesondere über Giotto „mit Emphase und Uebertreibung“ gesagt, nennt er einen „Fiebertraum“, womit er dokumentirt, wie frei er der herrschenden Zeitrichtung gegenüberstand, denn gerade damals, wo Giotto der große Heilige der deutschen Malerei war, war ein solches Wort die ärgste Ketzerei.

Rumohr ist es, der die sienesische Schule, für die er eine große Vorliebe hatte, für die Deutschen entdeckt und ihnen näher gebracht hat. Er hat auf ihre selbständige Bedeutung in der italienischen Kunstentwicklung zuerst hingewiesen.

Sandro Botticelli, den Vielgepriesenen unsrer Tage, übergeht er flüchtig, nur in der Capella Sistina findet er ein Wort der Bewunderung für ihn. Fra Filippo und Filippino stellt er weit über ihn und für Ghirlandajo hegt er eine besonders große Bewunderung.

Es könnte nach diesen Ausführungen scheinen, als ob Rumohr als Kunsthistoriker veraltet wäre, da sich das Urteil in manchen Dingen seit seinen Tagen geändert hat. Aber der wissenschaftliche Wert seines Werkes wird dadurch nicht beeinträchtigt, daß Rumohrs Subjektivität, daß sein individueller Geschmack in dem Buche zu Worte kommt und daß wir hier zuweilen von ihm abweichen. Was Rumohr als gewissenhafter und kühler Forscher an Thatsachen feststellt, behält seinen bleibenden Wert, wenn auch seine Vorliebe für gewisse Künstler und seine Abneigung gegen gewisse andere nicht überall von uns geteilt wird.

Rumohr hat auch für die Erforschung der deutschen Kunst die Grundlagen geschaffen. Seine vielen Reisen in ganz Deutschland und sein langjähriger Aufenthalt im Norden lenkten seinen Blick auf die deutschen Kunstaltermümer und in einer Anzahl kleinerer Arbeiten legte er seine Studien nieder. Er schrieb eine kompendiöse Geschichte der Baukunst im Mittelalter, die die Kunstgeschichte um eine Menge wertvoller Daten und Einzeluntersuchungen bereicherte. Ebenso wie ein Aufsatz über „die Altertümer des transalbingischen Sachsen“, in dem er eine Anzahl lübscher und hamburgischer Kunstaltermümer kritisch beleuchtete. Bemerkenswert ist vor allem auch eine sehr gründliche, viel neues bringende Abhandlung über Holbein und sein Verhältnis zum deutschen Formenschnittwesen. Der Wert dieser Arbeiten liegt nicht allein in ihren Ergebnissen, sondern auch in der Anregung, die sie enthielten und in dem Hinweis auf das ungeheure, noch fast völlig unangebaute Gebiet der nordischen Kunstforschung. Sein Hauptzweck dabei war, die Forscher darauf hinzuleiten, „das herrliche Gebäu der deutschen Vorzeit von dem Schutt,

mit dem es die Zeit bedeckt, zu reinigen und in alter eigentümlicher Pracht und Herrlichkeit wiederherzustellen.“ Er klagt, wie weit Deutschland in der Untersuchung einheimischer Altertümer zurück sei gegenüber andern Ländern. Die Altertumsforschung war zu seiner Zeit „ein ungebautes Land, von wenigen Liebhabern hier und da der nächste Acker bestellt, keine Uebersicht des vorhandenen, wenig Bilderwerke von gründlichem Wert,“ und besonders beklagt er es, dass „nach früher zu weit getriebener Geringschätzung es nun in der Bewunderung der mittleren Zeiten der Kunst so weit gekommen, dass von einem jüngeren Schriftsteller über diesen Gegenstand kaum etwas anderes erwartet wird, als der Ausdruck schwärmerischer Empfindung, ohne umfassende Sachkenntnis und ohne alle Reife der Prüfung.“

So stand es um die deutsche Kunstdforschung vor sechzig Jahren und, wenn man ihr jetziges Niveau mit dem damaligen vergleicht und die Fülle des seitdem Errungenen über sieht, wird man sich stets vergegenwärtigen müssen, dass der Pionier auf diesem Gebiete Rumohr war, der den ersten entscheidenden Spatenstich in das unangebaute Land that, der die ersten Anordnungen und Anleitungen zu weiterer Arbeit gab, von denen im Prinzip seitdem nicht wieder abgewichen worden ist.

*

Rumohr hatte das intensivste Interesse für die Kunstdforschungen auch seiner eigenen Zeit und bewies es nicht nur dadurch, dass er seinen Zeitgenossen die Kunst grosser vergangener Epoche wieder erschloss, sondern er suchte auch direkt erziehend, zielweisend, mit Rat und Ermahnung auf Künstler und Publikum einzuwirken, da er erkannte, wo es der Kunst der Zeit fehlt und auf welche Wege sie zu weisen sei.

Rumohrs Ideen darüber finden sich überall in seinen Schriften, besonders aber in seinen „drei Reisen nach Italien“ und in einer Art Aesthetik, die er seinen italienischen Forschungen als Einleitung vorangehen ließ. Sie ist uns freilich nicht überall mehr recht genießbar, da sie oft in die sehr philosophisch-abstrakte Ausdrucksweise der Zeit verfällt und sich mit der Analyse von Begriffen wie Styl, Typus, Manier etc. nach alter Weise beschäftigt, aber ihre Grundgedanken und zahlreiche einzelne Bemerkungen überraschen als durchaus „unzeitgemäß“, oft geradezu von modernem Geiste durchweht.

Deutschland schwamm damals mitten im romantischen Idealismus und produzierte eine Kunst, die alles, was bisher gegolten hatte, auf den Kopf stellte, die Kunst eines ausschliesslich litterarisch gebildeten, künstlerisch völlig rohen Volkes, eine Kunst die im Grunde keine Kunst war, sondern Litteratur, deren Werke nur „Ideen“ verkörpern, nur durch ihren stofflichen Inhalt, durch das was sie erzählten, wirken wollten, eine wahre *biblia pauperum*.

Gegen diese pseudo-ideale Kunst erhebt Rumohr seine Stimme und sucht die Künstler auf andere, fruchtbringende Wege zu weisen. Von welcher Bedeutung ist es schon in jener Zeit, wo Cornelius, Veit, Overbeck die führenden Künstler waren, wenn Rumohr die Anlehnung an die Natur als das alleinige Grundprinzip der Kunst aufstellt. Die Natur ist ihm „nicht bloß die einzige Quelle darstellender Formen,

vielmehr auch zugleich die ergiebigste, unerschöpflichste Quelle aller künstlerischen Begeisterung. Der Künstler kann seine Aufgabe nur durch die rückhaltloseste Versenkung in das ihm nächst verwandte Naturleben lösen, er soll seine Vorstellung bei Zeiten und vor aller Aussicht auf künftige Verwendung mit vielen und mannigfaltigen Formen erfüllen, was ohne lustiges und freudiges Umherschauen nicht wohl zu erreichen steht,“ und er empfiehlt dem Künstler „nicht so sehr sonst empfehlenswerte Ausdauer und Fleiss als vornehmlich die leidenschaftlichste Hingebung in den sinnlich-geistigen Genuss des Schauens.“ Wie erfrischend detonieren solche Worte in einer Zeit theologischer Gedanken-kunst, die, ähnlich den ungeheuerlichen, metaphysischen Luftschlössern von damals, lediglich nur aus den Tiefen des Gemüts als *generatio aequivoqua* ohne die befruchtende Umarmung der Natur hervorgebracht wurde.

Den eigentlichen Grund dieses Notstandes aber traf Rumohr wenn er „dem Zeitalter technische Ungeschicklichkeit“ vorwarf und „eine ihm eigentümliche Lahmheit im Betreiben alles dessen, was dem Künstler nun einmal zu wissen und zu können nöthig ist.“ Er spricht von den „Verwüstungen eines missverstandenen Idealismus, welcher Beobachtung und Erfahrung durchaus verschmäht“. „Die leitenden Geister (und hier wendet er sich besonders gegen Goethe) haben es versäumt, zu ernstlichem Naturstudium, lebendiger Beobachtung des Umgebenden und zu technischer Rüstigkeit die Jugend zu ermuntern und anzuleiten und haben im Gegenteil den falschen vom Studio ablenkenden Idealismus durch neue und glänzende Gründe ihren Lesern und Schülern empfohlen.“

In seinen memoirenartig verfassten „drei Reisen nach Italien“ kommt er gelegentlich auf seinen alten Lehrer, den göttinger Kunsthistoriker Fiorillo, zu sprechen und rühmt von ihm, „dass er dem rein Sinnlichen nicht nur sein grosses Recht gewährte, nein es selbst mit Grazie empfahl und herauszeichnete und ihn damit gegen die Lehren der neuen Kunst stärkte, denn“, fährt er fort, „in Dingen der neuern Kunst wird sehr viel, bisweilen alles in die Begriffe Gegenstand, Idee, Sinn, Bedeutung und überhaupt in solches gelegt, was in der Kunst nicht der Kunst selbst angehört, sondern nur als Stoff und Anregung in sie hinzugezogen wird.“

Aus der Epoche vor Carstens-Kornelius hatte Rumohrs Zeit ein fragwürdiges Vermächtnis überkommen: die Idee von der Unwürdigkeit der Naturformen, von der Notwendigkeit, sie durch die Kunst zu läutern und zu erklären. Die Natur im Gegensatz zu der vom Künstler idealisirten pflegte man „gemeine“ oder „Modellnatur“ zu nennen. Diese Richtung in der gleichzeitigen Kunst, die Rumohr einmal mit einem glücklichen Worte „eine gewisse ästhetisch ermässigte Naturverleugnung“ nennt, bekämpft er nachdrücklichst: „die Ansicht, sagt er, . . . welche sich verspricht, dass solche von Menschen ersonnenen Formen schöner und edler und bedeutender ausfallen, als die natürlichen, ist, durch welche Gründe wir sie unterstützen oder beschönigen mögen, doch durchhin unhaltbar. Wenn aber diese Ansicht in sich selbst falsch und, wie die Erfahrung bestätigt, in der Anwendung von höchstem Nachteil ist: so wird der Künstler wohl thun, von dem titanischen Vorhaben abzustehen, die Naturform zu verherrlichen, zu erklären oder mit welchen andern Namen solche Ueberhebungen des menschlichen Geistes in den Kunstschriften bezeichnet werden. Muss doch der

Künstler auch bei dem schönsten Talente, dem treusten Naturzinn immer darin sich ergeben, daß er sogar in seinen besten Leistungen, was deren Formenheit angeht, die Tiefe und Fülle, die Einheit und Wesenheit der Naturform nicht zur Hälfte erreicht, wie denn sollte er darüber hinausgehen können?“

Unerfreulich mussten solche Worte den Ideenkünstlern der Zeit, paradox und unverständlich dem Publikum klingen. Sie zeigen, wie sehr ihr Autor eine Stelle ganz für sich in seiner Zeit einnahm und von welch hohen Standpunkten aus er sie überschaute. So fernabliegend von dem geistigen Studium seiner Zeit sind seine Gedankengänge, daß sie oft an moderne und modernste Anschauungen prophetisch anklingen. So hält er den in schrankenloser Verehrung und zum Teil auch in Nachahmung der alten Meister befangenen zeitgenössischen Künstlern rücksichtslos den Satz vor, daß die großen Vorbilder die Gefahr in sich tragen, die Kunst zu lähmten, und daß die malerische Technik nicht durch Nachahmung vortrefflicher Kunstwerke, sondern nur durch den Wetteifer mit der Erscheinung wirklicher Dinge entwickelt wird. Hier ist implicite ausgesprochen, was wir erst heutzutage wieder von der Kunst zu fordern gelernt haben, daß sie ihre Zeit wiederspiegeln, daß sie originell sein muß, daß sie als Kunst nur so weit gilt, als sie nicht fröhre Kunst wiederholt, mit einem Wort, daß die Kunst stets modern sein muß.

Ein anderer Gedanke Rumohrs, der auch erst von uns ganz gewürdigt werden kann, ist, daß alle echte Kunst lokal ist. „Alle wirklich wertvollen Schulen der alten wie der neuen Welt, sagt er, haben unleugbar ein eigenthümlich örtliches Ansehen. Zwiefach ist jede Leistung der Kunst von aussen bedingt. Einmal durch die geschichtliche Stellung des Künstlers, dann durch die örtliche Gestaltentwicklung der Natur, die ihn umgibt“. Merkwürdige Worte in einer Zeit, die eine so kosmopolitische Aesthetik hatte und für die ganze Welt geltige Kunstgesetze geben zu können meinte. Und jene gelegentlich hingeworfene Idee, daß die Kunst nicht nur „hohe“ oder „große“ Kunst sei „sondern sich über Alles verbreite, was nur den Aufdruck der Gestalt zuläßt und auch das Handwerk beherrsche“, welch ein erfreuliches Sacilegium ist sie in jener Zeit, die den Begriff der Kunst über alle Wolken erhoben und in das äußerste Empyräum versetzt hatte. Aber geradezu revolutionär und als ob sie heute geschrieben wäre, klingt eine Bemerkung, die er in seinen „Erinnerungen“ gelegentlich eines Exkurses über „den schönen Gegenstand“ ein Hauptinventarstück damaliger Kunstlehre, macht. „Ich verspreche mir stets von den schönen Gegenständen das allerbeste, doch vorausgesetzt, daß sie der Kunstart, in welcher die Arbeit vollbracht werden soll, wohlangemessen seien oder ihre äußersten Grenzen, ihre Kraft nicht überschreiten; vorausgesetzt ferner daß für sie der Künstler, welcher sie darstellen soll, sich herhaft zu begeistern vermöge und auch das nötige Zeug besitze, sie gehörig darzustellen. Wenn diese Bedingungen aber auch erfüllt werden können, gibt der schöne Gegenstand nun einmal unumgänglich ein garstiges Kunstwerk, wie umgekehrt der garstige Gegenstand ein schönes, wenn der Künstler ihm eine begeisterte Ansicht abgewinnen kann und übrigens so viel Fähigkeit und Bildung besitzt, daß es schon eine Freude ist,

zu sehen, auf welche Weise er seine Kunst überhaupt betrieben und angefasst“.

Schon nach diesen wenigen Zitaten wird es klar sein, daß Rumohr ein sehr origineller, sehr unabhängiger, sehr freier Geist war, der sich in seiner eigenen Zeit — in Dingen der Kunst — wenig heimisch fühlte und wenig verstanden war. Rumohr war das künstlerische Gewissen der in den idealistischen Irrgarten geratenen Zeit. Aber wer achtete auf diese Stimme eines Predigers in der Wüste, auf die man als auf die Stimme eines Erziehers der Deutschen zur Kunst hätte hören sollen.

Das Gefühl in einer Periode tiefer Demütigung der Kunst zu leben war sehr stark in R., er wußte, daß von vorn angefangen werden musste, wenn die deutsche Kunst wieder erstehen sollte, er war sich des geringen künstlerischen Bedürfnisses des Publikums und der mangelhaften Schulung und Bildung der Künstler klar bewußt. An vielen Stellen seiner Schriften gibt er dem Ausdruck, ja sogar ist dies schmerzliche Bewußtsein so lebhaft, daß es gelegentlich den sonst so kühlen, von aller Empfindsamkeit freien Mann, Worte tiefer Erregung entlockt.

In der Dresdner Gallerie, sagt er einmal in den „drei Reisen nach Italien“, ist ein allerliebstes Bild zu sehen, die Malerschule des Frans Mieris. Er hat eben ein schon vorgücktes Bild in Arbeit, seinen Stuhl aber einem Liebhaber eingeräumt, welcher das Gemälde mit Blicken ansieht, welche Verwunderung, Prüfung und ein unermessliches Verlangen ausdrücken, es zu besitzen. Dieses Stück erfüllt mich stets mit tiefer Rührung, es erinnert mich an den letzten jener Zeitabschnitte, in welchen der Künstler noch ein wahres, inniges, herzliches Verlangen zu befriedigen hatte, wonach gilt mir an dieser Stelle gleich“.

Dass Rumohr die Aufgabe und den Beruf hatte, auf sein Volk erziehend zu wirken, war ihm voll bewußt und war ein Gedanke, der ihn bei all seinen die Kunst betreffenden Arbeiten beherrschte. Auch praktisch betätigte er ihn vielfach, indem er z. B. den wirksamsten Anteil an der Neueinrichtung des Berliner Museums nahm und den Versuch machte, den jungen Nerly, bei dem er Talente entdeckt hatte, zum Künstler nach seinen eigenen Ideen zu erziehen. Sie gipfelten darin, daß die technische Schulung zum großen Teil abgeschlossen sein müsse, wenn der Künstler in das Alter geistiger Reife tritt und das Bedürfnis empfindet, aus sich selbst heraus Eigenes zu schaffen, daß also nach dem Vorgang der Alten die Schule des Künstlers schon in früher Jugend beginnen müsse; er betrachtete es als einen Grundfehler seiner Zeit, daß erst nach langer Schulbildung die Kunstschule beginnt und die besten Jahre eigenen Schaffens im mühseligen Ringen mit dem Technischen hingehen, ein Gedanke der heute ebenso aktuell wie zu Rumohrs Zeit ist.

Wie von seiner eigenen Zeit ist Rumohr auch späterhin nie hinreichend gewürdigt worden. Selbst noch Grimm hat wenig Verständnis für ihn gezeigt. Er nennt ihn einen Schüler Goethes, aber in allen Dingen der Kunst wenigstens muß gegen diese Schülerschaft Protest erhoben werden. Hier übersah Rumohr Goethe weit. Rumohr stand hoch über seiner Zeit, Goethe trieb im Strom der herrschenden Richtungen und teilte die meisten Irrtümer der Epoche. Rumohr sagt von ihm, „seine historischen Kenntnisse und technischen Einsichten waren weder sehr mannigfaltig, noch selbst zusammen-

hängend, er gewann nie einen festen Standpunkt für die Kunst und gab sich oft den Einflüssen niedrig gestellter Kunstreunde hin. Und dieses Urteil hat die neuere Goetheforschung über sein Verhältnis zur bildenden Kunst, wie sie in Volbehrs Buche niedergelegt ist, vollauf bestätigt.

Grimm legt den Nachdruck des erziehenden Einflusses Rumohrs einseitig auf seine kunsthistorischen Schriften, „Goethe und Rumohr“, sagt er, empfanden, wie sehr den Künstlern und dem Publikum das Verhältnis zur Kunstgeschichte abgehe und suchten auszuhelfen“. Gewiss hat Rumohr seine kunstgeschichtlichen Studien nicht ohne erziehende Nebenabsichten geschrieben, aber er wusste wohl, wie es um

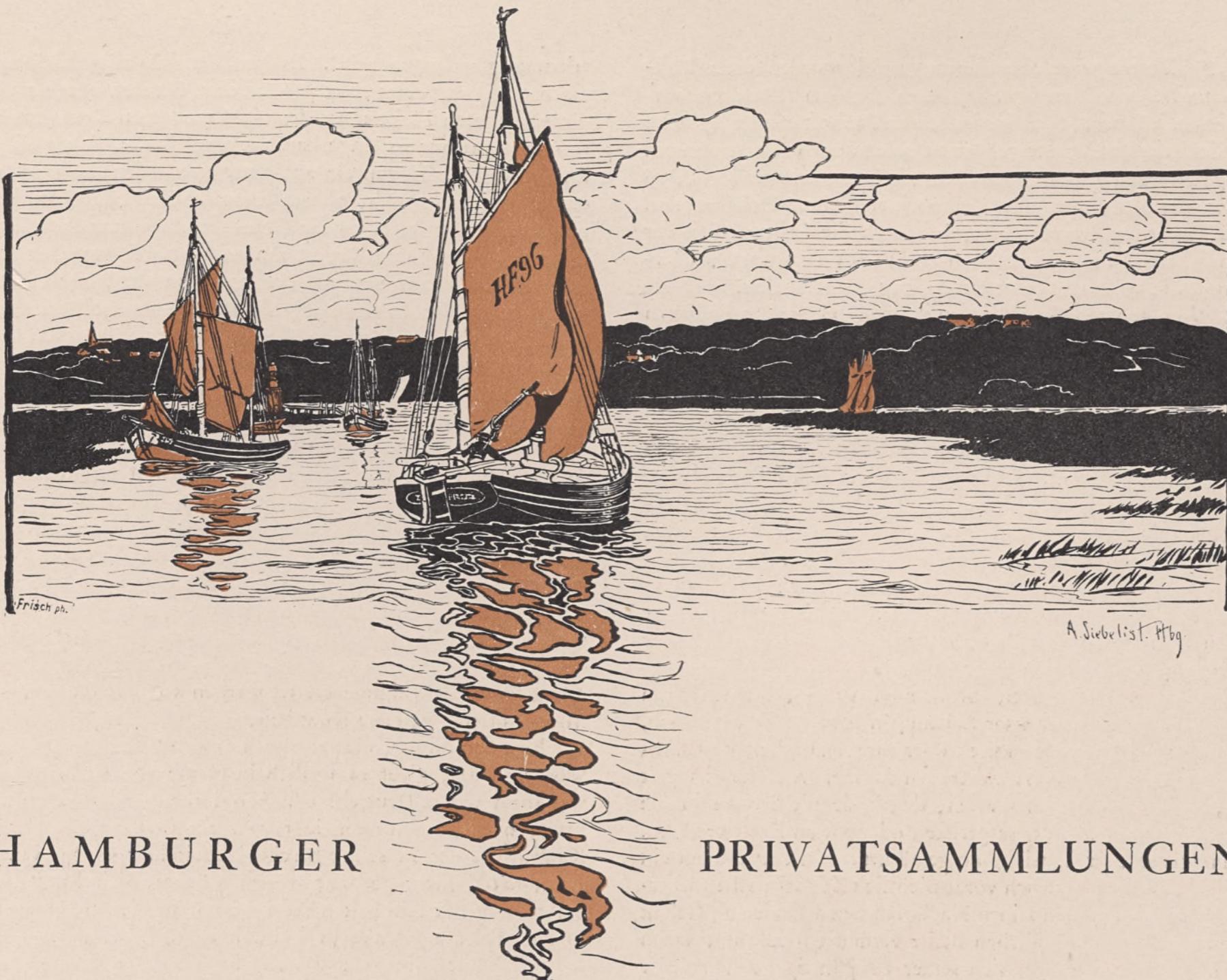
die deutsche Kunst seiner Tage stand, daß hier Alles von Grund aus neu zu machen war und daß damit nicht viel geschaffen war, wenn man mit „Kunstgeschichte aushalf“.

Erst in unserer Zeit, wo die Kunst in Bahnen eingelenkt ist, die Rumohrs Ideen entsprechen, kann er ganz verstanden und gewürdigt werden. Ein Erzieher seines Volkes zur Kunst, einer jener seltnen und großen Anreger auf vielen Gebieten, ein Mann der ersten Gedanken, der Initiativen, eine treibende Kraft, ein Pfadfinder gehört er durch diese Eigenschaften in die wertvollste und unentbehrlichste Kategorie kulturschaffender Geister.

MAGNUS VON WEDDERKOP



J. ALBERTS, BESUCH AUF DER HALLIG



HAMBURGER

PRIVATSAMMLUNGEN

AMSINCK und Behrens, die Begründer der beiden grössten modernen Gemäldesammlungen Hamburgs, sind tot. Mit ihren Mitteln und mit ihrer Ausdauer sammelt nun niemand mehr.

Die Behrens'sche Galerie ist durch die ihr gewidmete Prachtpublikation genügend bekannt geworden. Sie sei hier nur deshalb erwähnt, weil es bezeichnend ist, dass ihr Besitzer, der zu Anfang der sechziger Jahre mit dem Sammeln der Meister von Fontainebleau sowie der deutschen Genremaler begann, 1870 seinen ersten Menzel, die wunderbar schöne Altneu-Synagoge, erwarb, 1877 bis zu Corot vordrang, im Jahre 1894 sich auf durchaus neue Bahnen begab, indem er das erste Bild eines ganz Modernen, das Intérieur des Lübecker Kühls, erwarb, dazu Böcklins herrliche Diana von Satyrn belauscht (aus dem Jahre 1877) und ein Bild des erst von der neueren Zeit wieder zu Ehren gebrachten Delacroix. Das Bild von Böcklin dürfte sich mit der Zeit immer mehr als das Hauptbild der Sammlung herausstellen.

Noch grössere Kühnheit hat E. Amsinck bewiesen, der sich nicht gescheut hat, seiner gewählten Galerie, die wie die Behrens'sche und die Konsul Weber'sche sich vornehmlich aus Bildern von Meistern zusammensetzt, die um die Mitte des Jahrhunderts blühten, eine Reihe ganz moderner Erzeugnisse hinzuzufügen. So kann man dort von Degas ein äußerst bezeichnendes kleines Pastell, eine Ballettszene sehen,

in der eine in Blau gekleidete Tänzerin ihre leichtbeschwingten Pas ausführt, während vorn die Köpfe von zwei Bässen aus dem Orchester emporragen; von demselben Künstler ein fein empfundenes, weibliches Bildnis; von Whistler die Straße einer kleinen englischen Stadt, abends bei dichtem Nebel, durch den der Glanz der erleuchteten Fenster in äusserst reizvoller Weise durchschimmert; daneben eine kleine Marine in Aquarell. Zwei bereits vor längerer Zeit verstorbenen Künstler sind durchaus den Modernen beizuzählen, ja als die Väter der modernen Malerei zu bezeichnen: der Franzose Millet, von dem hier *La balayeuse*, eines jener grossen Pastelle, die ihrer Schlichtheit und Frische wegen von Manchen noch den Oelgemälden des Meisters vorgezogen werden, sowie ein unvollendetes Bildnis seiner Tochter zu sehen ist; und der Engländer Rossetti, der sowohl durch das in leuchtende Farben gemalte Brustbild einer blonden, üppigen jungen Frau, wie durch eine grosse Zeichnung in schwarzer und roter Kreide von 1873 (eine Studie, wie es scheint, zu dem Engel rechts auf der Bestattung Beatrices) vorzüglich vertreten ist. Die Galerie Amsinck ist wohl jetzt die einzige Stelle in Deutschland, wo man einen Einblick in die Kunst dieser oft genannten, doch fast von niemand aus persönlichem Augenschein bekannten Meister erlangen kann. Zugleich kann dort mit Genugthuung festgestellt werden, dass es jene beiden deutschen Meister, die noch jüngst zur grossen Verwunderung

des Publikums gegen einander ausgespielt worden sind: Böcklin und Menzel, ruhig mit diesen fremden Künstlern aufnehmen können. Böcklins im letzten Panheft wiedergegebene italienische Landschaft gehört zu seinen am vollkommensten abgewogenen Schöpfungen; Menzels Bauerntheater von 1859 aber, das hier neben einer Reihe seiner feinsten Oelbilder und Deckfarbenmalereien hängt, ist durch die Lebendigkeit der Charakteristik und die Meisterschaft des Vortrags wohl überhaupt die vollkommenste Schöpfung des Künstlers.

Von anderen Gemäldesammlungen sei die des Freiherrn von Westenholz (Böcklin, Meissonier u. s. w.), der Herren Berkefeld, Pini, Dr. Antoine-Feill, Dr. Wolffson, Wencke (auch Kunstgewerbliches), Jenisch u. a. erwähnt. Die alten Vorbilder haben also anspornend eingewirkt. Die Art des Sammelns aber hat sich während der letzten Jahrzehnte von Grund aus geändert. Früher handelte es sich dabei um eine Modesache: wie man sich eine Bibliothek der besten Schriftsteller anlegte, so legte man sich auch eine Galerie der besten Maler an, um zu zeigen, dass man auf der Höhe des Geschmacks und der Bildung der Zeit stehe; nur musste es sich dabei um anerkannte Autoren und Künstler handeln, und der Hauptreiz lag in dem Bestreben, nun auch — innerhalb der Grenzen, die man sich gesteckt hatte — wirklich das Beste zu erlangen. Die Meister, auf die man es absah, mussten schon eine Reihe ausgezeichneter Leistungen hervorgebracht haben, damit man einen Ueberblick über ihre Thätigkeit gewinnen und danach seine Auswahl treffen könne. Andererseits galt es, nicht zu lange zu warten, damit sie nicht etwa in die unerschwinglichen Preise gerieten oder gar an Kraft verlören. Ein mit solcher Umsicht ausgewähltes Werk war dann ein Schatz, an dem man sich voraussichtlich Zeit seines Lebens erfreuen und den man seinen Nachkommen als einen an Gehalt und Wert unvergänglichen Besitz vermachen könnte, wenn man es nicht vorzöge, sich seiner zu günstiger Zeit wieder zu entäufern, was jedoch in Hamburg nur als seltene Ausnahme vorgekommen sein mag. Jedenfalls pflegte man in jener Zeit nicht damit zu rechnen, dass sich in der nächsten Generation bereits die Begriffe von Grund aus ändern könnten.

Jetzt dagegen ist das Sammeln gewöhnlich eine Thätigkeit, die in ausgesprochenem Gegensatz zu dem herrschenden Geschmack und zur Mode erfolgt, wobei der Sammler gar nicht danach fragt, ob ein Meister bereits geschätzt wird oder nicht, sondern nur erwägt, ob er wohl in Zukunft zur An-

erkennung gelangen wird. Es handelt sich also dabei um die Bethätigung eines ganz persönlichen Geschmacks; gerade die verkannten Meister werden dem modernen Sammler die liebsten sein; nur so lange kauft er ihre Werke, als sie billig im Preise sind; fangen sie an, teuer zu werden, so wird er stutzig und frägt sich, ob am Ende die Kraft des Künstlers nachzulassen beginne, da die Gunst des Publikums sich ihm zuwende. Und nichts ärgert ihn so sehr, als wenn er den richtigen Zeitpunkt verpasst hat und nun die Preise zahlen soll, die ihm der Kunsthändler diktirt. Auch seine Bibliothek wird er nach dem gleichen Grundsatz des persönlichen Geschmacks zusammenstellen. Ueberantwortet sich aber einer jetzt den Kunsthändlern — denn auch die beginnen sich zu ändern und fangen an, in „verkannten Meistern“ zu machen, da dabei immerhin etwas zu verdienen ist, wenn auch nicht so viel wie bei den „anerkannten“ — so ist er einfach als ein Sammler alten Schlages zu betrachten. Dass das Sammeln in dieser neuen Art übrigens recht einträglich werden kann, hat kürzlich die Versteigerung der Sammlung Vever in Paris gezeigt, deren Erlös (in der Hauptsache für einige 130 Gemälde) fast eine Million Franken betragen hat, während die einzelnen Stücke ursprünglich nur wenig gekostet haben sollen. Eines freilich gehört unbedingt dazu, das früher allenfalls durch Klugheit ersetzt werden konnte: Geschmack, Blick und eine gewisse Kühnheit.

Eine Sammlung, die ganz nach diesem Grundsatz gebildet worden wäre, giebt es freilich in Hamburg eben so wenig wie sonst wo in Deutschland. Wohl aber berührt es äusserst sympathisch, wenn man sieht, wie ein jüngerer Hamburger Kaufmann, der in seiner Bescheidenheit hier seinen Namen lieber wohl nicht genannt wissen möchte, sich bereits seit einiger Zeit mit dem besten Erfolge bemüht, die aufstrebenden jungen Talente Hamburgs dadurch zu fördern, dass er gelegentlich auch eins oder das andere von ihren Werken, sobald es ihm wohl gelungen zu sein scheint, seiner gewählten kleinen Sammlung, deren Grundstock eine Reihe der schönsten Bilder von Herrmann Kauffmann bilden, einzubringen trachtet. Wer jetzt das Wirken von Eitner, Illies, Siebelist, von Ehren und den Gleichstrebenden kennen lernen will, muss die behagliche Behausung dieses Herrn aufsuchen. Eine solche Sammlerthätigkeit fällt freilich bereits aus dem Gebiete der Liebhaberei heraus und ist unter dem Gesichtspunkte der bewussten, lokalen Kunstdpflage zu betrachten.

W. v. SEIDLITZ



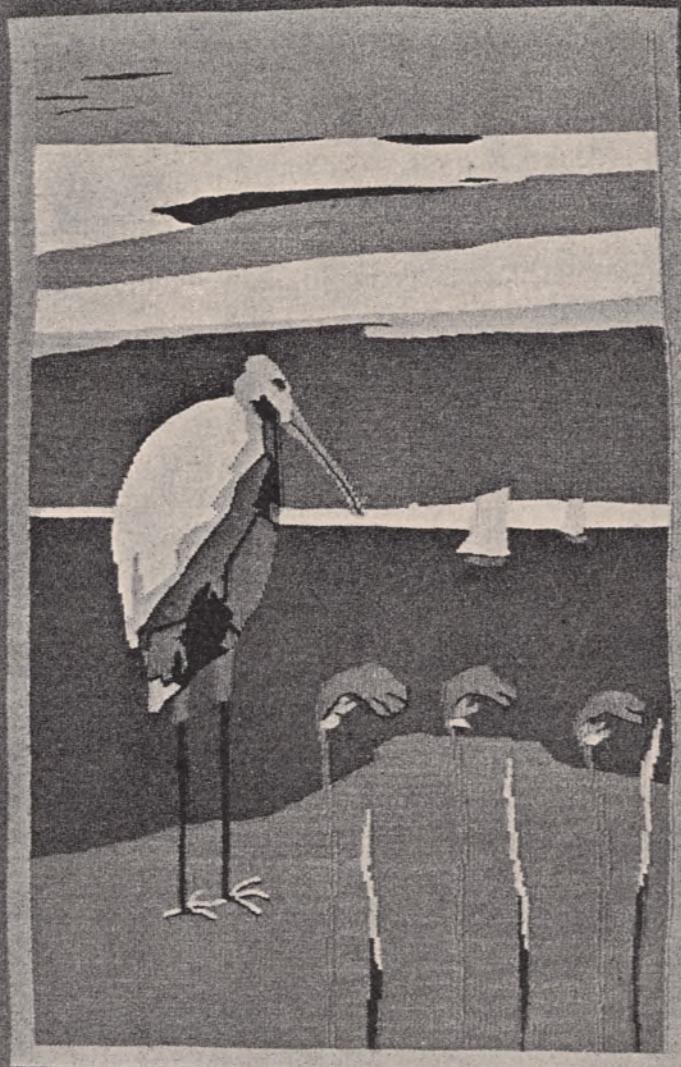
ARTUR ILLIES, JAKOBIKIRCHHOF
NACH EINER RADIERUNG

DIE WANDTEPPICHE DER WEBSCHULE ZU SCHERREBEK

IN den ländlichen Bezirken der schleswig'schen Westküste blühte in früherer Zeit mancherlei häusliche Kunstarbeit. Die Männer beschäftigten sich an den langen Winterabenden mit der Anfertigung von hölzernem Gerät, das mit Kerbschnittornamenten verziert und oft auch in lustigen Farben bemalt wurde. Die Frauen verstanden sich auf feine Leinenstickerei und Spitzeklöppeln. Am Webstuhl fertigten sie nicht nur Stoffe für Männer- und Frauenkleidung, sondern auch Arbeiten, die mit der praktischen Verwendung dekorative Zwecke verbanden: glatte und plüschartige Beziege für Stuhl- Bank- und Wagen-Kissen und vor allem zweifarbig Beiderwand- Vorhänge mit geometrischen Mustern, Blumenmotiven und figürlichen Darstellungen biblischen und mythischen Inhaltes. Heute sind diese Bethätigungen eines alten Hausfleisses in Schleswig - Holstein so gut wie ganz ausgestorben.“

Die Anregung zu dem Versuch, diese Handweberei der alten Hauskunst in Schleswig wieder einzuführen, ging von Dr. F. Deneken aus, dem ehemaligen Assistenten am Hamburger Kunst- und Gewerbemuseum und jetzigen Direktor am Kaiser Wilhelms-Museum in Krefeld. Im Verein mit Pastor Jacobsen, der in Scherrebek, einem drei Meilen nördlich von Tondern gelegenen Kirchdorf, seit einer Reihe von Jahren in uneigennütziger Weise die deutsche Sache gegen dänische Umtriebe zu fördern suchte, gründete er unter der Form einer Genossenschaft mit beschränkter Haftpflicht eine Schule für Kunstweberei. Das Unternehmen hat überall im Lande lebhafte Aufnahme gefunden, und bei dem Interesse, das man diesem Versuch auch außerhalb Schleswig-Holsteins entgegengebracht hat, steht zu hoffen, dass das angestrebte Ziel in absehbarer Zeit erreicht werden wird. Die Scherrebeker Webschule fußt nicht auf heimischen Traditionen; sie hat aus Norwegen und Schweden alle diejenigen Techniken der Handweberei übernommen, die zur Zeit mit so grossem Erfolg als beliebteste Frauenkunst im skandinavischen Norden geübt werden.

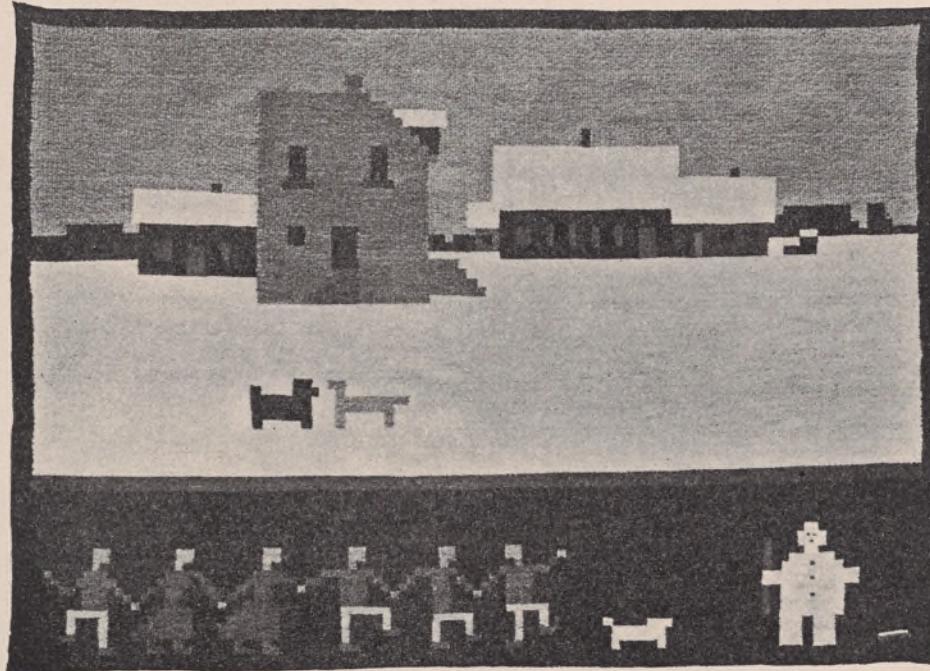
„Die von ständigen, geschulten Weberinnen der Anstalt nach künstlerischen Entwürfen ausgeführten Wandteppiche, Kissenbezüge etc. sind in der uralten, primitiven norwegischen



ALFRED MOHRBUTTER, MELANCHOLIE

Wirk-Technik auf senkrecht Webstuhl gearbeitet. Diese mühsame und langwierige Technik, bei der die Schussfäden mit den Fingern einzeln durch die Kette gezogen werden, hat den Vorteil, dass man nicht auf gebundene Muster beschränkt ist, sondern nach Art der Gobelinswebereifreie, bildmässige Vorwürfe darstellen kann. Von einem Abschattieren und Modellieren der Motive muss allerdings abgesehen werden. Wenn dies ein Mangel ist, so wird er reichlich aufgewogen dadurch, dass die einheitlichen Farbflächen um so breiter und mit der vollen Tiefe ihrer Töne zur Geltung kommen. Als Material wird lediglich mit Pflanzenfasern gefärbte Wolle verwendet.“

Die künstlerischen Vorlagen für die Gewebe röhren von Otto Eckmann und Alfred Mohrbutter her. Beide erkannten dabei wohl, dass sie, ganz abgesehen von den besonderen Anforderungen, die diese Technik an den Musterzeichner stellt, vor allem auch der Eigenart der Landschaft Rechnung tragen mussten, in der diese Webereien gefertigt werden sollten. Ihre Motive sind durchweg schlicht und fast naiv empfunden. Beim ersten Blicke allerdings fällt eine gewisse Eckigkeit und Härte in den Linien auf und eine Schwere in den Farbenübergängen — je mehr man sich aber mit dieser Kunst befreundet, um so in-



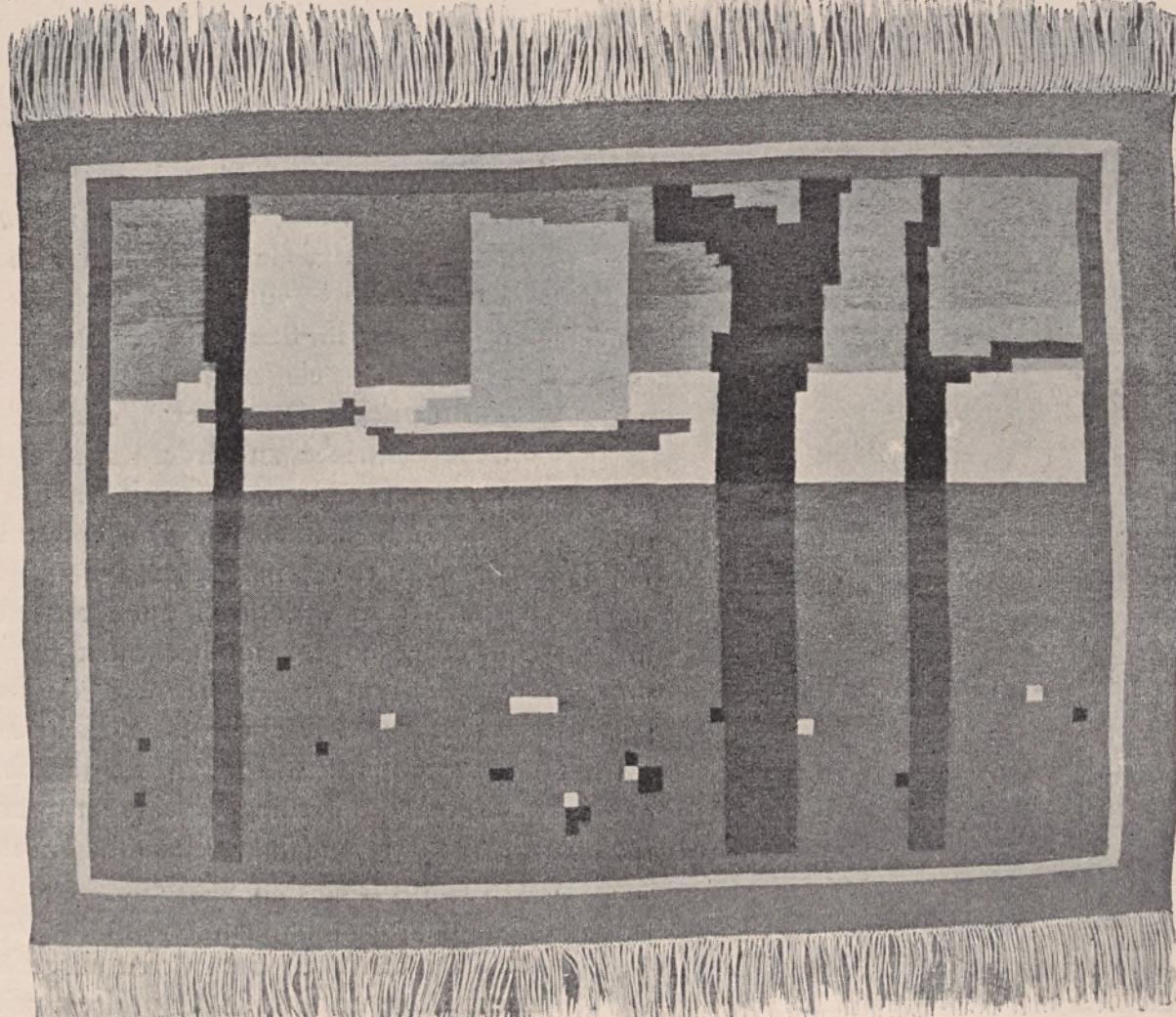
ALFRED MOHRBUTTER, WINTER

timer wirkt der von ihr ausgehende Reiz, was denn auch anlässlich einer ersten Ausstellung in Hamburg allgemein anerkannt wurde, auf Seiten der Kritik wie auf Seiten des Publikums. Und da auch die schleswig-holsteinsche Landes-Regierung den großen erziehlichen Wert dieses neu erschlossenen Industriezweiges anerkennt und ihm sowohl materielle als moralische Unterstützung zu teilen weiß, so ist nicht zu zweifeln, dass das junge Unternehmen sich immer reicher und vielseitiger ausgestalten und —

wie in einem kleinen Geleitblatt, dem diese Notizen entnommen, bemerkt ist — dazu beitragen wird, die Farbenschau, die noch immer die Ausstattung unserer Wohnräume beherrscht, zu überwinden.

Was bisher gefertigt wurde sind Paneelfriese, Kissenbezüge und Wandteppiche.

Vielleicht wäre es im Interesse einer weiteren Entwicklung des Unternehmens zweckmäßig, bei den Teppichvorlagen das landschaftliche Motiv nicht allzusehr zu bevorzugen, sondern auch neue ornamentale Muster zur Geltung zu bringen — umso mehr, als man eine schöne Landschaft nur ungern mit Füßen tritt und bei einem Aufhängen der Teppiche an der Wand die Einfassungsfranzen des oberen Randes etwas störend wirken.



ALFRED MOHRBUTTER, ABENDRÖTE





VOM DILETTANTISMUS

I. SELBSTERZIEHUNG



OR einem Jahrhundert bot die Litteratur den bevorzugten Stoff für die Unterhaltung. Das hat aufgehört. Heute spricht man über Musik, wenn auch nicht so ausschließlich wie früher, und es scheint die Reihe an die bildende Kunst kommen zu sollen.

Aber noch ist es eigentlich nur ein Vorgeplänkel. Die Unterhaltung pflegt sich um Allgemeinheiten zu drehen, um Kunst an sich, um Richtung. Wer die meist im Brustton vorgetragenen Aeußerungen vergleicht, wird mit Staunen wahrnehmen, daß fast Alle, ohne sich dessen bewußt zu sein, wörtlich dasselbe sagen. Wir sind nicht gewohnt, für unsere Gedanken ein Ursprungszeugnis zu verlangen.

Wer es mit sich und der Welt ehrlich meint, sollte nie über Kunst reden. Kunst gibt es in Wirklichkeit gar nicht. Es gibt nur Kunstwerke.

Freilich ist es leicht, über Kunst zu reden, weil wir so viele fertige Phrasen darüber so oft gehört und gelesen haben, daß sie in unserm Gedächtnis so fest haften wie Kletten im Haar und noch schwieriger daraus zu entfernen sind. Und so lange sie nicht herausgerissen sind, bleibt auch das Nachdenken ein fruchtloses Kombiniren von Formeln.

Wenn einer von denen, die eben noch mit Emphase über die Kunst, was sie soll, was sie muß, was er von ihr verlangt, geeifert hat — man wird in Deutschland leicht heftig, wenn man über Kunst redet: fragt die Franzosen, was dies Symptom bedeutet — wenn einer von den Soll- und Mussästhetikern, die über Kunst so weise reden können, vor ein Kunstwerk geführt wird, dann pflegt er zu verstummen

oder Dinge zu sagen, die ihm die Schamröte in die Wangen treiben würden, wenn er wüßte, was er sagte, denn er ist im Grunde nur ein Phonograph.

Ueber Kunst reden ist leicht, aber vor einem Kunstwerke vermag nur der ein nützliches Wort zu sagen, der die Leistung zu erkennen im Stande ist, und das ist sehr schwer, das kann nur der, der als Künstler nicht in der Routine, sondern im selbständigen Ringen mit der Erscheinung schafft, oder der als Kunstfreund durch langjähriges Studium der Kunst und der Natur sich in die Materie hineingefühlt hat. Denn alles kommt darauf an, ob der Beurteiler die Leistung, die Qualität zu fühlen vermag. Was sich heute Kunstfreund nennt, sucht die Bethätigung des kritischen Vermögens bei sich und andern freilich meist ganz wo anders: im Fehlersuchen, und er pflegt garnicht zu merken, daß er sich damit im einzelnen Falle den Genusf verdirbt oder verderben läßt, in der Wiederholung die Genusfähigkeit überhaupt unterbindet. Genießen kann nur, wer sich mit ganzer Seele hingiebt.

★

Keins der modernen Kulturyölker hat es so nötig wie wir Deutschen, daß der einzelne an seine künstlerische Erziehung Hand lege.

Das Ziel dieser Erziehung ist die Fähigkeit, Kunst zu genießen, oder, wie man früher sagte, Kunst zu verstehen.

Als das schnellste und sicherste Mittel dürfen wir für die bildende Kunst so gut wie für die Musik den ernsten Dilettantismus betrachten.

Wohlverstanden den ernsten. Der oberflächliche, der

sich bald zufrieden gibt, ist ein Hindernis und sollte erbarmungslos ausgerottet werden.

Neben dem Dilettantismus im engeren Sinne ist der sicherste Weg, Kunst fühlen zu lernen, die Thätigkeit des Sammlers. Wir wollen darunter namentlich den verstehen, der sein Interesse dem Leben seiner eigenen Epoche zuwendet. Wenn sich auch der Wert von Sammlungen alter Kunst im Privatbesitz nicht hoch genug schätzen lässt, erst die innige Berührung mit der Produktion der Gegenwart schafft Sammler, wie wir sie zur Förderung unserer lebendigen Kunst augenblicklich fast noch nötiger brauchen als Künstler.

Eine Scheidung zwischen Kunst und „Kunstgewerbe“ erkennt unsere Generation nicht mehr an. Ein Bucheinband, eine Stickerei kann ebensogut Kunst enthalten wie ein Bild.

Wer es mit seiner Selbsterziehung ernst nimmt, mag als ausübender, als sammelnder, als bestellender Kunstliebhaber verfahren je nach Neigung und Vermögen: er wird sich und seinem Volk am besten dienen, wenn er sein Ziel hoch steckt und es mit unermüdlichem Bemühen zu erreichen sucht.

*) Aus dem als Manuskript gedruckten Jahrbuch der Gesellschaft Hamburgischer Kunstreunde. Die Illustrationen der Aufsätze: „Vom Dilettantismus“, „Hamburg“, und „Die Kunst und die Massen“ röhren von Mitgliedern der Gesellschaft her, die Buchausstattung stammt aus dem Jahrbuch und ist ebenfalls von Dilettanten gezeichnet und geschnitten.

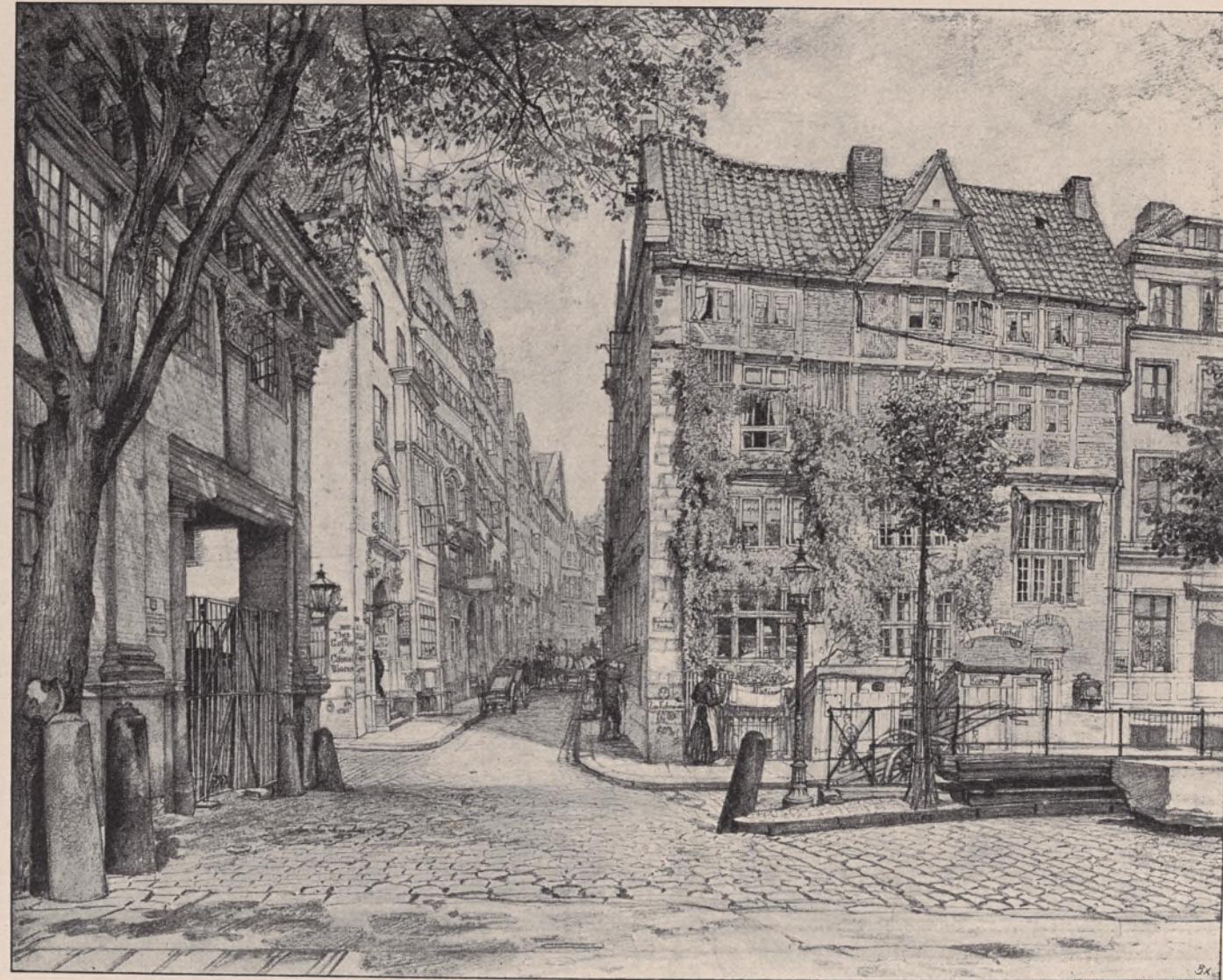
Dies ist die Stellung, die wir für den ernsten Dilettantismus in Anspruch nehmen.

Die landläufigen Vorurteile werden uns nicht beirren. Gewiss haben viele bedeutende Männer nicht ohne Recht sehr viel Herbes und Hartes über den Dilettantismus gesagt, und es lässt sich aus der Fülle der Schwächen und Thorheiten, die ihm noch anhaften, ein Verdammungsurteil wohl begründen.

Aber den Bau dieser absprechenden Kritik wirft eine einzige Frage über den Haufen: glaubt irgend jemand, den Dilettantismus aus der Welt schaffen zu können?

Und würde, wenn es möglich wäre, den starken Trieb zur Bethätigung durch das Raisonnement zu unterdrücken, etwas damit gewonnen sein?

Ist dies nicht der Fall, so giebt es vernünftiger Weise nur die eine Möglichkeit, den Dilettantismus als vorhandene Kraft anzuerkennen, ihn gesund und stark zu machen und den Platz zu suchen, wo er im wirtschaftlichen Leben der Nation dem Gesamtwohl dient. *)



FRÄULEIN EBBA TESDORPF, AUS DEM ALten HAMBURG



FRÄULEIN E. FERBER, BERBERITZEN

II. ZUR ORGANISATION DES DILETTANTISMUS

DN Hamburg hat sich vor drei Jahren der Dilettantismus zu organisieren begonnen. Obgleich seither nur eine kurze Spanne Zeit verstrichen ist, lässt sich aus den Ergebnissen der Arbeit des kleinen Kreises, der die Führung übernommen hat, bereits erkennen, welchen Einfluss die Thätigkeit des Dilettanten ausüben kann, wenn er seine Sache ernst nimmt und sich gemeinnützige Aufgaben stellt.

Von zwei Gesellschaften geht die Arbeit aus, von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die die Sammler, Kunstfreunde und die eigentlichen Dilettanten zusammenfasst, und von der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie. Der Begründung dieser Gesellschaften ging eine Zeit der Propaganda voraus, in der die neuen Ideen durch öffentliche Vorträge und mannigfache Besprechungen verbreitet wurden.

Im Winter 1893—94 war die Bewegung soweit gediehen, dass die ersten grösseren Unternehmungen ausgeführt werden konnten, eine internationale Ausstellung von Amateurphotographien und eine lokale Ausstellung von Erzeugnissen des Dilettantismus. In beiden Fällen stellte die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die Räume zur Verfügung, eine Vergünstigung, die dem noch nicht näher eingeweihten Publikum ohne Weiteres klar zu machen geeignet war, dass es sich um eine Angelegenheit von öffentlichem Interesse handelte.

Beide Ausstellungen waren nach denselben Grundsätzen angelegt. Es hätte nahe gelegen, nur eine Auswahl des Allerbesten vorzuführen. Aber damit wäre weder für das Publikum noch für die Dilettanten etwas Rechtes erreicht worden. Denn dass einzelne Liebhaber es in der Photographie, im Zeichnen und in der Malerei zu tüchtigen Leistungen gebracht hatten, war ohnehin bekannt. Dagegen fehlte eine

Einsicht in den Umfang und die Durchschnittsqualität der dilettantischen Produktion.

So sollten die Ausstellungen dazu dienen, an einem möglichst umfangreichen Material den Thatsachenbestand klar zu legen. Wer beim Durchschreiten der übervollen Räume, in denen sich die Mittelmässigkeit breit und das Gute rar machte, nicht im Auge behielt, dass es sich um eine vorläufige Heerschau handelte, durfte sich kopfschüttelnd fragen, was das Alles in den Räumen eines Museums zu thun habe.

Beide Ausstellungen führten an einer überwältigenden Fülle von Material den Beweis, dass in der That der Dilettantismus in der jüngern Generation eine ganz ungeheure Verbreitung gefunden hatte. Und dass eine Organisation der meist resultatlos verpufften Kräfte vom volkswirtschaftlichen Standpunkt aus geboten sei, leuchtete nunmehr selbst denen ein, die mit dem mitleidigen Lächeln des Zweiflers die Ausstellungen betreten hatten.

Im Anschluss an die Kunsthalle haben die beiden Gesellschaften sich auf Grund der gewonnenen Erfahrungen ihre Aufgaben gesucht.

*

Die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie stellte als ihr Ziel die Pflege des künstlerischen Elements in der Photographie hin. Unter der Zahl der Aussteller erwähnte sie aus allen Kulturländern die hervorragendsten Vertreter des Faches zu korrespondierenden Mitgliedern und hat seither alljährlich in zwei Sälen der Kunsthalle kleine streng gewählte Ausstellungen des Allerbesten veranstaltet, was in der ganzen Welt geleistet wird. Der Kongress, der während der ersten Ausstellung stattfand, beschloss auf Vorschlag der Hamburger Gesellschaft die zweite internationale Aus-

stellung in Deutschland 1896 in Berlin abzuhalten. Die Photographische Rundschau erwähnte den Vorsitzenden der Hamburger Gesellschaft zum Redakteur für den künstlerischen Teil.

Ein Hauptaugenmerk wurde auf die künstlerische Vertiefung der Bildnisphotographie, auch der des Berufsphotographen gerichtet. Denn so lange Publikum und Photograph im Bildnis durch Retouche und gar durch den Photokorrektor das Charakteristische umgehen oder unterdrücken, wird auch in der Bildnismalerei niemand die Wahrheit vertragen können. Bei der Kinderphotographie hat der Amateur bereits Wandel geschaffen. Das Kind wird von seiner Umgebung schärfer und besser, weil mit dem Herzen beobachtet, als der Erwachsene. Der Amateur ist in der Lage, viele Versuche machen zu können, um den Moment voller Unbefangenheit zu packen, und ist es ihm gelungen, so wird sein Erfolg bei den Angehörigen um so grösser, je charakteristischer das Bildnis ausgefallen, und Niemand denkt daran, Retouche von ihm zu verlangen. Der Berufsphotograph befindet sich dem Kinde gegenüber in einer sehr viel schwierigeren Stellung. Es fühlt sich fremd in den sonderbaren, ungewohnten Räumen des Ateliers, verliert seine lieblichste Eigenschaft, die Hingabe, und ein erfreuliches Ergebnis ist ein Glücksfall. Wenn die Retouche dann auch ein Engelsgesicht herstellt, das Herz der Eltern ist doch nicht ganz zufrieden. Die Berufsphotographen, deren Kundschaft den höheren Ständen angehört, klagen bereits ganz ernsthaft, dass das Kinderbildnis aus ihren Aufgaben zu verschwinden beginnt.

Dass sich durch die Thätigkeit des Amateurs ein Umschwung auch im Bildnis des Erwachsenen anbahnt, lässt sich ebenfalls beobachten. Es ist natürlich nicht daran zu denken, dass er etwa, wie beim Kinderbildnis, diesen Zweig an sich reissen könnte. Aber in Hamburg haben die Ausstellungen, die gerade von den hervorragendsten Berufsphotographen eifrig besucht werden, allerlei neue Gedanken bereits angeregt. In Zukunft dürfte der Berufsphotograph zwei Kategorien machen, eine künstlerische, die auf die Herausarbeitung des Charakteristischen ausgeht und auf verschönernde und verallgemeinernde Retouche verzichtet, und die herkömmliche, die damit in eine niedrigere Stellung gedrückt wird. Schon für das kommende Jahr hat die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie eine Ausstellung künstlerischer Bildnisaufnahmen von Berufsphotographen in Aussicht genommen.

Somit sind in der kurzen Zeit ihrer Thätigkeit wichtige Ziele erreicht. Die Hamburger Ausstellungen und die Ausstellung in Berlin haben in der deutschen Amateurphotographie dem künstlerischen Prinzip zum Durchbruch verholfen, sowol was die Anschauung anbetrifft wie in der technischen Behandlung. Vor 1894 herrschte in Deutschland fast unumschränkt das Albuminverfahren, seither sind die Mittel der Platinotypie und seit kurzer Zeit die künstlerisch noch unendlich ergiebigeren Pigmentdrucke allgemein aufgenommen, die an Vornehmheit des Tons mit der Radierung wetteifern.

Berufsphotographen haben formell anerkannt, dass die Zukunft auch in der Bildnisphotographie den künstlerischen Grundsätzen gehört, und die photographische Literatur hat auch in Deutschland seither sich bewusster als vor 1893 der Pflege künstlerischer Anschauung zugewandt.

Allgemein wird zugestanden, dass die ganz unberechenbaren Summen an Zeit und Geld, die in der Beschäftigung mit der Amateurphotographie aufgewandt werden, einen ernsten wirtschaftlichen Verlust für unser Volk bedeuten, wenn sie nicht in den Dienst der künstlerischen Erziehung gestellt werden.

Wie für die Arbeit des Einzelnen oder der Vereine neue Aufgaben gefunden sind, soll mit einem Hinweis auf die historische Wichtigkeit der Aufnahme alter Baudenkmäler der Hamburger Gesellschaft und des Braunschweiger Vereins und auf das mit eigenen Aufnahmen illustrierte Werk von Dr. Linde über den Sachsenwald nur angedeutet werden.

*



FRÄULEIN MARY HERTZ,
PLAKAT DER DILETTANTENAUSSTELLUNG

Umfassender noch waren die Absichten der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde. Während die Amateurphotographen sich auf den Standpunkt der Internationalität stellten und es sich angelegen sein liessen, die Deutschen mit der hohen Entwicklung der Amateurphotographie in den übrigen Kulturländern vertraut zu machen, beschränkten sich die Kunstfreunde mit voller Absicht im Prinzip auf Hamburg. Zu ihren Ausstellungen werden nur Einheimische zugelassen, und alle ihre Bestrebungen gelten dem künstlerischen Leben der nächsten Heimat.

Auch hier bildete die Veranstaltung von kleinen gewählten Jahresausstellungen das nächste Augenmerk. Diese Ausstellungen umfassen alles, was der Liebhaber Artistisches hervorbringt auf dem Gebiet der Zeichnung, Malerei, Bildhauerei und der dekorativen Künste. Ebenso, was er nach

eigenen Angaben vom Buchbinder, dem Goldschmied oder von der Kunststickerin herstellen lässt. Die Wirkung dieser Ausstellungen macht sich bereits deutlich fühlbar, den Dilettanten ist ein Ziel gesetzt, das Publikum bezeigt durch eifrigen Besuch ein lebhaftes Interesse. Ueberraschend ist, wie sich auf allen Gebieten das Niveau gehoben hat.

Von dem Einfluss der Ausstellungen auf die Arbeiten der malenden und zeichnenden Dilettanten ist schwer eine Vorstellung zu geben, er ist ganz außerordentlich gross. Man hört in Deutschland vielfach die Behauptung, Dilettanten dürfen nicht ausstellen. Warum nicht, hat mir niemand klar machen können.

In den monatlichen Versammlungen werden die An-gelegenheiten der Gesellschaft, Fragen aus der künstlerischen Bewegung und die Thätigkeit der Museen besprochen. Mit ihren übrigen Unternehmungen hat die Gesellschaft eingesetzt, wo sich für die Pflege der Kunst im Hause die besten Aussichten boten.

Eine Vertiefung des Blumenkultus erschien als die nächstliegende Aufgabe. Denn für die ästhetische Erziehung des Auges bildet die Blume den Ausgangspunkt.

Die Verwendung der abgeschnittenen Blume in künstlerischem Sinne ist gebunden an die Verfügung über praktische, einfache Vasen. Obgleich in der allerletzten Zeit unsere Industrie ein wenig mehr als früher dem Bedürfnis entgegenkommt, fehlt doch viel, dass der Liebhaber die nötigen Blumengefäße in der wünschenswerten Form, Farbe, Anzahl und Wohlfeilheit zur Hand hätte.

Ein Komitee von Damen suchte Abhilfe zu schaffen. Es wurde nach den an lebenden Pflanzen gewonnenen Massen eine Anzahl von Typen gezeichnet für Veilchen, Rosen mit kurzen oder langen Stengeln, Narzissen, Iris, Dahlien, und bei gewöhnlichen Töpfen (zunächst mit einer Auswahl der vorhandenen Glasuren) in Auftrag gegeben.

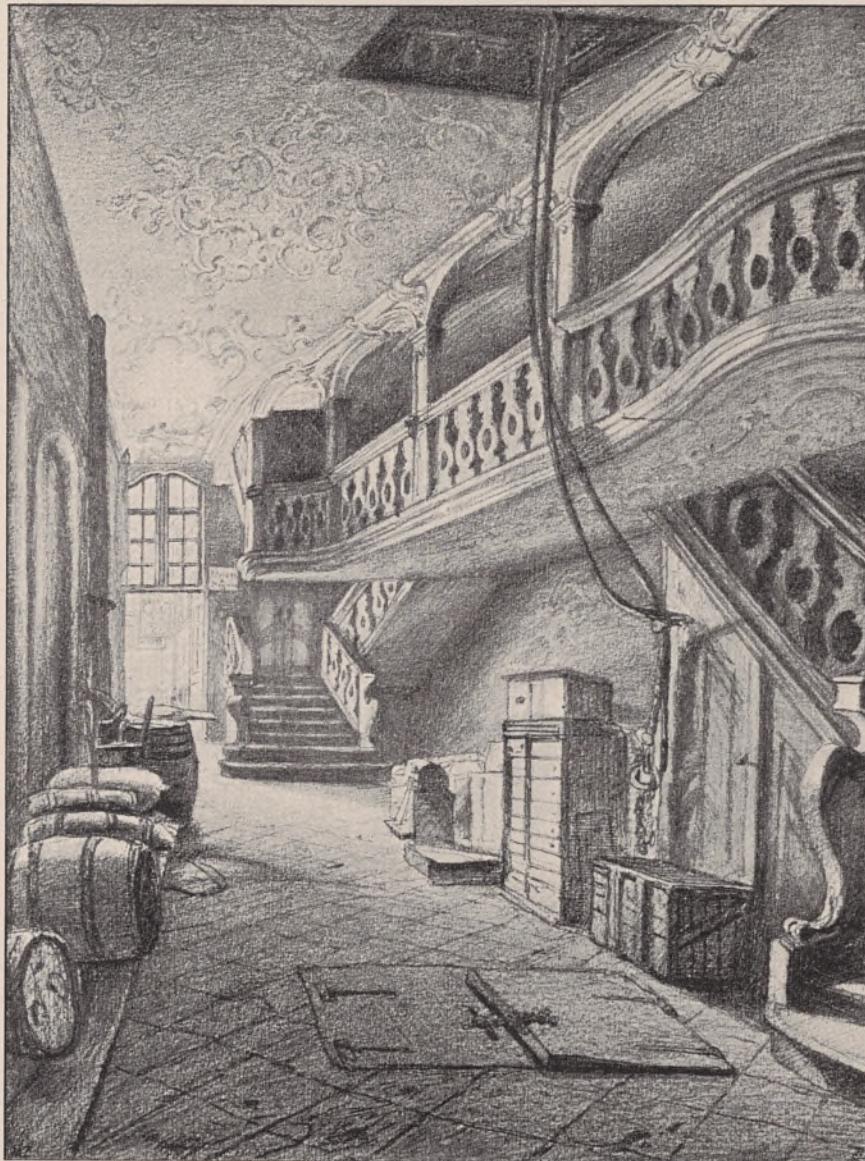
Das Ergebnis fiel so günstig aus, und der Bedarf der Hamburger Familie erwies sich so bedeutend, dass grössere Bestellungen gemacht werden mussten. Einigen hervorragenden Blumenhändlern wurden die überaus brauchbaren Waren dann in Vertrieb gegeben. Der Preis wurde sehr niedrig gestellt, um allen Kreisen die Annehmlichkeit zu Gute kommen zu lassen; von dreißig Pfennig bis zu einer Mark durchschnittlich.

Ein Versuch, den Handel mit wilden Blumen zu organisieren, ist auf den ersten Anhieb noch nicht gelungen, weil es an intelligenten Pflückern fehlte. Er soll jedoch wiederholt werden. Bei den Gärtnern zeigt sich in letzter Zeit die Neigung, die alten Gartenblumen in Massen zu kultivieren und auf den Markt zu bringen. Es wird angestrebt, Monats-abonnements für diese Produkte einzurichten.

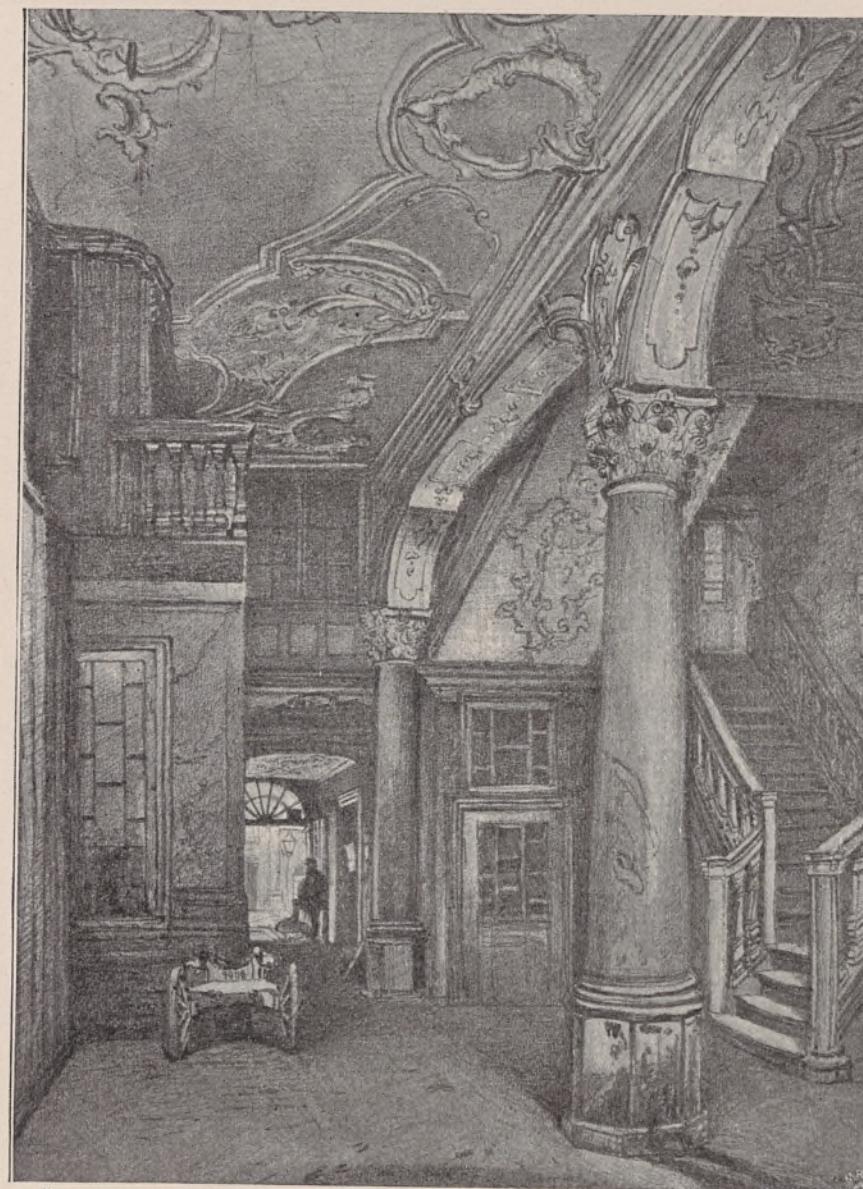
Erst wenn dem Bedürfnis nach einfachen, schönen praktischen und billigen Blumenvasen völlig genügt ist, soll der Versuch gemacht werden, die Herstellung einer kostbareren — aber immer praktischen Gebrauchsware anzuregen.

Die Gesellschaft hat beschlossen, ihre Vasen den Schulen zu stiften, namentlich den Mädchenschulen.

Im Anschluss an die Blumenvasen sollen in den nächsten Jahren praktische, billige und schöne Hüllen für die irdenen Blumentöpfe hergestellt werden, nach denen ein Bedürfnis offenbar vorhanden ist. Es wird beabsichtigt, alle Materialien zu berücksichtigen, Steingut und Porzellan in einfachen Farben



FRAU MARIE ZACHARIAS, ALTE HAMBURGER DIELE



FRÄULEIN EBBA TESDORFF, ALTE HAMBURGER DIELE

und Formen, Korbblecherei in Anlehnung an ältere heimische Formen und an die japanischen Vorbilder des Museums für Kunst und Gewerbe, und hölzerne, in einfachen Farben angestrichene Gitterformen.

☆

Ebenso glückliche Ergebnisse wurden mit der Pflege des Buches und des Bucheinbandes erzielt.

Wie bei den Vasen an die uralte Hamburger Vorliebe für die Blume so wurde auch bei dem Buch von vorhandenen Neigungen und Gewohnheiten ausgegangen. Die Zahl der aus Hamburg hervorgehenden Schriftsteller ist gering, trotz des allgemeinen Interesses für die Litteratur aller modernen Völker. Wo bleiben die Talente, die doch jede Generation des großen und eigenartigen Gemeinwesens als Rohmaterial hervorbringt? — Ein Teil findet eine Beschäftigung seiner Neigungen und Kräfte in der Abfassung von Denkwürdigkeiten für die engere Familie. Oft bleiben sie ungedruckt, aber die Sitte, sie als Manuskript für die Mitglieder der meist sehr weit verzweigten Familien drucken zu lassen, ist allgemein verbreitet. Es gibt Dutzende solcher Werke allein aus diesem Jahrhundert, und in manchen Fällen erhebt sich die Darstellung zu ernsthaft litterarischem Wert.

Beim Druck dieser Familienlitteratur wurde bisher nur selten auf Typen, Anordnung und Papier Gewicht gelegt.



Um für künftige Privatdrucke Vorbild und Anregung zu geben, beschloss die Gesellschaft, eine Reihe von Publikationen zu machen, die die Freude am Buch als Kunstwerk in der Hamburger Familie wieder verbreiten sollten.

Das Jahrbuch der Gesellschaft wuchs sich im zweiten Jahrgange bereits zu einer Zeitschrift aus, die nach allen Richtungen den Boden zu untersuchen bestimmt ist, auf dem die Bestrebungen eines ernsten Dilettantismus gedeihen können. Die gesamte Ausstattung an Kopfleisten, Vignetten und sonstigen Illustrationen wird von Dilettanten gezeichnet und in Holz geschnitten. Ebenso erscheint der Katalog der Ausstellungen in reicher Buchornamentik, die von Mitgliedern der Gesellschaft hergestellt wird. Es wird dabei angestrebt, die einheimische Flora, namentlich die kleinblütige, für die Buchausstattung zu benutzen. Auf die Verwendung des historischen Buchornaments wurde von vornherein verzichtet.

Von grösserem Umfange ist die von der Gesellschaft herausgegebene Hamburgische Liehaberbibliothek, die jährlich in 4—6 Bänden erscheinen soll. Für den Inhalt sind die wichtigsten der Denkwürdigkeiten Hamburgischer Familien, sowie die hervorragendsten Werke der eigentlich Hamburgischen Litteratur in Aussicht genommen. Die Auflage ist nur klein, da die Bibliothek nicht in den Buchhandel gelangen und ihre Verbreitung sich auf Hamburg beschränken soll. Erschienen oder in Vorbereitung sind u. A.: Paul Hertz, *Unser Elternhaus*; Berend Goos, *Jugenderinnerungen*; Ph. O. Runge, *Pflanzenstudien*; Lichtwark, *Studien*; Baron Merck, *London und Paris 1851*; O. Beneke, *Die Familie Lorenz-Meyer*; A. Köster, *Hagedorns Gedichte*; A. Metz, *Brockes*; Emma Dina Hertz geb. Beets, *Urgroßeltern Beets*, eine Auswahl Nachrichten von Reisenden über Hamburg. Ein Teil der Bände erscheint ohne weitere Ausstattung. Einige werden von Mitgliedern der Gesellschaft mit Kopfleisten und Schlussstücken geschmückt, für andere ist die Beihilfe von Künstlern in Aussicht genommen. Den Druck besorgt die Senatsdruckerei, das Büttelpapier, das Anfangs aus Holland bezogen werden musste, wird jetzt ausschliesslich für die Publikationen der Gesellschaft in einer in Deutschland früher nicht produzierten Qualität hergestellt.

Es ist ein erfreuliches Ergebnis, dass diese Liehaberbibliothek sich in kurzer Zeit eingebürgert hat. Der Einfluss, den auch der Inhalt mit der Zeit ausüben kann, braucht an dieser Stelle nicht betont zu werden.

Wichtig verspricht das Unternehmen auch für das Buchbindergewerbe zu werden. Handelt es sich doch um einige tausend Bände jährlich, die auf einen guten Einband Anspruch machen. Die Mitglieder der Gesellschaft gehen mit gutem Beispiel voran. Schon auf der letztjährigen Ausstellung erschienen Einbände, deren Filete von den Besitzern entworfen waren.

Damit ist schon der erste Schritt auf ein Gebiet gethan, das bei uns erst wenig angebaut ist, die Herstellung ganzer Einbände durch Dilettanten. Es gibt schon eine Anzahl von Liehaber-Buchbindern. Aber im Allgemeinen haben sie sich künstlerische Aufgaben noch nicht gestellt. Soll der deutsche Bucheinband die fast ausschliesslich herrschende antiquarische Richtung verlassen, so ist dies der Weg.

Im Anschluss an diese Bemühungen, Buch und Bibliothek zu pflegen, hat die Gesellschaft das Exlibris und das Lesezeichen in Holzschnitt und Lithographie von vornherein als



FRÄULEIN EBBA TESDORPF, BUTENKAJEN IN HAMBURG

eins der Arbeitsgebiete ihrer Mitglieder in Angriff genommen. Das Jahrbruch enthält zahlreiche Beispiele.

Mit dem Holzschnitt haben sich einige Mitglieder sehr rasch vertraut gemacht. Es wurde dabei der sogenannte Tonschnitt von vornherein ausgeschlossen, weil dessen Behandlung den Dilettanten zu weit führen, und weil dabei der sehr wichtige Zwang, die Zeichnung auf einfache Formen zu beschränken, wegfallen würde.

★

Mit Absicht sind für die gemeinsame Bethätigung der Kräfte zunächst Unternehmungen in Angriff genommen, deren Ziele allgemein verständlich waren und mit den verfügbaren Mitteln erreichbar schienen.

Finden die Bestrebungen ferner Anklang, so liegen noch viele andere Wege offen.

Mitgliedern der Gesellschaft, Frl. Ebba Tesdorpf und Frau Marie Zacharias, verdanken wir als Resultat jahrelanger Mühen die genauesten Aufnahmen des untergegangenen alten Hamburg. Fast jedes Haus könnte nach diesen Zeichnungen wieder aufgebaut werden. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass die Hamburger Dilettanten sich weit eher und konsequenter die Darstellung der malerischen Schönheit ihrer Vaterstadt zur Aufgabe gemacht haben, als die Künstler.

Für die lebende Kunst ist dies Material noch nicht ausgenutzt. Der Hamburger Architekt hat seit einer Generation münchenisch, berlinisch, hannoverisch, englisch, italienisch und französisch gebaut, das Hamburgische aber mit Konsequenz vermieden.

Da sonst nirgend eine Möglichkeit vorhanden scheint, soll im Jahrbuch der Gesellschaft auf Grund des unerschöpflichen Aufnahmematerials und weiterer Studien einmal die Frage aufgeworfen werden: welche besondern Züge trug die bürgerliche Architektur in Hamburg, und was wäre davon in unsren Tagen praktisch noch umbildungsfähig?

Gemeinsam haben beide Gesellschaften den Versuch gemacht, der Originalradierung und Lithographie in Hamburg eine Stätte zu bereiten.

Die ältere Generation der einheimischen Künstler hat seit Jahrzehnten die Radierung und Lithographie aufgegeben. Es wurde nicht mehr gesammelt. Das lag in Hamburg nicht anders als überall.

Es wäre kurzsichtig gewesen, die Künstler zur Wiederaufnahme der vergessenen Kunstformen zu ermuntern, wenn nicht zugleich darauf hingearbeitet wurde, die Sammelfreude, die nie erlischt, der Kunst zuzuwenden, und der Produktion dadurch den Boden zu bereiten.

Dass ein lebhaftes Bedürfnis auch heute zum Sammeln treibt, beweist namentlich die Vorliebe für die sogenannten Liebigbilder, die aus einer Spielerei der Kinder eine Beschäftigung der Erwachsenen geworden ist. Man kennt die vom künstlerischen Standpunkt meist schauderhaften Buntdrucke, die den Käufern von Liebigs Fleischextrakt seit einigen Jahrzehnten als Prämie verabfolgt werden. Die bunten Bilderchen werden jetzt mit grossen Preisen bezahlt. Es gibt einen wohlorganisierten Handel in diesem Artikel, seltene Blätter erreichen die Preise von Originalradierungen, in Berlin gibt es zwei Vereine der Sammler von Liebigbildern und es erscheinen illustrierte Fachblätter! Das Geld, das in diesen Spielereien angelegt wird, würde genügen, eine Blüte der Originalradierung an allen Orten zu zeitigen. So befreimend es klingt, dass einzelne Sammler tausende für diese Puschel ausgeben, so erfreulich ist das Zeichen an sich: die Freude am Sammeln ist wieder da.

Soll nun an einem Ort wie Hamburg zum Sammeln von Kunstblättern angeregt werden, so müssen die ersten Blätter ein sachliches Interesse haben. Bildnisse hamburgischer Persönlichkeiten, Motive aus dem heimischen Leben und der hamburgischen Landschaft, mit einem Wort künstlerische Hamburgensien ergeben sich damit als Inhalt von selber. Auch hier wird an vorhandene Neigungen angeknüpft. Es gibt seit alter Zeit sehr viele leidenschaftliche Hamburgensiensammler.

Doch darf keinerlei Zwang ausgeübt werden. Nichts ist für den Sammler unerträglicher als die Mappe der Radiervereine. Schon ihr meist sehr grosses Format ist vom Uebel. Sie schreckt den Liebhaber ab, der sie weder aufbewahren kann, noch ihren Inhalt auseinanderreissen mag, und sie verführt den Künstler, seine Kompositionen so gross anzulegen, daß sie nicht mehr aus der Hand besehen werden können.

Einzelblätter, unter deren Zahl man nach Belieben wählen kann und die der Künstler von selbst nur in wenig umfangreichem Format halten wird, üben weit mehr Anziehungskraft und bahnen eine gesündere Art des Sammelns an. Für den Wandschmuck müssen Motive in grösserem Format und in dekorativerer Technik besonders geschaffen werden.

Dann dürfen die Blätter auch nicht zu teuer werden. Und dies ist der Punkt, an dem die fördernde Thätigkeit der Gesellschaften mit Fug und Recht einsetzen kann. Sie wollen die Platten erwerben und die Abdrücke ungefähr zum Selbstkostenpreis abgeben, aber wie bei der Liebhaberbibliothek ausschliesslich in Hamburg.

Dies waren die Grundsätze, nach denen die Gesellschaften zu verfahren beschlossen.

Die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle ist diesen Bestrebungen, nachdem die ersten Schritte gethan waren, zu Hilfe gekommen, indem sie eine Kupferdruckpresse anschaffte und allen Künstlern zur freien Verfügung stellte.

Der Erfolg ist überaus erfreulich. Eine grössere Anzahl von Künstlern hat sich mit den aufgegebenen Reproduktions-

mitteln beschäftigt. Die Zahl der auf diesem Wege entstandenen Kunstblätter wächst von Monat zu Monat. Was dieses Heft von Hamburgischen Künstlern bringt, ist durch die neue Anregung entstanden. Besonders wichtig verspricht die Wiederbelebung der Technik des künsterlichen Buntdruckes zu werden.

★

Man ist im Inlande vielfach der Meinung, daß diese Bestrebungen der Hamburger Kunstmäenner als Nachahmung englischer Vorbilder aufgenommen seien. Dies beruht jedoch auf einem Irrtum. Der englische Einfluss ist seit einer Generation sehr zurückgegangen. Gegenwärtig dürfte er in Berlin weit kräftiger wirken als in Hamburg. — Wenn sich dennoch Aehnlichkeiten zeigen, so geht dies aus der nahen Verwandtschaft des Volksstammes und der Lebensbedingungen hervor.

Die beiden Hamburger Gesellschaften sind nicht darauf ausgegangen, in Nachahmung fremder Vorbilder künstlich neue Bedürfnisse zu wecken, sondern sie haben vorhandene Kräfte zusammenzufassen und zu organisieren versucht. Darin fühlen sie die Berechtigung ihrer Existenz und ihres Wirkens. Und wo immer sie neue Ziele aufgestellt haben, gehen sie vom Boden des Bestehenden aus. Das wird auch künftig so bleiben.

Ihr Augenmerk ist überall die Pflege der künstlerischen Bildung durch Selbsterziehung.

Um eine Vorstellung von ihren Bestrebungen und Leistungen zu geben, teilt der Pan eine Reihe ihrer Zeichnungen und Holzschnitte mit.

ALFRED LICHTWARK





PH. O. RUNGE, PFLANZENSTUDIEN MIT SCHERE UND PAPIER (UM 1805)
HERAUSGEgeben VON DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHE KUNSTFREUNDE ALS ERSTER BAND DER
HAMBURGISCHEN LIEBHAEBERBIBLIOTHEK GESCHNITTEN VON FRAU PROFESSOR ZACHARIAS UND FRAU DR. ENGEL-REIMERS

DIE KUNST UND DIE MASSEN



CH weiss sehr wohl, dass das eine herausfordernde Ueberschrift und dass die Popularisierung der Kunst augenblicklich sehr unpopulär ist, wenigstens in Künstlerkreisen. Die Menschheit bewegt sich noch immer im Kinder-Wackelgang und sucht, von einer Seite auf die andere fallend, das Gleichgewicht; was sie unternimmt, ist immer eine Reaktion gegen das Vorhergehende. Es wird auch, nach zuverlässigen Anzeichen, noch ein Weilchen dauern, bis die Menschheit den Schwerpunkt ihrer Vernunft völlig in ihre Gewalt bekommt und ruhigen Ganges dahinschreitet. Oder sind Aktion und Reaktion eben die abwechselnde Bewegung zweier Füsse? Wenn man diesen Vergleich besser findet und der Meinung ist, dass beide Füsse uns vorwärts- und zurückbewegen können, so will ich nichts dagegen haben.

Während in den grossen Massen das demokratische Prinzip noch fortwährend neue Anhänger gewinnt, ist in den herrschenden Klassen und in den Kreisen der akademischen Bildung, die ihre Macht zu verlieren fürchten, die autoritäre Weltanschauung beträchtlich erstarkt resp. auf's neue lebendig geworden. Es liegt auf der Hand, dass in diesen Kreisen gleichzeitig der Eifer für die Popularisierung der Künste und Wissenschaften, für Verbreitung von Volksbildung, für Volksaufklärung, oder wie man diese Bestrebungen sonst benennen mag, ebenso beträchtlich erkalten müsste, wenn er nicht gar in Abneigung gegen dergleichen „kindsköpfische Illusionen“ umschlug. Wenn man gewisse dieser Versuche betrachtet, kann man sich allerdings nicht wundern, dass sie scheitern und dass der anfangs hochgemute Pionier sämtliche Volksaufklärungsrequisiten mit einer aristokratischen Verwünschung an die Wand schleudert. Wer einer soeben aus Kontor und Werkstatt, Fabrik und Wechselstube, Küche und Waschraum zusammengetrommelten Versammlung ohne weiteres mit Bildern von Eduard Munch, Dramen von Maeterlinck und Kompositionen von Richard Strauss vor die Brust springt, darf sich für den Misserfolg bei sich selbst bedanken. Aha, höre ich rufen, er will, die Kunst soll Konzessionen an den grossen Haufen machen. Bitte, ich will genau das Gegenteil. Wenn ein Künstler Konzessionen macht, hört er für mich auf, ein Künstler zu sein. Man hat mir oft genug vorgeworfen, dass ich leider zu wenig Kompromisse schlösse; ich hoffe diesen Vorwurf auch in Zukunft zu verdienen. Aber man soll doch bedenken, dass es zweierlei ist, eine Kunst zu üben und die Kunst, richtiger den Kunstgenuss, zu propagieren. Für ein Genie, mag es noch so naiv sein, liegt doch eigentlich der Gedanke sehr nahe, dass der Spießbürger nicht aus sich auch ein Genie machen kann, dass er sich auch nicht von heute auf morgen umkreppe und mit einem Male den „Eulenspiegel“ von Rich. Strauss gewaltig finden kann, wenn er bis dahin sein grösstes Vergnügen auf dem „Markt zu Richmond“ oder bei einer „Holzauktion“ gefunden hat. Die psychologischen Dinge sind doch ebenso wenig Zauberkunststücke wie die physiologischen; es gibt doch eine psychologische Entwicklung, und es gibt doch Gesetze, nach denen sie verläuft. Sich über halsstarrige,

widerspenstige, dämmrige und anspruchsvolle Philister zu erbosen, hat man ja sicherlich ein gutes Recht, und man mag sie durch möglichst kraftvolle Injurien aufrütteln, wenn sie durchaus nicht aufwachen wollen. Aber ein Künstlergeist, scheint mir, zum mindesten ein Dichter, sollte ziemlich tief in andere Seelen sich hineinversetzen können; je genialer ein Mensch, dünkt mich, desto lebhafter erkennt er auch, was ihn von anderen Menschen ewig trennt, und dass er in seinen grössten Augenblicken mehr oder weniger einsam dasteht. Und zur Vornehmheit gehört es, dass man auch in geistigen Dingen gerecht ist und mit den Seelenkräften so wenig klimpert, wie mit den Dukaten. „Genieprotz“ — ich kann mir nicht helfen — aber das Wort kam mir von selbst auf die Lippen, wenn ich Leute sah, die keinen Feder- oder Pinselstrich thaten, ohne auf das Philisterpack zu schimpfen. In der Regel haben diese Art Leute noch am wenigsten Ursache, sich zu entrüsten.

Die Kunst sollte nur unter der Führung von wirklichen Künstlern oder doch von absolut unverdächtigen Kunstherrn und -Freunden popularisiert werden, sonst ist man mit zwei, drei Schritten bei gewöhnlicher Unterhaltungs-simpelei, Liedertafelei, Guckkasten und ernsthaft aufgezogenem Tingeltangel angelangt. Der Grundsatz muss unerschütterlich festgehalten werden, dass nur durch Kunst für die Kunst erzogen wird und dass man nicht, „um das Publikum erst einmal anzulocken“, ein bischen Julius Wolff und Heimburg treiben darf. Der Verlauf solcher Popularisationsversuche war bis jetzt in den meisten Fällen der, dass man nach ein paar bitter-ernsten Anläufen verzweiflungsvoll zu dem „Rangdewuh in'n Watergraben“ oder zu „Bräsig in'n Kirschboom“ überging. Reuter ist ein recht wertvoller künstlerischer Erziehungsfaktor, aber natürlich nur, wenn man ihn in seiner dichterischen Ganzheit, mit allem Ernst seiner Stimmung und Charakteristik gibt, nicht, wenn man ein paar „komische Stellen“ herausplückt für den lach tollen Pöbel. Es gehört ein fester und kompletter Kunstmensch dazu, um solche Versuche unter Wahrung aller künstlerischen Würde durchzusetzen. Aber — dieser Kunstmensch muss noch eines sein. Er muss — es thut mir leid, aber ich kann das fatale Wort hier nicht umgehen — er muss ein Schulmeister sein, ein Erzieher. Nicht ein Schulmeister, der die Menschen meistert, sondern der das Werk der Schule meistert, nicht einer, der pufft und stößt, sondern der weckt, lockt und leitet, nicht einer, der allein der Wissende sein will, sondern der die anderen zu freien, selbständigen Wissenden machen möchte. Ich habe manchen Redner gehört, der Geist, Wissen und Empfindung nutzlos verschwendete, weil er keine Ahnung von der Methode einer zweckmässigen Gedankenmitteilung hatte. Unser deutsches Publikum liebt ja sehr die Vorträge „über“ eine Sache. Es hört lieber einen Vortrag „über“ den ganzen Hebbel, als dass es selbst ein Stück oder ein paar Gedichte von ihm liest. Nach einem solchen Referat kann es in Zukunft ohne grosse Kosten in Haus und Gesellschaft theoretisieren, und das thut der Deutsche ja doch für sein Leben gern. Die Vereine zur Popularisierung der Kunst sollten natürlich im allgemeinen

ihre Leute so oft wie möglich unmittelbar an die Quelle, an das Kunstwerk selbst, heranführen. Aber andererseits verdienen theoretische Vorträge an sich durchaus nicht die Verachtung, der sie gegenwärtig in Künstlerkreisen oft begegnen. Einen vollkommenen Kunstneuling vor ein Uhde'sches oder Klinger'sches oder auch Rafael'sches Bild stellen und ihn ganz sich selbst überlassen, ist eine keineswegs imponierende Praxis. Wir kürzen ja auch auf anderen Kulturgebieten unseren Bildungsgang dadurch ab, dass wir uns die Arbeit unserer Vorfahren und die Arbeit unserer Lehrer zu nutze machen. Man hat uns ja auch nicht in Wald und Feld oder in botanische und zoologische Gärten hinausgeschickt mit der grausamen Weisung: erwirb dir deine Naturgeschichte auf eigene Faust. Auch in der Kunst darf man sich das Erbe der Väter zu nutze machen, aber natürlich nur, indem man es erwirbt. Eine Stunde lang theoretische Bemerkungen „über“ einen Dichter, „über“ einen Maler zum besten geben — und wären diese Urteile an sich noch so treffend und feinsinnig — ist das thörichste, was man beginnen kann. Ein Popularisator soll wenigstens soweit Schulmeister sein, dass er das Erfordernis der Apperception i. e. die unendlich einfache Thatsache kennt, dass ein Mensch nur dann etwas Neues aufnehmen kann, wenn dieses Neue an Bekanntes anknüpft. Und ferner muss ein Redner wissen, dass alle wirkliche Aufklärung von der Anschauung ausgeht. Wenn er also nicht bestimmt voraussetzen darf, dass seine Hörer den Dichter, den Komponisten, den Maler, den Bildhauer wenigstens in einem beträchtlichen Bruchteil seiner Werke kennen, so muss er in seinem Vortrage diese Voraussetzungen erst schaffen. Zuweilen kann man das durch recht geschicktes Zitieren bewerkstelligen. Auch das Zitieren ist eine Kunst. Aber Dramen, Romane, Bilder, Oratorien kann man nicht — wenigstens nicht immer — zitieren. Dann tritt an den Redner seine grösste und schönste Aufgabe heran: er muss solche Werke nachschaffen. Er wird nicht ein solcher Narr sein, dass er meint, ein Kunstwerk auf diese Weise ersetzen zu können — nichts wird er ausdrücklich weiter von sich weisen als das — aber er wird ein Drama, eine Tondichtung, ein Bildwerk bei prägnantester Kürze so charakteristisch nach seiner künstlerischen Bedeutung rekapitulieren, nachkonstruieren, dass der Hörer vom Geiste des Künstlers einen möglichst kräftigen Hauch verspürt. Ich habe das anderswo so ausgedrückt, man müsse nicht über Lenau, sondern man müsse Lenau sprechen. Je mehr künstlerisches Empfinden und je mehr Sprachgewalt der Redner hat, desto besser wird es ihm gelingen. Nur Leute von entsprechenden Fähigkeiten sollten solche Vorträge halten; ein derartiger Vortrag macht aber auch zehn von der landläufigen Sorte überflüssig. Was gegenwärtig alles als Redner und Vorleser umherzieht, das ist ja leider mit artikulierten Lauten nicht auszusprechen.

Von einer Grundlage der erwähnten Art aus wird dann ein richtiger Popularisator die Hörer mehr zu den entsprechenden Urteilen und Schlüssen hinleiten, als er sie ihnen fertig hingibt. Er wird namentlich auch das ausgezeichnet instruktive Mittel des Vergleichs anwenden. Wenn man geeignete Kapitel aus Th. Fontane und aus Nataly v. Eschstruth, entsprechende Gedichte von Gustav Falke und von Johanna Ambrosius einander gegenüberstellt: dann geht unter Umständen auch einer grossherzoglichen Gouvernante ein Licht

auf. Ein Redner, der solche Vorträge hält, wird die Genugthuung haben, dass die Leute nachher zu ihm kommen und sagen: „Morgen geh' ich hin und hole mir das Buch“ oder „von morgen an lese ich meinen Heine noch einmal“; solch einer wird die Hörer nicht überreden, sondern überzeugen, er wird sie nicht satt, sondern hungrig machen.

Auch das gehört zu den Kunstgriffen einer geschickten ästhetischen Erziehung, dass man sorgfältig Bedacht nimmt auf eine stufenmässige Anordnung der gebotenen Kunstgenüsse. Ein ganzes grosses Unternehmen kann darüber in seinen Anfängen zu Grunde gehen, dass ich mit Gedichten von Friedrich Nietzsche statt etwa mit solchen von Th. Fontane, mit einem schwierigen Lied von Brahms statt mit einer leicht ansprechenden Ballade von Loewe beginne. Und mit Loewe und Th. Fontane anfangen, heißt doch wohl nicht unwürdige Konzessionen machen, heißt wohl nicht, ein Opfer an künstlerischer Gesinnung bringen. Denselben Brahms, den ein unkultiviertes Publikum heute ablehnt, wird es nach vier, fünf Jahren vernünftiger künstlerischer Führung schon mit ganz anderen Ohren anhören. Es kommt nur darauf an, dass ein guter praeceptor artium die richtigen Zwischenstufen zwischen einer Symphonie von Haydn und einer solchen von Brahms auffinde. Auch der Wunsch nach Abwechselung und das Verlangen, nicht durch gehäufte Darbietungen übermäßig angespannt zu werden, haben ihre durchaus normalen seelischen Voraussetzungen und damit eine natürliche Berechtigung; wenn ein musikalischer Neuling nicht den ganzen Tristan oder die ganze H moll-Messe von Bach an einem Abend hören kann und mag, so lässt das noch keineswegs mit Sicherheit auf unheilbares „Kafferntum“ schliessen. Ich weiß wohl: es setzt ein paar grosse, hochwogende Gefühle, wenn man einem nichtsahnenden Publikum sogleich drei Stunden lang das Aeußerste in der Kunst vormacht und dem „blöden Haufen“ alsdann nach konstatiertem Misserfolg mit genialem Zorn das ganze Porzellan vor die Füsse wirft; ich habe auch dergleichen gemacht. Aber erstens erfordert das viel weniger Mühe und viel weniger „Genialität“ als eine stetige, still begeisterte, intelligente Arbeit, und zweitens hat es nicht den geringsten Wert. Im Gegenteil, das Publikum geht nach Hause und sagt: „Da lob' ich mir den Trompeter von Säkkingen.“ Aufserdem: wenn man auch als Kunstskenner noch ein ehrlicher Mensch ist, dann kann man sich mit Aufwendung von etwas Gedächtnis noch ganz wohl der Zeit erinnern, da man selbst noch nicht ganz goethereif war.

Und wenn man all' jene Bedingungen einer vernünftigen Kunstpropaganda erfüllt hat, dann darf man sich natürlich trotzdem nicht entfernt einbilden, nun aus jedem Holze einen Merkur schnitzen zu können. Bei solchen neuen Unternehmungen kommen sie ja zunächst in hellen Haufen gerannt; aber die Unberufenen kommen bald dahinter, dass keine Pfefferkuchen verteilt werden, und bleiben fort. Wo keine Keime sind, da kann man natürlich nichts entwickeln, aber es sind viel mehr Keime da, als man glaubt. Eigentlich sollte man sich ja nicht darüber wundern, dass, wenn während der ganzen langen Kindheit und Jugend für die ästhetische Erziehung nichts gethan wurde — und ungefähr so viel wird in unseren Schulen gethan — dass es dann für die Entwicklung eines künstlerischen Sinnes zu spät ist. In Hamburg haben wir jetzt begonnen, an eine ästhetische

Erziehung nicht nur zu denken, sondern sie zu verwirklichen. Sobald von einer Hamburger Propaganda für die Kunst die Rede ist, stellt sich sofort der Name Lichtwark ein, ein Name, der mit dem am Ende dieses Jahrhunderts erfolgten Wiedererwachen des Kunstsinnes in Hamburg unlöslich verknüpft bleiben wird. Vor ihm gab es in Hamburg wohl ein paar Kunstkenner und ein paar ausgezeichnete Privatsammlungen; aber es gab kein Kunstleben bei uns: das hat er geweckt. Er hat es sogar dahin gebracht, daß unter den bestituirten Bürgern Hamburgs — man denke! — ein heftiger Streit für und wider die neue Kunst entbrannte. Und obwohl die Angreifer es zweifellos in erster Linie auf ihn abgesehen hatten, freute sich — dessen glaub' ich sicher zu sein — niemand mehr als er, daß endlich Bewegung in die Massen kam. Denn es liegt ihm wohl wie allen überlegenen Köpfen weit mehr daran, daß die Geister in selbständige Bewegung geraten, als daß sie seine Meinungen auf Treu und Glauben annehmen. Ich teile keineswegs immer seinen Standpunkt, aber ich bewundere seine solide, stille Begeisterung, seine Ausdauer und seine erzieherische, anregende Kraft. Jetzt spricht man jede Woche einmal von der Kunsthalle und von dem Neuesten, das sie bietet; früher erinnerte man sich alle paar Jahre gelegentlich einmal, daß Hamburg ja auch eine Kunsthalle habe. Lichtwarks Vorträge sind bis auf den letzten Platz besucht, und sie sind immer interessant und fördernd. Denn er geht immer von der Anschauung aus, spricht immer konkret, verliert sich nicht in Allgemeinheiten, d. h. also, er spricht, wie nur Leute von reicher Bildung sprechen können.

Wie die Kunsthalle solchermaßen ein Sammelpunkt für die Freunde der bildenden Kunst geworden ist, so ist es die 1891 gegründete „Litterarische Gesellschaft zu Hamburg“ für das litterarische Publikum geworden. Da ich der erste Vorsitzende dieser Gesellschaft war, so könnte ich über Gründung und Entwicklung mehr Interessantes erzählen, als der Raum mir gestattet. Natürlich hatten wir — junge Leute sind ja darin so leichtfertig — eine Reihe litterarischer „Autoritäten“ vor der Gründung gebührend zu befragen und einzuladen vergessen. Diese „Autoritäten“ hatten jahrzehntelang geschlafen und nichts für das litterarische Leben Hamburgs gethan; nun fanden sie es natürlich respektwidrig, daß andere, und noch dazu junge Leute, etwas gethan hatten. Einer machte mich darauf aufmerksam, daß ja in Hamburg schon ein Schriftstellerverein bestehe, der eine Sterbekasse habe und jährlich einmal zum Essen zusammenkomme; ein blaustrümpfelnnder Gernegroß war entsetzt, daß es sich nicht um ein Konventikelchen zur Beräucherung ihres ruhm- und anregungsbedürftigen Persönchens, sondern um einen Verein für „Crethi und Plethi“ handelte, und ein „Gelehrter“, der sich recht und schlecht von Shakespeare nährte, um genau untersuchen zu können, ob Goethe oder Schiller der Größere von beiden sei, nannte uns in seinen Vorlesungen „moderne Flachköpfe“, obwohl wir uns garnicht um ihn bekümmert hatten. Die Presse, mit einer einzigen, rühmlichen Ausnahme, schwieg uns nach Kräften tot; wir wollten ja das Neue, das Lebende zur Geltung bringen, und das kann man doch nicht zu Worte kommen lassen, wenn man so viel Platz für die Berichte der Kegelbrüderschaften und für die Waschzettel der Theater und der Verleger braucht! Von den 7- oder 800, die uns beim ersten Trommelschlag zuliefen, fielen nach einigen Tagen oder Wochen nur 2- oder 300 wieder ab; die einen hatten

sich die Sache viel „idealer“, die anderen viel „moderner“, noch andere hatten sie sich amusanter und wieder andere hatten natürlich garnichts gedacht und waren besonders enttäuscht. Wir hatten Draufgänger unter uns, die das „Philisterpack“ sofort durch die verwegensten und überzeugtesten Sexualitäten brüskieren wollten — auch ein großer Skandal kann ja gute Früchte zeitigen, ich leugne das nicht — und wir hatten traute Menschenblümlein unter uns, die im Namen der Sitte und des Ideals protestierten gegen Vorträge über Sudermann, über den Atheisten Vischer und dergleichen finstere Dämonen. In den Anfängen solcher Vereinsbildungen muß man die Kunst verstehen, an seinem Plane festzuhalten und sich durch Tratsch und Krittelei nicht beängstigen und nicht beirren zu lassen. Dank darf man selbstverständlich nicht erwarten, höchstens ab und zu eine kleine Verschwörung Unzufriedener, die den jeweiligen „Tyrannen“ oder die „herrschende Clique“ ein bischen angeifert. All dergleichen hat uns nichts geschadet. Unser Plan aber war: Keine Kompromisselei, keine unkünstlerische Schwächlichkeit gegen das Banausentum, aber Führung und Heranbildung des Publikums nach vernünftigen psychologischen Prinzipien. Keine akademische Langweiligkeit und keine blind rasende Richtungsmeierei. Ob ein Dichter „alt“ oder „jung“, tot oder lebendig war, galt uns ganz gleich: können müßte er etwas. An solchen Toten wie Hebbel, Storm, Keller, Anzengruber, Otto Ludwig u. a. konnten wir gerade besonders gut zeigen, was an einer Kunst lebendig ist und was tot. Den Grundsatz, nur Manuskripte und zwar von ihren Verfassern lesen zu lassen, hielten und halten wir für grundfalsch. Soviel bedeutende Manuskripte werden nicht produziert, daß man immer genug hätte; außerdem ist ein echtes Kunstwerk immer „Manuscript“. Eine Versuchs- und Ermutigungsanstalt für Anfänger und kleine Talente wollten wir nicht sein. Dergleichen ist etwas für einen Litteratenzirkel von 10 oder 20 Personen, aber nicht geeignet, das große Publikum mit kräftigen Armen heranzuziehen. Und das Lesen der Autoren? Mindestens 90 Proz. von ihnen lesen haarsträubend schlecht. „Der Autor muß doch sein bester Interpret sein“, meint man. Das scheint ja sehr richtig; denn was er wollte, wird er gewöhnlich am besten wissen. Aber meint man denn, daß zum Interpretieren das Wollen genügt? Ja, wenn bei allen Leuten das ganze Ohr und alle Sprachwerkzeuge dem Nervenzentrum dienstbar wären. Hat man's noch nicht erlebt, daß Leute recht gut zu singen meinen, die keinen Ton richtig nachzusingen vermögen? Und wenn nun gar der Autor keine Stimme hat, und kein Hochdeutsch spricht, und keine Ahnung hat, wie ein großes Auditorium zu behandeln ist, wie viel oder wie wenig man in einer Stunde lesen kann etc. etc. Kurz: mit der konsequenten Befolgung jenes Prinzips setzt man sich „Reinfällen“ aus, die garnicht wieder gut zu machen sind. Es gibt nichts Deprimierenderes für Publikum und Autor als eine verunglückte Vorlesung. Anfangs versuchten wir es öfters mit Schauspielern. Herr Hofrat Pollini verbot „seinen“ Künstlern die Mitwirkung (nicht einmal einen Toast wagten sie zu sprechen); Chery Maurice gab den Künstlern seiner Bühne ohne weiteres volle Freiheit dazu. Aber erstens können Schauspieler sehr schlecht über sich bestimmen; in letzter Stunde sagten sie in den meisten Fällen ab. Und dann sind die guten Vorleser und Rezitatoren unter den Schauspielern noch seltener als die

guten Konzertsänger unter den Opernsängern. Die meisten machen aus einem lyrischen Gedicht von Meyer oder Storm ein ganzes Drama, und das ist mehr als man verlangt. Man kann ein sehr guter Schauspieler und doch ein mittelmässiger Rezitator sein. Die Kunst der Rezitation ist bis jetzt wenig gepflegt: doch scheint ihr Ansehen und ihre Verbreitung zu wachsen. Die Schulen stehen, wie allem Künstlerischen, so auch einer natürlich-schönen Rezitation noch trostlos fern.

Für das Programm des einzelnen Abends war es uns Grundsatz, ein spielerisches, verwirrendes und ergebnisloses Vielerlei zu vermeiden und nach möglichster Einheitlichkeit und Vertiefung des Eindrucks zu streben. Was ein Abend brachte, das musste in einem organischen Zusammenhange stehen und etwas Abgerundetes, wenn auch keineswegs Abgeschlossenes sein. So arrangierten wir Dichterabende, einen Fontane-Abend, einen Falke-Abend, einen Storm-Abend, einen Hauptmann-Abend etc. etc., an denen über die Dichter und von den Dichtern gehört wurde; der theoretische Vortrag und die Vorlesung griffen ineinander, so dass die Vorstellung „Fontane“ für die Hörer, wenn sie nach Hause gingen, einen positiven, charakteristischen Inhalt bekommen hatte. Die Leute mussten sich sagen: der Fontane, das ist ein anderer Kerl als der Hauptmann, und der Hauptmann, das ist wieder ein anderer als der Liliencron etc. etc. Auch wenn über allgemeine, besonders dringliche und fruchtbare Themata gesprochen wird, wie über Banausentum oder Familienblattspoesie, wird durch reichliche Illustration ein möglichst ganzer Eindruck angestrebt.

Und über aller ernsten Arbeit — ja, das dürfen wir sagen, dass wir gearbeitet haben! — vernachlässigten wir das notwendige Komplement nicht, das mit der ernsten Arbeit zusammen ein lebenswertes Leben ausmacht: die ungebundene Freude. Ja, lustig, litterarisch und unlitterarisch lustig sind wir auch gewesen, so herzlich und innerlich lustig, wie uns Hamburger der Fremde gar nicht kennt, wie uns nur der kennt, der bei uns warm geworden ist.

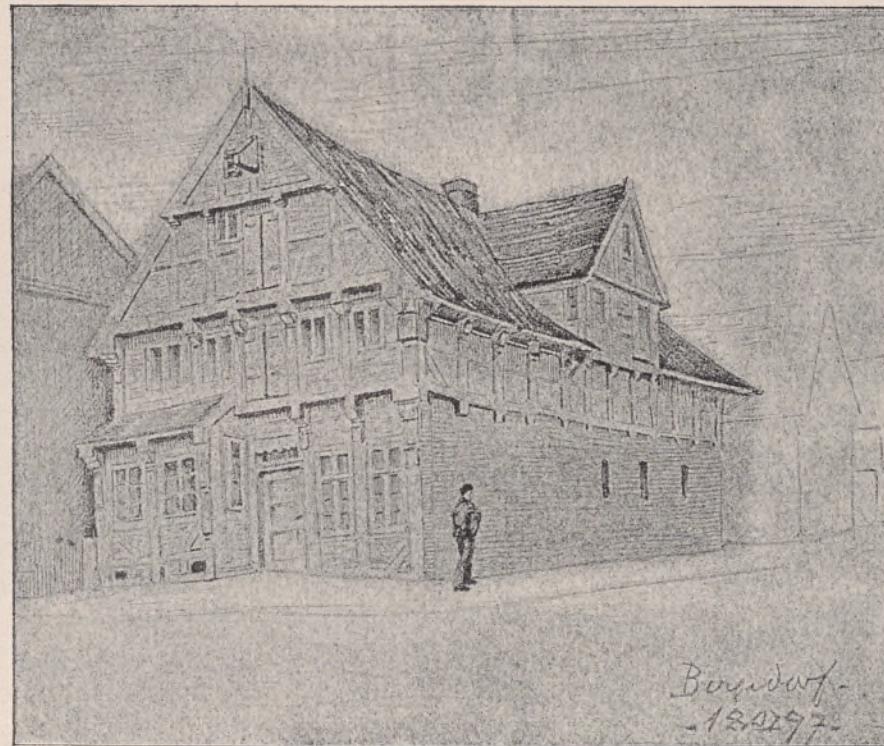
Ich weiss nicht, ob ich alle Prinzipien unserer „Gesellschaft“ aufgezählt habe; gern möglich, dass mir einige sehr wichtige, aber verborgene, entgangen sind. Mir fällt noch ein, dass wir es den Leuten so billig wie möglich gemacht haben, da dergleichen Institute, wenigstens in Hamburg, von den Beiträgen der mittelmässig oder wenig, ja garnicht Begüterten bestehen müssen.

Und — halt! — noch eins war uns Vorsatz. Wir wollten und wollen an unserm bescheidenen Teile der tödlichen Zentralisation der Kunst wehren. Wir sind nicht so einfältig, mit Berlin konkurrieren zu wollen; dass eine halbe Millionenstadt etwas anderes ist als eine Zweimillionenstadt, die noch dazu Hauptstadt eines grossen Reiches ist, das ist uns ohne Weiteres klar. Das ist ein Unterschied zum Schlimmen

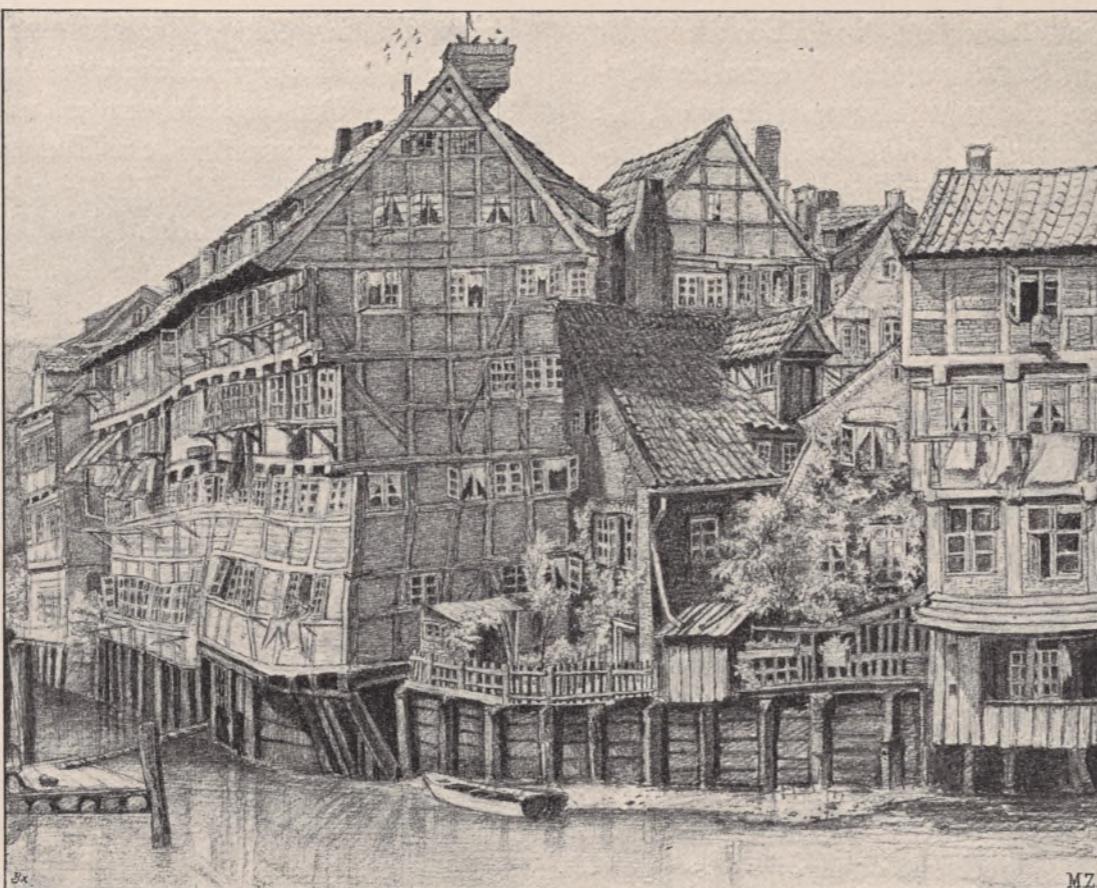
und zum Guten für beide Teile. Berlin hat der neuen Dichtung Luft geschaffen, hat Bresche für sie gelegt, hat ihr vermöge ihrer Millionen zuerst ein Publikum gegeben. Der Ruhm wird unserer Reichshauptstadt bleiben müssen. Aber „die Provinz“ hat Deutschland Dichter gegeben, die Berlin ihm nicht geben konnte noch kann. Ein Liliencron z. B. konnte so wenig auf Pariser wie auf Berliner Pflaster gross werden. Wir wollen uns im Verein mit anderen Nicht-Berlinern freundschaftlichst verwahren gegen die mit Hilfe der Presse von Berliner Kliquen und Verlagsfirmen betriebene Talent-, Genie-, Ruhm- und Geldfabrikation. Als wir noch jung und unschuldig waren, bissen wir gläubig auf alles an, was von Berlin aus als Talent und Genie propagiert wurde. Nach diversen „Enttäuschungen“ ist man, glaub' ich, anderswo so gut wie in Hamburg vorsichtig geworden. Wer meine starken kosmopolitischen Neigungen einigermassen kennt, der weiss zugleich, dass Börsenspekulation, Polizeispionage und Massenmord mir annähernd so fern liegen wie Lokalpatriotismus. Ich weiss, wie wenig wir uns in mancher Beziehung auf unser Hamburg einbilden können. Nach bereits Gesagtem ist es z. B. begreiflich, dass unser „besseres“ Theaterpublikum auf einem tiefen, sehr tiefen Niveau steht und die moderne Dichtung selbst des erfolgreichen Hauptmann auf unserer Bühne keine Stätte hat. Das und vieles andere, wie gesagt, wissen wir. Aber in unserm Verlangen nach eigener Prüfung wird uns das nicht wanken machen, und dieses Verlangen wird durch aufdringliche Reklame und süffisante Bevormundung nur energischer werden. Das, denk' ich, ist die schönste Hoffnung unseres deutschen Landes, dass ewig in jedem seiner Gau jene selbstbewusste Kraft zu finden sein wird, die sich willig dem Ganzen hingibt.

Noch eines Unternehmens will ich zum Schlusse gedenken: des neugebildeten „Vereins hamburgischer Musikfreunde“. Dieser vom Staate jährlich mit 25000 M. subventionierte Verein veranstaltet Symphoniekonzerte für ein Entrée von fünfzig Pfennigen. Für diesen Preis kann man noch seine Garderobe ablegen und erhält man noch ein Programm. Die Leistungen des Orchesters und der Solisten sind ausgezeichnet; nur scheint dem Verein, wie ein Hamburger Musikreferent sehr richtig bemerkt, noch nicht ganz der pädagogische Charakter seiner Aufgabe klar geworden zu sein. Im dritten Konzert dieser Art schon mit der Wagner'schen Faustouverture, mit der Eroica und mit Rubinstein'schen Liedern zu kommen, ist entschieden verkehrt. Aber der Andrang des Publikums ist ganz enorm und sein Dank enthusiastisch. Wer es noch nicht glaubt, der kommt vielleicht durch dergleichen Konzerte zu der Ueberzeugung, dass die Kunst, die souveräne, vom Kapitalismus und vom Akademismus befreite Kunst die Erzieherin der Zukunft ist.

OTTO ERNST



HERR E. LORENZ MEYER
FACHWERKBAU



FRAU MARIE ZACHARIAS, FUHLENWIETE

HAMBURG



ON allen deutschen Grossstädten ist keine nach ihrer Erscheinung und ihrem Wesen so unbekannt wie Hamburg. Die meisten Vorstellungen, die man sich im Reich von der Stadt und ihren Bewohnern macht, sind schief oder falsch.

Hamburg ist kein Reiseziel, man pflegt es nur flüchtig auf einer Rundreise zu berühren. Denn von dem, was der gebildete deutsche Durchschnittsreisende zu suchen gewohnt ist, alte malerische oder romantische Architektur, Sammlungen alter Kunst und ein leichtes, anheimelndes öffentliches Leben der Gesellschaft, besitzt Hamburg nicht viel, und der Genuss dessen, was es zu bieten hat, erfordert Zeit, Ruhe und den Willen, sich zu vertiefen, Dinge, die nicht mit auf die Reise zu nehmen pflegt, wer eine moderne Stadt besucht.

Nirgends auch fällt es dem Reisenden so schwer, sich zu orientieren und den Eindruck von markanten Linien eines festumrissenen Charakterbildes mitzunehmen. Nur einzelne auffallende Züge, die unter sich nicht recht in Verbindung zu

bringen sind, pflegen haften zu bleiben. Wie in Berlin, Dresden oder München der Einheimische lebt und denkt, davon kann auch der Reisende eine Vorstellung gewinnen; wie der Hamburger sein Dasein einrichtet, erfährt erst, wer es eine Zeit lang geteilt hat.

Und während die Malerei und die Litteratur der letzten Generation in dem Münchner und Berliner Leben reichen Stoff zu gestalten fand und Menschen und Milieu im Lichte der Kunst anzuschauen unser ganzes Volk gewöhnt hat, während Tageszeitungen, illustrierte Blätter, Witzblätter, Wochen- und Monatsschriften dort über alle Ereignisse und Vorgänge berichten, gibt es nur erst die Anfänge einer Hamburgischen Litteratur, hat die bildende Kunst die unerschöpflich reichen und vielseitigen Stoffe, die das mannigfaltige Leben und die wundervolle Hamburger Landschaft ihr bieten könnten, noch so gut wie unberührt gelassen, und keine illustrierten Blätter, Wochen- oder Monatsschriften erscheinen in Hamburg, die das Reich mit dem, was dort vorgeht, bekannt machen könnten.

I.

deren Wasseradern im Lauf der letzten Jahrhunderte so ungeheure Veränderungen erfahren hätten.

Wie Lübeck und Bremen war Hamburg ursprünglich ein Bischofssitz gewesen, in welchem die Bürgerschaft sehr früh die Macht des welt-geistlichen Fürsten bei Seite gedrängt hatte.

Während aber im Stadtplan der beiden Schwesternstädte die Spur der Bischofsperiode noch deutlich erkennbar geblieben

Auch für Hamburg, die am spätesten entwickelte unter den drei übrig gebliebenen Hansastädten, gilt die Erfahrung, dass sich aus dem Stadtplan Charakter und Gang der Entwicklung ablesen lässt.

Aus seiner heutigen Gestalt allein ist die Geschichte der Stadt allerdings nicht deutbar. Denn es gibt keine deutsche Stadt, vielleicht überhaupt keine, deren Straßennetz und

ist, in Bremen mit Dom und Domplatz, in Lübeck mit der stillen bischöflichen Dominsel, die von den Wogen des bürgerlichen Lebens noch heute nur von fern umspült wird, ist der ehrwürdige Dom in Hamburg dem Erdboden gleich gemacht, und nur die Domstrasse erinnert durch ihren Namen an die Bedeutung der Stätte, aus der ein kühner Traum einmal das Zentrum eines nordischen Rom hatte schaffen wollen.

Und während in Lübeck und Bremen Rathaus, Rathausmarkt und Bürgerkirche ihre ursprünglichen Plätze innehaben, wird die Regierung von Hamburg im eben vollendeten Rathaus an der vierten, wahrscheinlich sogar an der fünften Stelle tagen. Wo sich das erste erhob, weiß Niemand zu sagen; auch die Stätte des zweiten ist streitig; das dritte wurde vom Brand verwüstet, das vierte soll in diesem Jahre aufgegeben werden. Nur die alte Bürgerkirche von St. Peter ragt wie einst auf dem höchsten Punkt der ältesten Stadt empor, aber als Neubau unseres Jahrhunderts. Von den mittelalterlichen Kirchen stehen nur noch zwei, alle Kapellen und Klöster sind verschwunden.

Unübersehbar sind die Veränderungen der grossen und kleinen Wasserläufe. Die Alster wurde zu einem Landsee aufgestaut, der jetzt mitten in der Stadt liegt. Ein querdurch gelegter Damm trennte die Binnenalster ab, ein drittes Alsterbassin, das bis zum Brände von 1842 im Herzen der Stadt lag, die kleine Alster, ist auf ein Becken von geringem Umfang zusammengeschrumpft. Flusschiffe ankerten, wo jetzt die weite Fläche des Rathausmarktes sich dehnt; wo Senat und Bürgerschaft tagen, flossen Fleethe, die zahllosen Kanäle, die als Abflüsse der Alster die Stadt durchziehen, hat mit zwei oder drei Ausnahmen die Hand des Menschen ge graben. Ebenso ist der Lauf des andern Nebenflusses der Elbe, der durch Hamburg fliesst, der Bille, zu Wasserflächen aufgestaut und in ein Netz von Kanälen verwandelt. Eine Industriestadt hat sich dort gebildet, wo noch vor einer Generation an stillem Gewässer die Sommersitze aus dem 18. Jahrhundert lagen.

Wie die Becken und Kanalsysteme der Alster und Bille künstliche Gewässer sind, so ist auch der Arm des Elbstroms, der die Häfen bildet, von den Hamburgern durch kunstreiche Wasserbauten an die Stadt herangeholt worden. Bis in's Mittelalter lassen sich die Kämpfe des Ingenieurs, denen diplomatische und kriegerische Aktionen mit den Nachbarstaaten parallel gingen, zurückverfolgen.

Im heutigen Hafengebiet sind die Umänderungen gewaltig und unübersehbar. Wo in meiner Jugend die stolzen Barockpaläste der Patrizier und die malerischen Wohnhäuser der Arbeiter sich erhoben, strömt heute die Flut durch breite Kanäle; elektrische Bahnen schießen dahin, wo damals noch Schiffe unter Bäumen am Quai lagen; Rinderherden grasten, wo jetzt in den seeartigen Becken der neuen Hafenanlagen die Handelsfлотten liegen, und es kommt mehr als einmal vor, dass sich seit einem Menschenalter an derselben Stelle die dritte Brücke über den Kanal spannt.

Mehr noch: der Elbstrom, über dessen unzulängliche Tiefe in früheren Jahrhunderten die Besitzer der Segelschiffe geringen Tiefgangs wiederholt Klage führten, trägt infolge ungeheurer Regulierungsarbeiten heute die schwimmenden Städte der grössten transoceanischen Dampfer bis in die neuen Häfen, eine Aufgabe, an deren Lösung unter den schwierigsten Bedingungen Jahrhunderte gearbeitet haben, und weitere Ar-

beiten sind im Gange, die auf eine Vertiefung der Fahrinne hinzielen und sie gegen die wechselvollen Einflüsse von Flut, Strom und Ostwind sichern sollen.

So ist der ursprüngliche Zustand des Erdbodens und der Wasserläufe, so ist das Bild der historischen Entwicklung des Stadtbildes verwischt. Es lässt sich nicht sagen, ob in Hamburg das Wasser oder das Land sich als das weniger stabile Element erwiesen hat.

*

Die alte Stadt innerhalb der Festungswälle des 17. Jahrhunderts wurde in drei Etappen gebildet. Auf dem Hügel an der Alster, der den Uebergang der alten Heerstrasse von Lauenburg nach Holstein beherrscht, lag, weit vom Elbstrom entfernt, die älteste Stadt. Im Alsterdelta zu ihren Füssen entstand selbständig im 13. Jahrhundert die Neustadt mit eigenem Recht und eigener Verwaltung. Nach der Vereinigung der beiden Städte erhob sich das gemeinsame Rathaus vor der Brücke, die sie verband — eine Anlage, die auch anderswo vorkommt, wenn zwei Stadtkerne verschmelzen. Die Festigungen des dreissigjährigen Krieges zogen den riesigen Komplex der Gärten vor dem Thor in das Weichbild, und noch im 17. Jahrhundert wurden die Feldwege darin zu Straßen. Das ist der Ursprung des Gängeviertels mit seinen schmalen Gassen und seinen grossen Gärten im Kern der unregelmässigen Baublöcke.

Aus der Urzeit ist nur ein Straßenzug in seinem alten Verlauf erhalten, die grosse Heerstrasse, die schon in vorgeschichtlicher Zeit über die Furt der Alster führte. Man sieht ihren Krümmungen heute noch an, wie sie einst sich der Gestalt des Terrains anschmiegte.

Die Natur des Bodens und die Bedürfnisse des Handels bestimmten schon im Mittelalter den Typus der städtischen Bebauung. Es wurden nicht, wie in den holländischen Städten, Kanäle von Straßen eingefasst — das Grachtenystem —, sondern es erhoben sich an den Ufern der „Fleeth“ die langen Reihen der Speicher, deren Grundmauern tief unter das Wasser hinabreichen.

Man wird in diesen Fleethen an Venedig erinnert. Aber es sind nicht die Paläste und Wohnhäuser, die ihre zierliche oder grossartige Architektur im Wasser spiegeln, sondern die schlichten Nutzbauten der Speicher, deren einziger Reiz in den roten Ziegeldächern und den weissgestrichenen Fensterrahmen im roten Mauerwerk besteht.

Wer vom Fleeth durch den Speicher geht, gelangt nicht gleich auf die Straße, sondern auf einen schmalen Hof und erreicht sie von dort erst durch das Wohnhaus. Dieser Komplex von Wohnhaus und Speicher, die durch einen schmalen Flügel an der einen Seite des dazwischen liegenden Hofs verbunden sind und von der Fahrstrasse und dem Kanal begrenzt werden, bildet die typische Anlage eines alten Hamburgischen Kaufmannshauses.

Erst im 17. Jahrhundert hat das holländische Vorbild der Grachtenanlage zu wirken begonnen, aber der Holländische Brook war fast das einzige Gebilde dieser Art.

Bei den grossen Speicheranlagen im neuen Freihafengebiet ist man zu dem praktischeren einheimischen Typus zurückgekehrt, nur dass jetzt bei dem Speicher das Wohnhaus fehlt.

Drei grosse Ereignisse haben seit fünfzig Jahren das Bild der alten Stadt vollständig umgestaltet: der grosse Brand von 1842, der Zollanschluss und die neuen Hafenanlagen, die das Seeschiff, den Flusskahn und die Eisenbahn am Quai zusammenführen.

Der Brand vernichtete den Kern der Stadt. Beim Wiederaufbau wurde mit grossem Raumgefühl ein neues Stadtzentrum gebildet um die durch ein Wunder erhaltene Börse, das neue Rathaus und die mit monumentalen Quais, wundervollen Wassertreppen — den schönsten, die ich kenne — und zierlichen Arkaden ausgestattete Kleine Alster.

Rathaus und Börse, durch Zwischenbauten verbunden, bilden jetzt einen einzigen Baukomplex, das Herz der Stadt. Diese Vereinigung des Rathauses, das in Hamburg wesentlich nur den Sitz des Senats und der Bürgerschaft bildet, also der Regierungspalast ist, mit der Börse ist vielfach aufgefallen, auch wohl als unwürdig bemängelt worden, war aber Ausdruck thatsächlicher Verhältnisse. Die Hamburgische Verfassung rechnet für die Verwaltung des Gemeinwesens mit der freiwilligen Teilnahme des Kaufmanns. Männer, die an der Börse jeden Mittag zusammenkommen, um ihre Geschäfte zu verhandeln, gehören als Mitglieder der Bürgerschaft den sogenannten Deputationen an, die als Ministerien Finanz, Bauwesen, Unterrichtswesen u. s. w. verwalten. Sollen sie dauernd in der Lage sein, den Sitzungen beizuhören, gebietet sich die möglichste Konzentration von Börse und Regierungspalast von selbst. Im Inlande darf man bei der Beurtheilung dieses eigenartigen Baukörpers nicht vergessen, welche hohe und angesehene Stellung die Hamburger Börse seit Jahrhunderten im Gemeinwesen einnimmt.

Auch äußerlich zwingt sich die Bedeutung dieses jüngsten

Stadt kerns, dessen eine Hälfte vor fünfzig Jahren eine Wasserfläche war, unmittelbar der Anschauung auf. Nahezu sämtliche elektrische Straßenbahnen führen über den Rathausmarkt, eine Anlage, die keine andere Grossstadt kennt.

Für den Freihafen wurde der vornehmste und male rischste Teil der alten Stadt niedergelegt, der bis vor dreißig Jahren im Winter von der Aristokratie bewohnt wurde. Was für Veränderungen die ebenfalls im Freihafengebiet liegenden Quais und Bassins der neuen Hafenanlagen mit sich gebracht haben, lässt sich am besten aus dem Vergleich der Pläne von 1860 und 1896 ermessen.

Aus dieser Uebersicht ergibt sich, dass bei der Anlage der Stadt Jahrhunderte hindurch ausschliesslich die Forderungen des praktischen Lebens massgebend gewesen sind.

Nirgend hat das künstlerische oder repräsentative Bedürfnis des Fürsten einen öffentlichen Platz gestaltet, eine Perspektive durchgesetzt, einen Straßenzug bestimmt. Und der Senat hat von je her vermieden, durch äußerliche Präsentation zu glänzen.

Das Leben der Gesellschaft hat nur wenig Spuren im Stadtbild hinterlassen, am ehesten noch in der Großen Allee in der Vorstadt St. Georg, die am Anfang des vergangenen Jahrhunderts eine Art Korsos war, und deren grossräumige Anlage heute wie ein Rätsel erscheint.

Nach künstlerischen Erwägungen hat erst unser Jahrhundert öffentliche Anlagen geschaffen. Zuerst in der langen Reihe von — später mannigfach dezimierten — Parks, die auf den niedergelegten Festungswällen angelegt wurden, dann beim Aufbau des Stadt kerns nach dem grossen Feuer von 1842 und zuletzt bei der Umgestaltung der Ufer der Außenalster und bei den Entwürfen für den neuen Bebauungsplan.



II.

Es muß ein wertvoller Fleck Erde sein, auf dessen Umgestaltung seit Jahrhunderten solch unberechenbare Summen von Intelligenz, Arbeit und Geld, so viele diplomatische und kriegerische Kämpfe von den Bewohnern aufgewandt worden sind, und den sie im 17. Jahrhundert, als der grosse Krieg ausgebrochen war, durch die stärksten damals denkbaren und noch dazu auf ungünstigem Boden angelegten Festungswerke schützten, mit Wällen wie Hügelreihen, hinter denen Türme verschwanden, und Stadtgräben gleich tiefen Thälern.

Im neuen Hafen liegt neben dem weiten Becken des Segelschiff hafens das Bassin für die langen oberländer Kähne; Hamburg ist der Ort, den die flachen Kähne aus Sachsen und Oesterreich vom Wellengang ungefährdet erreichen können, und bis zu dem die Flutwelle die Seeschiffe heraufträgt. Alle Anstrengung war seit Jahrhunderten darauf gerichtet, die Qualität des Hafens als Ort der Umladung vom See- in's Flusschiff intakt zu erhalten und zu steigern. Dass es bis heute trotz der wachsenden Ansprüche gelang, ist ein halbes Wunder. Hätte eine einzige Generation die Kraft erlahmen lassen, so wäre die Verbindung auf immer zerrissen.

Dies ist auch die wichtigste Ursache, dass Konkurrenzstädte am unteren Elbstrom sich nicht entwickeln konnten und dass Hamburg bisher noch nicht genötigt war, sich selbst eine Konkurrenzstadt zu gründen wie Bremen in Bremerhaven. Hamburg ist einer der wenigen Häfen der kurzen ozeanischen Küstenstrecke eines mächtigen Reiches, der zugleich als einer der Hafen Oesterreichs und sogar Russlands zu gelten hat.

Wenn man überblickt, was die Bürger im Lauf der Jahrhunderte unternommen haben, um ihrer Stadt den Boden zu sichern, den sie zur Entwicklung nötig hatte, so wäre man fast geneigt, einen Instinkt anzunehmen, der die Bedürfnisse der Zukunft voraus empfindet. Auf grossen Gebietserwerb konnte man nicht ausgehen, denn der Schutz hätte einen bedeutenden Teil der Kraft absorbiert, und der Umfang die Begehrlichkeit der benachbarten Fürsten gereizt. Dafür wurde um so energischer erkämpft und festgehalten, was für die Ausdehnung und Sicherung des Handels nötig erschien: das schon vor fünfhundert Jahren eroberte Kap der Elbe, wo jetzt Cuxhaven zu einer neuen Hafenstadt ausgebaut wird, die Elbinseln vor der Stadt, auf denen ein Teil des Freihafens

liegt, und lange Strecken Uferlandes die Elbe, Alster und Bille hinauf. An der Altonaer Seite, wo das hohe Elbufer sich unmittelbar aus dem Strom erhebt, verzichtete man auf Gebietserweiterung: und hier konnte ein Konkurrenzhangburg entstehen, seinem Ursprunge nach bezeichnender Weise nicht eine Rivalin der Handelsstadt — das ist sie innerhalb der durch die Natur gegebenen Grenzen erst seit einem Menschenalter geworden — sondern eine Karte, die gegen den Hamburger Gewerbestand ausgespielt wurde. Die flachen Elbinseln Altona gegenüber gehören weit den Strom hinab zu Hamburg.

Das Geheimnis der Zähigkeit, mit der durch die Jahrhunderte hindurch dieselben politischen Grundsätze verfochten und dieselben Ziele angestrebt wurden, dürfte in der Stellung und Organisation des Senats liegen. Seine Mitglieder werden durch ein sehr kompliziertes Wahlsystem auf Lebenszeit gewählt, wodurch sich innerhalb des Körpers, der die Souveränität des Staates vertritt, eine feste Tradition in der Auffassung und Behandlung der wichtigsten Fragen bilden kann, und wodurch die Stellung des Senats und seiner einzelnen Mitglieder nach innen und aussen ihren Charakter erhält.

*

Vor hundert Jahren war Deutschlands direkter Anteil am überseeischen Handel sehr gering. Die Hamburger hatten eben begonnen, direkte Verbindungen mit Nordamerika anzuknüpfen, wo ihnen die politische Konstellation während des Unabhängigkeitskrieges und nachher günstig gewesen war.

Heute ist die Dampferflotte der Hamburger Rhederei so gross wie die von ganz Frankreich, und es scheint, als ob sie noch in diesem Jahre darüber hinauswachsen würde.

Das hat auf dem kleinen von Menschenhand tausendfach umgemodelten Fleck Erde die Arbeit dreier Generationen der Bewohner eines kleinen auf sich selbst gestellten Staatswesens vollbracht, ohne Subventionen eines grossen Reichs, wie sie den französischen Rhedereien so reichlich zur Verfügung standen.

Dass diese Leistung nicht ohne den Hintergrund und die Beihilfe, die der Arbeit der letzten Generation das Reich bot, vollbracht werden konnte, sieht ein Kind. Aber sie kam nicht nur Hamburg zu Gute, sondern ebenso sehr dem Reich.

Von den einzelnen Thaten, aus denen sich das mächtige Fazit ergibt, erfährt die Welt kaum oder nur vage. Die Namen der Männer, deren Gedanken und Werke die grossen Fortschritte bestimmen, kennt und nennt im Reich selten Jemand. Dass Energie, Talent und sogar Genie auch hinter dieser nationalen Grofsthät stecken, wird oft übersehen. Nur wenn eine neue Staffel erstiegen ist, meldet es vielleicht eine Notiz unter den vermischten Nachrichten als eine schwer zu kontrolirende Thatsache, etwa dass der „Hamburger Handel nunmehr auch den von Liverpool“ überflügelt habe.

*

Wie die politische und ökonomische Geschichte Hamburgs, so ist auch der Ausbau des Stadtbildes von einer einzigen Macht beherrscht, den Bedürfnissen des Handels. Und wie er Land und Wasser umgeformt hat, so dient ihm das Leben der

staatlichen Gemeinschaft und des Individuums. Der Hafen ist der Herr der Stadt. Alle Bildungen im Stadtplan, die nicht von den Erfordernissen des Handels und der Industrie vorgeschrieben, waren dem Zufall und der Willkür überlassen, kein Fürstenschloss, kein Schlossgarten, kein Wildpark bildete den Kern einer grofsräumigen Stadtanlage, und heute erst werden Anstrengungen gemacht, einen allgemeinen Bebauungsplan durchzusetzen.

Da ist es fast ein Wunder, dass die Stadt so schön geblieben ist.

Sie verdankt es dem Naturgefühl des niedersächsischen Stammes, der ihn bewohnt. Hamburg erscheint, vom Luftballon aus gesehen, immer noch wie ein großer Park mit Häusern darin. Es ist mit seinen Wasserflächen, Wiesen, Parks und Gärten mitten im Straßennetz so weitläufig gebaut, dass es vor einigen Jahren mehr Straßenlaternen brauchte als Berlin.

Die Sehnsucht jedes Einzelnen seit Jahrhunderten ist Haus und Garten. Der Garten ist immer noch der einzige Luxus grossen Stils, den sich im Allgemeinen der Hamburger gönnt. Er hat seine Gärten noch immer in der eigentlichen Wohnstadt in Pöseldorf und Harvestehude, auf der Uhlenhorst, in Borgfelde und Hamm.

Die oberste Schicht hat an der Gewohnheit des Winterhauses in der Stadt und des Sommerhauses in der nächsten Umgebung bis heute festgehalten. Es gibt ein Winterhamburg und ein Sommerhamburg. Dieses erstreckt sich im weiten Bogen um den alten Kern. Wer am einen Ende der Peripherie des grossen Halbkreises wohnt, hat im Sommer unter Umständen Stunden zu fahren, wenn er auf der andern zum Diner geladen ist.

Die Vorliebe der Gesellschaft für das Einzelhaus gibt dem öffentlichen Leben den Charakter, man möchte fast sagen: sie löscht es aus. Haus und Garten haben die Tendenz, die Familie wie den Einzelnen der Oeffentlichkeit zu entziehen. Nach Promenaden, Stadtpark oder Korsos bestellt kein Bedürfnis. Hamburg hat mitten in der Stadt zahllose kleinere und grössere Parks und Wiesenflächen, aber es fehlt ein Park, in dem sich Alle begegnen. Die Equipagen gehören, wie man in Hamburg übertreibend zu sagen pflegt, der Kategorie der Lastfuhrwerke an. Wer Aufwand damit treiben wollte, der fände keine Gelegenheit, ihn zu zeigen. An ihre Stelle tritt bis zu einem gewissen Grade der Luxus der Segelyacht und eines eleganten Ruderboots. Es ist für Hamburg charakteristisch, dass abendliche Zusammenkünfte der Gesellschaft im Freien nur zu Wasser stattfinden, beim Wasserkorsos vor dem Fährhaus auf der Uhlenhorst. Jeden Abend kommen dort in den Sommermonaten die Damen der umliegenden Villengelände in ihren zierlichen Böten zusammen, oft liegen dort hunderte von Fahrzeugen während die männliche Jugend, die sich für die Regatta trainiert, in langen Ruderbooten vorüberschießt oder es sich unter den weißen Segeln der langsam vor den Baummassen der Ufer dahingleitenden Kutter bequem gemacht hat. Der Zoologische Garten wird von der Gesellschaft nur wenig, die populäre Vergnügungsstadt St. Pauli nie besucht.

Alles Leben spielt sich in Haus und Garten ab. Es gibt kein Kneipen- und Klubleben. Eine Ausnahme macht das sehr alte, sehr entwickelte und sehr volkstümliche Sportsleben auf den Spielplätzen, in den Ruder-, Yachtklubs und

Rennklubs. Die Sportfeste bilden die Höhepunkte des sommerlichen Lebens. Ein grossartigeres Schauspiel von Volksleben in so unvergleichlichem Rahmen, wie die Regatten auf der Alster, dürfte der Kontinent kaum bieten.

Nur wenige Restaurants werden von der Gesellschaft und in Begleitung von Damen besucht. Selbst nach Schluss der Konzerte und Theater pflegt Alles nach Haus zu streben. Im Sommer und Winter sieht man nach neun auf dem Jungfernstieg nur Fremde.

Die weiten Entfernung, die durch die weitläufige Bauart und die halbkreisförmige Gestalt des Stadtplans bedingt sind, und die unzulängliche Entwicklung der peripherischen Verbindungen — bei ganz vorzüglichen radialen — erschweren jeden Verkehr.

Mit diesen Zuständen hängt es zusammen, dass auf den Straßen fast gar kein Luxus zu sehen ist. Nichts einfacheres als die Strafsoflette der Damen. Die Hamburgerinnen tragen Uniform, heißt es in Berlin. Dass kein Hof in Hamburg die Leichtigkeit der Verkehrsformen entwickelt hat, spürt man im gesellschaftlichen Verkehr und in dem abgeschlossenen Wesen des Einzelnen, das von Fremden als Unzugänglichkeit empfunden wird.

*

Der Großhandel beherrscht auch das Leben des Einzelnen und lässt ihn von dem Tage, wo er als halber Knabe den Fuß in's Komptor gesetzt hat, bis zu seinem Tode nicht los. Es ist nicht Sitte, sich vom Geschäft zurückzuziehen, so lange die Kräfte reichen. Der Rentier ist ein unbekannter Begriff. Alles arbeitet. Nicht selten kommt es vor, dass auf demselben Komptor drei Generationen derselben Familie thätig sind.

Auch der Bildungsgang des Kaufmanns weicht durchaus ab von dem, was man im übrigen Deutschland gewohnt ist. Nicht Gymnasium und Realgymnasium, sondern in sehr vielen Fällen eine Privatschule giebt die Grundlagen. Der „Einjährige“ ist das auch im übrigen Deutschland verständliche Bildungsziel der Mehrheit. Die Schule wird früh verlassen, meist um das 16. Lebensjahr herum. Dann folgen drei Jahre Lehrzeit — jeder muss von der Pike an dienen — das Dienstjahr und ein längerer Aufenthalt in England, Frankreich und, je nach den Geschäftsverbindungen, in irgend einem überseeischen Weltteil, meist mit einer Reise um die Welt verbunden.

Von den umfassenden Kenntnissen eines Hanseatischen Großkaufmanns macht man sich im Inlande nur schwer einen Begriff. An Quantität des zu verarbeitenden und, was nicht zu vergessen, zu beurteilenden Stoffes, an Umfang und Vielseitigkeit des Gebietes, das nicht nur bekannt, sondern beherrscht sein muss, kommen ihm wenige Gelehrte gleich.

Die Sitte, hinauszugehen, besteht nicht nur für die weniger bemittelte Klasse, die ihren Weg erst machen will, sondern sie ist ebenso verbindlich für die Söhne der wohlhabenden und reichen Familien. Und man geht nicht nur auf eine kurze Orientierungsfahrt über den Ozean, sondern meist auf Jahre. Das Lebensalter von 20—30 ist in einer Hamburger Gesellschaft selten zu treffen. In vielen grossen Häusern pflegt seit Generationen einer der Söhne durch ein

Jahrzehnt die Filiale an einem überseeischen Handelsplatz zu leiten. Der Hamburger Kaufmannsstand verdankt dieser Gewohnheit seine innige Vertrautheit mit den Bedürfnissen und Zuständen aller überseeischen Länder der Welt. Dass oft endlose Entbehrungen und sehr grosse Gefahren für Leib und Leben damit verknüpft sind, darf nicht übersehen werden. In allen Familien lassen sich Opfer zählen, die das mörderische Tropenclima gefordert hat, und wer zurückkehrt, hat oft jahrelang mit den Leiden zu kämpfen, denen unsere Konstitution in den heißen Zonen ausgesetzt ist. Auf diesem Schlachtfeld sind im letzten Jahrhundert zahllose Pioniere Deutschlands aus Hamburger Familien gefallen, und dass der kleine Freistaat an der Elbe den Handelsmächten des Auslands gegenüber aus eigener Kraft sich hat behaupten können, das dankt er nicht in letzter Linie dieser sang- und klanglos dahingesunkenen Schar. Bestände die Sitte, die Namen der im ökonomischen Kampfe Gebliebenen auf Gedächtnistafeln der Nachwelt aufzubewahren, die Wände aller Kirchen der Stadt würden nicht Platz genug bieten, sie unterzubringen.

Bis gegen das vierzigste Jahr pflegt das Geschäft den Mann ausschließlich in Anspruch zu nehmen. Wer dann noch Lust und Kraft in sich fühlt, und das besondere Vertrauen seiner Mitbürger genießt, tritt in die Staatsverwaltung und Regierung ein als Mann von gereifter Erfahrung. Auch hier dient er von unten auf. Wer das höchste Ziel anstrebt, den Sitz im Senat, lernt als Mitglied der Bürgerschaft und eines der Ministerien (Baudeputation, Finanzdeputation) die Verwaltung des Staates praktisch kennen.

Durch die Gemeinsamkeit der Interessen und die gemeinsame Tätigkeit in Verwaltung und Regierung ist der Juristenstand mit dem des Kaufmanns enger als anderswo verbunden. Und zwar sind es nicht die juristischen Beamten sondern die Anwälte, die den größten Einfluss ausüben. Aus ihrer Mitte, nicht aus den Beamten, pflegen die juristischen Senatoren erwählt zu werden, und aus diesem Teil des Senats gehen fast ausnahmslos die regierenden Bürgermeister hervor.

Juristen und Kaufleute haben auch in der Hamburger Gesellschaft die Vorherrschaft. Seltener begegnet man darin dem Vertreter der Wissenschaft, noch seltener dem Künstler und fast nie dem Schriftsteller.

*

In den letzten fünfzig Jahren hat sich das Leben des Kaufmanns vollständig neu aufgebaut.

Bis gegen 1840 war seine Thätigkeit intermittierend und ließ ihm viel Muße zur Pflege geistiger Interessen. An den Posttagen steigerte sich die Thätigkeit. Im Uebrigen gab es Ruhe. Der Kaufmann war Besitzer seiner Waren, er kaufte, lagerte und verkaufte.

Mit dem Aufkommen des Dampfschiffes, der Eisenbahn und des Telegraphen änderte sich die Lage von Grund aus. Neben dem Kaufherrn alten Stils erhob sich der neue Typus des Spediteurs, der die Waren nicht mehr besitzt. Nun wurde jeder Tag zum Posttag. Mit verhältnismässig geringen Mitteln musste der Konkurrenz Englands und Frankreichs begegnet werden, deren Kaufmannschaft unerschöpfliche Hülfsquellen im Nationalvermögen zur Verfügung hatte. Was in Hamburg an Mitteln fehlte, musste durch Mehrarbeit

eingebraucht werden. Auf diesem Weg und durch die vorübergehende Auswanderung der besten Elemente wurde u. a. der Handel der spanischen Kolonien in Amerika für Deutschland gewonnen. Und weil daheim der Tag vom frühen Morgen bis in die Nacht — manche arbeiteten bis nach zehn Uhr — dem Geschäft gehörte, und drüben die Möglichkeit der Pflege künstlerischer Interessen gering war, ging die Kraft und Intelligenz dieser Generation der deutschen Kulturarbeit scheinbar verloren.

Ein äusseres Zeichen für den Wandel der Zeiten: Bis gegen 1860 war fast der gesamte durch Generationen gepflegte und vermehrte Hamburgische Kunstbesitz an Bildern alter Meister unter den Hammer gekommen und in alle Winde verweht. Nach hunderten zählten die Auktionen.

Man hat den Hamburgern dieser Generation vom Inlande aus oft den Vorwurf materieller Gesinnung gemacht. Wie so vieles, das über Hamburg gesagt wurde, beruht auch dieses Urteil auf Unkenntnis oder Verkennen der Sachlage. Die bürgerliche Gesellschaft des Inlandes war — und ist noch — um kein Haar idealistischer gesonnen, nur dass ihr Materialismus andere Formen hat. Und wenn man überschaut, was das Bürgertum Hamburgs im letzten Jahrhundert aus sich heraus für die Förderung des öffentlichen Wohls geleistet hat, so fragt sich sehr, ob es irgend eine deutsche Stadt gibt, die auf den Vortritt Anspruch machen könnte.

*

Was in den übrigen deutschen Staaten für Kunst und Wissenschaft geschehen ist, ging vom Fürsten aus, war ein Ausbau von Grundlagen, die er gelegt hatte, oder geschah unter der Aegide der Organe des Staates, der die Erbschaft des absoluten Fürstentums angetreten hatte.

In Hamburg hatten bis vor ganz kurzer Zeit die Organe des Staates in Kulturdingen keine Initiative.

Für den Staat trat der Bürger ein. Auf allen Gebieten war der Hergang derselbe. Stellte sich irgendwo ein Bedürfnis heraus oder ließ es sich voraussehen, so trat ein einflussreicher Mann mit seinen Freunden zu einem festgefügten Verein oder zu einem loser verbundenen Komité zusammen, warb um Mittel, gründete das Institut, organisierte die Verwaltung, führte sie so lange weiter, wie es mit Privatmitteln möglich war, und übergab es dann dem Staat.

Dieser Weg mag seine Schattenseiten haben, aber man wird ihn nicht geringachtend behandeln dürfen. Wo könnten Beamte des Staates so frei und unakademisch die Form für das Neue finden wie die unabhängigen, durch keine Rücksichten gehinderten Bürger! Was verfehlt oder nicht recht lebensfähig war, ging spurlos zu Grunde und brauchte nicht, wie eine Gründung des Staates, Generationen hindurch künstlich erhalten zu werden.

*

Diese Form der Neubildung ist so typisch für Hamburg, dass die wichtigste der vielen Gesellschaften, die sich gemeinnützige Aufgaben gestellt hatten, mehr als ein Jahrhundert lang Hamburg geradezu regiert hat. Es gab Zeiten, in denen ihr Einfluss tatsächlich weiter reichte als irgend ein Organ des Staates.

Freilich lebte sie im Grunde nur in einer umgewechselten Dekoration: in ihrem Vorstande saßen dieselben Männer, die im Senat und in der Bürgerschaft durch die starren Formen des Verfassungsliebens am freieren Wirken behindert wurden.

Von 1765, ihrem Gründungsjahre, bis gegen 1870 war die Gesellschaft zur Förderung der Künste und nützlichen Gewerbe etwas wie ein freiwilliges Kultusministerium, das zugleich die Funktionen eines Parlaments ausübte. Bis 1859 boten ihre Versammlungen die einzige Möglichkeit, Hamburgische Angelegenheiten öffentlich zu besprechen. Die Sitzungen der Erbgesessenen Bürgerschaft fanden unter dem Siegel des Amtsgeheimnisses statt, und es wurden nur ihre Beschlüsse veröffentlicht. — Beim Wiederaufbau der Stadt überließ der Staat der Gesellschaft den Platz, an dem das Rathaus gestanden hatte, zur Errichtung ihres Klubhauses, und bis zur Vollendung des neuen Rathauses tagt die Bürgerschaft in den Räumen des „Patriotischen Hauses“.

Dies zeugt von dem unbegrenzten Ansehen und Vertrauen, dessen die Gesellschaft sich erfreute.

Von den Behörden, denen in andern Staaten ihre Thätigkeit obliegt, unterscheidet sie sich durch ihre Organisation, die nicht auf die Verwaltung, sondern auf die Initiative gestellt ist.

Was die „Patriotische Gesellschaft“, wie der Volksmund sie in ehrender Kürze nennt, geleistet hat, lässt sich nicht leicht überblicken. Von ihr sind beinahe alle Unternehmungen zur Förderung der kulturellen und ökonomischen Wohlfahrt ausgegangen. Sie gründete die gewerblichen Lehranstalten und leitete sie ein Jahrhundert hindurch, bis der Staat sie in die Gewerbeschule umwandelte, deren Organisation für die Berliner Anstalten das Vorbild abgab; zu einer Zeit, wo die neuen Gedanken sich langsamer verbreiteten und die moderne Konkurrenz noch nicht erwacht war, machte sie alle Verbesserungen im Landbau, Gartenbau, in der Schifffahrt und Industrie bekannt, und wo immer sich ein Bedürfnis zeigte, erließ sie Preisausschreiben für Lösungsvorschläge; sie hat das Armenwesen reorganisiert, gründete die ersten Rettungsanstalten für Schiffbrüchige, die allgemeine Versorgungsanstalt, die Kreditkasse für den Grundbesitz, sorgte für die Verbesserung des Adressbuches, richtete öffentliche Badeanstalten ein — die ersten in Deutschland — gründete das erste Seebad, die erste Korndampfmühle, entwarf die Pläne für die Navigationsschule und die Sternwarte, erließ am Anfang unseres Jahrhunderts ein Preisausschreiben für die Kanalverbindung zwischen Elbe und Weser, gründete eine Bibliothek, ein Leseinstitut, den Bildungsverein für Arbeiter und ist bei der Gründung des botanischen Gartens, der Kunsthalle, des Museums für Kunst und Gewerbe beteiligt, wie sie auch das Ausstellungswesen in Hamburg begründet hat.

Gegen 1870 hatte der Staat fast alle ihre Institute übernommen.

Die lebende Generation kann sich nur schwer ein Bild von ihrer umfassenden Thätigkeit machen und von dem angeregten Leben, das sie zur Zeit ihrer Blüte entfaltete. Wer heute den Organismus einer solchen Gesellschaft am lebendigen Körper studieren will, muss nach Lübeck gehen, wo die Gemeinnützige Gesellschaft aus Privatmitteln noch fast alle von ihr ins Leben gerufenen Anstalten verwaltet, Neugründungen unternimmt, und zugleich den Mittelpunkt eines



A. SIEBEL IST, HAFEN

überaus regen geistigen Lebens bildet. Es wäre eine nützliche Aufgabe für einen Nationalökonom, die Wirksamkeit dieser Gesellschaften einmal in einer lebendigen Schilderung darzustellen.

★

Die Patriotische Gesellschaft stellt in Hamburg den höchstentwickelten Typus der Vereinigung privater Kräfte für die Förderung des öffentlichen Wohles dar. Neben ihr wirken

zahlreiche Vereine und Gesellschaften für besondere Zwecke, und darüber hinaus bemüht sich der Gemeinsinn des Einzelnen, erkannten Bedürfnissen abzuhelfen. Zahllos ist die Reihe der milden Stiftungen, die allen denkbaren Zwecken dienen und zum Teil in ferne Epochen zurückreichen. Es ist bezeichnend, dass die Paläste der milden Stiftungen aller Art, die hie und da ganzen Stadtvierteln den Charakter aufdrücken, eins der Hauptgebiete der monumentalen Baukunst in Hamburg ausmachen.

III.

Was in Hamburg für die Pflege der bildenden Kunst geschehen ist, geht in letzter Linie ebenfalls auf die Initiative von Privatleuten zurück.

Fast ein Jahrhundert solcher Bestrebungen liegt nun hinter uns, von Generation zu Generation wurde das Begonnene weitergeführt und Neues geschaffen, denn stetig thaten sich neue Ziele auf, deren logische Reihenfolge freilich erst heute dem rückschauenden Blick sinnfällig wird.

Im ersten Jahrzehnt erschien dem Genius des Ph. O. Runge der Boden günstig für die Entwicklung der neuen Kunst, die er voraussagen konnte, weil er sie in sich trug. Er wollte keine Akademie gründen, sondern eine grosse Werkstatt, in der alle künstlerischen Aufgaben bis zu Tapeten und Nadelarbeiten ausgeführt werden sollten. Die Kriegszeiten und sein früher Tod — 1810 — verhinderten die Ausführung.

Im Jahre 1818 hatte sich die Stadt soweit erholt, dass Kunstreunde zu gegenseitiger Anregung und Belehrung unter Harzens Aegide den ersten Kunstverein begründeten.

Von 1822 an trat dieser Kunstverein in eine öffentliche Wirksamkeit ein. Ausstellungen, Verlosungen und die Herstellung von Vereinsblättern bildeten seine ersten Ziele.

Gegen 1840 wurde das Kupferstichkabinett, gegen 1850 die Gemäldegalerie gegründet. Kaum zehn Jahre später geschahen die ersten Schritte zum Bau eines öffentlichen Museums, das die gesammelten Schätze aufnehmen sollte, und

wieder zehn Jahre später, 1869, wurde die Kunsthalle eröffnet, zu deren Erbauung nun schon der Staat einen Beitrag gewährt hatte und deren Verwaltung er übernahm.

Das war ein Ziel, dessen Erreichung den Begründern des Kunstvereins, die doch zu alledem den Grund gelegt hatten, wie ein Märchen erschienen wäre.

Als das neue Gebäude bezogen wurde, gründeten patriotische Männer den Verein von Kunstreunden von 1870, eine Fortsetzung des seit mehr als einem Jahrzehnt vorher thätigen Privatvereins von Kunstreunden, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Mittel für die Stiftung hervorragender Gemälde und Skulpturen zum Geschenk an das Museum zu sammeln. Erst fünfundzwanzig Jahre später wurde in Berlin ein ähnlicher Verein zur Förderung der Ziele des Museums alter Kunst gegründet, und es gehörte dort die Autorität eines Mannes wie Bode dazu, dies Resultat zu erreichen.

So war in Hamburg von weitsichtigen Privatleuten das Museum der Stadt begründet und entwickelt. Wie immer, wenn ein Ziel erreicht ist, trat eine Verlangsamung des Fortschrittes ein. Aber diesmal nur für kurze Zeit. Was nach den zehnjährigen Etappen um 1870 zu erwarten gewesen wäre, trat 1886 ein, die Reorganisation des neuen Instituts.

Es wurde von der Verwaltung eng an den heimischen Boden angeschlossen. Eine Sammlung älterer Hamburgischer Meister wurde begründet und zu ansehnlicher Bedeutung entwickelt, eine Sammlung Hamburgischer Meister des

19. Jahrhunderts, die jetzt mehr als 150 Bilder umfasst, erschloss einen Blick in eine von der Kunstgeschichte bisher gänzlich vernachlässigte Provinz der deutschen Kunst; eine dritte Galerie, die Sammlung von Bildern aus Hamburg, ebenfalls zu stattlichem Umfang herangewachsen, umfasst die Werke hervorragender Künstler, die nach Hamburg eingeladen waren, um Land und Leben zu malen.

Diese Sammlung wurde 1889 von einem Komitee von Kunstfreunden begründet, das nacheinander Max Liebermann, Gotthard Kühn, Skarbina, Hans Herrmann, Leopold Graf v. Kalckreuth d. j., Hans Olde, Ludwig Dettmann, Momme Nissen, Schönleber, Zügel u. a. sowie die Hamburgischen Künstler Thomas Herbst, Ascan Lutteroth, Carl Rodeck, Valentin Ruths zum Studium Hamburgs und seiner Umgebung eingeladen hat. Als höchstes Ziel hat sich dieses Komitee die Pflege des monumentalen Bildnisses gestellt.

Die Sammlung hat bereits in der kurzen Zeit ihrer Existenz unverkennbare Wirkungen auf die ältere und die heranwachsende Künstlergeneration Hamburgs ausgeübt und fängt auch an, in der Stimmung des Publikums, das bis dahin den Motiven aus der Heimat nicht denselben Geschmack abgewinnen konnte wie der Romantik der deutschen Berge und der Sonne Italiens, einen Umschwung zu Gunsten der Heimat hervorgerufen.

Was zuerst mit ungläubigem Lächeln angehört wurde, ist die Ueberzeugung der Jugend geworden: dass das Leben des Volks und der Gesellschaft, dass der Reichtum und die Mannigfaltigkeit der Landschaft in Hamburg und seiner nächsten Umgebung, die Eigenart und malerische Kraft der Luft- und Lichtstimmungen, die abwechselnd den tonigen Charakter der Nordsee- und den koloristischen der Ostseeatmosphäre tragen, der Malerei das kostlichste Studienfeld bieten.

Seit die Sammlung von Bildern aus Hamburg besteht, hat sich im Anschluss daran eine Schule junger Künstler entwickelt, die entschlossen ist, den heimischen Boden nicht zu verlassen und ihre Kraft der Darstellung Hamburgs zu widmen. Damit ist ein Programm aufgenommen, das in den dreissiger Jahren der neugegründete Kunstverein zuerst aufgestellt hat: Hamburgs Wesen durch die Kunst auszudrücken.

Es will scheinen, als ob sie für ihre Bestrebungen ein tieferes Verständnis finden als ihre Vorfahren. Die Oberschulbehörde hat ihnen eine Aktklasse eingerichtet, die Kunsthalle hat eine Kupferdruckpresse für sie aufgestellt, um ihnen das Drucken ihrer Radierungen zu ermöglichen, die Gesellschaft Hamburgerischer Kunstfreunde erwirbt ihre Platten und gibt die Abdrucke an Hamburgische Sammler ab, und es hat sich bereits eine Gruppe von Sammlern gebildet, die ihre Bilder kauft. Ohne diese Teilnahme würden ihre Bestrebungen in der Luft stehen. Dass sie auch Opposition finden, ist natürlich. Aber der Widerstand macht gesund. Er wird sie eher zum Einsetzen ihrer ganzen Kraft zwingen, als wenn alles auf Königs wegen ginge, und wird sie vor Ueberhebung bewahren.

Auch die Sammlung von modernen, namentlich französischen Plaketten und Medaillen, die von Freunden des Instituts ausdrücklich als Anregung zur Reform des Hamburgischen Medaillenwesens gestiftet wurde, hat ähnliche Wirkung gehabt, denn der Staat hat beschlossen, seine Medaillen auf Grundlage der neuen Ideen umzugestalten, und es sind in diesem Sinne bereits eine Anzahl Medaillen hergestellt, die in ihrer

Art zu den besten in Deutschland gehören, und für den neuen Zentralfriedhof scheint sich die Bronzeplakette als neuer Typus des Gräberschmuckes einzubürgern.

Aehnliche Anregung dürfte die von Kunstfreunden begründete Sammlung von Bildwerken in Marmor und Bronze ausüben.

Soweit sind die modernen Kunstsammlungen durch die Theilnahme vieler einzelner Kunstfreunde, Vereine und Stiftungen entwickelt. Die Sammlungen moderner Meister nimmt unter den deutschen Galerien eine der ersten und eine ganz eigenartige Stellung ein. Die Aufgabe des Staates wird es nun sein, durch Erwerbung von Kunstwerken höchsten Ranges dem Werk die Weihe zu geben.

Auch das Museum für Kunst und Gewerbe ist aus der Initiative opferwilliger Bürger hervorgegangen.

Nachdem schon von den dreissiger Jahren ab Mitglieder des Kunstvereins, dem ja auch — was nicht vergessen werden darf — Semper angehört hatte, in öffentlichen Vorträgen und dann nach dem grossen Brände durch die künstlerische That eine Wiederbelebung der dekorativen Künste auf der Basis des Studiums der heimischen Produktion älterer Epochen angestrebt hatten, waren um 1860 von der Patriotischen Gesellschaft verschiedene Anläufe gemacht, ein historisch-technologisches Museum für das Gewerbe zu gründen. Aber erst als zu Ende der sechziger Jahre Justus Brinckmann auftrat, fanden die auseinandergehenden Wünsche die einigende Hand. Das Museum für Kunst und Gewerbe wurde begründet — zunächst als Privatunternehmen, wie in Hamburg herkömmlich, und dann als Staatsinstitut, aber unter stetig sich steigerndem Interesse opferwilliger Beihilfe der ganzen Bevölkerung zu dem grossartigen Institut ausgebildet, das in mehr als einer Beziehung vorbildlich geworden ist, und dessen Ansehen weit über Deutschlands Grenzen hinausgeht.

Von allen Hamburgischen Museen ist dies das bekannteste. Es lässt sich nicht abschätzen, was die Stadt ihm dankt. Für die japanische Kunst ist es das bedeutendste Museum des Festlandes, und in allen seinen zahlreichen Abtheilungen trägt es den Charakter einer sehr gewählten Privatsammlung. Das ist das höchste Lob, das einem öffentlichen Museum gespendet werden kann. — Wie sein Name sagt hat es in allem das künstlerische Element vorangestellt. Es konnte deshalb als erstes unter den deutschen Gewerbemuseum den Schritt zur Erwerbung von Erzeugnissen der dekorativen Kunst unserer Zeit machen, sowie sie begann, die Nachahmung des Alten aufzugeben und neu zu schaffen im Anschluss an die lebende hohe Kunst. Es war z. B. das erste Museum, das der neu entstandenen Plakatkunst Aufnahme gewährte.

Im Zusammenhange dieser Betrachtungen muss hervorgehoben werden, dass es von der ersten Stunde an bedacht war, die Reste heimischer Kunst zu sammeln, und dass vergessene Zweige der einheimischen, zeitweise hochentwickelten dekorativen Künste durch das Museum für Kunst und Gewerbe erst wieder zu Ehren gebracht sind.

*

Seit 1890 ist im künstlerischen Leben der Hamburger Gesellschaft eine neue Wendung eingetreten.

Die vorhergehenden Generationen hatten begründet und

ausgebildet, was zur öffentlichen Kunstpflage gehört, und im Privatbesitz hatten sich grosse Sammlungen von Gemälden gebildet, die zum Teil, wie die von Amsinck, Behrens und Ed. Weber, zu den hervorragendsten in Deutschland gehören.

Von etwa 1880 ab lässt sich in Hamburg wie überall ein mächtiges Anwachsen des Dilettantismus beobachten. Als der Kunstverein in den zwanziger Jahren seine ersten Schritte that, war der Dilettantismus noch eine anerkannte Macht. Harzen und Rumohr konnten der jüngeren Künstlergeneration in der Ausübung der Kunst noch die Wege weisen. Dilettanten stellten auf den ersten Kunstaustellungen neben den Künstlern aus. Dann trat, nachdem der Künstlerstand als solcher sich entwickelt hatte, eine schroffe Scheidung ein, die mit dem Zurückweichen des Dilettantismus endigte. Dass es immer noch einzelne Dilettanten gab, dass Zeichnen und wohl auch Malen in der Erziehung einen Platz hatten, war mehr ein belangloses Beiwerk.

Am Anfang der neunziger Jahre begann sich der neu aufgelebte Dilettantismus, der das Studium ernst nahm, zu organisieren. Nachdem der Kunstverein und der Verein von Kunstfreunden den öffentlichen Betrieb der Kunstpflage begründet hatten, suchte der Dilettantismus nunmehr das künstlerische Bedürfnis des Individuums und des Hauses zu verfeinern. Welche Maßnahmen die beiden neuen Gesellschaften ergriffen, ist in diesen Blättern an eigener Stelle dargelegt. Ihre Bestrebungen sind eine folgerichtige Weiterentwicklung der Absichten der vorhergehenden Geschlechter.

Neben der Gesellschaft Hamburgischer Kunstmfreunde und der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie wirkt sodann seit 1896 die Vereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule. Es ist ein Kreis von Lehrern und Lehrerinnen, der sich — ebenfalls im Anschluss an die Kunsthalle — praktisch erreichbare Zwecke gesteckt hat. Bildende Kunst, Literatur, Musik und das künstlerische Element in der Gymnastik werden von den einzelnen Sektionen

bearbeitet. Die Oberschulbehörde gewährt ihnen innerhalb der sachlich gebotenen Grenzen freien Spielraum.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst wird eine Weiterbildung des Zeichenunterrichts in künstlerischem Sinne angestrebt. Die zu Hamburg erscheinende Jugendschriftenwarte versucht dem Unwesen der künstlerisch und literarisch gleichgültigen Spekulation auf dem Gebiet der Jugendschrift kritisch gegenüber zu treten. Eine grosse Ausstellung in der Kunsthalle, von den Lehrern für den Deutschen Lehrertag 1894 veranstaltet, führte an einem außerordentlich umfangreichen Material die historische Entwicklung der Jugendschrift und die gegenwärtigen Leistungen der Kulturvölker vor Augen. Verzeichnisse empfehlenswerter Jugendschriften werden zu Weihnachten den Eltern zugestellt. Die hervorragendsten Kunstwerke in den öffentlichen Sammlungen werden mit den Kindern betrachtet.

In den Volksschulen soll der Versuch gemacht werden, auf der Basis der Kunst etwas wie eine Schulgemeinde zu gründen. Die Kinder der oberen Klassen und ihre Eltern werden zu Unterhaltungsabenden eingeladen, an denen Vorlesungen aus den Werken älterer und neuerer Schriftsteller mit Quartettmusik und Chorgesang wechseln. Es wird Nachdruck darauf gelegt, dass bei sorgfältiger Auswahl des zum Vortrag Gelangenden der lehrhafte Anstrich vermieden wird. Nach den ersten Versuchen zu urteilen, erscheint diese Einrichtung in hohem Grade entwickelungsfähig.

Die Seele dieser Bestrebungen bilden die Lehrer an den Volksschulen, die überhaupt im geistigen Leben Hamburgs eine Rolle spielen. Die Gründung der Literarischen Gesellschaft ist von ihnen ausgegangen, einige der namhaftesten Hamburgischen Schriftsteller gehören ihnen an oder stehen ihrem Kreis nahe. Es wirft ein scharfes Licht auf die Isolierung der Hamburger Gesellschaft, dass die Volksschullehrer den direkten Verkehr mit den hervorragenden Schriftstellern des Inlandes vermitteln.



IV.

Fast man alle die günstigen Bedingungen zusammen, die in Hamburg für die Entwicklung einer einheimischen Kunst und Literatur vorhanden sind, die Wohlhabenheit, die nicht im Vorhandensein vieler grosser Vermögen im internationalen Sinne, sondern in den auskömmlichen Verhältnissen breiter Schichten ausgesprochen ist, das tiefe Interesse an allem, was Hamburgisch ist, die Fähigkeit der Initiative und der leidenschaftlichen wenn auch äußerlich ruhigen Hingabe an gemeinnützige Unternehmungen — dann nimmt es Wunder, dass dieser Boden sich in unserm Jahrhundert für Kunst und Wissenschaft scheinbar so wenig ergiebig gezeigt hat.

Eine Hamburgische Architektur gab es im 18. Jahrhundert, als die Große Michaeliskirche gebaut wurde, das originelle Bauwerk, dessen grossartiger Innenraum heute mit Notwendigkeit zur Festkirche des Staates geworden ist; gab es im Grunde noch bis zum Anfang der vierziger Jahre, als Chateauneuf — ein Hamburger französischer Abkunft — die palastartigen

Stadthäuser, die wundervollen Treppen der kleinen Alster, und in bewusster Anknüpfung an einheimische Baugedanken — nicht Bauformen — des 18. Jahrhunderts das Postgebäude errichtet, als Bülau in demselben Sinne das Haus der Patriotischen Gesellschaft baute und für einzelne Privathäuser in freier Benutzung auf die Backsteinfassaden und Treppengiebel der alten Hansastädte zurückgriff. Dann wurden diese Bestrebungen unterdrückt. Da Hamburg keine Bauschule besaß, mussten seine architektonischen Begabungen in Berlin, Hannover, München, Stuttgart, Karlsruhe und Paris studieren, um in der Heimat anzuwenden, was sie gelernt hatten, und jede Kraft schuf isoliert. So entstand die Buntscheckigkeit des Architekturbildes der neuen Stadt, in dem sich alle Stile Europas mischen, die englische Landhausgothik eingeschlossen. Man sieht es heute auf einen Blick, ob München, Hannover, Paris oder Berlin die Parole ausgegeben hat. Es ist auch leicht, zu erkennen, dass diese neue Architektur in Hamburg von

Architekten stammt, die von keiner lebenskräftigen, selbständigen einheimischen Skulptur und Malerei irgendwie befruchtet worden sind.

Denn auch der Malerei und Skulptur in Hamburg fehlten nicht die Talente, sondern der Boden der Heimat. Die Stadt bot den aufstrebenden Talenten keine Möglichkeit, zu Hause zu lernen, was an der Kunst lernbar ist. Auch sie waren gezwungen, sich auf die Akademien zu begeben.

Viele gingen dadurch der Vaterstadt für immer verloren. Wer zurückkehrte, hatte mit widrigen äusseren Verhältnissen zu kämpfen, und nur sehr wenige fanden sich selbst wieder und entwickelten in der Stille ihre Begabung. Was sie im Anschluss an den heimischen Boden geschaffen haben, überrascht jetzt, wo die Kunsthalle es zu sammeln und zu Ehren zu bringen versucht, durch einen Grad von Gesundheit und Selbständigkeit, der der akademischen Kunst Deutschlands in unserm Jahrhundert nur ausnahmsweise eigen war. Am Anfang unseres Jahrhunderts entwickelte Ph. O. Runge ein Programm der Kunst der neuen Zeit, dessen Grenzen noch immer nicht ganz erfüllt sind. In den zwanziger Jahren entstand im Anschluss an die Panoramamalerei unabhängig von jedem äussern Einfluss eine moderne deutsche Landschaftsmalerei, deren weitere Entwicklung gestört wurde, als man die jungen Träger der neuen Ideen mit Stipendien auf die Akademien sandte. Um die Mitte der dreissiger Jahre malte Erwin Speckter, von der Lehre unter Cornelius und dem Studienaufenthalt in Italien zurückgekehrt, das Interieur mit dem Mädchen von Fanoe, das auf lange Zeit hinaus das voraussetzungloseste deutsche Oelbild geblieben ist. Um die Mitte der vierziger Jahre hatte Hermann Kauffmann, dem missliche Verhältnisse zu seinem Glück die Rückkehr zur Akademie unmöglich gemacht hatten, eine schlichte Gröfse und Einfachheit erreicht, die ihn zu einer ganz einzigen Erscheinung in unserer Kunst machen, um dieselbe Zeit malte Valentin Ruths als Autodidakt seine ersten kostlichen Bilder aus dem Hafen, deren malerische Qualitäten sein späterer Lehrer Schirmer nie gekannt hat, und im folgenden Jahrzehnt entwickelte sich Steinfurth, von Düsseldorf zurückkehrend, einsam schaffend, zu einem der besten deutschen Bildnismaler.

Dass auch die Kunstindustrie mit Ausnahme weniger Zweige sich nicht zu selbständiger Blüte erheben konnte, wo eine eigenartige Architektur, Malerei und Skulptur fehlten, bedarf keiner Ausführung.

★

Immer weitere Kreise werden von dem Wunsche durchdrungen, dass die Hamburgische Architektur die Nachahmung fremder Vorbilder aufgeben und im Anschluss an heimische Gedanken für die eigenartigen Bedürfnisse den eigenen künstlerischen Ausdruck finden möge; dass die in den kommenden Generationen heranreifenden künstlerischen Talente nicht gezwungen werden, den Boden der Heimat zu verlassen, sondern dass ihre Ausbildung unter dem Einfluss der heimatlichen Landschaft und des eigenen Volksstamms stattfinden möge, damit sie im Stande seien, getragen von einer Bevölkerung, die das Glück Kunst mitzuerheben fühlen lernt, eine kräftige Lokalkunst zu schaffen, die einer eigenartigen dekorativen Kunst zum Ausgangspunkt dient.

Hamburg ist absolut in der Lage, eine ansehnliche lokale Produktion tragen zu können.

Aehnliche Wünsche bewegen die Gemüter in Bezug auf die litterarischen Verhältnisse. In den Kreisen derer, die die Entwicklung in Hamburg beobachten, wird seit Jahren die Gründung einer Wochen- oder Monatsschrift ventiliert, die vom Hamburgischen Standpunkt aus den Lauf der Weltbegebenheiten verfolgt und der lokalen Produktion als Gefäß dient. Versuche sind bisher noch nicht gelungen, obgleich es an litterarischen Kräften nicht fehlt und auf eine grosse Anzahl von Abonnenten sicher zu rechnen ist.

Hamburg drückt sich noch nicht aus.

Die Institute und Gesellschaften, die die Bewohner Hamburgs als Organe ihrer kulturellen Bedürfnisse geschaffen haben, die immer erneuten Bemühungen einzelner Kunstreunde legen von der grossen Kraft des Bodens, Kultur zu tragen, entscheidendes Zeugnis ab. Wir verstehen diese Zeichen als Glieder einer weit zurückreichenden Kette, wenn wir uns erinnern, dass die Patriotische Gesellschaft um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts gegründet wurde, dass fast hundert Jahre vorher Bürger Hamburgs sich zusammengetan hatten, um das erste Opernhaus modernen Stils in Europa zu bauen, das der deutschen Oper die erste Möglichkeit der freien Entfaltung bot und in der That die erste Blütenepoche dieser Kunsgattung unter Reinhold Kaiser herbeiführte, und wenn wir uns vergegenwärtigen, welche Rolle das Hamburger Theater in der Entwicklung der deutschen Litteratur gespielt hat.

Aber es fehlte im geistigen Leben Hamburgs bis in die neueste Zeit ein Faktor, den ein Geschlecht, das Neues gestalten möchte, gering zu schätzen pflegt, der aber allein die Kontinuität eines gesicherten Besitzstandes verbürgt, die Tradition.

Die Geschichte der Kultur in Hamburg bietet dasselbe Bild unendlicher Umgestaltungen und Neubildungen wie die des Erdbodens und der Familien. Große Vermögen werden schnell aufgebaut und sinken, wenn die Kraft des Begründers zurückgetreten ist, ebenso schnell in Trümmer. Jeder Einzelne, jede Generation hatte von vorn zu beginnen, war auf sich selber gestellt, und sorgte wesentlich nur für die unmittelbar fühlbaren Bedürfnisse.

Dies notwendige Element der Tradition kann in der beweglichen Masse der Individuen, die vorübergehen, nicht Wurzel fassen, sie ist auf das dauernde Prinzip, den Staat, angewiesen, wenn die Kultur über eine ungünstige Epoche hinweggerettet werden soll.

Man ist in Hamburg so sehr gewöhnt, die Pflege der Kultur als eine Angelegenheit individueller Initiative anzusehen, dass wohlmeinende Politiker ernstlich zweifeln, ob der Staat überhaupt die Aufgabe hat, pflegend und fördernd einzugreifen.

Aber so überraschend diese Auffassung in den Staaten mit ehemals absoluter Fürstenherrschaft sein mag, wo nach alter Gewohnheit vom Staat alles erwartet wird, so gesund ist sie im Grunde, und es wäre sehr bedauerlich, wenn das Gegenteil einmal in Hamburg Platz greifen würde.

Nur lässt sich der Standpunkt, dass der Staat die Sorge für die Kultur und die Initiative auf diesem Gebiet dem Privatmann gänzlich überlassen sollte, auf die Dauer nicht behaupten, und seit der Mitte dieses Jahrhunderts hat sich in Hamburg allmählich ein Umschwung vollzogen, der von Fall zu Fall fortschreitend, dem Staat zunächst die Pflege der

über die Möglichkeit der Unterhaltung aus Privatmitteln hinaus entwickelten Institute überantwortet und ihm schliesslich sogar die Initiative zur Weiterführung und Neugründung zur Pflicht gemacht hat.

Vor fünfzig Jahren pflegte der Staat nur eine höhere Schule, das Johanneum. Die Wohlhabenden waren auf das Privatschulwesen angewiesen, die niedrigeren Schichten auf einige Stifts- und Volksschulen. Heute hat das Schulwesen ein Uebergangsstadium beinahe überwunden. Das gesamte Volksschulwesen wurde in wenigen Jahrzehnten reorganisiert, eine grössere Anzahl höherer Staatsschulen hat das Privatschulwesen zurückgedrängt, das nur noch in den höheren Mädchenschulen seine alte Stellung behauptet.

Zur selben Zeit hat der Staat die von ihm übernommenen wissenschaftlichen Institute umgestaltet, erweitert und durch Neugründungen vervollständigt, so dass ihr System heute dem Apparat einer mittleren Universität gleichkommt, nur dass es in dem musealen Teil und mit der Ausdehnung und Einrichtung der Krankenhäuser weit darüber hinausgreift.

Seit einigen Jahren hat die Oberschulbehörde ein öffentliches Vorlesungswesen eingerichtet, dem das Publikum aller Stände das lebhafteste Interesse entgegenbringt. Das Verzeichnis der Vorlesungen umfasst bereits alle Gebiete der Wissenschaft. Dozenten sind die Direktoren der wissenschaftlichen Institute, Geistliche, Lehrer der höheren Schulen und für einzelne Fächer Professoren deutscher Hochschulen. Die Teilnahme, mit der gerade die gebildeten Klassen diese Einrichtung verfolgen, liefert den Beweis, dass ein Bedürfnis, Anregung zu empfangen, lebhaft gefühlt wird.

Wie weit sich dies Institut entwickeln wird, steht noch dahin. Es hat bereits eine lebhafte Bewegung in Szene gesetzt, und die schon in früheren Zeiten wiederholt diskutierte Idee einer Hamburgischen Universität beschäftigt viele Köpfe. Wenn darüber debattiert wird, pflegen die kulturellen und politischen Gesichtspunkte, die dafür sprechen, in den Vordergrund gestellt zu werden, und man erinnert sich daran, dass Hamburg in dem jetzt in eine Reihe wissenschaftlicher Institute aufgelösten Akademischen Gymnasium eine Anstalt besessen hat, die im 17. Jahrhundert Rang und Funktionen einer Universität besaß.

Alles deutet darauf hin, dass die Thätigkeit des Staates auf allen diesen Gebieten in Zukunft noch weitere Ausdehnung erfahren wird.

Neubildungen fallen allerdings den Organen des Staates, die nicht experimentieren dürfen, in Hamburg so schwer wie anderswo, aber es steht zu hoffen, dass hier die alte Gewohnheit der selbständigen Schöpferthätigkeit des Bürgers durch den prinzipiellen Umschwung in der Beteiligung des Staates nicht leiden wird.

★

Wie überall und jederzeit stehen auch in Hamburg zwei Generationen einander mit auseinandergehenden Anschauungen und Wünschen gegenüber.

Die ältere, die den Wohlstand der Stadt heraufgeführt hat, sieht nicht ohne Bedenken, dass die jüngere diese materielle Grundlage zum Ausgangspunkt der Entwicklung einer eigenartigen nationalen Kultur Hamburgischer Färbung wählen will. Man hatte sich, nachdem die internationale Konkurrenz die Anspannung aller Kräfte in Anspruch genommen hatte, an die Auffassung gewöhnt, Hamburg ausschliesslich als ein Handelsorgan des Reiches aufzufassen und zu übersehen, was frühere Epochen in Hamburg für die deutsche Kultur geleistet haben.

Die jüngere Generation will sich damit nicht begnügen. Sie sieht in einer selbständigen Blüte der einheimischen Kunst und Wissenschaft nicht nur ein Moment vermehrten Wohlbehagens, das sich auch zur Not entbehren ließe, sondern eine politische Angelegenheit, von

der das Ansehen des Staates und die Sympathie, die ihm von den andern Gliedern des Reiches entgegengebracht wird, wesentlich mit abhängt. Und in den Imponderabilien der Wertschätzung und Sympathie im Reich hat sie hervorragende politische Faktoren erkannt, auf deren Einfluss sie nicht zu verzichten gewillt ist.

Hamburg wird im Verzeichnis der deutschen Staaten an allerletzter Stelle aufgeführt, als wirtschaftliche Macht hat es seinen Platz gleich nach den Königreichen. Dass es auch als Pflegerin deutscher Bildung, Kunst und Wissenschaft denselben Rang erlangen möge, den es in der Oekonomie der Nation innehält, das ist der Wunsch und das Streben der „Jungen“ in Hamburg.

ALFRED LICHTWARK

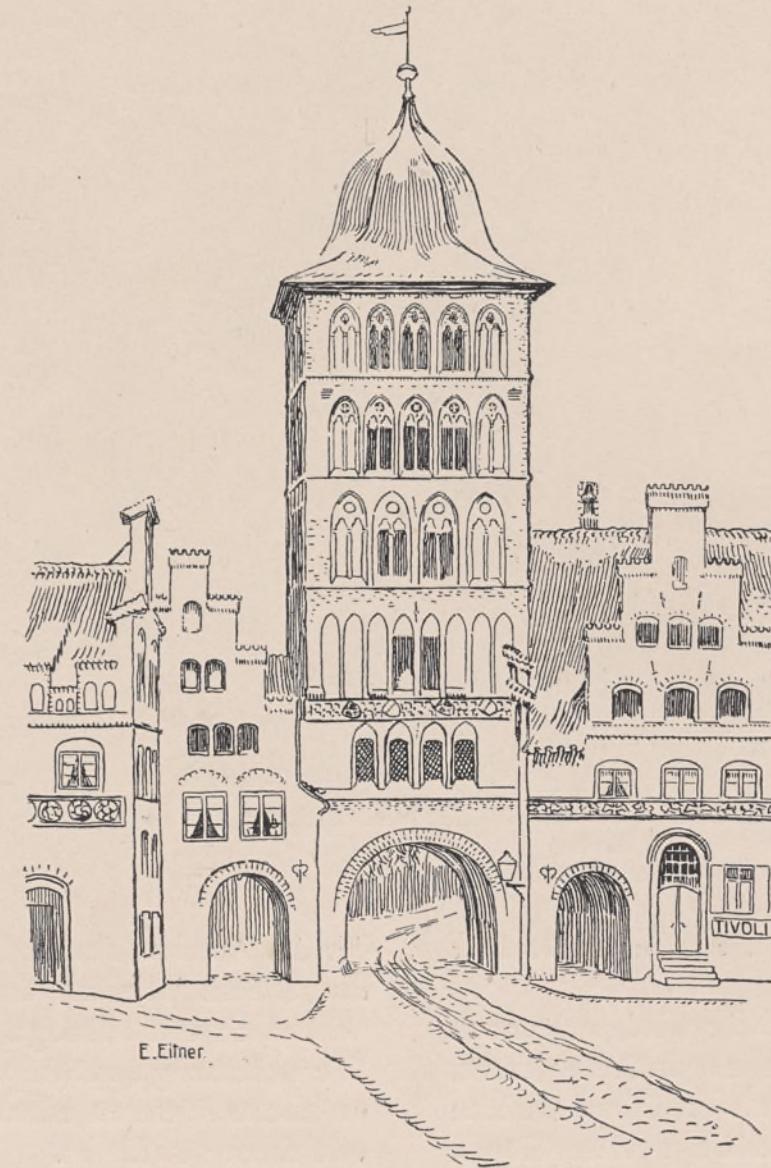


FRAU MARIE ZACHARIAS
ALTE HAMBURGER DIELE

Das Burgthor in Lübeck, der wundervolle Abschluss einer Straße, deren sanfte Kurve nicht vom Zufall, sondern von der Hand eines großen Künstlers geführt erscheint, das Burgthor in Lübeck, schwiebte in Gefahr, dem Restaurator in die Hände zu fallen. Lübeck hat bei allem Reichtum kein schöneres Architekturbild als diese Straße, die zu diesem Bau führt. Und dies Bild soll nun zerstört werden, weil der gotische Bau des Thorturms eine Haube trägt, die ein späteres Jahrhundert an die Stelle der ältesten Bekrönung gesetzt hat. Alte Abbildungen lassen zwar keinen Zweifel darüber, wie der Turm ungefähr aussah, als er noch dem ersten Zweck diente. Der Entwurf für die Restauration nimmt auch gebührend Rücksicht darauf. Aber er ist weit davon entfernt, den ursprünglichen Zustand herzustellen. Einmal langen für ein solches Unternehmen die Abbildungen nicht, und dann überträgt der Entwurf die alte Holzkonstruktion in Stein, wobei ihr Volumen erheblich verringert werden musste.

Man wird an einen Dorfkirchturm hannoverscher Observanz erinnert. Es ist schwer, sich vorzustellen, wie das wirken wird. Gesetzt, es beleidige nicht: gegen die vornehme, großartige Silhouette der Haube kommt es sicherlich nicht auf. Und ist sie im Grunde nicht auch gotisch? Denn diese Form ist nicht mit dem Renaissanceornament aus Italien gekommen, sondern eine Weiterentwicklung heimischer Baugedanken. Aus der Silhouette Lübecks würde mit ihr ein eigenartiger Accent verschwinden. Dass sie nicht der im engeren Sinne gotischen Epoche angehört, schadet ihr doch nur in den Augen der fanatischen Puristen, die schon genug Unheil in unsren alten Städten angerichtet haben. Der künstlerischen Empfindung erscheint das Burgthor mit der Haube als ein Werk aus einem Guss, in sich abgewogen und meisterhaft für den Platz berechnet. Wir wissen, wie der heutige Zustand wirkt: die Wirkung der beabsichtigten Restauration ist noch Problem. Möge ein guter Stern das edle Bauwerk schützen.

A. L.



E. EITNER.
DAS BURGTHOR IN LÜBECK





DIE BERLINER AKADEMIE

HDas Maiheft des „Pan“ (II. Jahrgang, S. 45—48) hat der Unterzeichnete einen kurzen Aufsatz veröffentlicht unter dem Titel: „Die Berliner Akademie, Gedanken bei der Feier ihres 200jährigen Bestehens“. Darin kommt folgender Abschnitt vor:

„Die Art, wie die Reorganisation (der Akademie) „nach Friedrichs Kabinetsschreiben vom 21. „Januar 1786, durch welches Heinitz zugleich zum „Kurator der Akademie ernannt wurde, und nach „verschiedenen rasch sich folgenden weiteren „Bestimmungen vorgesehen war, atmet recht „eigentlich den Geist des grossen Königs: nicht für „ausschliessliche Vorbildung von Malern und Bild- „hauern bis zur Ausbildung derselben zu fertigen „Künstlern in ihrem Fach sollte die Akademie sorgen, „sondern als grosse allgemeine Schule im „Zeichnen und Modellieren sollte sie dienen, um „so vor Allem auch den Kunsthändwerkern zu Gute „zu kommen. Dagegen solle man ja nicht zu viel „Maler und Bildhauer erziehen, die dem Staat „schliesslich nichts nützen könnten. Bei der „Ausbildung sollte das Zeichnen nach dem Leben „und die Bekanntmachung mit allen nötigen „Hilfsmitteln in Obacht genommen werden, damit „jeder Einzelne vor Allem die Technik seines Faches „gründlich erlerne. Die regelmässigen Ausstellungen, „die gleichfalls schon vorgesehen waren, sollten neben „Gemälden und Skulpturen auch den Erzeugnissen des „Kunstgewerbes Platz bieten.“

Der Direktor der akademischen Hochschule, Herr Professor Anton von Werner, hat in einem Aufsatze über „Aufgabe und Bedeutung der Kunstakademien“

im Januarheft der „Deutschen Revue“ diese Sätze, die er wörtlich wiederholt, wie die ganze „Reorganisation“ Friedrichs II. als „Gebilde meiner lebhaften Phantasie“ bezeichnet; — „eine Kabinettsordre Friedrichs des Großen, sei es vom 21. Januar 1786 oder irgend einem anderen Datum, welche so schöne Sachen enthielte, wie sie Herr Geh. Rat Bode, wenn auch in etwas freier Umschreibung zitiert, existiere überhaupt gar nicht.“

Eine Kabinettsordre Friedrichs II. in Sachen der Kunstakademie vom 21. Januar 1786 existiert in der That. Nur habe ich darin geirrt, dass ich diese Ordre, die an Direktor Rode gerichtet ist und die, wie ich behauptet, die Einleitung zu einer Reihe reorganisatorischer Massregeln der Akademie bildet, mit der vier Tage jüngeren Ordre vom 25. Januar, in der dem Staatsminister Frh. von Heinitz die Oberaufsicht über die Akademie erteilt und die Reorganisation damit wirklich in Angriff genommen wird, in eine Ordre zusammengezogen habe.* Dieses Versehen gestehe ich zu; es ändert aber in den That-sachen nicht das Geringste, und ich halte daher sonst das oben Gesagte voll aufrecht. Zur Abwehr gegen die schwere Beschuldigung, Urkunden erfunden und „meine eigenen Gedanken dem grossen König untergeschoben“ zu haben, sehe ich mich gezwungen, für jeden der vorstehend von mir hervorgehobenen und von Herrn A. von Werner als Phantasiegebilde bezeichneten Punkte die Belegstellen

* Veranlassung zu diesem Versehen war die Art, wie der Aufsatz entstand; er wurde, wie Herr A. von Werner schon aus einem Briefe von mir mitgeteilt hat, auf der Reise in ein italienisches Bad geschrieben und musste, um das Erscheinen des Heftes nicht über Gebühr zu verzögern, in der Redaktion korrigiert werden.

aus der „Kabinetsordre vom 21. Januar 1786 und den verschiedenen rasch sich folgenden weiteren Bestimmungen“ (diesen ganz entscheidenden Zusatz meiner Angabe lässt Herr A. von Werner bei seiner Erwiderung beständig außer Acht!) hier namhaft zu machen.

Herr A. von Werner verlangt den Urtext des Kabinetsschreibens vom 21. Januar 1786. Er findet sich unter den „Acta verschiedener Königl. Kabinetsordres in Angelegenheit der Akademie der Kunst“ (Staatsarchiv. III. Abth. No. 49). In dieser ganz aus eigenem Antrieb erlassenen Kabinetsordre an den Akademiedirektor Rode erinnert diesen der König, dass er schon am 9. September des vergangenen Jahres ihm habe zu erkennen geben lassen, sich nach einem guten Maler an Stelle des verstorbenen Malers Dubuisson umzusehen, „und zwar nicht einen solchen, der in Farbe gut mahlet, sondern vielmehr einen, der gut dessiniret. Da nun gegenwärtig annoch zwei Mahler-Tractamentes vacant sind, als das des (kurz vorher verstorbenen) Calow und des Dubuisson, so thun Höchstdieselben in Gefolge obgedachter Ordre (vom 9. Sept. 1785) dem Director Rode hiermit den Auftrag, sich danach zu bemühen, einen dergleichen geschickten Maler und Zeichner ausfindig zu machen, der recht habile ist, und bei dem die jungen Leute was Rechts lernen können, und sodann davon Anzeige zu machen.“

Als Rode darauf am folgenden Tage unbestimmt antwortet, ergeht an ihn schon Tags darauf, am 23. Januar 1786, ein kürzeres, in den Hauptpunkten mit dem vom 21. Januar 1786 aber fast gleichlautendes Kabinetsschreiben. Auf dieses suppliziert der Akademiedirektor am 24. ausweichend und den Intentionen Friedrichs selbst entgegen, indem er vorschlägt, die freigewordenen Pensionen zur Vermehrung des Gehalts der alten Lehrer zu verwenden. „Den König verdross dieses Zögern und Verschleppen“ — so heißt es in Herrn A. von Werners Prachtwerk „Zur Jubelfeier“ (1896) S. 33: „er ließ in einem Kabinetsschreiben vom 25. Januar 1786 den Director Rode wissen, dass er den Minister von Heinitz beauftragt habe, „sich der Sache ein wenig anzunehmen und wegen Anstellung eines geschickten Mannes Vorschläge zu machen“. Dieser 25. Januar 1786 ist einer der Hauptwendepunkte in der Geschichte der Akademie; ca. neunzig Jahre vorher und nachher sind solche von gleicher

Bedeutung.“ Hier stellt also Herr A. von Werner selbst die Übertragung der Oberaufsicht über die Akademie an den Staatsminister Frh. von Heinitz mit der Begründung der Akademie durch König Friedrich I. und mit der Ernennung des Herrn A. von Werner zum Director der akademischen Hochschule auf eine Stufe. Diese „ereignisvolle Zeit,“ in der durch die verschiedenen Kabinetsschreiben des großen Königs an seinen Staatsminister, durch dessen Verhandlungen mit den Akademikern und Erlasse in wenigen Wochen eine „Reorganisation der Akademie vorgesehen“ war (wie ich mich ausdrückte), bezeichnet die Jubiläumsschrift des Herrn A. von Werner an derselben Stelle sogar als „die Wiederherstellung der Akademie überhaupt.“ Und jetzt ist demselben Herrn diese Reorganisation ein „Phantasiegebilde“! —

So viel über die Reorganisation im Allgemeinen. Sehen wir, mit welchem Recht Herr Anton von Werner die einzelnen von mir hervorgehobenen Gesichtspunkte der geplanten Reorganisation bestreitet.

Zunächst eine nebensächliche Frage. Ich hatte die Ernennung des Staatsministers von Heinitz zum „Kurator“ der Akademie schon auf den 21. (richtiger 25.) Januar 1786 gesetzt. Herr A. von Werner sagt darauf, indem er auf eine Auskunft aus dem Staatsarchiv sich bezieht, dass Heinitz erst 4 Jahre später, mit dem Statut vom 26. Januar 1790, zum Kurator „ernannt“ worden sei. Da in diesem Schreiben des Staatsarchivs aber zum Nutzen des Herrn A. von Werner mitgeteilt wird, was jedem einigermaßen mit der Geschichte der Akademie Vertrauten aus der Veröffentlichung der „Berlinischen Nachrichten“ bekannt ist, dass nämlich Heinitz mit der Ordre vom 25. Januar 1786 die Oberaufsicht über die Akademie übertragen wurde, so ist zweifellos, dass ihm damit eben die Befugnisse eines Kurators erteilt wurden. Es ist daher nur ein Streit um Worte, wenn sich Herr A. von Werner an den äußersten Titel klammert. Aber auch darin, in der Angabe über die Zeit der Verleihung des Titels, ist er im Unrecht; denn da Minister von Heinitz sich selbst 1788 Kurator nennt und schon 1787 von seinen Beamten so genannt und 1788 im Tableau vom Personal „der Akademie“ so bezeichnet wird, so kann er unmöglich erst 1790 mit diesem Titel bedacht worden sein. In der That wird er denn auch in allen Publikationen über die Akademie, ganz wie in dem Prachtwerk „Zur

Jubelfeier“ von A. von Werner selbst, schon vom 25. Januar oder von Anfang Februar 1786 an „Kurator“ genannt.

Herr A. von Werner nimmt ferner Anstoß daran, dass ich in jenen Kabinetsschreiben, Denkschriften etc. zur Reform der Akademie „so schöne Sachen, wie die Bestimmungen über Zeichnen nach dem Leben und die Bekanntmachung mit allen Hilfsmitteln“ entdeckt haben will. Nun, schon durch die Kabinetsordre an Heinitz vom 5. Februar 1786 bewilligt König Friedrich Geld für Modelle, „namentlich lebende Modelle“. In der ersten Akademiesitzung unter Heinitz’ Leitung am 11. Februar wird auch über „die Einrichtung des Zeichnens nach dem Leben“, worüber noch weitere Vorschläge „nach dem bei der Pariser Akademie zu ihrer Zeit eingeführten Modum“ mitgeteilt werden sollen, beraten. In seinen Aufzeichnungen für die Kommission zur Vorbereitung des neuen Statuts stellt der Freiherr von Heinitz voran, „dass den Künstlern durchs Leben-Zeichnen und durch die Lehrstunden alle Hilfsmittel zu verschaffen seien“; und sein Adlatus Möller nennt in der Festrede am 5. Oktober 1787, in welcher dieser die Erfolge der bisherigen Bemühungen des „thätigen Kurators“ aufzählt, das Zeichnen nach dem Leben, das jetzt an der Akademie frei gelehrt werde, „das ganz unentbehrliche Hauptstudium.“

Herr A. von Werner behauptet weiter, dass in den Kabinetsordres und anderen Bestimmungen Friedrichs und seines Ministers von einer grossen (von mir behaupteten) allgemeinen Schule im Zeichnen und Modellieren an der Akademie, die vor allem auch den Kunsthändlern zugute kommen solle, nicht das Geringste gesagt sei, dass auch die Warnung vor Überproduktion mit Künstlern darin gar nicht ausgesprochen sei, und leugnet, dass die neu eingeführten Ausstellungen auch für Erzeugnisse des Kunstgewerbes Platz bieten sollten. Ich lasse wieder die Urkunden sprechen.

Gleich die Kabinetsordre vom 21. Januar 1786 handelt über die Frage eines tüchtigen Lehrers im Zeichnen für die Akademie, und die weiteren Verhandlungen darüber führten, wie wir sahen, zu der Unterstellung der Akademie unter die Oberaufsicht des Staatsministers von Heinitz. Friedrich erklärt unwillig, dass ein tüchtiger Désinisateur an der Akademie nicht zu finden sei, und als ihm Anfang Februar seitens

der Akademie Proben der besten Schüler im Zeichnen vorgelegt wurden, verlangt er — unzufrieden mit diesen Leistungen —, dass nur junge Leute „von außerordentlichen Fähigkeiten und außerordentlicher Neigung“ zum Unterricht an der Akademie angenommen werden sollten.*

Was die Nutzbarmachung der Akademie für das Kunsthändwerk anlangt, so legt der Minister von Heinitz auf Grund der Ordre vom 25. Januar — zweifellos nach eingehender Rücksprache mit dem König — schon am 1. Februar 1786 eine längere Denkschrift vor, worin er u. a. ausführt, „dass die Akademie sehr nützlich werden könne, wenn man darauf sähe, nicht bloß Maler, Bildhauer und Kupferstecher auszubilden, sondern außerdem auf bessern Unterricht solcher Handwerker Bedacht zu nehmen, die bei ihren Arbeiten Ordnung, Geschmack und Belehrung nötig hätten, dass man ihnen gute Modelle von ausländischer Erfindung gebe, alljährlich eine Ausstellung von ihren Kunstsachen veranstalte“ u. s. f. Schon am folgenden Tage bestätigt Friedrich der Große durch Kabinetsschreiben diese Vorschläge seines Ministers. Die Frage der Aufnahme von kunstgewerblichen Arbeiten in die Akademieausstellungen wird auch in Heinitz’ „Gedanken“ zur Reorganisation des Statuts betont, „um das Publikum auch mit anderen (als Gemälde etc.) guten und geschmackvollen Artefactis bekannt zu machen“. Ein Blick in die Kataloge der ersten Ausstellungen der Akademie genügt, um zu sehen, dass diese auch in der That mit ausgestellt wurden. Die Heranziehung von Kunsthändlern zur Akademie wird durch ihre Aufnahme als „akademische Künstler“ zur That, und die Begründung der Zeichenschule für die jungen Kunsthändler innerhalb der Akademie wird so oft und ausführlich in den Kabinetsordres und Akten der Akademie von 1786 und 1787

* Welches Gewicht König Friedrich auf gute Zeichnung legt, spricht eine nicht veröffentlichte Resolution vom 8. Mai 1780 an einen jungen Maler Taubert in so prägnanter Weise aus, dass ich sie hier folgen lasse: Le dessin du jeune Taubert annoncé dans sa requête du 5 paraît trop précoce au Roi. Pour se perfectionner dans la peinture, il est d'une nécessité absolue de savoir bien dessiner. C'est la première et principale qualité d'un habile peintre, sans laquelle l'on ne saurait jamais se flatter de faire des progrès dans cet art; et c'est pourquoi Sa Majesté veut aussi encourager le jeune Taubert de redoubler ses efforts pour acquérir cette perfection à Berlin, avant que de penser à son voyage en Italie.

erwähnt, dass Herr A. von Werner wohl nur im Eifer des Gefechts auch dies mit abgeleugnet hat.

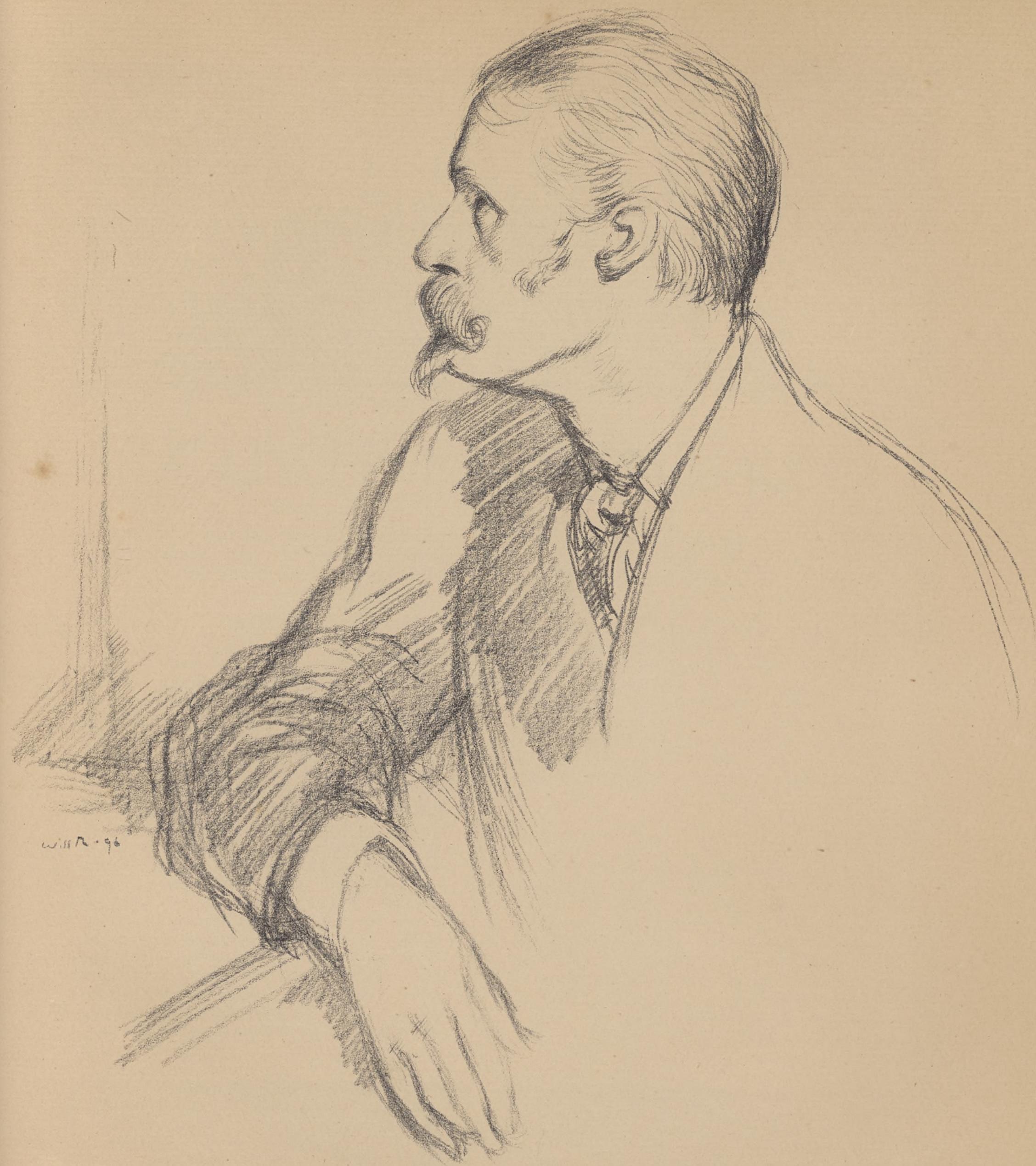
Wie sehr das Handwerk bei der Reform der Akademie betont wurde, dies ist in der bekannten Rede des Kurators bei der Aufnahme des Ministers Herzberg 1788 so bestimmt ausgesprochen, dass ich füglich dafür auf die Publikationen über die Akademie verweisen kann. Weniger bekannt sind die oben schon erwähnten „Eigenen Gedanken“ Heinitz, die zur Norm für die Kommission bei der Ausarbeitung des neuen Statuts (publiciert erst am 26. Januar 1790) aufgesetzt wurden. Hier heifst es: „die Absicht der Akademie muss sein, 1) den Künstlern durchs Leben-Zeichnen und durch die Lehrstunden alle Hilfsmittel, soviel möglich ohnentgeltlich zu schaffen, nicht aber zu viel Maler oder Bildhauer anzuziehen, die dem Staate zuletzt nichts nützen können; wohl aber Kupferstecher, Mahler und Modelleure bei den PorzellanFabriken sowie auch Dessinateure für Fabriken zu bilden“, — hauptsächlich aber die Handwerksschule so einzuleiten, „damit ein jeder in seinem Fach mit dem Regelmäfsigen und Einfachen darin bekannt werde“.

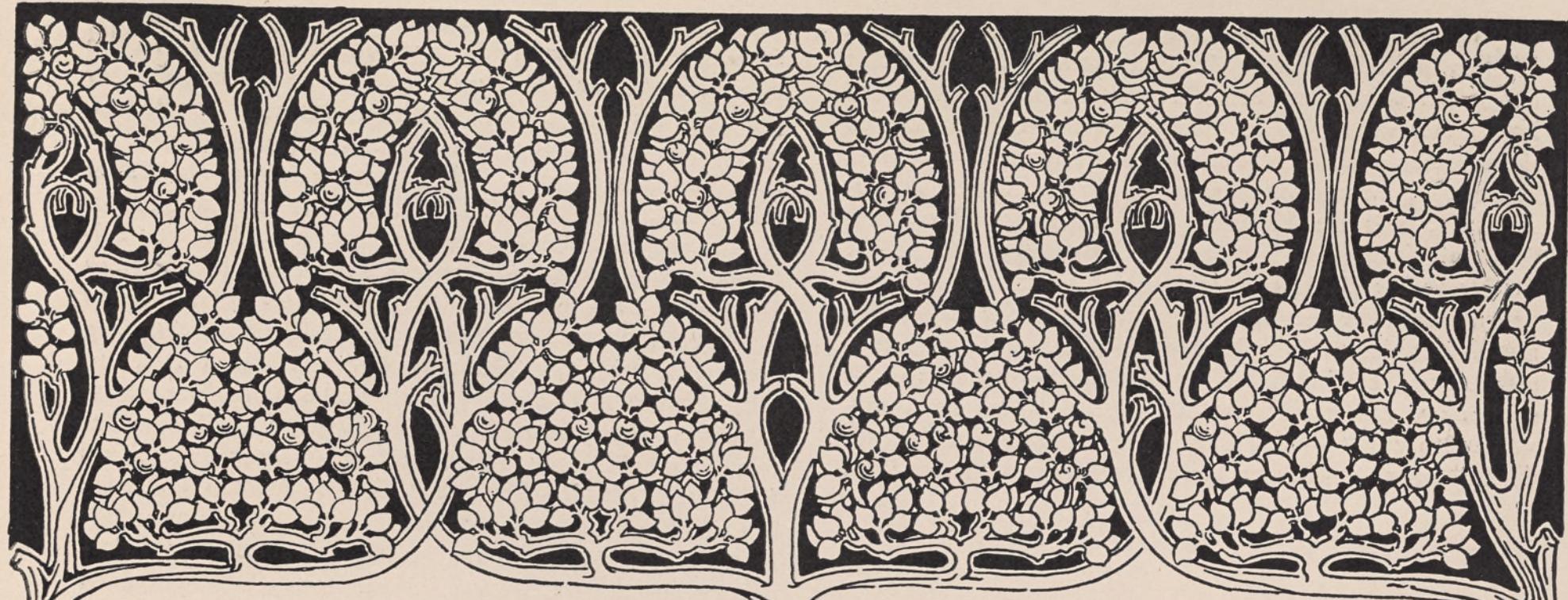
Ich habe also in jenen vom Direktor der Akademie als „Gebilde meiner lebhaften Phantasie“ bezeichneten Sätzen nur nachgeschrieben, was Friedrich der Große angeordnet, und was der Staatsminister Frhr. v. Heinitz auf die Ordres und nach den Intentionen seines Königs hier und an andern Stellen ausgeführt hat. Mit Herrn Anton von Werner brauche ich daher nicht weiter mehr abzurechnen. Um aber dieser mir aufgezwungenen Polemik einen lebendigen Abschluss zu geben, mögen hier zum Schluss die denk-

würdigen, in den Akten verlorenen Worte des Frh. von Heinitz einen Platz finden, die, vor hundert Jahren niedergeschrieben, noch heute ihre volle Giltigkeit haben. In einem Denkschreiben an König Friedrich Wilhelm II. vom 20. Dez. 1797 spricht sich der grosse, in der Schule Friedrichs gebildete Staatsmann, als dessen Schüler sich Freiherr vom Stein dankbar bekennt, über seine bisherige Thätigkeit als Kurator der Akademie in folgender Weise aus. Sein Absehen bei seiner Thätigkeit sei im allgemeinen gewesen, „nicht sowohl lauter eigentliche Künstler (als Mahler etc.) durch die Akademie anzuziehen (weil deren zu grosse Zahl dem Staat, der sie nicht alle beschäftigen und ernähren kann, im Grunde mehr schädlich als nützlich ist), sondern die Akademie hauptsächlich zur Pflegemutter und Beförderin des guten Geschmackes in allen Branchen der Nationalindustrie, die in ihren Fabricatis durch Anwendung regelmässiger Zeichnungen einer Verschönerung und Vervollkommnung fähig ist, zu machen, um dadurch der Nationalindustrie eine neue Schwungkraft zu geben: damit ihre Produkte und geschmackvollen Arbeiten jeder Art, den auswärtigen nicht ferner nachstehen, und solchergestalt das Interesse der Kunst mit dem ungleich wichtigeren des Staatsinteresses zu verbinden.“ In seinen einzelnen Vorschlägen wünscht der Minister „die nähere Verbindung der an die Kunst sich anschliessenden Handwerker, um sie zu unterstützen, theils aber auch um sie von dem schädlichen, die Industrie darniederdrückenden Handwerkszwang zu befreien.“ —

W. BODE.







ENGLISCHE KUNST IM HAUSE

Zwei tief im englischen Charakter wurzelnde Eigenschaften haben die neue Bewegung in der Kunst hervorgerufen: die Liebe zum Hause und die Liebe zur Natur.

*

Der Franzose, der zum erstenmal nach England kommt, bewundert als etwas Fremdes die intime Entwicklung des englischen homelife, die Liebe des Engländer zu Haus und Herd und Familie. Wir Deutschen sehen darin ein Zeichen der Verwandtschaft, eine Wiederholung dessen, was wir im eigenen Volkscharakter kennen und lieben; und doch müssen auch wir einen Unterschied wahrnehmen. Der Drang nach Selbständigkeit, nach Unabhängigkeit, der den Engländern als Volk und als Individuen innewohnt, findet in dem Verlangen nach dem eignen Hause einen Ausdruck. Lieber klein, aber eigen; lieber nur zwei Fenster Front, aber ein Stückchen Erde, wo Niemand sonst mitzureden hat, wo man eigner Herr ist. Das kleine Haus ist infolgedessen vorherrschend, im Gegensatz zu unseren Mietshäusern, die nicht nur in unseren Arbeitervierteln stehen, sondern mit geringen Ausnahmen die Regel in allen, auch den kleineren Städten bilden. Man darf sich nicht von dem ersten Eindruck, den die grossen Englischen Industriecentren bieten, täuschen lassen, von den gewaltigen Gebäuden der City und der

Geschäftsgegenden. Das englische Leben spielt sich in den Vorstädten ab, in den kleinen Landstädten, auf dem Lande. Ueber ganz England hin sind diese einfachen Landhäuser und cottages zu Tausenden zerstreut, umgeben von kleinen Gärten; wieder in Reih und Glied aufgestellt, je mehr sie sich den Verkehrs- und Industriecentren nähern, schliesslich eng an einander geprefst, wo der teure Boden den Luxus eines Gartens nicht mehr gestattet; aber immer ein Ding für sich, selbständig und bestimmt, nur einem Willen zu dienen. Wo der Wille, sein eigenes Sttick Erde, sein eigenes Heim unabhängig und für sich allein zu haben, so lebendig ist, da muss auch der Wille, dieses Heim wohnlich zu gestalten, besonders energisch ausgeprägt sein.

*

Es ist ein oft wiederholtes Wort, daß England das Land der Industrie und der Kohlen ist; es ist auch das Land der intimen Landschaft. Aus dem Dunst und Qualm seiner fürchterlichen Industriecentren ist der Engländer hinausgeflohen auf das Land mit seinen grünen Wiesen und grünen Hügeln. Dort hat er seine Landhäuser hingesetzt, neben eine alte Eichengruppe, an das fliessende Wasser, an den Abhang eines buschigen Hügels. Und er hat alles gethan, um die Natur, die in dem feuchten warmen Klima so mühelos an



ihrem eigenen Schmuck arbeitet, in ihrer ganzen Frische zu erhalten und mit ihr seine Menschenwerke in eine möglichst innige Verbindung zu bringen. Man muss diese kleinen Landhäuser sehen, bis an das Dach berankt, von Bäumen überschattet, wie sie verwachsen sind mit der Natur; diese kleinen, einfachen Landkirchen in ihrem dichten Epheus-Schmuck, wie sie heimisch und vertraut wirken, wie Freunde, mit denen man täglich Verkehr pflegt. Diese Liebe zur Natur hat in England die ersten Landschaftsmaler entstehen lassen, die seit den Tagen der Holländer selbständig, mit eigenen Augen in die Welt gesehen haben. Turner, Constable, Cox, de Wint haben der Nation das, was sie von ihr empfangen, hundertfältig wiedergegeben, indem sie — unverstanden zuerst — den Blick, das Verständnis und damit die Liebe zur umgebenden Natur erweiterten und vertieften.

*

Der Weg, den eine neue Bewegung in der Kunst in England gehen musste, war vorgezeichnet. In der Liebe zur Natur musste sie wurzeln. Die Liebe zum eigenen Heim würde sie nutzbar machen. Dass diese Bewegung eine Bedeutung gewonnen hat, die England auf dem Gebiet der künstlerischen Ausgestaltung des Hauses die Führerrolle unter den Kulturstaaten zugewiesen hat, war der Begabung und der Energie einiger weniger Männer zu danken.

*

Ruskin muss hier zuerst genannt werden, als der grosse Lehrmeister der Nation, der mit hinreissender Beredsamkeit, mit meisterhafter Sprache, wie sie die Begeisterung eingiebt, sein Glaubensbekenntnis verkündete, dass die Natur und nur die Natur Lehrmeisterin sein dürfe der Kunst. Man muss die empfindungstiefen Worte lesen, die ein Sonnenuntergang, eine Morgenbeleuchtung, das einfache Blatt eines Baumes ihm eingeben, um zu fühlen, in welch innigem Verhältnis er zur Natur stand und wie er es verstand auch anderen die Augen zu öffnen und ihnen immer neue Schätze und Schönheiten in ihrer Umgebung zu enthüllen. Nicht nach anderen Zeiten und Kulturen soll die Kunst hinschauen; aus der Natur soll sie sich entwickeln als lebendiger Ausdruck eigener Anschauung; ein neues Leben neben dem Leben. Wo er einen Künstler fand, der sich losgemacht hatte von Schablone und Ueberlieferung, den er frei eintreten sah für das, was er eigen gesehen und erlebt, da ist er mit der ganzen Wucht seiner Persönlichkeit für ihn eingetreten und hat ihn gegen eine Welt von Vorurteilen verteidigt. So hat er den Boden bereitet für neue Werte und ist nicht müde geworden, zu sagen, dass die Kunst nicht stehen bleibt vor einem Bilde, vor einer Skulptur, vor einem Gebäude; dass wahre Kunst etwas Organisches ist, das ganze Leben umfasst und ihm in allen seinen Beziehungen ein künstlerisches Gepräge giebt.

William Morris war sein grösster Schüler. Er war einer jener seltenen Männer, denen die Bestimmtheit und Wucht ihrer eigenen Ueberzeugung die Macht giebt, Führer und Wegweiser zu sein. Durch die suggestive Gewalt seiner geschlossenen Persönlichkeit übte er einen bestimmenden Einfluss auf seine Umgebung. Er war der geborene Organisator,

der seinen Willen dem Willen seiner Mitmenschen aufstempelte und diesen in die gegebene Richtung warf. Die Arbeit, die dieser Mann geleistet hat, ist erstaunlich. Er erscheint als ein wiedererstandener Mensch der Renaissance, dem alles, was er mit starker Hand anfasste, wie ein Spiel von Händen ging. Die Bedeutung, die er als Dichter erlangt hat, die enorme Thätigkeit, die er als sozialistischer Redner und Schriftsteller entfaltet hat, kann hier nur beiläufig erwähnt werden. Immerhin ist seine sozialistische Denkweise auch für die Würdigung seiner künstlerischen Persönlichkeit von Wichtigkeit. Sein Sozialismus entsprang nicht dem Neid und Hafs; er war rein idealer Art, aus seiner Liebe zum Nächsten geboren und aus dem brennenden Verlangen, dass jedem seiner Mitmenschen ein würdiges Dasein ermöglicht werde. Hier liegt der bestimmende Zug seines Charakters. Die Unzufriedenheit, die er in den Arbeiterkreisen um sich greifen sah, führte er nicht allein auf die materielle Lage der armen Bevölkerung zurück. Die unglückliche Umgebung, in der diese Tausende aufwachsen und leben, erschien ihm als das grösste Uebel: die engen, dunklen Straßens, die kahlen Wohnungen, der Qualm und Dunst jahraus jahrein; nichts Heiteres, keine wirkliche Erholung, keine frohe, gesunde Natur. Und die Erniedrigung des Mannes zur Maschine empörte ihn. Ein Mann, der ein Leben lang nichts anderes zu thun hat, als einen Flaschenzug in Bewegung zu setzen, der Jahr für Jahr denselben Maschinenteil anfertigt, ohne je ein greifbares Resultat seiner Arbeit vor Augen zu haben, kann nicht anders, als zuletzt Ekel empfinden gegen die Arbeit, er muss sich aufbäumen gegen diese Verneinung des Menschen in ihm. Die Aufgabe der Kunst sah er darin, jedem einzelnen unter den Menschen die Daseinsbedingungen zu verschönern; den ersten Schritt zur Verwirklichung dieser Aufgabe fand er in der Wiederbelebung des Handwerks und im Kampf gegen die Industrie. Die Kunst sollte nicht blos Luxus für die bevorzugten Klassen sein, sondern das ganze Leben durchdringen — der Künstler sollte ein Führer der Nation werden. In den dekorativen Künsten erblickte er das Band, durch das die verschiedenen Formen der Kunst zusammengehalten werden. Ist dieses Band zu schwach, so ist der Verfall der gesamten Kunst die notwendige Folge. Die Einzelkünste, denen das organische Leben fehlt, werden zum Spielzeug der Reichen. Einfachheit der Formen und des Ornamentes muss erster Grundsatz sein, um die künstlerischen Gedanken wirklich zum Gemeingut Aller zu machen. Dabei sollte alles, was zum Leben unentbehrlich ist, die Necessaries of life, in erster Linie berücksichtigt werden; jeder Gegenstand in sich vollendet, selbstverständlich, wie ein Baum, wie ein Gras; eine Freude für den, der daran arbeitet und eine Freude für den, der ihn besitzt. — Seine Künstlernatur hat ihn verleitet, den klaren und nüchternen Blick in die menschliche Natur zuweilen zu verlieren und seine Ziele so hoch zu stecken, dass sie für immer unerreichbar bleiben werden. Die Verneinung der Industrie und die Durchdringung eines Volkes in allen seinen Teilen mit künstlerischem Wollen und Empfinden sind Träume eines Dichters. Er teilt diesen Idealismus mit allen Aposteln einer neuen Lehre, deren Herz so voll ist von dem, was sie zu verkünden haben, dass sie keine Hindernisse mehr vor sich sehen. Das ist ihre Schwäche und ihre Stärke. Morris konnte sein Ziel nicht erreichen; er ist sogar selbst seiner Lehre nicht immer treu geblieben. An seiner

Gröfse aber kann das nichts ändern. Seinem Einflus, seiner starken Persönlichkeit ist die mächtige Kunstbewegung, die England in den letzten 40 Jahren erlebt hat, vornehmlich zu danken; und in der Kulturgeschichte wird ihm stets eine der ersten Stellen eingeräumt werden müssen.

*

Schon im Jahre 1848 hatten sich jene jungen Künstler zusammengefunden, die ihren gemeinsamen Boden fanden in dem Wunsche, aller tagesüblichen Schablone zum Trotz nur die ehrliche eigene Empfindung und Anschauung wiederzugeben, die auf diesem Boden sich verwandt fühlten mit jenen empfindungsreinen Florentinischen Künstlern der Frührenaissance und die zum Zeichen dessen sich den — leider nicht glücklichen — Namen Praeraphaeliten beilegten, unter dem sie weltbekannt geworden sind. Die kleine Gemeinde zählte auch William Morris und Edward Burne Jones zu ihren nächsten Freunden; hier fand Morris die Männer, die er brauchte. Unter seiner Führung vereinigten sich die Maler Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne Jones und der Architekt Philipp Webb mit einigen anderen Gesinnungsgenossen zu dem Zweck: ihre freie Zeit der Zeichnung und Anfertigung von Gebrauchsgegenständen zu widmen, die, bei künstlerischer Vollendung, zugleich Jedermann zugänglich sein sollten. Man muss sich zurückversetzen in die damalige Zeit, mit ihrer Kluft zwischen Künstler und Handwerker, wo nahezu jeder Maler die Zumutung, einen Stuhl zu zeichnen, mit Entrüstung von sich gewiesen hätte, um ein Bild zu gewinnen von der Bedeutung

dieses Schrittes. Seitdem haben diese Männer, neben denen bald als einer der bedeutendsten Walter Crane in den Vordergrund trat, unausgesetzt an der Erreichung ihres Ziels gearbeitet; jeder nach seinen Kräften und seiner besonderen Begabung. Die Thätigkeit von Rossetti und Brown trat auf diesem Gebiete mehr in den Hintergrund. Burne Jones hat sich im besonderen um die Wiederbelebung der Glasmalerei verdient gemacht. Seine besten Fenster von Edinburgh, Oxford, Salisbury können getrost neben die Schätze der Kirchen in Nürnberg und Chartres gestellt werden. Crane



J. H. CHAMBERLAIN
SIGURD UND BRÜNHILDE
KARTON FÜR THÜRVORHANG

hat der Entwicklung der Tapete, des Stoffes und der Buchillustration seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Der Löwenanteil der Arbeit fiel Morris zu. Das Band aber, das diese Künstler verbindet und das ihre Werke aus dem gleichen Geiste geboren erscheinen lässt, ist ihre ursprüngliche gesunde Naturanschauung. Sie alle waren von einer glühenden Begeisterung erfüllt für die Meisterwerke, die ihnen in der Natur auf Schritt und Tritt begegneten. Unmittelbar haben sie aus den Vorbildern, die sich ihnen boten, geschöpft; nie haben sie ein neues Ornament, eine neue Form gezeichnet, ohne sich vorher Rat geholt zu haben von dem Aufbau einer Pflanze, von der Struktur eines Baumes, von dem organischen Leben, das sie umgab. Mehr vielleicht, als in irgend einer anderen voraufgegangenen Kunstepoche lässt sich in ihrem gesamten Werk die strenge Anlehnung an die in der Natur gegebenen Motive erkennen; die Natur wird in ihren Händen zum Ornament, aber ohne dass die Stilisierung den organischen Aufbau je vermissen ließe. So vermeidet ihre Kunst die Formel, die Schablone, und erscheint immer wieder frisch und ursprünglich. Der Zweck des Gegenstandes bildete selbstredend den ersten Ausgangspunkt; daneben wandten sie dem Material ihre besondere Aufmerksamkeit zu. Sie studierten die Struktur des Holzes, die verschiedenen Zusammensetzungen der Metalle. Sie wussten, dass jeder Stoff seine eigene Sprache spreche, und sie sahen ihre Aufgabe darin, dieser Sprache den geeigneten Ausdruck zu geben. In Merton Abbey, der von Morris errichteten Werkstatt, fanden diese Gedanken ihre Verwirklichung. Hier, fern von dem Getriebe der Großstadt, an den Ufern der Wandle, inmitten einer lieblichen Landschaft, fand er auch Gelegenheit, die Bedingungen zu verwirklichen, die er für den Arbeiter herbeisehnte. Er wusste Jeden an die richtige Stelle zu stellen, seiner Neigung und Begabung entsprechend, und er hielt damit die Liebe zur Arbeit wach, die ihm als eines der ersten Ziele jeder Arbeiter-Politik erschien.

Die Resultate der gemeinsamen Arbeit wurden dann ausgestellt; diese Ausstellungen gewannen unter Morris' Leitung eine immer größere Ausdehnung und öffneten späterhin ihre Thüren Jedem, der etwas Neues und Selbständiges auf dem Gebiete des home art zu sagen hatte. Die letzte Ausstellung



WANDLEUCHTER
SCHULE IN BIRMINGHAM

vom Herbst 1896 gab ein gutes Bild des gegenwärtigen Standes der Entwicklung.

Bei vollster Anerkennung ihres Werkes und des bestimmenden Einflusses, den diese Männer auf die Kunstentwicklung ihres Landes gehabt haben, darf man nicht übersehen, dass ihr Einfluss eine solche durchgreifende Bedeutung nicht hätte erlangen können, hätten sie nicht den Boden so vortrefflich vorbereitet gefunden. Das Verdienst dafür gebührt den Kunstschulen.

*

Der leitende Gedanke für die Errichtung von Kunstschulen war zunächst rein wirtschaftlicher Natur. Die im Jahre 1836 eingesetzte Parlamentskommission, die den Plan zur Errichtung einer Kunstschule zu beraten hatte, stellte in ihrem Bericht fest, dass, infolge des tiefen Stands des Zeichen-Unterrichts in England, bei dem gänzlichen Mangel geeigneter Schulen, in allen englischen Fabriken französische und deutsche Zeichner beschäftigt würden; dass zudem jährlich ungeheure Summen nach Frankreich, nach Bayern und Preussen gingen, zum Ankauf neuer Muster und Vorlagen. Die Engländer waren wirtschaftlich genug, um zu sehen, welche Einbuße das Nationalvermögen dadurch erlitt; und schon im folgenden Jahre wurde eine Zeichenschule in Somerset House in London errichtet mit dem ausgesprochenen Zweck, der Industrie zu Hülfe zu kommen und den Fabrikanten und ihren Beamten Gelegenheit zu geben, sich mit dem für ihr Gewerbe so notwendigen Zeichnen nach künstlerischen Grundsätzen vertraut zu machen. Nach weiteren zwei Jahren wurden ähnliche Schulen in Birmingham, Manchester, Glasgow und York errichtet. Obwohl von Anfang an betont wurde, dass nicht das Kopieren überliefelter Kunstformeln, sondern die selbständige Anordnung das zu erreichende Ziel sei, wobei Natur als Lehrmeisterin dienen solle, blieben anfänglich die Erfolge doch hinter den Erwartungen zurück, bis im Jahre 1857 die Ueberführung der Londoner Schule nach dem neuen Gebäude in South Kensington erfolgte. Hier wurde sie der Leitung des genialen Begründers und Direktors des South Kensington Museum unterstellt. Der Einfluss des Sir Henry Cole machte sich schon in wenigen Jahren geltend; nicht nur in London, auch auf allen Schulen über ganz England hin, die mit der Londoner Centrale in Verbindung stehen. Schon im Jahre 1860 war die Zahl der in englischen Fabriken beschäftigten französischen Zeichner auf die Hälfte gesunken; wenige Jahre weiter und Frankreich war vollkommen aus dem Felde geschlagen. Bemerkenswert ist die Stimme eines Franzosen. Ein Bericht des Ministers Rouher an Napoleon III. über den Stand der englischen Industrie und den ungeheuren Fortschritt, den die Ausstellung von 1862 gegen das Jahr 1851 zeigte, führt diesen schnellen Aufschwung allein auf den Einfluss der Zeichenschulen zurück.

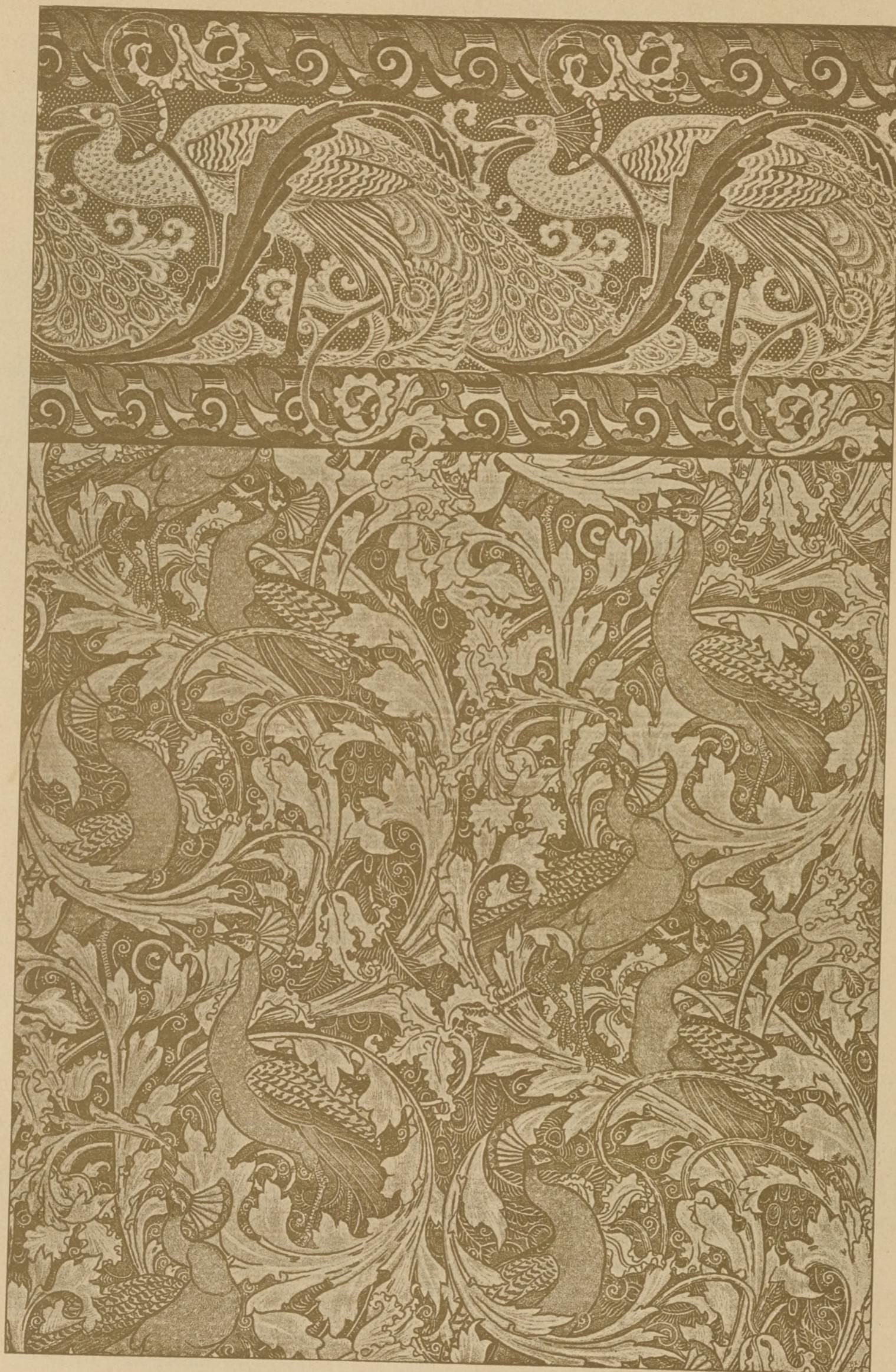
Aus der inneren Einrichtung dieser Schulen ist hervorzuheben, dass das Bestreben vorherrscht, die Schüler sobald und so viel als möglich nach dem Leben zeichnen zu lassen. Daneben ist von grösster Bedeutung, dass laufende Aufgaben gestellt werden zur Anfertigung von Zeichnungen für Gebrauchsgegenstände. Ein Stuhl, eine Bank, ein Leuchter bilden den Gegenstand der Aufgabe; jede strenge Anlehnung an überlieferte Ornamente wird zurückgewiesen; die Preise, die für die besten Entwürfe ausgesetzt sind, werden ausschliesslich den selbständigen Arbeiten zuerkannt; wobei leitender Grundsatz bleibt, dass in erster Linie der Gebrauchswert, in zweiter Linie die Ornamentierung entscheidet. Auf diesem Wege gewöhnen sich die Schüler an selbständiges Denken, und das, was sie gelernt, erscheint ihnen nicht im Licht einer toten Wissenschaft, sondern als in lebendiger Beziehung stehend zum täglichen Leben und seinen Bedürfnissen. Die zur Zeit umfangreichste dieser Schulen in Birmingham hat neuerdings begonnen, den Zeichnungen auch die Ausführung folgen zu lassen. Besonders auf dem Gebiete des gehämmerten Metalls, in der Anfertigung von Leuchtern, Becken, Terrinen, auch in der Email-Arbeit sind dabei sehr günstige Erfolge erzielt worden.

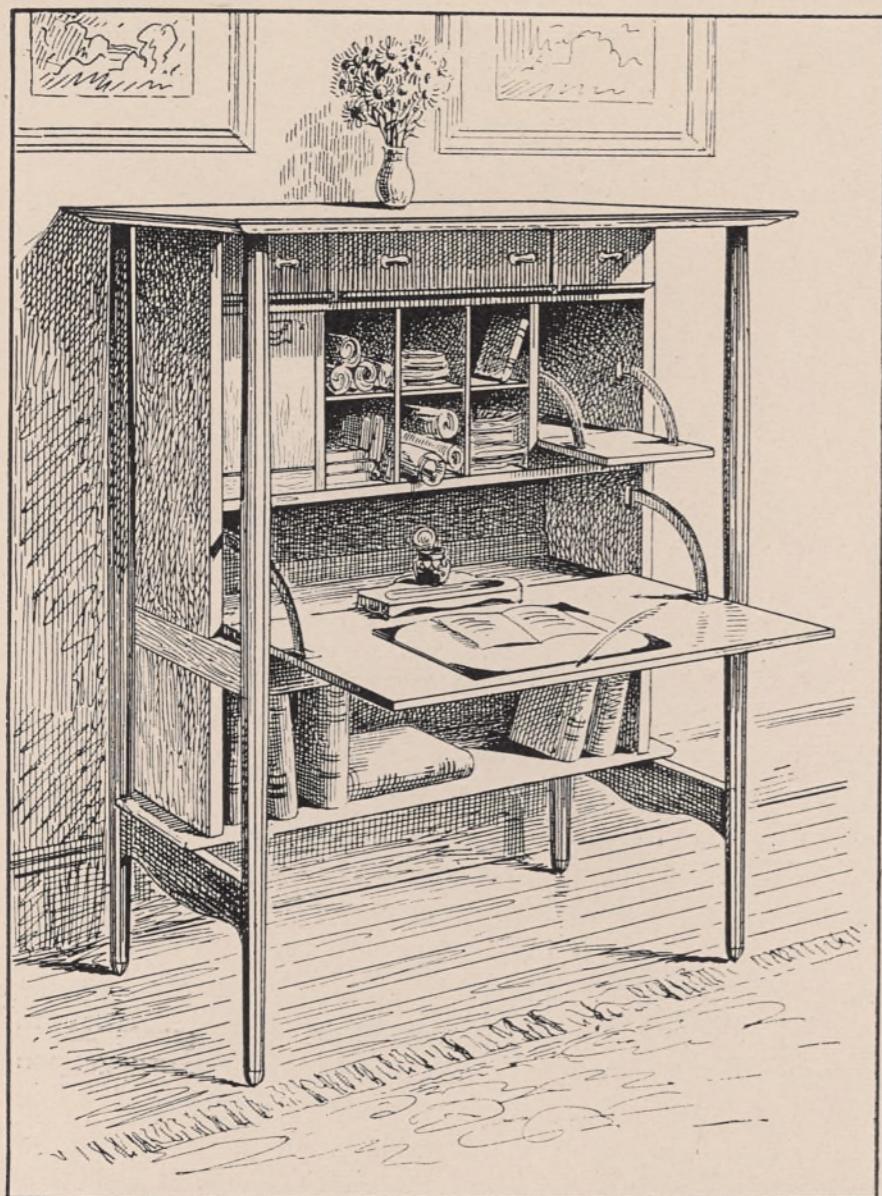
Mehr als der vierte Teil der Lernenden sind Dilettanten, die diese Schulen nicht besuchen als Vorbereitung zum Lebensberuf, sondern als Gelegenheit, sich in der Schärfung des Auges, in der Entwicklung des künstlerischen Geschmackes fortzubilden. Die Vorteile dieser, übrigens auf wirtschaftlichen Gründen beruhenden, Einrichtung sind einleuchtend. Neben den schaffenden Kräften werden die geniessenden erzogen. Diese, beinahe ausnahmslos Damen, tragen den verfeinerten, künstlerischen Geschmack, den sie diesen Schulen danken, in ihr Heim und wissen damit in weiteren Kreisen das Verständnis für das künstlerische Schaffen zu erweitern.

Die Zahl der Schulen ist heute nahezu 200. Man kann sich aus dieser Zahl ein Bild machen, welchen Einfluss die



GETRIEBENES BECKEN
SCHULE IN BIRMINGHAM





C. J. VOYSEY, DAMENSCHREIBTISCH
FÜR DEN PAN GEZEICHNET

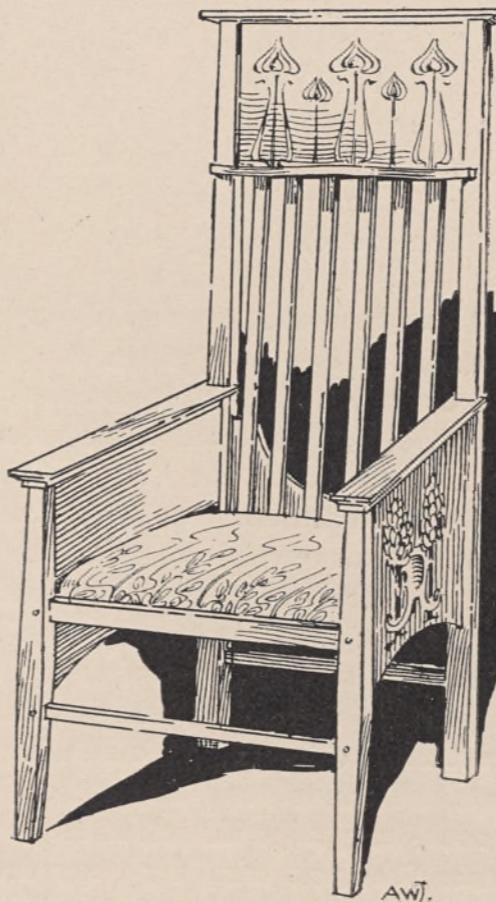
Tausende, die daraus hervorgegangen sind, über ganz England hin gehabt haben. Was sie gelernt, haben sie in das praktische Leben hineingetragen; durch sie ist der Boden bereitet worden, als die grossen Träger der neuen Ideen auftraten und dem Fortgang der Kunstentwicklung die Richtung gaben.

Daneben haben sich in den letzten Jahren in den bedeutenderen Städten, voran wieder in Birmingham und London, Kunst-Handwerker-Gilden gebildet, die sich unmittelbar mit den von Morris angestrebten Zielen begegnen und das verwirklichen, was in diesen Zielen gesund und erreichbar war. Die fortschreitende technische Vervollkommnung der Maschine bringt die Gefahr mit sich, dass die Handarbeit schliesslich nahezu vollkommen verdrängt wird; und dass der Arbeiter zum Diener der Maschine herabsinkt. Diese Massenarbeit, so notwendig und unentbehrlich sie auf vielen Gebieten ist, wirkt vom künstlerischen Gesichtspunkte aus verflachend. Der Reiz, den jeder Handarbeit die Liebe und Sorgfalt des Schöpfers verleiht, ist durch keine mechanische Arbeit zu ersetzen. Morris hatte die Gefahr, die der Kunst durch den Verfall des Handwerks droht, richtig erkannt. Durch diese Gilden, deren Entstehung grossenteils auf seinen Einfluss zurückzuführen ist, wird der drohenden Gefahr ein wirksamer Riegel vorgeschoben. Die Leiter der Gilden in Birmingham und London, Clavering und Ashbee haben dafür gesorgt, dass die in ihren Werkstätten gefertigten Gegenstände heute eine der ersten Stellen einnehmen. Man darf hoffen, dass die ernste und gewissenhafte Arbeit, die hier geleistet wird, einer Ver-

flachung vorbeugen wird, wie sie besonders heute seitens der Industrie droht, die durch die massenhafte Ausnutzung und Nachahmung der gegebenen neuen künstlerischen Gedanken sonst leicht einen schnellen Verfall der Bewegung herbeiführen könnte.

★

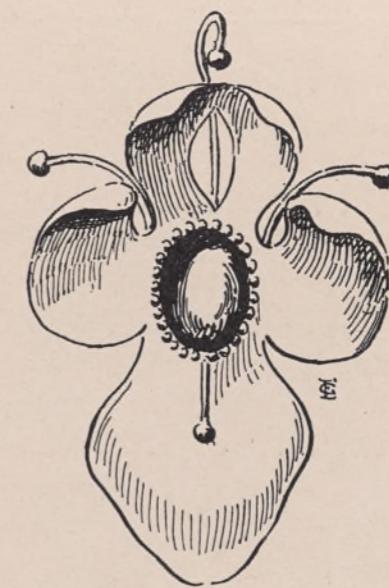
Ueberblickt man den heutigen Stand des englischen Kunsthandwerks, so fällt zunächst auf die ungleichmässige Entwicklung auf den verschiedenen Gebieten. Dem Ornament ist neuerdings wieder die meiste Sorgfalt zugewandt worden; der eigentliche Gebrauchsgegenstand, insbesondere das Möbel, ist dagegen etwas mehr in den Hintergrund geschoben worden, entgegen den ursprünglichen Absichten der Führer. Dabei muss indessen zugegeben werden, dass nach der Beseitigung des überlieferten Ornaments und nach der Vereinfachung und Anpassung des Möbels zu seinem Zweck, viel Neues auf diesem Gebiete nicht zu sagen ist. Der hier abgebildete Stuhl, dessen Lehne in der Zeichnung unbequem für den Rücken erscheinen mag, ist in Wahrheit in der sanften Biegung seiner Rippen dem Körper vollkommen angepasst und bietet einen denkbar angenehmen Sitz. Für die einfachen Gebrauchsmöbel, für den Schreibtisch, den Wandschrank ist das Streben nach guten Verhältnissen und nach möglichst sachgemässer, vorteilhafter Verwendung des Materials vorherrschend. Die grösste Aufmerksamkeit wird der Tapete und dem Möbelstoff zugewendet. Neben Morris ist hier, wie erwähnt, besonders Crane führend gewesen. Beim Anblick seiner ornamentalen Zeichnungen hat man das Gefühl, als könne sich dieser Mann nie verausgaben. Die Fülle von Anregungen, die er täglich von neuem aus der Natur nimmt, ist erstaunlich und es zeigt sich, dass seine Ideenwelt reich genug ist, um auch Anderen wieder als Anregung und Ausgangspunkt zu dienen. Dabei lässt sich indessen nicht verkennen, dass er besonders in neuester Zeit der Hauptbedingung nicht gerecht wird, seinen Werken eine allgemeine Verwendbarkeit zu sichern. Diese Tapeten und Stoffe sind viel zu reich, um anders, als in Prunksälen möglich zu sein. Eine seiner Pfauentapeten z. B. wäre weder mit den Verhältnissen, noch mit der Einrichtung eines Wohnzimmers in Einklang zu bringen. Im wirklichen Gegensatz dazu gibt Voysey der einfarbigen oder nur diskret ornamentierten Tapete den Vorzug. Den Hauptnachdruck legt er auf die Aus-



WICKHAM JARVIS, LEHNSTUHL
FÜR DEN PAN GEZEICHNET

bildung eines den Abschluss nach der Decke zu bildenden Frieses. Er findet so Gelegenheit, seiner reichen ornamentalen Begabung vollen Ausdruck zu geben, ohne doch durch zu starke Betonung des Ornamentes in der Tapete selbst dem eigentlichen Wandschmuck, dem Bilde, Eintrag zu thun. Er und Harrison Townsend haben der 96er Arts and Crafts Exhibition den Stempel aufgedrückt. Ohne das Organische in ihren der Natur entnommenen Vorbildern zu verlassen, haben sie in ihrem Werk dem Stil eine strengere Betonung, eine weitergehende Ausbildung gegeben; sie sind darin über Morris und Crane hinausgegangen. Das zu diesem Aufsatz gezeichnete Titelblatt von Townsend giebt in etwas veränderter Form eine seiner Tapeten für eine Halle in Düsseldorf wieder. Das Ornament hebt sich in leichtem Relief von der Grundlage ab. Das einfarbige lichte Grün giebt einen wirksamen Gegensatz zu dem in amerikanischem Nussbaumholz geschnitzten Kaminüberbau, der eine der bedeutenden Sehenswürdigkeiten der Ausstellung bildete und der dem deutschen Besucher besonders nahe gerückt war durch seine Bestimmung für Deutschland und den auf dem oberen Fries geschnitzten Spruch: Eignes Heim und eignen Herd, halte über alles wert.

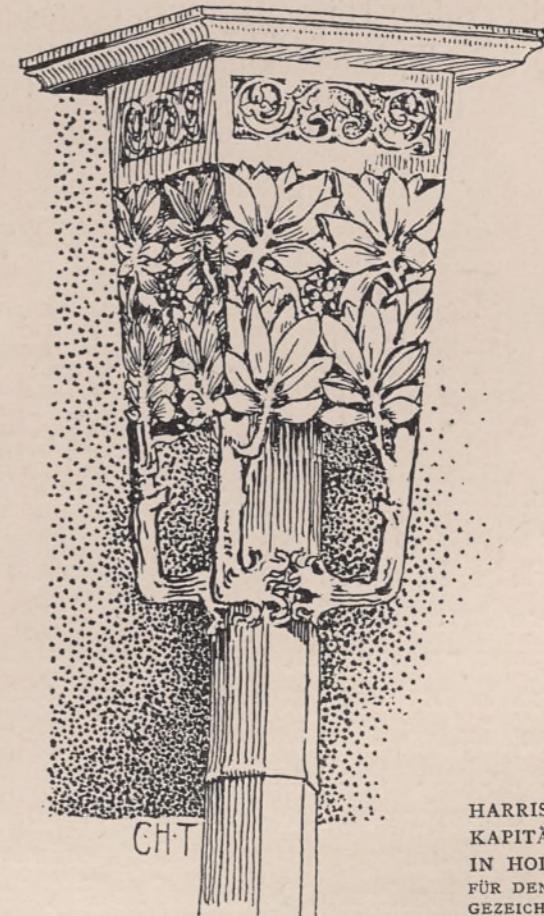
In den Säulenkapitälern tritt zum erstenmal eine unmittelbare Verwertung der neuen Ideen für die Architektur zu Tage, und es ist zu hoffen, dass die Entwicklung der Außenarchitektur, die bisher noch wenig berührt worden ist von der neuen Bewegung, durch Townsend ebenfalls einen wirksamen Anstoß erhalten wird. Es ist merkwürdig genug, dass die Entwicklung des englischen Hauses von innen nach außen gegangen ist, dass sie bei der Lampe und bei der Tapete anfing und erst in letzter Linie die Außenseite des Hauses umfasste. In der Gestaltung der Innenräume allerdings ist das Bestmögliche erreicht worden, die Anordnung ist überall zweckmäßig und behaglich. Die Außenarchitektur dagegen hat sich meist mit der Negation überliefelter Stile begnügt. Nur durch ihre vollkommene Anspruchslosigkeit und Einfachheit ließ sie erkennen, dass hier der Raum geschaffen wurde für neue Ideen. Dabei wurde der Wiederbelebung der Farbe wieder mehr Aufmerksamkeit zugewandt. Man erinnerte sich der Wirkung des einfachen grünen Ladens im holländischen und niederdeutschen Hause, der mit der weißen Wand und dem roten Dach ein so freundliches und einladendes Bild gewährt. Ein Holzvorbau in grün, oder braun gab der Thür, als dem wichtigsten Teil der Wand, eine stärkere Betonung. Ein Fries von grünen Kacheln wurde als Uebergang von der Wand zum Dach angebracht; so in dem gefälligen Thurm des abgebildeten Landhauses. Im Allgemeinen aber beschränkten sich diese Versuche auf das kleine Landhaus. In den Monumentalbauten können die Architekten ihr reiches Wissen ebensowenig vergessen, als bei uns. Der erste bedeutende Versuch, auch auf diesem Wege selbstständig vorzugehen, ist ebenfalls von Harrison Townsend unternommen worden in seinem Entwurf zu einer Bildergalerie in Whitechapel. Die beiden starken Seitentürme dienen zur Aufnahme der Aufzüge; die Säle für die Bilder finden in dem Mittelbau Platz. Die Anordnung ist zweckentsprechend und die Frontentwicklung zeigt ein selbständiges Vorgehen. Einen wirksamen Schmuck wird der unter dem Dach sich hinziehende Mosaikfries bilden, dessen Ausführung Crane übernommen hat. Es bleibt zu hoffen, dass der Plan zur Ausführung kommt.



SCHMUCK-
FASSUNG
SCHULE IN
BIRMINGHAM
FÜR DEN PAN
GEZEICHNET

Das hier von Townsend gezeichnete Kapitäl ist dem erwähnten Herdüberbau entnommen; es ist bezeichnend für das Zusammenarbeiten der Künstler, dass die gesamte Schnitzarbeit von einem Mitglied der Royal Academy, dem Bildhauer Frampton, ausgeführt worden ist.

Wie billig, bilden die Beleuchtungskörper, besonders unter den für das elektrische Licht veränderten Bedingungen, einen Gegenstand besonderer Beachtung; und wenn auch in dieser Beziehung Amerika führend ist, so sind doch die Lampen und Wandleuchter, die aus der Werkstätte der Gilde in Birmingham und aus der Fabrik von Benson hervorgegangen sind, durchaus selbständig und zweckentsprechend. Der sorgfältigen Bearbeitung des Materials wird dabei besondere Aufmerksamkeit zugewendet und die Vorzüge der Handarbeit gegen die Maschinenarbeit springen hier besonders in die Augen. Vornehmlich die Londoner Gilde hat die Bearbeitung der Gebrauchsgegenstände in Metall, der Terrine, der Bowle, der Kanne, zu ihrer Aufgabe gemacht. Die ver-



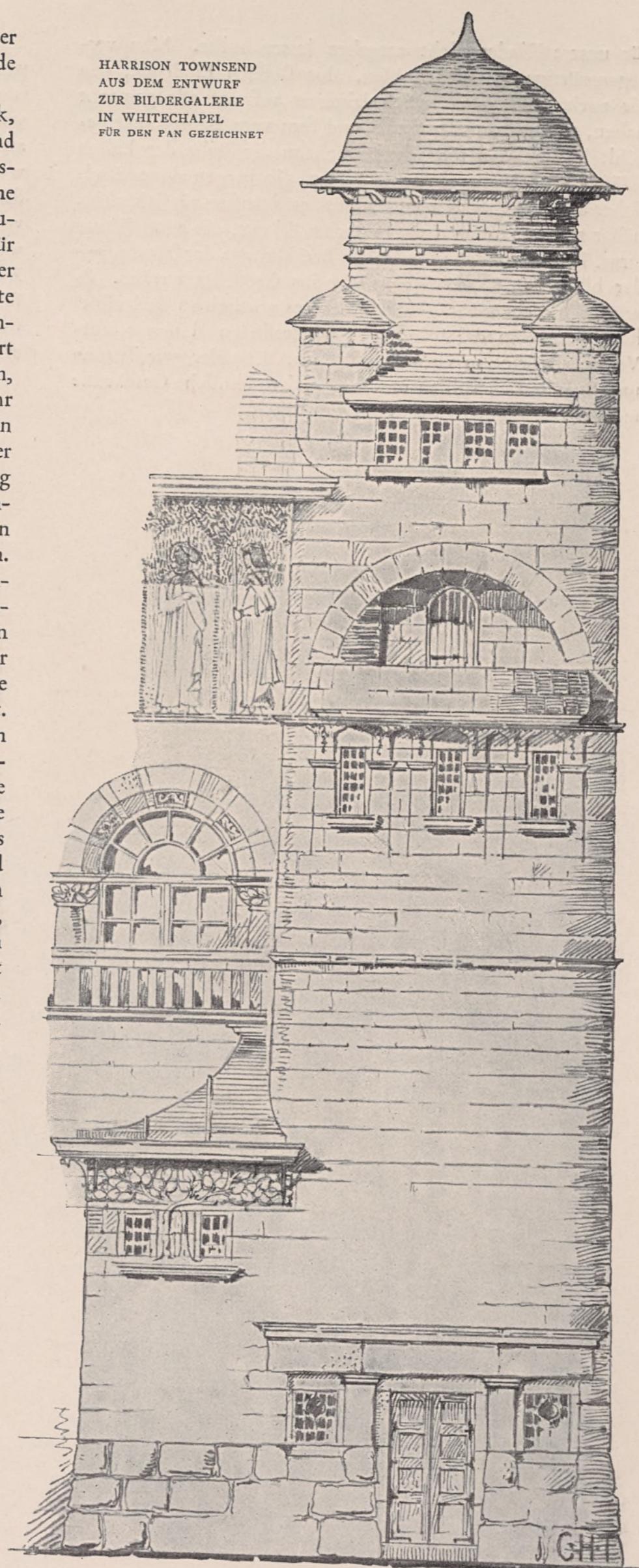
HARRISON TOWNSEND
KAPITÄL
IN HOLZ GESCHNITTEN
FÜR DEN PAN
GEZEICHNET

schiedenen Legierungen, die einfache Silhouette und der Stempel liebenvoller Handarbeit geben jedem dieser Gegenstände einen individuellen Reiz.

Hand in Hand damit geht der Versuch, dem Schmuck, der Fassung von Edelsteinen und von Emaillen neue und individuelle Formen zu geben. Das Gebiet der Gebrauchsgegenstände wird damit verlassen, aber nirgends scheint eine gründliche Reform mehr geboten. Eine massenhafte Zusammenhäufung von Steinen und Perlen hat die Sorge für die Fassung fast vollkommen beiseite geschoben. Die Berliner Gewerbeausstellung von 1896, die einen Begriff geben konnte von der Bedeutung und Ausdehnung des Berliner Juwelenhandels, hat eine ungeheure Menge und einen grossen Wert von Schmuck aufgehäuft, der beinahe zu leugnen schien, dass es eine Kunst auf diesem Gebiete je gegeben. In mehr oder weniger konventionellen Zeichnungen wird Stein neben Stein gesetzt; die Fassung spielt keine Rolle; sie ist zum Diener des Steins erniedrigt; sie hat neben ihm keine Bedeutung mehr. Diese Steine schreien ihren Geldwert in die Welt hinaus und es ist nicht ungewöhnlich geworden, das Einkommen eines Mannes nach dem Schmuck seiner Frau zu bewerten. Die englischen Juwelierläden bieten denselben Anblick. Nachgerade aber hat man angefangen sich zu sagen, dass die Bedeutung des Schmuckes doch wohl tiefer liege, als nur von dem Reichtum seines Trägers Kunde zu geben. Man hat der Fassung wieder zu ihrem Recht verholfen und hat die farbige Wirkung des Metalls zum Metall und zum Stein untersucht. Eine einfache runde Platte aus handgehämmertem, matten Silber als Träger einer Perle gibt durch die Anspruchslosigkeit und durch den intimen Reiz der Farbe eine bessere Brosche, als die meisten Juwelierläden zeigen können. Eine fein stilisierte, sich wiederholende Ranke in Platindraht als Träger einzel gestellter Opale würde ein reizvolles Halsband geben; mattes Gold wird am Besten als Gegensatz zu dem tiefen Blau des Saphirs gewählt werden. Noch ist der Schritt, den die englische Goldschmiedekunst gemacht hat, kein grosser; ein Fehler wiederholt sich oft: die Steine sind meist zu hoch gefasst, stehen zu weit von der Grundfläche ab und werden notwendig unwillkommne Haken für Tücher und Mäntel bilden. Aber ein Anfang ist da und er wird gewiss weiter führen. —

Eine besondere Erwähnung verdienen die Fitzroy-Bilder. Der Name ist zufällig und hat mit der Natur der Sache nichts zu thun. Den Ausgangspunkt bildete der Wunsch, den kahlen Wänden der Hospitäler und Schulen einen freundlichen Anblick zu geben und auch dem kleinen Manne die Anschaffung eines künstlerischen Wandschmuckes zu ermöglichen; eine der besten Früchte der von Morris ausgegangenen Ideen. Walter Crane und Heywood Sumner thaten sich mit einigen Gesinnungsgenossen zusammen und lieferten die Zeichnungen, die möglichst gemeinverständliche Gegenstände in einfachster Form behandeln. Scenen aus dem Leben des Landmanns, des Arbeiters, bekannte Vorgänge aus der Bibel gaben den Stoff. Die Einfachheit der Farben erlaubt ein billiges Vervielfältigungsverfahren. Die Verbreitung der Bilder über die englischen Schulen hin ist bedeutend; in Berlin sind sie durch gelegentliche Ausstellungen bei Amsler und Ruthardt bekannt geworden. Einer jungen Künstlerin hat das allen unseren Kindern so geläufige Lied: Die Hussiten zogen vor Naumburg einen dankbaren Stoff geliefert, den sich die deutsche Kunst

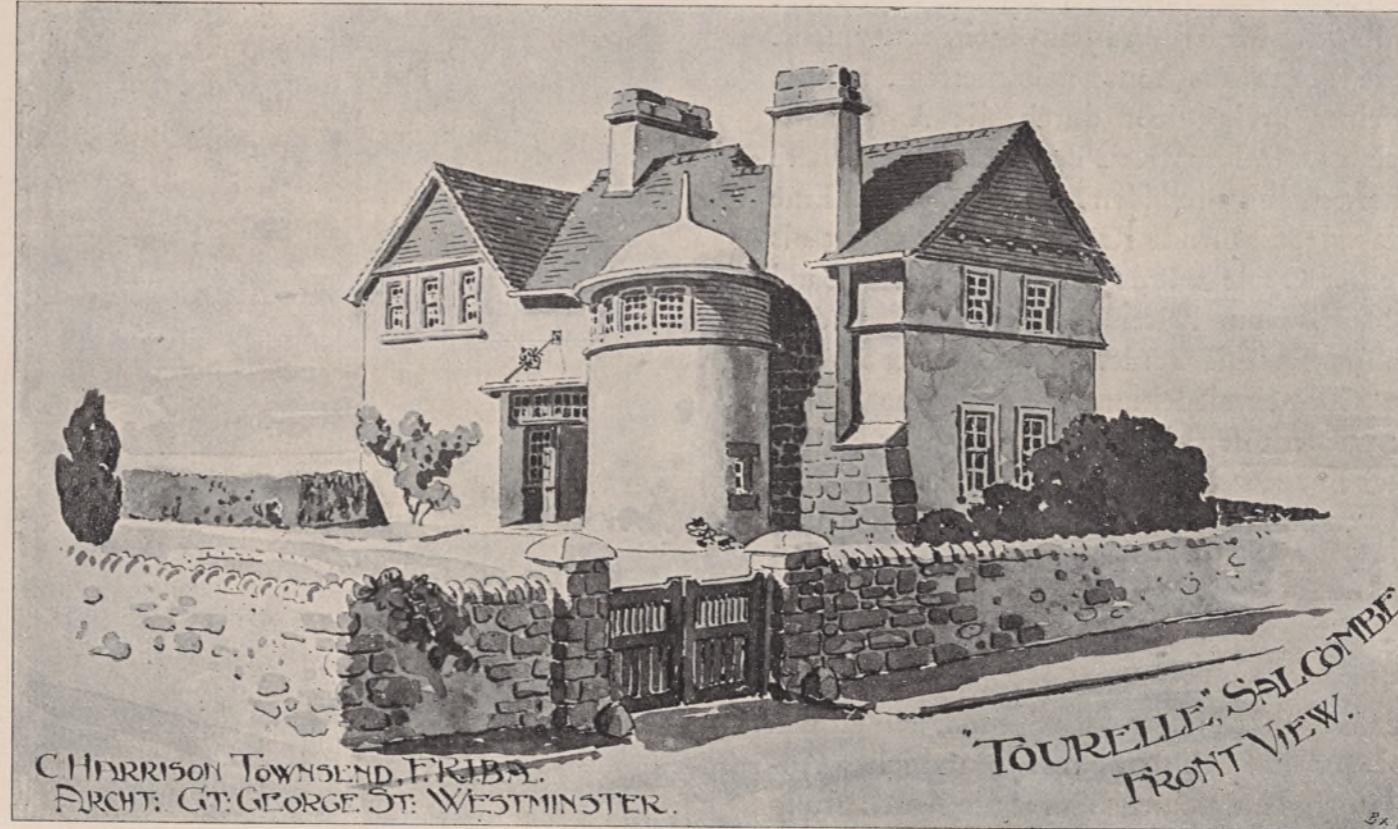
HARRISON TOWNSEND
AUS DEM ENTWURF
ZUR BILDERGALERIE
IN WHITECHAPEL
FÜR DEN PAN GEZEICHNET



für unsere Kinder nicht entgehen lassen sollte. Man ver-
gegenwärtige sich den kahlen, abstossenden Eindruck, den
die nackten Wände der Schulzimmer auf uns alle gemacht
haben, wie wir uns da fremd und fern vom Elternhause ge-
föhlt haben; und man denke sich an die Stelle der kalten
Wände eine Reihe einfacher Bilder, die in gemeinverständ-
licher Sprache dem Kinde das, was es drausen täglich sieht,
näher rücken, die ihm die einfachen Lieder, die es zu Hause
lernt, lebendig machen, oder die Erzählungen der Mutter aus
der biblischen Geschichte wieder ins Gedächtnis rufen. Es
wird sich nicht mehr fremd fühlen; es wird einen Teil seines
Elternhauses in der Schulstube wiederfinden. Unser reiches
Volkslied bietet so viele Anregungen. Künstler wie Thoma
und Steinhausen sollten unseren Kindern ähnliche Geschenke
machen.

Eine Aufzählung der Einzelheiten und Erschöpfung der
verschiedenen Gebiete, die für die Kunst nutzbar gemacht
worden sind, würde ohne die lebendige Anschauung ermüdend
wirken. Es kam hier nur darauf an, den Geist zu zeichnen,
aus dem eine solche Bewegung geboren werden kann. Wir
wollen England gut Glück wünschen auf den Weg und zu
dem Wettlauf, zu dem es durch das mit elementarer Kraft
vorgehende Amerika gezwungen wird. Und wir unsererseits
wollen suchen, unsere eigenen, neuen Wege zu finden.
Eckmann, Hofmann, Köpping, Obrist haben die
Führung übernommen. Möchte sich auch die starke Hand
finden, die die verstreuten Kräfte vereint und zur Macht
erhebt.

FRHR. E. VON BODENHAUSEN



HERE BYGYNES THE RO-
MANCE OFF SYR PERECYVELLE
OF GALES

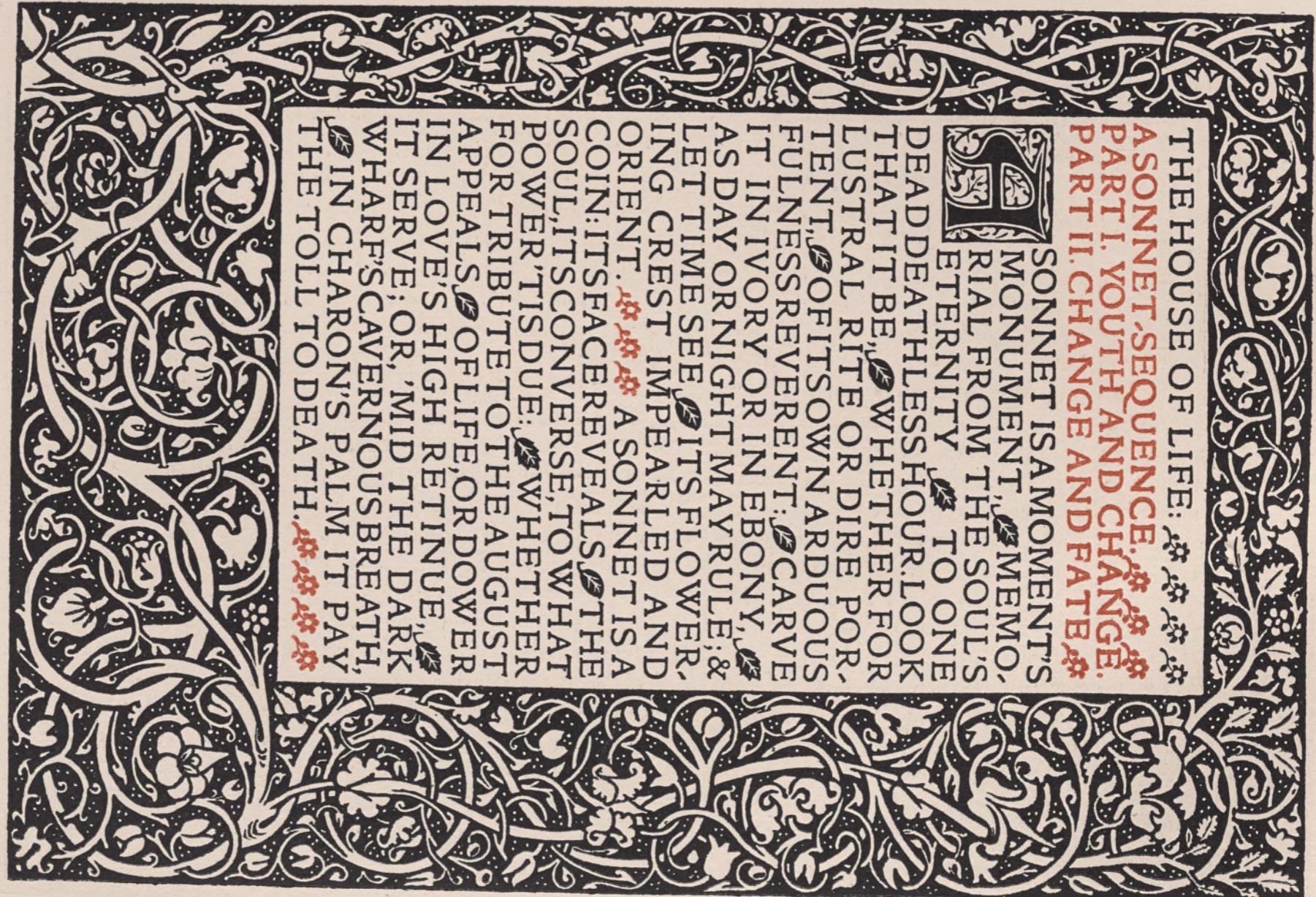
Ef, lythes to me
Two wordes or
thre
Off one that was
faire and fre,
And felle in his
fights;
His righte name
was Percyvelle,
He was fosterde
in the felle,

He dranke water of the welle,
And vitt was he wyghte!
His fadir was a noble mane,
fro the tyme that he begane,
Miche wirciphe he wane,
Whenne he was made knyghte;
In kyng Arthures haule
Beste byluffede of alle,
Percyvelle thay gane hym calle,
Who so redis ryghte.

HO that righte can rede,
He was doughty of dede,
Astryffe body one a stede



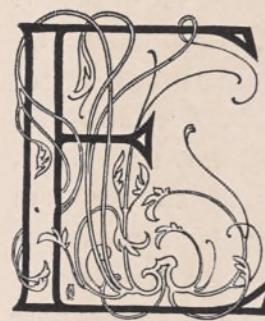
William Morris, Titelseiten zu Sir Percyvelle of Gales
Holzschnitt von Furne Jones





C. J. H. VOYSEY, FRIES
FÜR DEN PAN GEZEICHNET

DAS ENGLISCHE BUCH



INE sachgemäße, künstlerische Ausstattung des Buches ist im Allgemeinen in Deutschland so wenig ausgebildet, dass es gut sein wird, sich zunächst zu fragen, was man vom Buch verlangen soll.

Das Papier weich und fest; nicht zu weich, um nicht auf der Rückseite den Eindruck der Type zu zeigen. Eine glänzende, glatte Oberfläche ist unangenehm für Auge und Hand; der Druck erscheint kalt und frostig; die Glanzlichter stören beim Lesen. Ein mattes, am besten etwas rauhes Papier von gelblichem Weiß ist für das Auge am wohlthwendsten. Für die Type gilt als erster Grundsatz, dass sie gut leserlich ist und dem Auge auf die Dauer nicht weh thut. Die lateinische Type, die auch im deutschen Druck immer weitere Verbreitung findet, verdient aus diesem Grunde wegen ihrer grösseren Einfachheit den Vorzug. Sache des individuellen Geschmackes wird es sein, dem einzelnen Buchstaben mehr oder weniger Abwechslung zu geben, was angesichts der gleichgültigen und charakterlosen Type, die vorherrscht, besonders wünschenswert erscheint. — Der Drucker sollte vor allem neben sorgfältiger Liniierung auf einen regelmässigen Abstand zwischen den einzelnen Buchstaben und den einzelnen Wörtern sehen. Besonders in letzterer Beziehung wird

viel gefehlt. Dabei sollten diese Abstände nicht zu gross sein, um die Seite nicht fleckig erscheinen zu lassen. Besondere Aufmerksamkeit ist darauf zu verwenden, dass der Satzspiegel stets in gleicher Höhe beginnt und auf beiden Seiten des aufgeschlagenen Buches gleichmässig breite Innen- und Außenränder freilässt. Ein Zusammenrücken des Satzspiegels nach der Mitte, so dass der äussere Rand etwas breiter wird, giebt der Doppelseite ein geschlosseneres Aussehen. — Der Einband hat den Zweck, die Blätter des Buches zusammenzuhalten und vor Schmutz und Beschädigung zu bewahren. Er wird daher aus festem Rücken und Deckel bestehen müssen. Da von dem Rücken, als von dem Träger des Buches, besondere Haltbarkeit verlangt wird, so lässt sich auch bei einfacherem Deckel ein Lederrücken rechtfertigen. Immerhin erinnert diese Zwiegestalt, die wir mit Halbfranz zu bezeichnen pflegen, recht stark an die Häuser mit prunkvoller Front und ärmlichem Hof. Jedenfalls sollte man die Verbindung von Leder und Papier vermeiden. Am besten wird es immer sein, nur ein Material in Anwendung zu bringen; also entweder Leder oder Leinwand; die Füllung des Deckels natürlich aus steifer Pappe. Den steifen Deckel sollte man nur aufgeben für den Pergamentband; und man sollte andererseits Pergament nur verwenden ohne Einlage; der Reiz des Materials liegt in der elastischen Nachgiebigkeit bei

aller Festigkeit. — Für die Beschriftung des Bandes gilt vor allen Dingen wieder die Regel, dass die Schrift klar leserlich ist. Golddruck in einer einfachen, lateinischen Type wird meist die besten Dienste thun. In England sieht man neuerdings zuweilen eine Beschriftung des Rückens, die folgendermassen aussieht:

S P E N
S E R S
F A I R
I E Q U
E E N E

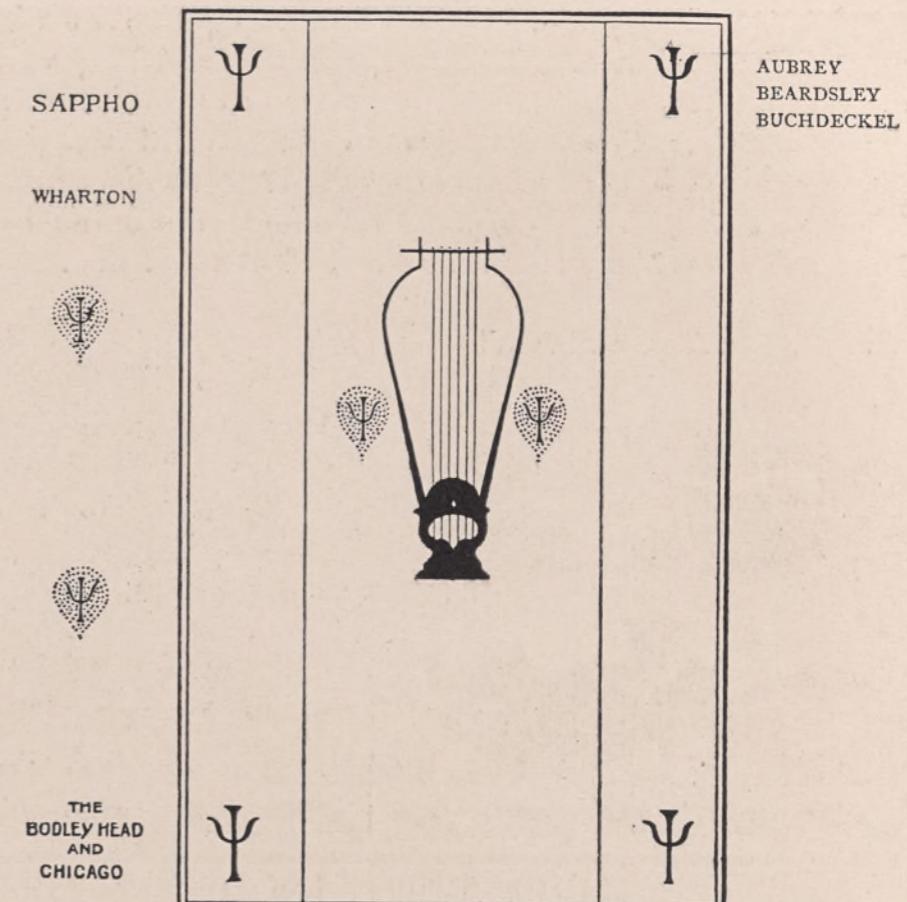
Das mag originell sein; sicherlich ist es sinnlos. Ist der Rücken zu schmal, so nehme man eine kleinere Type. Eine Beschriftung des Deckels, die nicht einen wesentlichen Bestandteil des Ornamentes bildet, ist nur für solche Bücher angezeigt, die ihrer Natur nach bestimmt sind, auf dem Tisch zu liegen. Für die Ornamentierung des Bandes lassen sich naturgemäß keine Regeln aufstellen; hier muss der Künstler sprechen. Nur wird darauf hingewiesen werden können, dass der Deckel nicht die Bestimmung hat, eine bildliche Darstellung des Buch-Inhalts zu geben. Und man wird es ferner gern sehen, wenn das Ornament in einer fühlbaren Beziehung zum Inhalt steht; wenn z. B. Gottfried Kellers Novellen nicht denselben Schmuck tragen, wie ein Kochbuch. — Der Binder hat darauf zu achten, dass seine Bücher gut aufschlagen, dass es nicht wiederholter Kraftanstrengungen bedarf, um ein frisch gebundenes Buch zu lesen. Wie man ein Buch aufschlägt, so soll es liegen bleiben; wer ein Buch erst vor dem Gebrauch aufkrachen muss, sollte es zunächst seinem Buchbinder zurücksenden.

*

Die praktischen Engländer lieben es nicht, ihre Bücher in zerfetztem Zustand zu sehen; und da sie viel lesen, besonders wenn sie unterwegs, in der Bahn, im Omnibus sind, daher ihre Bücher sehr anstrengen, so haben sie nach einem dauerhaften und billigen Einband suchen müssen. So ist der Leinenband entstanden, ohne den kein englisches Buch heute in die Öffentlichkeit kommt und der dem englischen Buchladen sein charakteristisches Gepräge giebt. Die Vorteile dieses Einbandes sind einleuchtend. Für die meisten Bücher, die ein-, zweimal gelesen werden, um dann auf dem Bücherregal ihren Platz zu finden, genügt der leichte Leinenband vollkommen; und er bewahrt das Buch vor dem zerzausten Anblick, den die in Deutschland und Frankreich veröffentlichten Bücher nach wenigen Tagen des Gebrauchs gewähren.

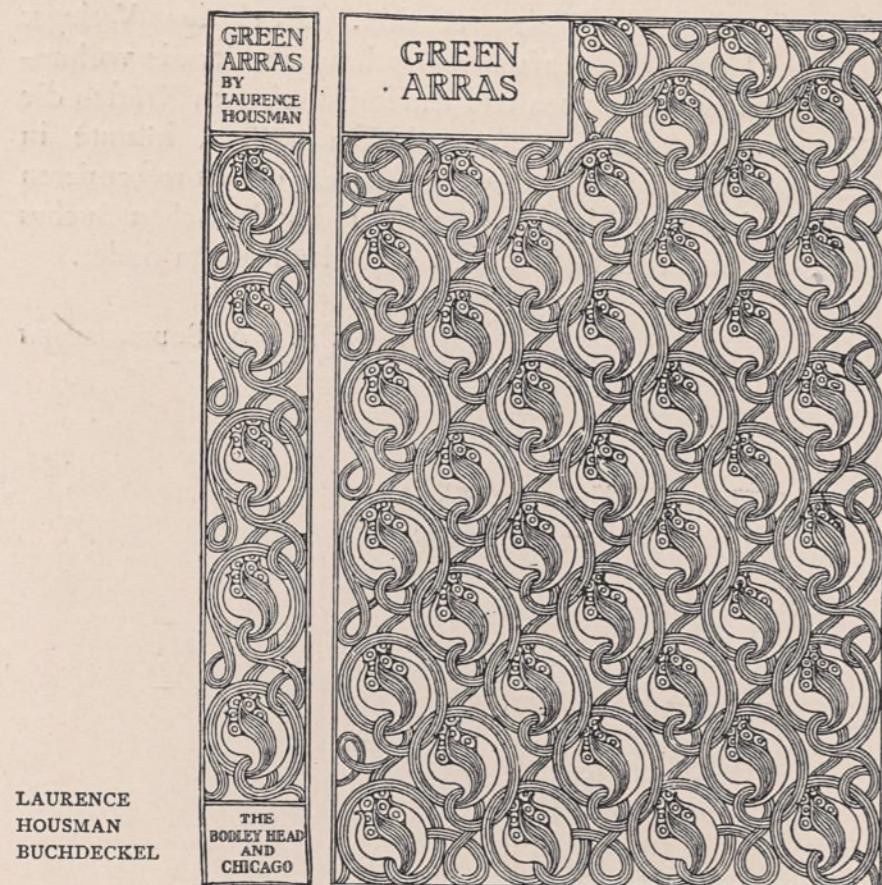
Andrerseits fällt der Preis des billigen Deckels so wenig ins Gewicht, dass der Bücherliebhaber, der seine eigenen individuellen Einbände vorzieht, kein Bedenken tragen wird, den einfachen Band durch einen kostbareren zu ersetzen. Der Umstand, dass die Bücher nicht aufgeschnitten in den Handel kommen, weist schon auf den beabsichtigten provisorischen Charakter des Leinenbandes hin.

Man sollte glauben, dass eine Bewegung zu Gunsten einer künstlerischen Ausgestaltung des Buches diesen so verbreiteten Leinenband zum Ausgangspunkt habe nehmen müssen; tatsächlich hat die Entwicklung einen anderen Weg eingeschlagen und ist erst auf Umwegen wieder beim Leinenband angelangt. Wieder war William Morris die treibende Kraft.



AUBREY
BEARDSLEY
BUCHDECKEL

Morris hielt eine Reform der Buchausstattung von Grund aus für notwendig; und er ging auf die Anfangsgründe der Buchdruckerkunst zurück. In den frühesten Drucken, deren Typen sich unmittelbar an den in den Manuscripten angewandten Schrift-Charakter anschliessen, sah er seine Vorbilder. Die Gutenbergsche Bibel gab ihm die Anregung zu seinen gotischen Buchstaben; eine andere Type entwickelte er aus den gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Nicolas Jenson in Venedig hergestellten Drucken, die ihm stets als vollendete Beispiele des Buchdrucks vorgeschwungen haben. Die heutigen Typen erklärte er ausnahmslos für zu lang; wodurch ihre Leserlichkeit leide. Er zeichnete seine Buchstaben in ein Quadrat, um ihre Klarheit damit zu erhöhen. Die Anfertigung eines weichen, dabei widerstandsfähigen Papiers aus ungebleichten Leinenlumpen überwachte er selbst. Der Einband ist stets gleichmäßig aus Pergament mit seidenen Bändern; oder aus blauer Pappe mit lichterem Leinenrücken. Bei dem Druck verwandte er die peinlichste Sorgfalt auf den gleichmässigen Abstand der Buchstaben und Wörter; und er erreichte damit — soweit er seine lateinische Type anwandte — dass bei grösster Deutlichkeit des Druckes der Satzspiegel nie fleckig wirkt, vielmehr als einheitliche graue Fläche erscheint. Die reichen Initialen und ornamentalen Rahmen zu den Titel- und Anfangsseiten hat er sämtlich selbst gezeichnet, zum Teil selbst in Holz geschnitten. Diese Anfangsseiten umfassen meistens auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches in reichem Rahmen den Titel; auf der rechten in entsprechendem Rahmen den Beginn des Druckes in Kapital-Buchstaben. Trotz der künstlerischen Wirkung des Ganzen sind diese Anfangsseiten als gänzlich verfehlt zu bezeichnen; die Schrift ist so stark ornamentiert, dass sie kaum zu entziffern ist. Und das ist nicht der einzige Einwand gegen seine Bücher. Seine gotische Type, die er allerdings nur selten anwendet, ist schlechterdings unleserlich; man versuche es mit einer halben Seite seiner Chaucer-Ausgabe; nach ganz kurzer Zeit tanzen und schwirren die Buchstaben, dass man



die Zeile nicht festhalten kann. Die Besitzer betrachten sie denn auch als ein Bilderbuch; als ein prachtvolles Bilderbuch allerdings, da die von Burne Jones dazu gefertigten Holzschnitte zu seinen besten Werken gehören. Morris ist ferner in der Ausstattung des Buchs seinem Prinzip: dem Volk, der Mehrzahl, die Kunst wiederzugeben, vollkommen untreu geworden. Die Ausstattung der Bücher, die peinliche, mühevolle Arbeit, die darauf verwendet ist, rechtfertigen gewiss den hohen Preis. Aber wie klein ist die Zahl derer, die 50 M. für einen Band anlegen können. Nur in Park Lane wird man die Männer finden, die mit treuherzigen Mienen die relative Billigkeit der Chaucer-Ausgabe rühmen, deren Preis sich auf 400 M. beläuft.

Trotzdem wird ihm die Geschichte der künstlerischen Entwicklung des Englischen Buchs eine erste Stelle einräumen müssen. Weil er es war, der die Ausstattung des Buches wieder zu einer Wissenschaft und einer Kunst erhoben hat; weil er selbst, bei manchen Verstößen gegen den praktischen Gebrauch, Bücher von hoher künstlerischer Vollendung geschaffen und weil er damit eine wirksame und erfolgreiche Anregung gegeben.

*

Neben ihm ist Cobden Sanderson zu nennen, der sich besonders um den Einband verdient gemacht hat. Neben einer ernsten und gründlichen Förderung des technischen Bindens hat er besonders auf die Entwicklung des Ornamentes für den Einband seine Aufmerksamkeit gerichtet. Seine Bände sind ausnahmslos in Leder gearbeitet; zur Ornamentierung verwendet er nur eine kleine Anzahl gerader und geschwungener Linien von verschiedener Länge, durch deren veränderte Zusammensetzung er sehr reizvolle Erfolge erzielt. Auch seine Bände sind indessen nur Liebhabern zugänglich. Sein Einwand, daß Niemand mehr als zwei oder drei Bücher zu besitzen brauche, diese demgemäß kostbar

ausstatten könne, ist für das praktische Leben nicht zu brauchen.

Unter den Künstlern, die sich mit der Bild-Ausstattung des Buches beschäftigen, gebührt Walter Crane die erste Stelle. In seinen zahlreichen Holzschnitten zu den sechs Bänden von Spensers Fairie Queene hat er einen neuen Beweis seiner unerschöpflichen Phantasie gegeben. Ihm dankt auch die Ausstattung des Kinderbuches seine heutige Höhe. Die zahlreichen Zeichnungen und Rahmen, die er dafür geschaffen, sind dem Verständnis und der Ideenwelt der Kinder angepaßt und zeigen dabei eine so hohe künstlerische Vollendung, daß sie gewiß sind, das Kind durch sein Leben zu geleiten und dem Mann, bei verfeinertem Verständnis für den künstlerischen Wert, denselben Genuss zu verschaffen, den sie dem Kind gaben. Von Aubrey Beardsley röhren einige Bucheinbände und Illustrationen her, die zu den besten neuen Erzeugnissen gehören. Meist aber verleitet ihn seine abenteuerliche Phantasie zu solchen Schrullenhaftigkeiten, daß man versucht ist, ihn nicht mehr ganz ernst zu nehmen. Diese Schrullen werden unerträglich, wenn sie nachgeahmt werden und zur Manier ausarten; Jung-England huldigt diesem abenteuerlichen Eingangsgeschmack in bedenklicher Weise.

*

Die gegebenen Anregungen haben immer weitere Kreise gezogen, und Verleger, Drucker und Binder gehen auf dem einmal betretenen Wege schnell voran. Schon sind die Druckereien, die sich mit der Herstellung typographisch vollendet Drucke abgeben, so zahlreich geworden, daß eine Aufzählung der Namen ermüden würde. Erwähnung verdient nur, daß die Gilden von London und Birmingham unter ihren Leitern Ashbee und Clavering auch hierin bemerkenswerte Erfolge erzielt haben. Eine kleine Quart-Monatszeitschrift, die zwei Jahre lang von Clavering herausgegeben wurde, „Quest“, kann als Muster typographischer Ausstattung bezeichnet werden.

Unter den Verlegern nehmen William Heinemann und John Lane die erste Stelle ein. Bei guter Auswahl des Papiers und sorgfältigem Druck der klaren Type haben sie insbesondere der künstlerischen Ausgestaltung des Leinenbandes ihre Aufmerksamkeit zugewandt. Das war der entscheidende Schritt, der die Kunst im Buche auf die notwendige breite Basis stellt. John Lane hat Aubrey Beardsley zu diesem Zweck heranzuziehen gewußt; in neuerer Zeit wird er von Patten Wilson unterstützt. Heinemann ist es gelungen, Whistler für dieses Gebiet zu interessieren und der Deckel, den dieser für die Neu-Ausgabe von Byrons Werken gezeichnet hat, gehört zu den einfachsten und zugleich vollendetsten, die geschaffen worden sind. Durch den niedrigen Preis der Bücher, der zwischen zwei und sieben Schilling sich bewegt, haben sie diesen eine weite Verbreitung gesichert; sie sind als die eigentlichen Arbeiter im Morris'schen Sinne anzusehen.

*

Die von Bing in Paris im Sommer 1896 veranstaltete Buch-Ausstellung hat gezeigt, daß Deutschland eines der wenigen Länder ist, in dem von einer Kunst in der Buch-Ausstattung noch keine Rede ist. Einige Einbanddecken von

Eckmann und Heine machten eine rühmliche Ausnahme. An dem Vorhandensein der geeigneten künstlerischen Kräfte ist nicht zu zweifeln. Es fehlt also wieder nur an denen, die diese Kräfte nutzbar zu machen wissen. Die Bedingungen sind durchaus günstig in Deutschland. Die Technik des Drucks, wie er in den führenden, grossen Druckereien gehandhabt wird, ist vollendet. Die Clichés werden in Deutschland

nahezu für die ganze Welt gearbeitet. Ein einziger Verleger mit abgeklärtem künstlerischen Geschmacke, der die vorhandenen Faktoren zu nutzen und den künstlerischen Kräften die geeignete Bethätigung zu verschaffen wüste, könnte in wenigen Jahren den Geschmack auf diesem Gebiet reformieren und uns den so fehlenden Charakter des deutschen Buches geben. Es bleibt zu hoffen, dass sich dieser Mann findet.

FRHR. E. VON BODENHAUSEN







BRUCE PORTER
FLÖTENDER FAUN

ZEITGENOESSIONISCHE ENGLISCHE NOVELLISTEN



EI jedem Volke ist es eine oft beobachtete Thatsache, daß auf eine Zeit ungewöhnlicher poetischer Gröfse eine Zeit der Reaktion folgt, die wie ein Ausruhen erscheint und in der nur Werke geschaffen werden, die sich kaum mit denen der vorausgegangenen Epoche vergleichen lassen.

Das Zeitalter Pope's, welches auf das Shakespeare's, Spencer's und Milton's folgte, ist ein Beweis dafür, und es könnte mitunter scheinen, als ob sich die englische Litteratur selbst heute noch nicht ganz von dem Rückschlag erholt hätte, der auf den Tod von Keats im Jahr 1821 folgte.

Wohl sind in Tennyson und Browning Poeten erstanden, die es verdienen, ihren berühmten Vorgängern an die Seite gestellt zu werden; aber es waren Stimmen in der Wüste, und sie haben nur dazu beigetragen, die sonstige Stille noch fühlbarer zu machen. Allerdings hat auch der allgemeine Geschmack in Bezug auf Litteratur seit Beginn dieses Jahrhunderts eine grosse Wandlung erlitten. Man wendet sich an die Dichtkunst nicht mehr als an eine Vermittlerin von Lebensanschauungen und der Dichter selbst spricht nicht mehr in hohen Liedern und Gesängen — sondern bedient sich der novellistischen Erzählung. Unsere Zeit ist eine Zeit des Ueberganges mit halbvergessenem Ausgangspunkt und völlig dunklem Endziel. Geistige Rastlosigkeit, soziale Unzufriedenheit, politische Wirrnisse sind die hauptsächlichsten Worte, mit denen die Welt von heute sich selbst zu charakterisieren pflegt. Und man sollte meinen, daß in einer derart mit Ideen gesättigten Zeit auch die Poesie gedeihen und Dichter in Fülle vorhanden sein müssten. In Wirklichkeit aber verhält es sich anders. Die Felder stehen wohl in Frucht, der Schnitter aber sind nur wenige. Der letzte grosse Dichter starb in Tennyson, und sein Nachfolger ist noch nicht

erstanden. Und so kommt es, daß wir uns zu den Novellisten wenden müssen, um die „Kritik des Lebens“ zu finden, die nach Matthew Arnold's Dictum den Hauptinhalt der Dichtung abgibt, und die Auffassung des Lebens, welche der heute denkende Mensch von seinen litterarischen Zeitgenossen zu erwarten scheint. Aber auf die Frage, ob die Erzählung heutzutage diese Aufgabe in der That erfüllt, muß eine vorsichtige Antwort gegeben werden.

Von den fünf bedeutendsten englischen Novellisten: Meredith, Hardy, Stevenson, Kipling und Barrie bejaht sie der eine, während die anderen den Roman nicht als Dichtung gelten lassen, falls er nicht philosophisch ausgereift ist. Diese Ausnahme bildet Meredith, und doch geben die anderen, wenn auch unbewußt und nur halb angedeutet, die gleichen Gefühle und Stimmungen, so dass dies gewissermaßen als eine ungewollte Kritik gegen sie gelten kann.

Von den fünf erwähnten Novellisten vertritt jeder eine bestimmte Richtung: Meredith die des psychologisch-analytischen Romans, Stevenson die des romantischen, während Hardy hauptsächlich Schilderer des englischen Landlebens ist, Kipling und Barrie dagegen die anerkannt besten Meister der kurzen Erzählung. Der erstere nimmt seine Stoffe aus dem Leben der verschiedensten Klassen der verschiedensten Länder, der letztere aus dem Volksleben ganz bestimmter Distrikte Schottlands.

Stevenson ist der grösste in Bezug auf künstlerische Gestaltungskraft, Meredith der bedeutendste nach der Seite des Intellekts; ihm also gebührt der Ehrenplatz unter den zeitgenössischen Novellisten Englands. Er steht jedoch der ganzen modernen litterarischen Bewegung so fern, daß er wie in olympischer Höhe über seinen Zeitgenossen zu thronen scheint.

Man weiss verhältnismässig wenig von Meredith's Leben, als ob er nicht liebe, es in die Oeffentlichkeit gezerrt zu sehen. 1828 geboren, wurde er einige Zeit in der Knabeanstalt der Brüdergemeinde zu Neuwied a. Rh. erzogen und später

für das Studium der Rechte bestimmt. Gar bald aber flüchtete er voll Widerwillen gegen den Aktenstaub nach Italien, wo er sich der Litteratur widmete. Die erste Frucht seiner Arbeiten war ein Band Gedichte (1851), der die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn zog, und seitdem ließ er mit ziemlicher Regelmäßigkeit immer neue Werke folgen.

Im Jahre 1856 erschien 'The shaving of Shapgat', eine grossartige Parodie auf die 'Arabian Nights Entertainment', und im nächsten Jahre 'Farina, a Legend of Cologne', zwei Jahre später die beste Novelle seiner Jugendjahre 'The Ordeal of Richard Feverel', heute noch eines seiner beliebtesten Werke. Er schildert darin in vortrefflichster Weise die missglückte Erziehung, mit der ein excentrischer Baronet seinen einzigen Sohn zu einem Muster vollkommenster Männlichkeit heranzubilden versucht. Das Buch enthält eine Fülle an Witz und Schönheit und einige der besten Charakterzeichnungen, die dem Autor jemals gelangen. Es verdankt seine Beliebtheit nicht nur dem allgemein menschlichen Moment, sondern auch dem Umstand, dass sein Stil dem Leser weniger Schwierigkeiten bietet, als irgend ein anderes Werk Merediths. Von seinen späteren Werken seien erwähnt: 'The Egoist' (sein Meisterwerk, 1879), 'The Tragic Comedians, a study in a well known Story' (Lassalle und Helene von Donniges, 1880) und 'Poems and Lyrics of the Joy of Life' (1883), 'Ballads and Poems of Tragic Life' (1887) und 'A Reading of Life' (1888).

Meredith's Leben ist nichts weniger als leicht gewesen. Er wandte sich der Litteratur zu in vollem Glauben, dazu berufen zu sein; aber er hatte lange unter der Missachtung und Verkennung des Publikums zu leiden, bis es ihm gelang, Interesse und Verständnis an seinem Schaffen zu erwecken. Jetzt erst in seinem Alter findet er die verdiente Anerkennung, und die langen Jahre seines Harrens tragen endlich Frucht. Die Kritik ist auf seiner Seite und begrüßt jedes seiner Werke mit Hochachtung, und obgleich diese wohl niemals für die grosse Masse sein werden, so steht doch fest, dass die Zahl denkender Männer und Frauen, die an ihnen Geschmack finden, von Jahr zu Jahr wächst, und dass sein Stil und seine Kunstprinzipien einen unleugbaren Einfluss auf die Jünger seiner Zeitgenossen ausüben.

Seine Theorien sind sehr streng. Der Roman hat ein höheres Ziel, als den geneigten Leser nach einer Mahlzeit in Schlummer zu wiegen, und muss einen Gedankeninhalt haben, um auch zum Denken anzuregen. Vor allem soll der Novellist von jeder Künstelei lassen, der Welt voll ins Gesicht sehen und Menschen von Fleisch und Blut geben, keine Holzpuppen, die nur nach seiner Pfeife tanzen. Er verlangt, dass eine bestimmte Lebensauffassung zum Ausdruck komme, Hand in Hand mit philosophischer Durchbildung. Alles Forderungen, die uns zu Ausgang des Jahrhunderts längst schon als völlig selbstverständlich erscheinen.

In seinen Werken fällt vor allen Dingen der Humor auf. Er selbst sagt darüber:

"Comedy is a game played to throw reflections upon social life and it deals with human nature in the drawing-room of civilized men and women where we have no dust of the struggling outer world, no mire, no violent crashes to make the correctness of the representation convincing."

"Comedy it is who proposes the correcting of pre-

tentiousness, of inflation, of dulness and of the vestiges of rawness and grossness to be found among us."

Ferner:

"In Comedy is the singular scene of charity issuing of disdain under the stroke of honourable laughter, an Ariel released by Prosperos wand from the fetters of the damned witch Sycorax." Laughter, then, is the medicine wherewith he would purge mankind of its sickly or evil humours, of which Sentimentality is the least and Egoism the greatest. 'Persecute affectation that honest emotion may thrive'.

Der Autor selbst bleibt bei ihm ganz im Hintergrund. Er bringt seine Personen in gewisse Beziehungen zu einander und lässt sie sich ihr Schicksal daraus schaffen. Das Wie aber ist so fein, dass der Leser seine ganze Intelligenz aufzubieten muss, um es zu fassen. Seine Darstellung von Heuchelei und Egoismus weckt jenes stille innere Lachen, das der beste Lohn an die komische Muse bleibt. Die seelische Entwicklung zu zeigen ist Meredith's vornehmstes Bestreben, um die äussere Welt kümmert er sich nur insofern, als sie diese Entwicklung verzögert oder beschleunigt. Er wertet viele alte Worte zu neuen Bedeutungen um. Er folgt den feinsten Schwingungen der Seele und des Gefühls, und ein sicherer Instinkt lässt ihn immer den richtigen Ausdruck finden. Plötzlich aber beginnt er derart in Metaphern zu schwelgen — dass der Unbefangene völlig verwirrt wird. Sein ganzes Denken ist übervoll an Ideen, Phantasien und Bildern, die er niederschreibt, mitunter ohne ihre Beziehungen und Zusammenhänge klar zu legen. Hieraus erwuchs ihm der Vorwurf, dass sein Stil dunkel sei. Dieser Vorwurf ist in mancher Hinsicht wohl berechtigt; dennoch aber entzückt das Studium seiner Werke immer aufs Neue.

Es ist sehr schwer, Meredith's Stellung innerhalb der heutigen litterarischen Bewegung zu bestimmen. Er beeinflusst seine Zeitgenossen, steht ihnen dabei jedoch, wie schon erwähnt, so fern, dass er seinerseits nicht das Geringste von ihnen zurückhält.

Auf seinem eigensten Gebiet, auf dem der menschlichen Seele, ist er ein unerbittlicher Realist, dem sich keine Falte verschliesst und der stets die Wahrheit sagt. Aber gerade infolge dieser seiner psychologisierenden Neigung kümmert er sich um die Aeußerlichkeiten des Lebens wenig und um die Alltäglichkeiten des Daseins überhaupt nicht und damit hängt auch die Vorliebe zusammen, seine Personen einen hohen Rang bekleiden zu lassen, so dass sie stets Zeit und Mufse haben. Nichts liegt ihm dabei aber ferner, als die problematische Novelle, und er hat weit weniger Interesse für die Ansichten und Meinungen der Menschen, als für ihre Empfindungen und für ihr Verhalten anderen gegenüber. Zwei Momente jedoch sind in seinen Werken besonders deutlich ausgeprägt: ein unzerstörbarer Optimismus und ein ritterliches Eintreten für die Frau wider die Tyrannie des Mannes.

Er besitzt — um das Gesagte kurz zusammenzufassen — wie alle grossen Novellisten eine naive Freude am Leben, die Macht zum Lachen zu reizen und zu Thränen zu röhren, Witz und Phantasie, überzeugende Darstellungskraft, außerdem aber eine geklärte Lebensauffassung sowie Glauben an den reinigenden Wert der Satire, und weiß, dass die Kunst des Novellenschreibens die ganze Kraft eines Autors erfordert.

II.

Ein Blick auf die andern zu Eingang erwähnten Schriftsteller zeigt die zwei an Umfang bedeutendsten Richtungen der zeitgenössischen englischen Dichtung: die der Rückkehr zum Roman und die des Emporblühens der sogenannten 'Literature of Locality.' Während jene auf den verstorbenen Robert Louis Stevenson zurückgeht, beginnt diese gleichfalls mit einem Schotten: J. M. Barrie. Der erstere sei hier zunächst erwähnt, nicht nur wegen der wesentlichen Verdienste seiner Werke, sondern auch wegen des grossen Einflusses, den er auf seine Zeitgenossen ausübte.

Stevenson wurde in Edinburg im Jahre 1854 als Sohn wohlhabender Eltern geboren und absolvierte in üblicher Weise die Universität seiner Vaterstadt. Er sollte wie sein Vater Ingenieur werden, erzwang sich aber schliefslich die Erlaubnis, für das Scots Bar Vorträge zu halten. Jedoch blieb es um seine Römische-Rechts-Wissenschaft allezeit zweifelhaft bestellt. Er trat in sein Mannesalter zu einer Epoche, da das Gebiet der romantischen Novelle so gut wie brach lag. Die grossen Novellisten der mittleren Victorianischen Zeit waren auf der Höhe ihrer Popularität, und niemand hatte Interesse an Romantik, bis Stevenson sie einführte. Er war schon acht Jahre litterarisch thätig gewesen, als er nach einigen sehr anziehenden Essays das kostliche Buch 'Travels with a Donkey in the Cevennes' schrieb, das ihm warme Anerkennung erwarb, wenn auch vielleicht mehr von Seiten der Kritik als von Seiten des grossen Publikums. Seine Zeit kam, als er infolge eines Auftrags seine Erzählung 'Treasure Island' in einer Jugendzeitschrift veröffentlichte. Aber erst ihr Erscheinen in Buchform rief bei Kritik und Publikum allgemeinen Enthusiasmus hervor. Er verlieh darin durch seinen eigenartigen Stil der romantischen Novelle eine für seine Zeit völlig neue und bedeutende Prägung. Noch berühmter jedoch wurde sein Name durch einen zwölf Jahre später folgenden psychologisch-analytischen Roman: 'Dr. Jekyll & Mr. Hyde.' Er behandelt die Geschichte eines Mannes, der sich in ein Wesen anderer Natur zu verwandeln versteht. Im gewöhnlichen Leben ein geachteter Arzt, ist er nach seiner Umwandlung Verbrecher und Mörder, während gleichzeitig jedoch seine Individualität und sein Erinnerungsvermögen unbeeinflusst bleiben. Die Darstellung dieses Gemütszustandes ist ganz ausgezeichnet. In seinen späteren Büchern kehrt Stevenson zum eigentlichen Roman zurück, und die hochbedeutsamen Novellen 'Kidnapped' und 'The Master of Ballantrae' beweisen aufs neue sein grosses Können.

Es scheint vor allem die unmittelbare Naturfrische zu sein, sein naives Entzücken an der äusseren Form der Dinge, was an seinen Dichtungen fesselt. Ihm endlich ging einmal Handlung über Reflexion, ihm endlich war einmal das Leben a pageant not a pilgrimage und adventure the salt of existence. Für die Jugend war dies, da es ihrem eigenen Empfinden entsprach, ohne weiteres das Richtige; die Erwachsenen aber entzückte er damit, da er ihnen die eigene Jugendzeit zurückzauberte und sie die politischen Aergernisse und die schlechten Zeiten vergessen ließ. Den kritischen Leser dagegen zwang seine Erzählungskunst, die Charakterschilderung und die unvergleichliche Feinheit des Stiles zu einer ebenso unwillkürlichen wie einmütigen Bewunderung. Und diesem seinem Stile verdankt Stevenson in der That seine Stellung in der eng-

lischen Litteratur, so sonderbar gemischt er auch ist, wie z. B. in: 'The sundry contemplation of his travels.'

In einem reizenden Kapitel erzählt er darin, wie er, während die Eltern ihn seiner unverbesserlichen Faulheit wegen schalten, sich im Geheimen bemühte, es allen berühmten Prosadichtern seiner Zeit nachzuthun. Zuerst versuchte er Bunyan zu kopieren, später dann wieder die Schreibweise de Quincy's oder Scott's oder Sir Thomas Browne's, und obwohl er sich endlich von diesen Nachahmungen frei gemacht und einen eigenen Stil bildete, verrät dieser doch deutlich überall seinen Ursprung. Er meidet die konventionellen Phrasen wie die Pest, und mag ein Gedanke noch so alltäglich sein, der Ausdruck, den er dafür findet, bewahrt ihn davor, banal zu werden. Aber nicht nur sein dichterisches Können ist hier am vollendetsten, auch sein liebenswürdiger Charakter gelangt hier zum reinsten Ausdruck, so dass der Litteraturfreund immer wieder auf diese Essays als auf seine besten Werke zurückgreift, zumal auch die romantische Erzählung eigentlich kaum seines Talentes würdig war und obgleich er in seinem posthumen Fragment 'Weir of Hermiston' eine grossartige tragische Kraft entfaltet. Sie enthalten nicht nur seine liebenswürdige und gütige Lebensauffassung, seine Anschauungen über Kunst, seine bewunderungswürdigen kritischen Bemerkungen, sondern zeugen auch von seiner unauslöschlichen Liebe für Schottland und schottische Dinge. Man lernt aus jeder seiner Sympathien und Antipathien, man hört ihn mit überlegener Milde über Leben und Menschheit moralisieren, teilt seinen Enthusiasmus und glaubt den Plaudereien eines Freundes im Zwielicht zu lauschen. In der gewöhnlichen Sprechweise dürfte diese Plauderei trivial genug klingen, aber in seine goldenen Worte gekleidet erfreut sie das Herz wie Sonnenschein. —

Trotz dem Allem findet aber auch der historische Roman zur Zeit grossen Anklang, und eine Anzahl beliebter Schriftsteller wie Conan-Doyle, Stanley-Weyman oder S. R. Crockett, obgleich ihre Werke nicht von grosser litterarischer Wichtigkeit sind, verdanken ihm ihre Popularität.

Die Richtung, die Barrie vertritt, verliert immer mehr an Einfluss, obgleich sie zur Zeit noch die meisten Anhänger zählt. Barrie selbst, der mit jedem neuen Werk mehr an Bedeutung gewinnt, hat sich, obwohl er mit ihr gross wurde, bereits von ihr getrennt.

Seine erste litterarische Arbeit war eine Sammlung von Skizzen über das Leben der schottischen Geistlichen, die er für 'The British Weekly', eine religiöse Zeitung, geschrieben hatte und die sofort die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte. Im Jahre 1888 folgte dann 'Auld Licht-Idylls', ein Band bewunderungswürdiger, kurzer Erzählungen des schlichten schottischen Lebens, und wiederum war es ein grosser Erfolg, denn es gelang ihm, damit einen neuen typischen Charakter zu schaffen, und zwar den des schottischen Arbeiters der niedersten Klasse, mit dem Dialekt eines bestimmten schottischen Distrikts, und zugleich auch eine neue Erzählungsart, originell durch ihre Kleinmalerei. Die Geschichten sind mit außerordentlichem Geschick geschrieben, teils humoristisch, teils pathetisch, doch immer von unverkennbarer Genialität. 1889 folgte 'The Window in Thrums', das in derselben Gegend spielt, dieselben Charaktere schildert, und einen ähnlichen Erfolg errang. Nun begann die übliche Hochflut der Nachahmungen und einige Zeit regnete es

förmlich kurze Dialekt-Erzählungen und besonders schottischen Inhalts. Diese Bewegung verpflanzte sich nach England, und Quiller Couch wurde (unter dem Pseudonym Q) für Cornwall, was Barrie für Forfarshire war. Und nun plötzlich erinnerte man sich auch, dass ein anderer Schriftsteller, Hardy, schon seit Jahren sich dem Studium einer einzelnen Grafschaft gewidmet hatte. Gegenwärtig freilich ist der Sinn für Idyllen schon wieder im Schwinden begriffen, wie auch Barrie selbst schon wieder auf anderem Gebiete thätig ist. Seine zweite umfangreichere Novelle — (the little Minister, vom Jahre 1891, errang keinen Erfolg) — erscheint augenblicklich in einer amerikanischen Zeitschrift und zeigt die merkwürdigsten Spuren von Meredith's Einfluss. Der Stil, die Art der Charakterschilderung, die dramatische Spannung, die ganze Stimmung erinnert deutlich an den älteren Schriftsteller. Das unterscheidende Merkmal besteht nur im schottischen Dialekt und in der Schilderung schlichter Menschen.

Hardy hat in stofflicher Hinsicht viel Aehnlichkeit mit Barrie, hat aber die herkömmliche Form des Romans beibehalten. Es sind bäuerliche Typen, die er zeichnet, mit unverfälschtem Dialekt, aber von Kleinmalerei keine Spur. Er ist so überreich an Handlung, dass er sich nicht darum kümmert, seine Charaktere künstlerisch zu vertiefen.

Trotz diesen Gegensätzen muss er doch in Bezug auf intellektuelles Können Meredith gleichgestellt werden. Beide haben ihre Lebensauffassung, aber während Meredith Optimist, ist Hardy Pessimist. Der eine hat ein Auge für geistige, der andere für sinnliche Schönheit, und während Hardy für Humor kaum ein Verständnis hat, überrascht Meredith durch sprühende Redewendungen und geistvoll hingeworfene Paradoxa. Hardy ist der Objektivere und der Realist, der die Tragödie des Lebens tief empfindet und sich namentlich in seinen letzten Werken gegen die widerliche Ungerechtigkeit des Daseins auflehnt, am deutlichsten in 'Tess of the d'Urbervilles', welcher 1891 erschien. Wer die bloße Stimmung eines Buches und seine Milieuschilderung, vom Inhalt völlig abgesehen, überhaupt gelten lässt, muss dies für ein Meisterwerk erklären. Die Heldin ist ein Landmädchen, das in seiner Jugend verführt und später an einen Mann verheiratet wird, der ihre Vergangenheit nicht kennt. Er verlässt sie, als er die Wahrheit erfährt. Sie trifft dann ihren Verführer wieder und unterliegt ihm auf's Neue, während ihr Gatte, seine Härte bereuend, zurückkehrt. Als sie sieht, dass dieser sie noch immer liebt, erfasst sie ein solcher Hass gegen ihren

Verführer, dass sie zur Mörderin wird. Das Buch hat Fehler, die selbst der begeistertste Bewunderer zugeben muss, aber seine Schönheiten entschädigen für alle Schattenseiten. Die Sinnlichkeit, die darin zum Ausdruck kommt, die Kraft der Naturschilderungen, die leise Unterströmung einer Trauer über die Trübseligkeit des Lebens und über die Hilflosigkeit des Menschen seinem Geschick gegenüber, sind die Momente, die seinen Erfolg begründet haben.

*

Rudyard Kipling, den wir noch nennen müssen, ist der erwähnenswerteste der jüngeren englischen Schriftsteller. Er lebte viele Jahre in Indien, ist da weit und mit offenen Augen umhergereist und kann wiedergeben, was er sieht. Obwohl kaum erst dreissig Jahre, hat er doch schon eine reiche Anzahl von Werken geschaffen, wie namentlich: *Mulvany*, *Ortheris* und *Learoyd*, die Helden von *Soldiers Three*. Er ist Meister in der Kunst kurzer Erzählungen aus dem anglo-indischen Leben und erweist sich in 'Barrack-Room Ballads', in dem das Soldatenleben behandelt wird, auch als wirklicher Dichter.

Als Novellist ist er am bedeutendsten in 'The Drums of the Fore and Aft', 'The man who would be king' und 'The Disturber of Traffic'. Das erste schildert mit beinahe dramatischer Spannung, wie die Trommler, alle fast noch Knaben, das vor den Afghanen fliehende Regiment mit dem Lied der „Britischen Grenadiere“ zu Kampf und Sieg zurücktrommeln, das eigene Leben in die Schanze schlagend. Die zweite Geschichte handelt von einem Mann, der in einem unbekannten Gebirgsgebiet Indiens von den Eingeborenen als göttliches Wesen verehrt und zum König gemacht wird. 'The Disturber of Traffic' schildert einen Leuchtturmwärter, der durch den steten Anblick der um den Leuchtturm rauschenden Wasserwirbel dem Wahnsinn verfällt.

*

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass die Zahl hervorragender Dichter früher wohl eine grösere war, dass aber auch das gegenwärtige England namentlich in Meredith, Hardy und Stevenson litterarische Größen besitzt, die wohl verdienen, ihren Vorgängern ebenbürtig genannt zu werden.

ARCHIBALD CHARTERIS

The P hilistine
A Periodical of Protest.

*The Lords of the Philistines went up against Israel.
And when the children of Israel heard it they were
afraid of the Philistines.* —I. SAMUEL, vii., 7.

Printed Every Little While
for The Society of The Philistines and Published by . . .
Them Monthly. Subscription, One Dollar Yearly . . .
Single Copies, 10 Cents. . .
January, 1896.



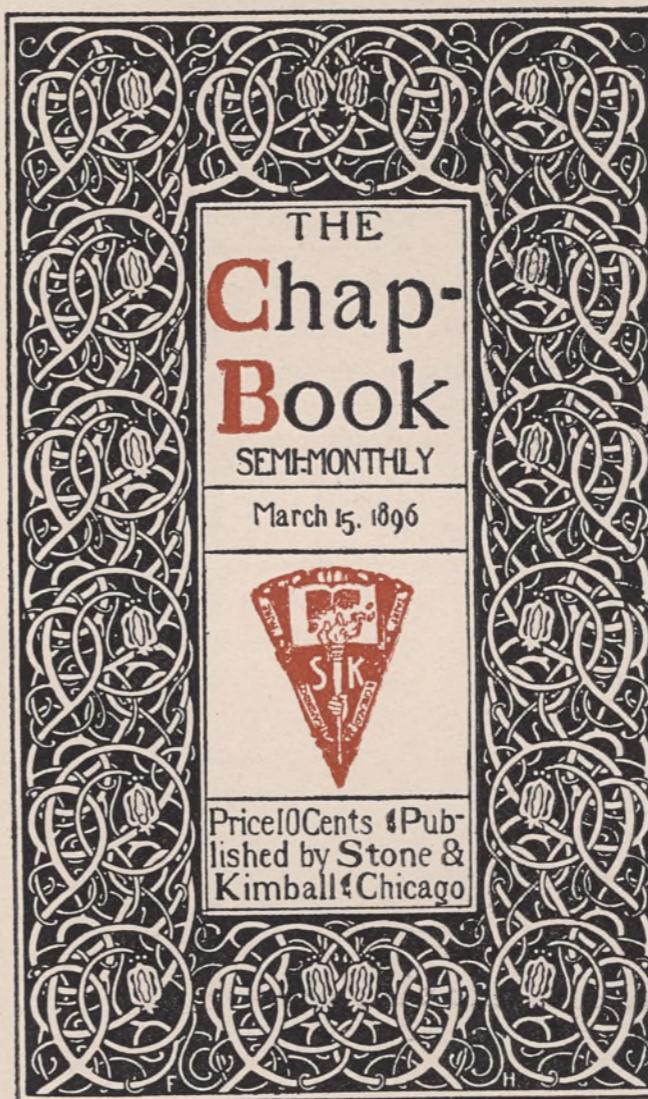
Vol. II.
No. 2.



WILLIAM BRADLEY, TITELSEITEN ZU FRINGILLA



AMERIKA
NISCHE
CHAP-
BOOKS



Seit etwa drei Jahren erscheinen in den gröfseren Städten Nord-Amerikas billige Halbmonatsschriften kleinen Formates, in denen junge Schriftsteller und Künstler einen neuen Ton anzuschlagen sich bemühen. Von dieser Bewegung Kenntnis zu nehmen verlohnt sich schon deshalb, weil die amerikanische Spielart der Modernität zur allgemeinen Naturgeschichte „Neuester“ und „Jüngster“ eine eigenartige Ergänzung bildet.

Man könnte diese Taschen-Magazine ihrer Tendenz nach als ‘periodicals of protest’ bezeichnen — wie sich das eine von ihnen ‘The Philistine’ selbst benennt — denn die besten unter ihnen werden von dem ernsthaften Wunsche geleitet, der gedankenlosen vulgären Sensationslust durch Kritik und selbständige künstlerische Beiträge entgegenzuwirken.

Das ‘Chap-Book’ eröffnete den Reigen der „Kobold-Litteratur“ im Mai 1894. Zwei junge Harvard-graduates Herbert S. Stone und H. J. Kimball waren die Herausgeber, denen sich Bliss Carman, ein moderner amerikanischer Romantiker, als Redakteur zugesellte, bis Stone und Kimball im August 1894 von Boston nach Chicago übersiedelten. Seit April 1896 ist Mr. Stone, welcher der Zeitschrift eine etwas veränderte Richtung gegeben hat und deren Umfang und den Preis auf das Doppelte erhöhte (10 Cents die Nummer oder 2 Dollar jährlich), der alleinige Leiter.

Das ‘Chap-Book’ markierte bei seinem Erscheinen äusserlich das billige Volksbuch der guten alten Zeit, wie es der fahrende englische Kaufmann den biederer Leuten auf dem Lande als neueste Lektüre mitbrachte*). Indessen will diese Naivität des Auftretens nicht recht zu dem Inhalt des Chap-Book von Chicago passen; von derber Hausmannskost ist wenig

zu finden: man rechnet im Gegenteil auf Feinschmecker, die die besten Küchen von Paris und London gewohnt sind, und so lange Kaviar noch nicht als selbstverständlicher Bestandteil amerikanischer Volksernährung gilt, wird man den Inhalt des Chap-Book nur zum geringsten Teil als volkstümlich bezeichnen können. Das Chap-Book will sogar nur in begrenztem Sinne amerikanisch sein, da sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet ist, seinen Leserkreis mit dem Modernsten in Kosmopolis in Berührung zu bringen.

Eine Reihe bekannter englischer und französischer Schriftsteller — von neuer deutscher Kunst weiss das Chap-Book noch nicht viel — geben feinsinnige Analysen oder dichterische Beiträge. Anatole France z. B. referiert über Paul Verlaine, und neben den poetischen Schöpfungen der Jungen Amerikas Kenneth Grahame, Gilbert Parker, Bliss Carman finden wir Dichtungen von R. L. Stevenson, Henry James und W. Sharp, der auch gelegentlich die Schriftsteller der “Belgischen Renaissance” bespricht.

Das ganze Pantheon fin de siècle wird kritisch durchleuchtet: Trilby, die buntschillernde Eintagsfliege, Beardsley, Wilde neben Maeterlinck, R. L. Stevenson und Ibsen.

Während die typographische Ausstattung sehr geschmackvoll ist, sind die künstlerischen Beiträge, soweit sie von Amerikanern herrühren, abgesehen von den Anzeigeplakaten Bradley’s, der schwächste Teil; von ausländischen Künstlern trägt Valloton Porträts von Zola und Mallarmé bei.

Die Gefahr, ein weichlich anempfindendes Taschenmagazin der litterarischen Mode zu werden, vermeidet das Chap-Book dadurch, dass es gelegentlich den Modernen das Wort zu scharfer Selbstkritik gibt: so eifern Hamilton W. Mable (one word more) und Norman Hapgood (the intellectual Parvenu)

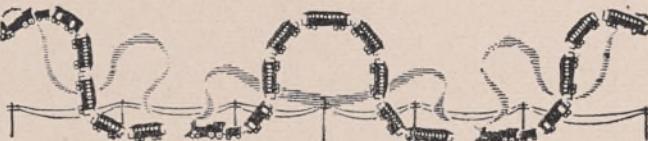
*) Vgl. John Ashton’s Essai über Chap-Books im Ch. B. III.

schonungslos und treffend gegen decadenten Manierismus. Ein anderes starkes Gegengewicht gegen gesuchte Modernität gibt das echt amerikanische Kunstwerk der 'short story', von denen eine Reihe von Frauen geschrieben ist.

Man gewinnt dabei den Eindruck, dass die amerikanische Frau, welche durch das scharfe Tempo des Milieus davor bewahrt wird, seelische Feinfühligkeit in breite Sentimentalität ausfliessen zu lassen, für die Erfassung und Wiedergabe des psychologischen Augenblicksbildes besondere Begabung besitzt.

So zum Beispiel geben Katherine Bates, Alice Brown, und Maria Louise Pool solche Bilder aus dem Kleinleben in der Stadt und auf dem Lande, die dem europäischen Leser durch die künstlerisch abgewogene Mischung von Ernst und Heiterkeit, verbunden mit scharfem Blick für das Einzelne und Wirkliche, eine besonders anziehende Gattung der Erzählungsliteratur erschliessen.

Das 'Chap-Book' führt jetzt den Untertitel: 'A miscellany and Review of Belles Lettres'; es hat die leichtsinnigen Manieren des Bohémien abgestreift und ersetzt, was es dabei an anspruchsloser Grazie verloren hat, durch ernsthafte Bedeutsamkeit als nervöses kritisches Organ, das die Sensationen des Augenblicks einerseits lebhaft empfindet und anderseits die Fähigkeit zur Analyse und Kritik derselben von sich und seinen Lesern verlangt.



Nachdem das Chap-Book Mode geworden war, schossen die kleinen Zeitschriften wie Pilze aus dem Boden, meistens, wie diese, sehr bunt, aber ungenießbar. Sie sind, wenn man von einzelnen, wie z. B. 'The Philistine', absieht, nur affektierte Nachahmung des Chap-Books*).

Nur eines dieser Magazine kann auf selbständige Bedeutung Anspruch erheben, 'The Lark' (Die Lerche). Sie erschien gerade ein Jahr später als das Chap-Book (Mai 1895) im Verlage von W. Doxey in San Francisco.

Die Begründer und Leiter sind zwei junge kalifornische Künstler, Gelett Burgess und Bruce Porter, die sich beide als echte Humoristen in dem Gefühl zusammenfanden, dass die kleinlichen Interessen des Augenblicks selbst im goldsuchenden Kalifornien nicht das Recht haben, die menschliche Seele in dumpfem Bann zu halten.

Gelett Burgess birgt unter der Maske des pointierten Spotters und Karikaturisten die natürliche Empfänglichkeit

*) Um den deskriptiven Teil der Flora nicht zu vernachlässigen, führe ich einige Titel an:

Boston: Miss Blue Stocking; Paragraphs; The Truth in Boston; The Black Cat; The Shadow.

Cincinnati: The New Bohemian; The Blue Book.

New-York: Chips; The Philistine; Whims.

Kansas: The Lotus. — Fast alle in Octavformat.

eines Studenten auf Ferien, der bald „Stumpfsinnslieder“ zum Besten gibt, oder mit „Vivette“, seiner zierlichen Muse aus dem Quartier latin, im amüsanten Zwiegespräche künstlerische Thaten plant, bald auch, wenn der Himmel bewölkt ist, für die kleinen Freuden und Leiden des Menschenherzens zärtlichen poetischen Ausdruck findet.

Von Gelett Burgess' originellen Karikaturen, die uns zunächst freilich seltsam berühren, geben die 'Elliptical Wheels' eine Probe; von ihm stammt auch das Titelblatt zur ersten Nummer und die kleine Vignette, in der sich Schnellzug, Telegraphenstangen und Rauchwolken zu einem launigen Ornament zusammenfügen.

Von der ernsten Seite gibt er sich in den Gedichten 'Why not, my soul' und 'Christmas in Town'.

Why not, my soul.

*Why not, my Soul?—why not fare forth and fly
Free as thy dreams were free!—with them to vie:
There thou wert bold—thou knew'st not doubt nor fear,
Thy will was there thy deed—ab, why not here?
Thou need'st but faith to carry thee on high!*

*A thousand things that others dare not try,
A thousand hopes thy heart doth prophesy,
Thou knowest the Master Word, Oh speak it clear!
Why not, my soul?*

*Let not this world of little things deny;
Break thy frail bonds and in those dreams rely.
Trust to the counsels of that other sphere;
Let that night's vision in the day appear.
Walk forth upon the water,—wing the sky!
Why not, my soul?*

Christmas in Town.

*This is the magic month of all the year
Holding the children's golden precious Day
Of which, with eager eyes, we hear them say
"In three weeks,—two weeks,—one week 't will be here!"*

*The sparkling windows of the shops appear
In fascinating wonder-bright array;
With holly and with greens the streets are gay;
The bustling town begins its Christmas cheer,
Now secret plots are whispered in the hall,
Mysterious parcels to the door are brought,
And busy hands are half-done gifts concealing
The Eve is here; with lighted tree and all!
And Santa Claus, with merry marvels fraught,
Before the dawn, across the roofs comes stealing.*

Ein vorzügliches Stück seines echten und amerikanischen Humors ist die Eisenbahnhumoreske:

'The Pitfalls of Mysticism.'

Monotony, C. P. R. R.,—a station and two small wooden buildings; a blank waste of prairie, a line of track, straight to the level horizon, a cloudless sky. The Ogden Express, (East-bound) is waiting upon a siding. A distant whistle, a faint hum, a vibrant roar,—a pounding,

rattling rush of noises, and the West-bound Chicago Limited throws itself alongside the station, panting and throbbing. The air-brakes settle back with a long hiss, the escape-valve roars hoarsely, a cloud of vapour rising like the Genie emerging from the Bottle, while the locomotive drinks eagerly from the tank. Dusty travellers crawl from the coaches, and pace stiffly up and down the board walk, in the sunshine.

A young man with golf cap and cigarette, walks leisurely down the alley between the trains, and seats himself upon the steps of a vestibule of the Ogden Express. Directly opposite him is the platform of the last Pullman of the Chicago Limited. Through the door of this coach, enters to him, a young woman,—a lady, by every proof of face, dress and bearing. She holds in one hand a notebook and stands by the iron rail of the platform after glancing frankly at the young man. After a minute she speaks,—always in a low, dreamy, almost impersonal tone and manner. He is keenly sensitive, yet obviously restrained, as if uncertain of the niceties of his replies.

She: Are you,—what is called conventional?

He: I beg your pardon,—are you speaking to me?

She: To you—yes, in a way. To the individual You, not to the personal You, though. Do you know what I mean?

He: Why, yes, I think so;—yet if I do know what you mean, there is no need of asking such a question, is there?

She: That's very true. Still, it was such an effort to speak at all. You might so easily have misunderstood me.

He: You can trust me,—we are of the same caste, I assure you,—and there are some things that even a man knows by intuition.

She: You think so? Then you think we can say what we really think, without disguise, in these three minutes? The porter said we were to stay here only three minutes.

He: But why for only three minutes?

She: Ah, that's the mystery of it all! Why is it? Yet if it were for longer, I would never dare speak to you at all. But it has seemed so strange to me,—these flying glimpses of people,—like images seen in a flash-light picture, and then fading away into nothing. I could n't stand it. It seemed as if I must speak to some one, and say something *real*, and then be swept apart. What does it all mean? Do you think we have ever met before?

He: Why, yes,—I know it.

She: You feel it too? Oh, I wonder when! Perhaps thousands of years ago;—who knows?

He: But we shall meet again, shan't we?

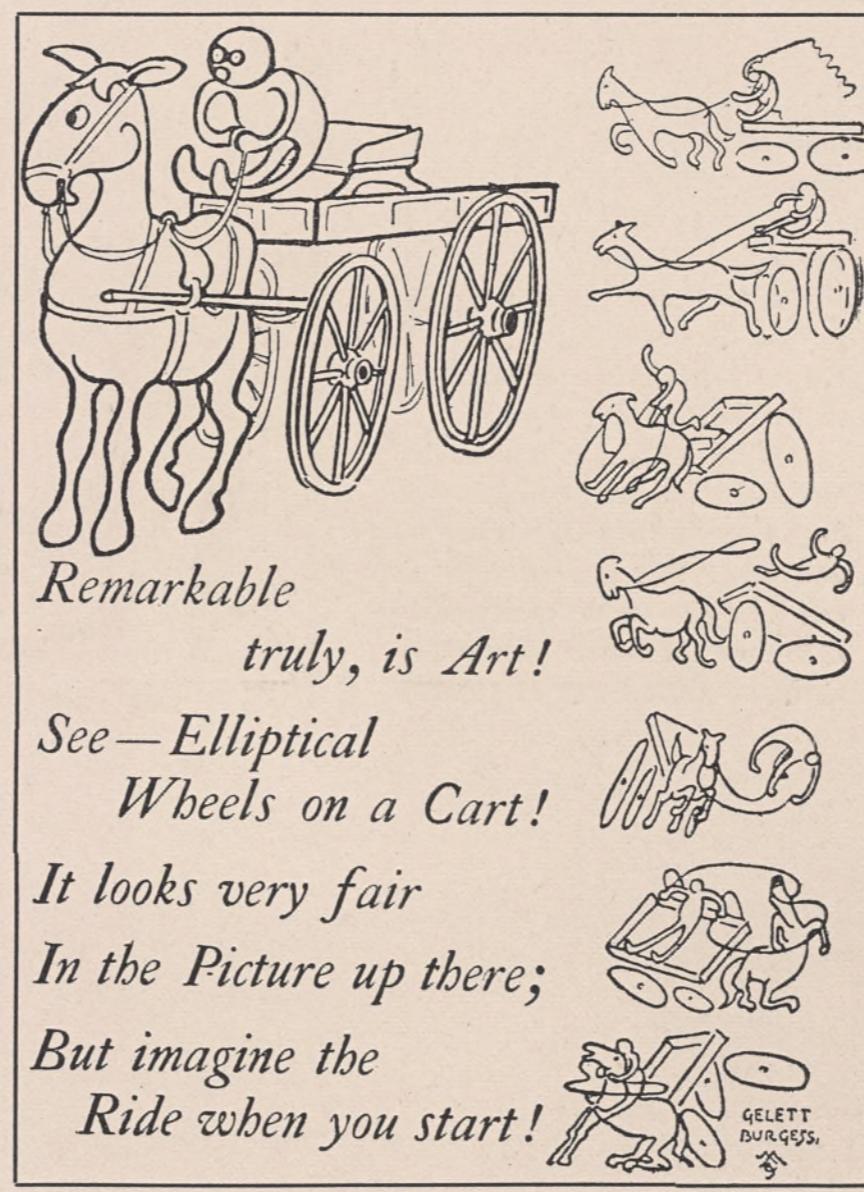
She: Ah, yes,—perhaps;—thousands of years hence, may be. I wish I could feel sure of it!

He: I feel sure of it.

She: Do you? I wonder how we shall know each other! If I could only give you some word to know me by! Some message for you to keep! I feel as if you were on some passing star, and I trying to speak to you, before



GELETT BURGESS, TITELBLATT



GELETT BURGESS, ELLIPTICAL WHEELS

you were swept into space again. It's all like a dream! I wonder if you understand why I am talking to you like this!

He: I think I understand you better than you understand me.

She: Why? But there is the bell, and I shall never know—till the next time. Good-bye! See, your train is moving, you must hurry! Good-bye! Oh, oh! get on your train, *please!* Oh, you will be left! Why don't you go? You *must* go!—There, the train has gone! What do you mean? You must n't follow me, you will spoil everything. Oh, why did I begin this! What are you going to do?

He: I am going to Ogden. I hope you will forgive me!

She: But you were on the other train!

He: For three minutes only.

I have been in this car, four seats behind you, ever since we left Chicago!

Bruce Porter, als europäisch geschulter trefflicher Maler in grossem dekorativen Stil bekannt, offenbart auch in seiner ethischen und dichterischen Anschauung eine grossangelegte idealistische Natur, die gegen das gemeine und unwahre Banausentum eine tief ironische Abneigung hat.

Besser, als eine Umschreibung es vermag, charakterisieren ihn seine Sachen selbst, wie z. B. nachfolgender Prolog zur Lark:

“Hark! hark! The Lark at heaven's gate sings!”

A new note—some of the joy of the morning—set here for the refreshment of our souls in the heat of mid-day.

With no more serious intention than to be gay—to sing a song, to tell a story;—and when this is no longer to our liking,—when the spring calls, or the road invites,—then this little house of pleasure

will close its doors; and if you have cared for our singing, and would have more of it, then you must follow us a-field.

For, after all, there's your place and ours—there you may hear the birds calling, and see trees blowing, and know the great content of the earth. Meantime, shut in the town, we shall blow our nickel pipe, to make you believe it is a reed, and that you dance, garlanded, to its piping.“

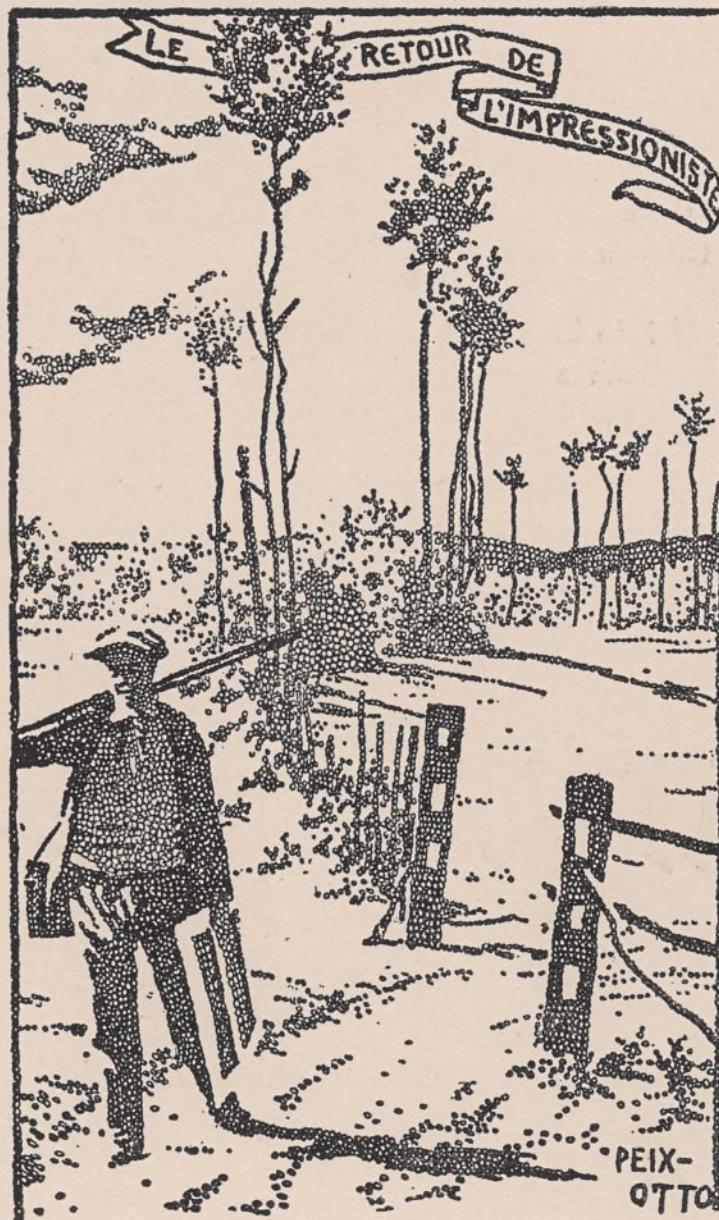
Von seinen Zeichnungen ist der (erheblich verkleinerte) „flötende Faun“ reproduziert.

Als illustrierende Gehilfen geben der Lark Willis Polk, Ernest Peixotto und Florence Lundborg Beiträge. Peixotto variierte in sinnreicher Weise das Thema der Lerche, die auf dem Titelblatt der Zeitschrift nach verschiedenen Citaten bekannter Dichter dargestellt wird, und von ihm stammt auch der witzige Einfall des ‘Retour de l'impressioniste’.

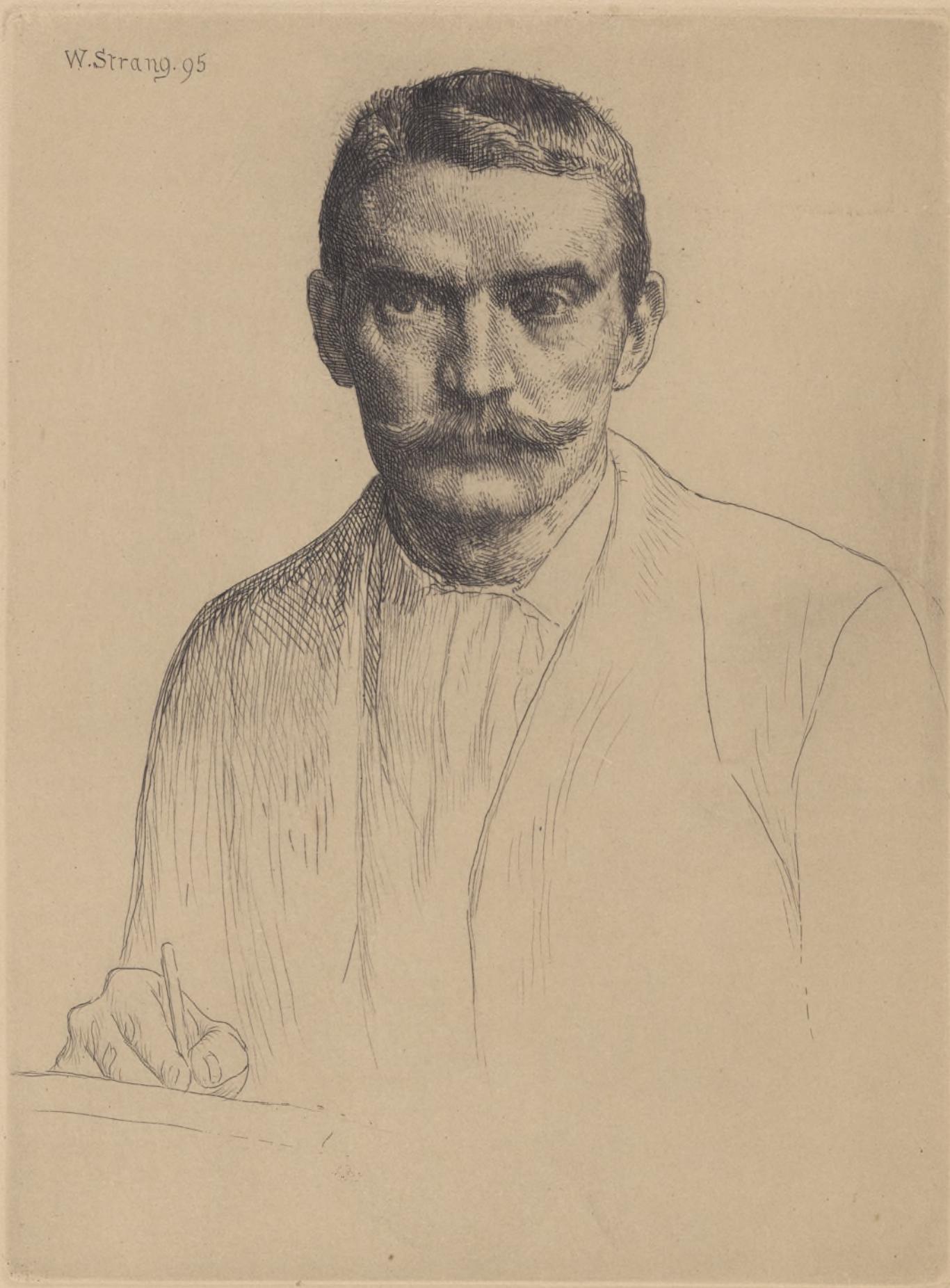
Die äussere Ausstattung der Lark ist gesucht einfach; das Papier ist gelb und so dünn, dass es nur einseitig bedruckt werden kann. Aber trotz dieser scheinbar gesuchten Naivität und auch trotz der grossen litterarischen Vorbildung, die die Lark voraussetzt, ist eine echte künstlerische Unbefangenheit vorhanden. Mögen uns Burgess' Späße auch manchmal zugespitzt und fremdartig vorkommen, ein starker Humor, der dem Leben wirklich überlegen ist, kämpft einen frischen, fröhlichen Kampf gegen die fin de siècle Pose selbstgefälliger Müdigkeit; wir schulden, denke ich, den tapfern Streitern im fernen Westen für ihren altmodischen Idealismus einen freundlichen Zuruf.

Wenn es der eigentliche Sinn und die — beinahe ethisch zu nennende — Aufgabe eines amerikanischen Chap-Books ist, die unbefangene künstlerische Auffassung des Lebens dem humorlosen, hastigen Tagesgetriebe entgegenzustellen, dann ist die ‘Lark’ unter den vorhandenen Zeitschriften dieser Art die beste.

A. WARBURG



W. Strang. 95



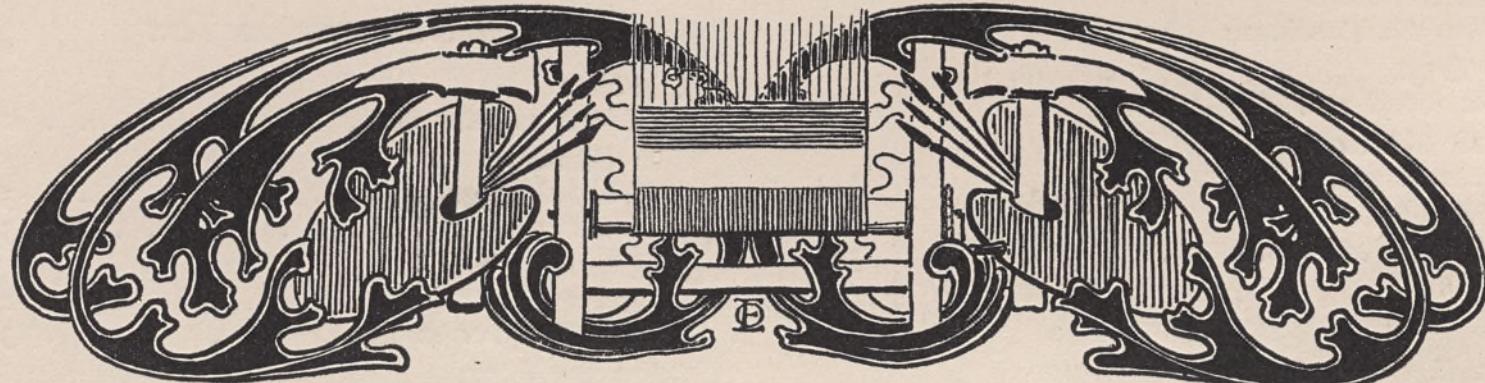
Inhalts-Verzeichnis

PAN Zweiter Jahrgang Viertes Heft

Dichtungen		Seite	Kunstbeilagen		vor Seite
<i>Klaus Groth</i>			<i>Frhr. E. von Bodenhausen</i>		
<i>Sprud</i>	269		<i>Das englische Buch</i>	337	
<i>Gustav Falke</i>			<i>Archibald Charteris</i>		
<i>Das göttliche Schweigen</i>	270		<i>Zeitgenössische englische Novellen</i>	341	
<i>Zwei</i>	271				
<i>Hans Bethge</i>			<i>A. Warburg</i>		
<i>Meerbild</i>	272		<i>Amerikanische Chap-Books</i>	345	
<i>Hermann Heiberg</i>					
<i>Was der Tod erzählt</i>	273				
<i>Otto Ernst</i>					
<i>Im Garten</i>	276				
<i>Otto Erdmann Hartleben</i>					
<i>Elegie</i>	277				
<i>Max Beyer</i>					
<i>Parabel</i>	278				
<i>Hans Benzmann</i>					
<i>Die Hochzeit zu Kama</i>	280				
<i>Eduard von der Hellen</i>					
<i>Selene</i>	281				
<i>Karl von der Heydt</i>					
<i>Das Abendmahl</i>	285				
<i>Wilhelm Holzamer</i>					
<i>Flammen</i>	286				
<i>Hans Müller-Brauel</i>					
<i>Eine Novembererinnerung</i>	287				
<i>Karl Bulcke</i>					
<i>Kleine Legende</i>	290				
<i>Carl Mönckeberg</i>					
<i>Sdierzo</i>	291				
<i>Aufsätze</i>					
<i>Magnus von Wedderkop</i>					
<i>Karl Friedrich von Rumohr</i>	292				
<i>W. von Seidlitz</i>					
<i>Hamburger Privatsammlungen</i>	297				
<i>Die Wandteppiche</i>					
<i>der Webstühle zu Scherrebek</i>	299				
<i>Alfred Lichtwark</i>					
<i>Vom Dilettantismus</i>	301				
<i>Otto Ernst</i>					
<i>Die Kunst und die Massen</i>	309				
<i>Alfred Lichtwark</i>					
<i>Hamburg</i>	313				
<i>Wilhelm Bode</i>					
<i>Berliner Akademie</i>	325				
*					
<i>Frhr. E. von Bodenhausen</i>					
<i>Englische Kunst im Hause</i>	329				
<i>Abbildungen im Text</i>					
<i>J. Alberts</i>					
<i>Besuch auf der Hallig</i>	296				
<i>Otto Eckmann</i>					
<i>Webereivorlage</i>	350				
<i>Initialen</i>	292, 325				
<i>E. Eitner</i>					
<i>Rahmen</i>	271				
<i>Das Burgtor in Lübeck</i>	324				
<i>Julius von Ebner</i>					
<i>Mondschein</i>	291				

	Seite		Seite
<i>Artur Illies</i>			
<i>Bootstelle</i>	269	<i>Fräulein Ebba Tesdorpf</i>	
<i>Schlüßstück</i>	272	<i>Aus dem alten Hamburg</i>	302
<i>Orchidee</i>	273	<i>Alte Hamburger Diele</i>	305
<i>Sommer</i>	278	<i>Butenkaien in Hamburg</i>	307
<i>Jakobikirchhof (nach einer Radierung)</i>	298		
<i>P. Kayser</i>		<i>Frau Marie Zacharias</i>	
<i>Dorfstraße</i>	280	<i>Alte Hamburger Diele</i>	305, 323
<i>Landsee</i>	284	<i>Fuhlentwiete</i>	313
<i>Gotthard Kühl</i>		<i>Tafel (Runge)</i>	
<i>Alte Straße in Lübeck</i>	287		
<i>Fritz Mackensen-Wörpswede</i>		England.	
<i>Studie</i>	289	<i>Aubrey Beardsley</i>	
<i>Alfred Mohrbutter</i>		<i>Buddeckel</i>	338
<i>Wébereivorlagen: Melancholie</i>	299	<i>J. H. Chamberlain</i>	
<i>Winter</i>	300	<i>Sigurd und Brünbild, Thürvorhang</i>	331
<i>Abendröte</i>	300	<i>Walter Crane</i>	
<i>Leo Prodhownik</i>		<i>Zeichnung für Kinderbuch</i>	340
<i>Schlüßstück</i>	275	<i>Laurence Housman</i>	
<i>Valentin Ruths</i>		<i>Buddeckel</i>	339
<i>Thauwetter</i>	276	<i>Wickham Jarvis</i>	
<i>A. Siebelist</i>		<i>Lehnstuhl</i>	333
<i>Am Elbdeich</i>	286	<i>Harrison Townsend</i>	
<i>Schifferboote</i>	297	<i>Tapete</i>	329
<i>Hafen</i>	319	<i>Kapitäl</i>	334
<i>H. Vogeler-Wörpswede</i>		<i>Aus dem Entwurf zur Bildergalerie in</i>	
<i>Dornröschen</i>	277	<i>Whitedapel</i>	335
<i>J. Wöhlers</i>		<i>Landhaus</i>	336
<i>Bär</i>	328		
<i>Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstmänter (Dilettanten).</i>			
<i>Frau L. Boblen</i>		<i>C. J. Voysey</i>	
<i>Ditfel</i>	301	<i>Damensabreitstisch</i>	333
<i>Ditfelpföpfe</i>	308	<i>Fries</i>	337
<i>Frau Dr. Engel-Reimers</i>		<i>Schule von Birmingham: Wandleuchter und ge-</i>	
<i>Zierleiste</i>	321	<i>triebenes Becken</i>	334
<i>Tafel (Runge)</i>		<i>Beleuchtungskörper</i>	334
<i>Fräulein E. Ferber</i>			
<i>Berberitzen</i>	303	Amerika.	
<i>Fräulein Mary Hertz</i>		<i>Bruce Porter</i>	
<i>Plakat der Dilettantenausstellung</i>	304	<i>Flötender Faun</i>	341
<i>Zierleiste</i>	315	<i>Philistine, the</i>	
<i>Fräulein M. Kortmann</i>		<i>Titelblatt</i>	344
<i>Haustür</i>	306	<i>Chap-Book</i>	
<i>Herr Lorenz E. Mayer</i>		<i>Titelblätter</i>	345
<i>Fadwerkbau in Bergedorf</i>	312	<i>Gelett Burgeß</i>	
		<i>Titelblatt zu The Lark</i>	347
		<i>Elliptical Wheels</i>	347
		<i>Vignette</i>	346
		<i>Peix-Otto</i>	
		<i>Le retour de l'Impressioniste</i>	348

Diesem Heft liegt bei eine Anzeige der Neuen Bremer Sonntagshefte, herausgegeben von Müller-Brauel,
sowie das Ausstellungsprogramm der Königl. Hof-Kunsthandlung Ernst Arnold in Dresden.



OTTO ECKMANN, WEBEREIVORLAGE

DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☐☐☐☐☐
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-
HEFTETEN ORIGINALEN (OLDE, ILLIES, PENNELL, ROTHENSTEIN, STRANG)
UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN (NACH ALBERTS, HERBST, RUNGE,
RUTHS, CRANE, MORRIS, BRADLEY ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
HANS OLDE, KLAUS GROTH, ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐☐☐
ARTUR ILLIES, MONDAUFGANG, ORIGINAL-FARBENÄTZUNG ☐☐☐
WILLIAM ROTHENSTEIN, WALTER CRANE, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☐
PENNELL, KÜSTENLANDSCHAFT, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☐☐☐
W. STRANG, SELBSTPORTRÄT, ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐☐☐
SOWIE ALS SONDERBEILAGE: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
S. WENBAN, LANDSCHAFT, ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐☐☐

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: ZWEITER JAHRGANG, VIERTES HEFT: **ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: SIEBENUNDDREISSIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLERAUSGABE, FÜNFUNDSEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDREIHUNDERT EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE** **DIE ORIGINALRADIERUNG VON HANS OLDE WURDE GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN** **DIE ORIGINALRADIERUNGEN VON W. STRANG UND S. WENBAN BEI L. ANGERER IN BERLIN** **DIE ORIGINALLITHOGRAPHIEN VON PENNELL UND VON ROTENSTEIN BEI THOMAS WAY IN LONDON** **DIE ORIGINAL-FARBENÄTZUNG VON ARTUR ILLIES VOM KÜNSTLER SELBST** **DIE LICHTDRUCKE NACH WERKEN VON HERBST UND RUTHS BEI A. FRISCH IN BERLIN** **DIE NETZÄTZUNGEN NACH ALBERTS UND WALTER CRANE WURDEN HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN UND CO. IN BERLIN, DIE STRICHÄTZUNGEN NACH W. MORRIS UND BRADLEY BEI A. FRISCH EBENDA UND GEDRUCKT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG** **DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT BEI G. BÜXENSTEIN & CO., A. FRISCH UND MEISENBACH RIFFARTH & CO. IN BERLIN** **DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGSDRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN.** **DIE AUFLAGE SELBST SOWIE DER UMSCHLAG WURDE HERGESTELLT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCHBINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG UND WIRD AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN** **IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN** **DIE REDAKTION: BERLIN W. 35. KURFÜRSTENSTRASSE 44** **DR. CÄSAR FLAISCHLEN** **AM FÜNFZEHNTEN APRIL EINTAUSENDACHTHUNDERTSIEBENUNDNEUNZIG**



DRUCK VON W. DRUGULEW IN LEIPZIG