

# PAN



18 1 97

DRITTER JAHRGANG







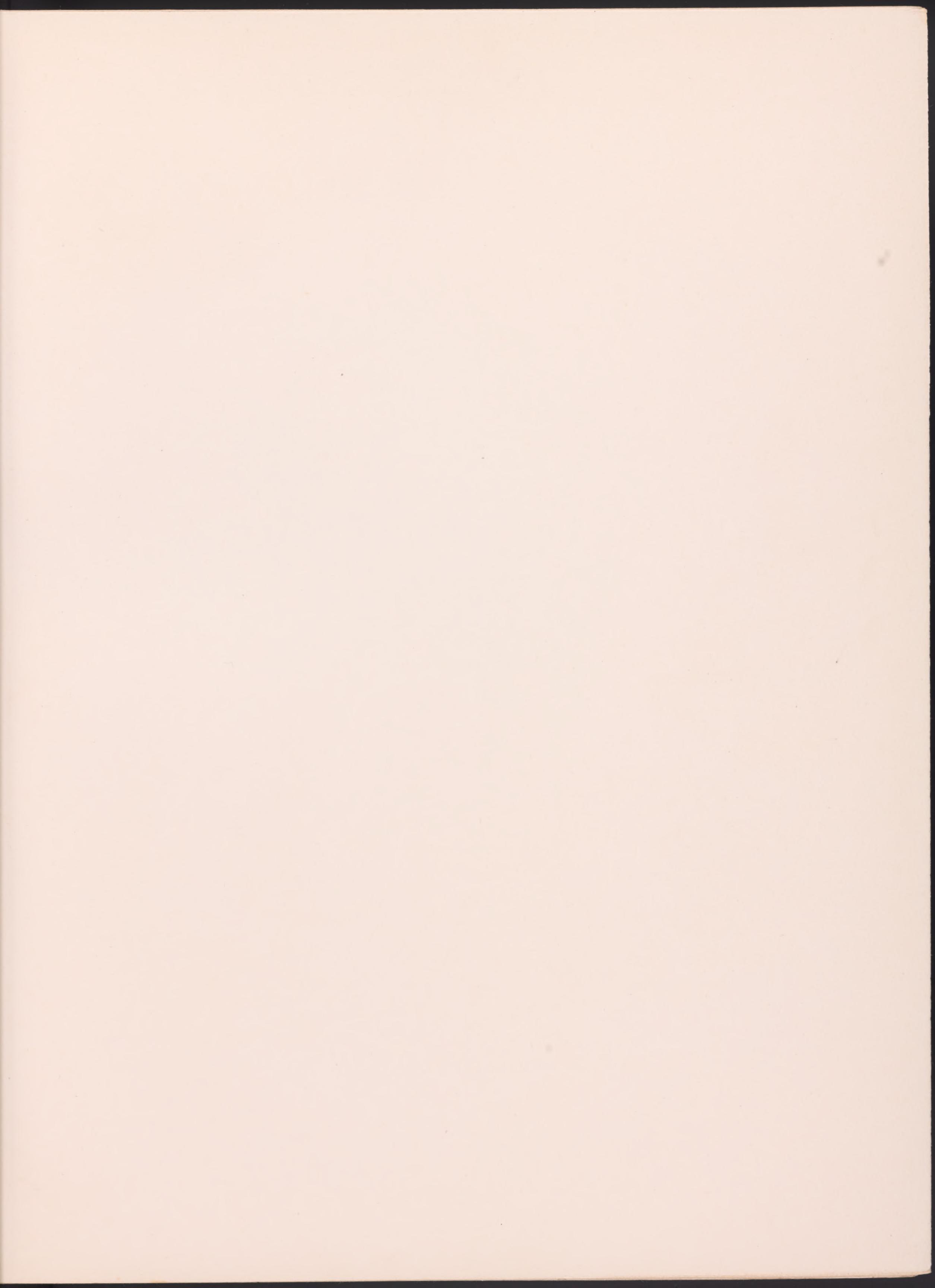
# PAN

ERSTE HAELFTE DES DRITTEN  
JAHRGANGS ERSTES UND ZWEI-  
TES HEFT MAI BIS OKTOBER 1897



BEI F·FONTANE & CO·IN BERLIN  
VERLEGT UND HERAUSGEGEBEN  
VON DER GENOSSENSCHAFT PAN





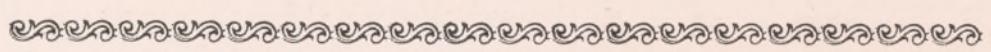
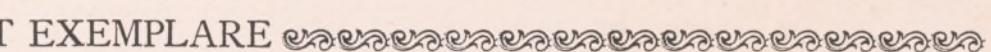
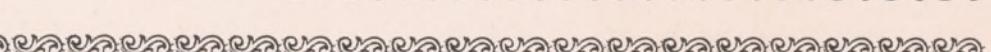




1897. DRITTER JAHRGANG. HERAUSGEGEBEN VON DER  
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM BODE,  
EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,  
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH  
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,  
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX  
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH IM JULI, SEPTEMBER, DEZEMBER UND FEBRUAR BEI  
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

HEFT I

ALLGEMEINE AUSGABE   
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE   
AUF KUPFERDRUCK 





ERNST MORITZ GEYGER, SPIEGEL HELIOGRAPHIE PAN III 1.



## DER SANG VOM LEBEN

Luftige Höhen, schimmernde Weiten,  
Lauschige Thäler, schattender Hain,  
Bäche, die schwatzend mein Wandern begleiten,  
Tannendüfte und Sonnenschein:

Ich sing euch in schwingendem Überfliessen  
Den lebenatmenden, klingenden Sang,  
Den sonnigen Sang vom vollen Geniesen  
Von des Daseins quellendem Überschwang.

Dörrende Steppe, nächtende Schluchten,  
Brandende Fluten, wirbelnder Schlund,  
Felsen, die dräuend mich überwuchten,  
Rasender Stürme gieriger Bund:

Ich sing euch den Sang vom bezwingenden Willen,  
Ich sing euch den Sang von der siegenden Kraft,  
Von Schätzen des Herzens, verborgenen, stillen,  
Die nie mir, nicht Wetter, nicht Woge entrafft.

Flackernder Flamme entfesseltes Wüten,  
Traube vom Drange des Saftes gesprengt,  
Nachtigalltriller in Fliederblüten,  
Grotte mit Epheu und Rosen verhängt:

Ich sing euch den Sang vom wilden Begehrn,  
Von glutender Herzen blutiger Schlacht,  
Von sehnender Scham und scheuem Gewähren,  
Von heimlichen Wundern verschwiegener Nacht.

Schwarze, lastende Friedhofscholle,  
Bahrtuch, über die Gräber gedeckt;  
Halle des Himmels, wundervolle,  
Wolkenbewimpelt und sternenbesteckt:

Ich sing euch, wie schwärmend emporgezogen  
Auf Schwanenflügeln der Menschengeist  
Hoch durch die leuchtenden Ätherwogen  
Über dem Grauen der Gräfte kreist.

Pilger, lasset ab vom Hasten,  
Wischt die Augen klar vom Staub;  
Schleudert fort die schweren Lasten,  
Schnöder Habsucht kargen Raub.

Schnitter, wollt ihr ewig mähen?  
Schlagt die Sichel in den Baum.  
Mädchen, beugt euch auf vom Nähen,  
Steckt die Nadel in den Saum.

Lafst es euer Herz durchdringen:  
Leben ist des Lebens Preis!  
Der nur soll von Liebe singen,  
Dessen Herz von Liebe heis;

Der nur soll zu Sternen weisen,  
Den zum Stern sein Fühlen hebt,  
Der nur soll die Sonnen preisen,  
Der vor ihrem Glanz erbebt.

Läutert eure Menschenseele  
In der Schönheit heiligem Strahl,  
Und dann steigt aus reiner Kehle  
Erdentrunkener Choral,  
Und er glüht durch alle Brüste,  
Schwebt durch die Lüfte mit brausendem Schall,  
Weckend des Echos schlummernden Hall  
Bis zu der Seligen stiller Küste:

Wir singen in schwingendem Überfließen  
Den lebenatmenden, klingenden Sang,  
Den sonnigen Sang vom vollen Geniesen,  
Von des Daseins quellendem Überschwang.

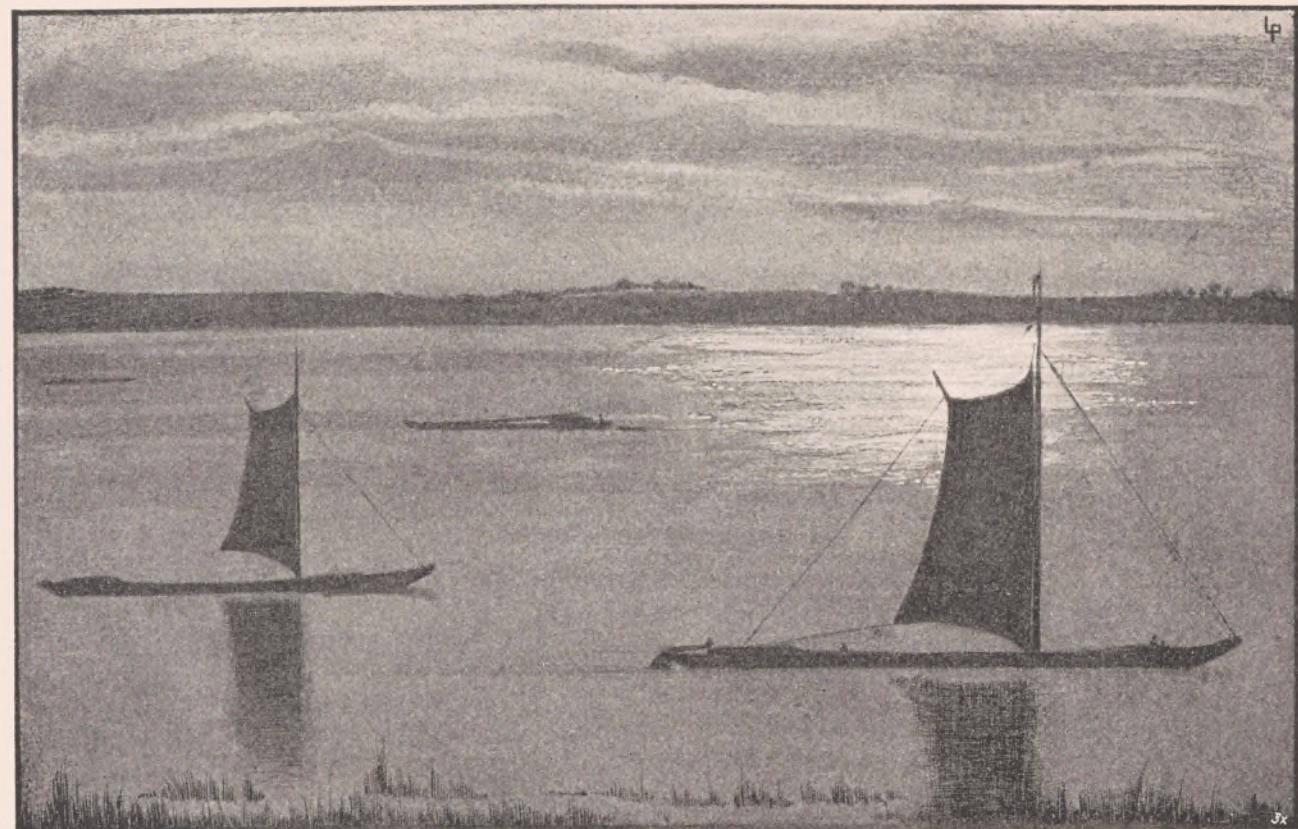
Wir singen den Sang vom bezwingenden Willen,  
Wir singen den Sang von der siegenden Kraft,  
Von Schätzen des Herzens, verborgenen, stillen,  
Die nie uns, nicht Wetter, nicht Woge entrafft.

Wir singen den Sang vom wilden Begehrn,  
Von glutender Herzen blutiger Schlacht,  
Von sehnender Scham und scheuem Gewähren,  
Von heimlichen Wundern verschwiegener Nacht.

Wir singen, wie schwärmend emporgezogen  
Auf Schwanenflügeln der Menschengeist  
Hoch durch die leuchtenden Ätherwogen  
Über dem Grauen der Gräfte kreist.

WILHELM MICHEELS





## LIED

Eine Schönheit, so schön wie die Deine,  
Eine Sehnsucht, so weh wie die meine  
Hat ein Traum zu einander getrieben,  
Nicht aber in eines vereint . . .

Und der Sommer glühte und glühte,  
Und die Schönheit verblich und verblühte,  
Doch die Sehnsucht ist Sehnsucht geblieben  
Und geht in die Nächte und weint . . .

## ABENDROT

Die Wasser blühn in rotem Seidenschiller  
Von goldenen Schleieren märchenlicht umflirrt —  
Und immer schöner wird die Flut und stiller,  
Bis kaum ein Hauch noch drüber rege wird . . .

Und meine Sehnsucht fühlt sich losgekettet  
Und geht und sucht den blumenstillen Tod,  
Der sie hinunter in die Tiefenbettet,  
Dafs sie verblute wie das Abendrot . . .

KARL VANSELOW

## IM WINTER



Arm Sommerseelchen du,  
in deinem zitternden bleichen Hemdlein! . . .  
bist nun den lieben langen Tag  
über die tote Erde nach Wärme gelaufen,  
nach Duft und Farbe —  
über die tote Erde . . .

Und einfältige Herzen boten dir Kleider,  
und Wein und Brot.  
Du aber wehrtest ihnen,  
Thränen lächelnd,  
und bist weiter gelaufen  
nach Sonne, Duft und Farbe —  
weiter über die tote Erde — —  
weiter — — —

und da stehst du nun . . .  
in der grossen Stadt,  
vor dem Blumenladen . . .  
im Schnee . . .  
und deine Glieder schlöttern,  
und deine Füsse bluten . . .  
Doch du fühlst es nicht mehr:  
Denn da — oh — hinter der grossen Scheibe —:  
Blumen — ach — rote! — blaue! — gelbe! —  
Und wenn die Thüre geht: Düfte . . . ach . . . !

Arm Sommerseelchen du,  
in deinem zitternden bleichen Hemdlein!  
Sieh:  
Die duftigsten Farben hab' ich dir zu Kranz gebunden  
und die farbigsten Düfte —  
und nun komm! . . .  
durch die lärmenden Strassen  
in mein stilles weisses Haus . . .

Der Ofen glüht . . .  
Die Wanduhr tickt . . .  
Du schlummerst auf weissem weichem Linnen,  
blumenbedeckt,  
an meinem Herzen . . .

— — — — —  
Du atmest leise  
und du lächelst im Schlummer;  
denn durch deine Träume zieht  
der Sommer:  
Die liebe, warme Sonne,  
und tausend Düfte . . .  
und tausend Farben . . .

— — — — —  
Liebsommerseelchen du! . . .

— — —  
— und draussen ist Winter . . .

EMIL ALFRED HERRMANN







## DER VORSTEHERJAKOB



Wer nicht übern Steg will, muss durchs Wasser. Aber nasse Füsse sind keinem gut, und einem alten Mann erst recht nicht. Und als der Vorsteherjakob nach seinem achtzigsten Geburtstag von den Menschen ging und sich am Jonasbusch die Lehmhütte zurecht machte, wars für sein Recht besser, als für ihn selber.

Aber der Hund, der Gras frist, weifs warum. Und wenn dem Alten die Gesellschaft von Krähen und Hasen nicht recht gewesen wär, hätt ers keine vier Jahr da draussen ausgehalten. Seinem Theodor wärs die halben Aecker wert gewesen, und Platz hatte sein Haus mehr, als der Alte brauchen konnte. Es war das grösste in Weroth und der Vorsteherjakob hatte es selber gebaut: vor einigen sechzig Jahren, als er ein junger Bursch war, und der reiche Birnbach ihn hinauswarf, weil er an seine Anna wollte.

Damals hatten die Werother zum erstenmal gemerkt, dass dem Jakob grade Wege lieber waren, als ihre krummen Dorfgassen. Und sie hatten die alten staubigen Geschichten wieder ausgekramt:

Wie er mit seinem Vater ins Dorf gekommen war, an einem Sonntagmorgen, als die Sonne schien und die Kirche ausging. Unten am Mühlhaus hatten sie gestanden in ihren verstaubten fremden Kleidern und nach Arbeit gefragt.

Wie sie alle die Köpfe geschüttelt hatten und der reiche Birnbach die beiden mitnahm, den schwarzärtigen Alten und den bleichen Jungen mit den seltsamen Augen und den schlanken Gliedern.

Wie in der Schule ihm keiner gleichkam, im Lesen und im Eigenwillen, und wie er dem alten hinkenden Lehrer das Buch an den Kopf warf, weil was Falsches drin stand.

Wie der Alte mit ihm im Schuppen des Birnbach safs, Abend für Abend, und schnitzte und

erzählte, und keiner sich hineintraute, der dunklen Reden wegen: Sie kämen aus dem Böhmerland, und man wüßte nicht, woran die Mutter gestorben wär. Aber sie hätten darum weggemusst. Und sie wären noch immer reich, nur in anderem Gold und in sonderbaren Scheinen.

Wie der Alte unter den Wagen kam, und der Junge nachher eine ganze Dezembernacht auf dem gefrorenen Grabhaufen lag, dass man ihn kaum wieder zum Leben kriegen konnte.

Der Jakob liefs sie kramen und reden. Er gab sich zum Lehmhofbauer in Dienst, und als dem alten Kröner das Wasser so hoch gestiegen war, dass sie ihn auf den Kirchhof tragen mussten, kaufte er das schiefe Häuschen und den Garten dazu. Kein Knecht hätt dem Lehmhofer so viel gethan wie der Jakob. Und doch stand er noch Tag für Tag nach Feierabend in Hemdärmeln neben dem Krönerhaus und schachtete aus und fuhr die Erde mit dem Schiebkarren hinunter und machte den Garten gleich. Und wie die Werothen noch gaften und fragten und die Köpfe schüttelten, weil sie keine Antwort kriegten, war das Viereck ausgeschachtet, und der Jakob hatte keinen Spaten mehr in der Hand, sondern eine Kelle. Stein für Stein legte er aufeinander, und die Grundmauern ragten aus der Erde heraus, bis der Schnee in kalten Stürmen fiel und das Wasser im Mörtelfass zu Eis gefroren war.

Mit dem Frühjahr kam er wieder. Eines Tags im Mai fing er an, die Eichbalken aufzurichten. Und am letzten September steckte er einen Strauss an den Giebel. Den Winter durch hatte er den Hobel zur Hand und nachher den Pinsel. Und am ersten Ostertag stand er neben der braunen Standuhr in der dunklen Stube des Birnbach und fragte, ob er jetzt die Anna bei der Hand nehmen dürfe. Er habe nun sein Haus, und es wäre wohl kein Fehler, dass ers selber und allein gebaut hätt. Was an seinem Feld noch zu wenig sei, könne er als Brautvater dazu geben. Der Alte guckte den schmächtigen jungen Menschen mit den tiefen Augen und den kleinen Händen an und wackelte nur immer mit dem Kopf.

Aber zu Pfingsten bezahlte er dem Pfarrer drei ganze Thaler für die Hochzeit. Und im zweiten Jahr danach kam er mit dem Jakob in Streit, weil der den Enkel als Theodor taufen liefs. Zehn Jahre später machte ihn das Fieber heifser, als ers vertragen konnte. Als sie ihm das Totenhemd anzogen, hatte der Jakob ein schönes Haus mehr, außer den Aeckern und dem baren Geld. Und noch ehe der Theodor zum letzten-

mal den Tornister für die Schule packte, war sein Vater der reichste Bauer im Dorf.

Dann wählten ihn die Werothen zum Vorsteher.

Und es war, als hätte sein ganzes Leben darauf gewartet. Nach jedem Unwetter hatten die Bauern über den Mühlbach geschimpft, der ihnen die Keller voll Wasser und die Wiesen voll Schlamm und Geröll brachte; aber es war nichts zur Besserung geschehen. Nun wurde er eingedämmt. Die Strassen bekamen Rinnen und Obstbäume an den Seiten. Neue Wege führten in die Felder. Die Gemeindewaldungen kriegten ihre Pflege und fingen an, Geld einzubringen. Die Häuser und Ställe wurden ausgebessert. Einer musste dem andern helfen. Bis kein Strohdach mehr zu sehen und Weroth das schönste Dorf war weit herum.

Das dauerte vierunddreissig lange Jahre.

Aus der blonden Anna wurde ein runzeliges Mütterchen. Der Theodor heiratete und schaffte Kinder ins Haus. Der Vorsteherjakob blieb, wie er war. Kein graues Haar in dem schwarzen kurzgeschorenen Bart. Nur ein paar tiefe Falten, schräg an der Nase herunter.

Dann kam der Berg, über den die Werothen nicht mitkonnten. Der Lehrer beklagte sich über die armselige Wohnung und das baufällige Schulzimmer. Ein neues Schulhaus sollte gebaut werden. Wenn der Schulmeister mehr Kinder hätt, als Zimmer da wären, könnten sie nichts dafür! sagten die Werothen. Und was das Schulzimmer anbelange, hätten sie das Abc und den Katechismus darin gelernt, und mehr brauchten ihre Kinder auch nicht! Der Vorsteherjakob ging von einem zum andern, redete und bat und drohte. Sie schüttelten nur immer die Köpfe. Da merkte er, dass sie nichts gelernt hatten in all den Jahren. Er nahm ein Maß von dem alten Schulzimmer und ging nach Koblenz zur Regierung. Am nächsten Herbst stand das Schulhaus neben der Kirche, aus Sandstein gebaut und mit buntem Schiefer gedeckt: das schönste Schulhaus auf dem ganzen Westerwald.

Aber am ersten Oktober war Neuwahl und der Vorsteherjakob kriegte drei von dreundsiebzig Stimmen. Er sagte nichts. Nur als er nach Hause ging, wollts den Werothern scheinen, als schreite er noch aufrechter, als sonst.

Im selben Winter sollte er seine Frau nach Dierdorf ins Krankenhaus bringen. Sie wollte nicht und starb. Er gab keine Thräne, und die Werothen, die zum Trösten, Gucken und Heulen kamen, warf er hinaus. Bis zum Abend blieb er auf dem Kirchhof.

Und nachher safs er drei Tage lang zu Hause, als nicht und sprach kein Wort.

Am vierten Morgen kam der Theodor zu ihm, dem mittlerweile schon fünf Kinder zur Schule gingen, und den seine Frau geschickt hatte: Er solle sich die Mühe nicht mehr anthun mit dem Hof und in den Aushalt gehn!

Er guckte ihn an, wie wenn der Tod vor ihm ständ mit einer Drehorgel und er sollte tanzen und lachen dazu.

„Bin noch nicht alt genug!“ sagte er und der Stuhl flog hinter ihm ins Zimmer. Er lachte, riss die Mütze vom Nagel und ging an dem Theodor vorbei hinaus. Nachher stand er auf der Tenne am Dreschen. Und es war alles wieder in seinem Gang.

Der Winter ging und der Sommer kam. Der Vorsteherjakob trug den Samen ins Feld und stand mit der Sense in den Wiesen. Der Schnee fiel und schmolz. Die Unrast in dem Alten blieb. Den Nacken hielt er straffer aufgereckt mit jedem Jahr. Und sein Theodor war grauer als er.

Dann kam das grosse Wasser im Frühjahr. Ganz oben überm Dorf war der Mühlbach schlecht eingedämmt. Das bischen Nass wird's schon halten, hatten die Werothen gemeint. Nun fiel der Regen in den Schnee und das Wasser brach durch. Ganz früh im Dunkeln kam es an der Kirche herunter wie ein Fluss. Da gab's ein Geschrei und Gerenne durch den kalten Sonntagnorgen. Bis der Vorsteherjakob die Mannsleut zusammenholte und mit Holzbündeln und Steinen den Notdamm baute, quer durch die Wiese. Sie hörten auf ihn wie Kinder. Und er stand im Schlagregen, als nichts und kam nicht zur Ruhe bis in die Nacht.

Das warf ihn aufs Bett. Es geht zu Ende mit dem Vorsteherjakob, meinten die Werothen und fingen schon an, ihm Gutes nachzusagen. Aber der Alte wollte noch keinen Herrn über sich, auch nicht den Tod. Sechs Wochen schlug er sich mit ihm herum. Dann musste der Lebensschnitter weitergehen.

Mit den ersten schönen Tage konnte er wieder auf. Er war noch hagerer geworden und seine Haut sah aus wie frisch gegerbtes Leder. Das Haar war weiss und dünn, und er kam mit dem Stock kaum durchs Zimmer.

Da gab er dem Theodor den Hof.

Nach Pfingsten konnte er wieder hinaus, zum ersten Mal. Er safs auf der geschnitzten Holzbank vor seinem Haus im Sonnenschein und trank die milde Luft Tag für Tag. Sein Nacken hob sich

wieder. Die Kniee hingen nach vorn durchgedrückt, aber er konnte gehn.

Seit der Nacht mit dem Wasser fing er wieder an, über die Gemeinde zu sprechen. Und als im Sommer die neue Staatsstrasse gebaut werden sollte und das ganze Dorf zusammenkam zur Beratung, ob sie der Regierung den Zuschuss leisten wollten oder nicht, ging er auch hin. Er war nicht mehr im Gemeindezimmer gewesen seit dem Oktober, wo sie den Andreas zum Vorsteher wählten, und wunderte sich, dass die Wände nicht gekalkt waren seitdem.

Er hörte, wie der Andreas die Sachen vorlas in stolpernden Sätzen. Er sah, wie sie alle unruhig wurden, knurrten und spuckten, und wie keiner fürs Bezahlen war.

„Ihr stecht euch selber in den Hals“, sagte er und stand auf.

Da waren sie erst still.

„Wer im Aushalt ist, hat kein Recht mehr in der Gemeinde!“ rief der Andreas. Und dann lachten sie und höhnten und schrieen und die „Jungen“ warfen ihn fast hinaus.

„Gieb mir mein Recht wieder!“ So stand er nachher vor dem verzweifelten Theodor, und die hagere Gestalt riss fast auseinander von dem Schrei. Die ganze Nacht kam er nicht ins Bett, und am Morgen war er weg. Keiner wusste, wohin. Und als sie ausgingen, ihn zu suchen, ob er sich vielleicht ein Leid angethan hätte, fanden sie ihn drausen am Jonasbusch. Er hatte ein Viereck in den Laubboden gezogen und mäss daran herum. Sie wollten ihn mit Gewalt nach Hause bringen. Er hob den Stock, bis sie ihn liefsen.

Der Abend kam und die Nacht verging. Er war noch immer im Wald. Am andern Tag sahen sie ihn Pfähle in den Boden schlagen, immer zwei Reihen nebeneinander. Den Zwischenraum füllte er mit Lehm. Was er brauchte, holte er sich auf dem Hof, auch sein Essen. Aber er sprach mit keinem. Und den Theodor, dem das Wasser in den Augen stand, hätt er fast geschlagen.

So trieb er's eine ganze Woche. Dann hatte der Vorsteherjakob sein zweites Haus gebaut. Es war nur eine Lehmhütte, und er konnte kaum aufrecht darin stehen, aber sie gehörte ihm. Eine Ziege und ein halbes Dutzend Hühner nahm er noch von dem Theodor. Dann wohnte er drausen, vier Jahre lang.

„Er ist verrückt geworden!“ sagten die Werothen, „und wo die Gedankenfäden einmal durcheinander gekommen sind, bringt sie keiner wieder zurecht.“

Sie ließen ihn machen, bis er ihnen ans Holz ging. Da zeigten sie ihn an. Er wurde vorgeladen. Aber er kam nicht. Und wenn sie ihn holen wollten, hatte er sie jedesmal schon kommen sehen, und lag im Bett wie krank.

\*

Im vorletzten Herbst kam ich nach Weroth und sprach mit dem Theodor. Es war ein gebrechlicher weinerlicher Mann geworden, der Sohn des Vorsteherjakob. Seine Frau schimpfte auf den alten Querläufer, der sie so in Schande brächte, als gönnten sie ihm nicht das Seinige, und er sagte nichts. Nur sein dreizehnjähriger schmächtiger Franz, der jüngste von den fünf, kratzte die Hose dazu. Nachher ging er mit mir den steinichen Weg hinunter zum Jonasbusch. Ich merkte, wie froh er war, dass er mir Gutes von seinem Großvater erzählen konnte. Wie der schon beim Oberpräsidenten gewesen sei, wie er das Gericht verklagt habe und wie er keinen Brief annehme und nichts unterschreibe.

Ich hörte nicht recht darauf. Je weiter wir den Weg hinunter gingen, desto aufgeregter wurde ich. Und als wir aus dem Tannengestrüpp auf die Lichtung kamen, wo hinten am Rand der Abhang war mit dem halbverdornten Eichbaum, spürte ich, wie mein Herz klopfte und mir etwas den Atem nehmen wollte.

Grad unter dem Baum stand die Hütte, hinter dem Abhang. Ich sah sie erst, als wir dicht davor standen. Das Dach hing fast bis auf die Erde. Die Pfähle an den Wänden waren schwarz vom Wetter. In den schmutzigroten Pfannen steckte ein altes Ofenrohr als Kamin, oben darauf ein schwarzgeräucherter alter Schuh. Das Ganze war nicht höher, als man mit der Hand reicht.

„Den Schuh haben ihm die Jungen darauf gesetzt“, flüsterte der Franz und sprang hinter die Böschung zurück.

Die Thür ging auf und der Vorsteherjakob stand in dem engen Rahmen. Er streifte mich mit einem scheuen, misstrauischen Blick, zog vorsichtig die grauen Bretter hinter sich zu und ging zur Seite, wo ein Loch in den Lehm des Abhangs gehackt war.

„Er ist bang, Ihr wolltet zu ihm hinein!“ rief mein Begleiter leise von der Seite. „Er darf mich nicht sehn.“

Langsam ging ich hinauf. Ich dachte, er würde

aufspringen. Er blieb ruhig auf den Knieen sitzen und hackte in den Lehm.

„Guten Tag“, sagte ich und wunderte mich, dass meine Stimme auf einmal heiser war.

Er gab keine Antwort.

Ich stand hinter ihm und sah die schmächtige Gestalt vor mir, zusammengehockt, kaum größer als der Franz, der mich hergebracht hatte. Die blauleinene Kleidung war verschlissen und zerlumpt. Die nackten Kniee guckten heraus und lagen auf dem nassen Lehmboden. Das Haar hing schmutzig-weiß in dünnen Strähnen auf den verdornten gelben Nacken. Die dünnen Aermchen hoben die Hacke und ließen sie immer von neuem kraftlos auf den harten Boden fallen.

„Das soll wohl ein Stall werden für die Ziege?“ fragte ich.

Er hackte weiter.

„Ist auch besser. Im Haus da ist kein Platz für sie.“

Er ließ mich ruhig reden.

Ich setzte noch ein paarmal an und wollte schon gehen, als er aufstand und an mir vorbei in die Hütte tappte. Er kam gleich wieder heraus mit einem Hafersäckchen und lockte die Hühner.

„Ihr habt die Hühner wohl gern?“ sagte ich mit einem letzten Versuch und dachte an die Werother.

Da sah er mich an mit einem einzigen scheuen Blick. Das rechte Auge war verschwommen, wie durcheinander gelaufen. Das gab dem Ausdruck etwas Blödes. Und doch lag noch eine seltsame Hoheit in dem starken Knochengesicht; ich musste an einen verrückten König denken.

„Ja“, sagte er leise wie zu sich selber und warf eine Handvoll Hafer unter die pickenden Schnäbel.

„Lieber als die Menschen?“ Ich ärgerte mich gleich, dass ich das fragte.

Er warf das Säckchen an die Erde und ging wieder zur Seite.

Ich dachte, er würde von neuem anfangen zu hauen.

„Die Menschen sind Euch nicht gut.“

Er lachte heiss und pfeifend. „Zu gut! — Da!“ Er stieß die Thür auf und zeigte nach dem plumpen Holzstuhl. Ein neuer Anzug lag darauf. „Will nichts geschenkt! Ich will mein Eigentum!“

Er zitterte am ganzen Körper wie im Schüttelfrost. Dann lachte er wild und heiser in sich hinein und nahm seine Hacke.

Ich konnte ihn nicht mehr zum Sprechen bringen.

Hinter dem Abhang wartete der Franz auf mich. Er war bleich wie frische Leinwand und zitterte. Und wie er mich anstarrte, mit seinen schwarzen angstvollen Augen, war mir's, als säh ich den Vorsteherjakob, wie er damals mit seinem Vater ins Dorf kam.

Oben an der Krittellei ging er von mir, nach Weroth zurück. Ich safs auf dem Meilenstein der neuen Staatsstrafe und sah ihm nach, wie er laut schluchzend hinunterlief. Von unten glänzten die Schieferdächer des sauberen Dorfes. Und auf einmal kam eine stille ruhige Freude in mir auf. Da unten hinter den Tannen war der Vorsteherjakob, aber hier oben lebte sein Werk.

\*

Ich hatte dem Franz meinen Namen gesagt, und er schrieb mir ein paarmal. Ich hab die Briefe noch zu Hause und jedesmal, wenn ich sie lese, ist mir's, als läge irgend was zum Sprung bereit und als käme irgendher ein überlauter Schrei.

Mit dem Winter hörte ich nichts mehr von ihm, auch nicht von dem Alten. Im letzten Herbst machte ich meine Sachen zurecht und ging nach Weroth. Ganz oben an der Krittellei traf ich den Andreas. Er war zusammengefallen und hustete.

„Der Vorsteherjakob? Längst tot. Im vorigen

Winter. Muß wohl erfroren sein. Alt genug war er ja. Und verrückt!“

Und der Franz?

„Weggelaufen. Weiß keiner wohin. Hihi! Dem Alten nachgeschlagen, der Landstreicher!“

Schuft! schrie es da aus mir und ich fasste den Stock mit beiden Händen. Aber gleich nachher musste ich lachen, wie ich ihn so vor mir den Weg hinunter rennen sah.

Ich musste lange suchen, ehe ich auf dem kleinen Kirchhof das Grab fand. Wild und un gepflegt lag es zwischen den anderen Gräbern. Ein plumpes Holzkreuz hing schief ins Gras, weiß gestrichen. Vorn stand eine Inschrift, vom Regen verwaschen, kaum noch zu lesen in un gelenken kindlich verschnörkelten Lettern:

„Hier ruht mein Grosvatet Jakob Heimling.“

Ich weiß nicht warum, aber als ich das las, fielen mir die Thränen aus den Augen, und doch war mir's, als hörte ich helle Kinderstimmen singen.

Eine ganze Stunde saß ich vor dem Kreuz. Dann ging ich weg und war froh, daß ich keinen Werother traf. Als ich wieder oben an der Krittellei war, kam auf einmal ein Rauschen in die Blätter. Das zog den Berg hinunter über die wohl gepflegten Bäume der schönen Straße und die blanken Dächer von Weroth. Ein Fischreicher kam aus der Wiese, stieg auf bis vor den lichtgelben Wolkenrand und flog hoch über mich weg.

WILHELM SCHAEFER





## *Vorfrühling*

*Zwischen Gräben und grauen Hecken,  
den Rockkragen hoch, die Hände in den Taschen,  
schlendr' ich durch den frühen Märzmorgen.*

*Falbes Gras, blinkende Lachen und schwarzes Brachland,  
so weit ich sehn kann.*

*Dazwischen, mitten in den weissen Horizont hinein,  
wie erstarrt,  
eine Weidenreihe.*

*Ich bleibe stehn.*

*Nirgends ein Laut.*

*Noch nirgends Leben.*

*Nur die Luft und die Landschaft.  
Und sonnenlos wie den Himmel fühl' ich mein Herz.*

*Plötzlich ein Klang.*

*Ich starre in die Wolken empor.*

*Ueber mir,  
jubelnd,  
durch immer heller werdendes Licht,  
die erste Lerche!*

*ARNO HOLZ*







## IM SPIEL DES LEBENS

Auf und nieder  
schwankt die Wage  
deiner Tage,  
wie sich füllen  
ihre Schalen,  
diese hoch und jene tief.

Lafs sie sinken,  
lafs sie steigen,  
diese hoch und jene tief . . .

Du nur zwischen beiden stehe,  
unbeirrt in deinem Ziel,  
fest und stark, als Halt und Träger,  
als gerechter Gleicher und Wäger,  
still und ruhig über ihrem  
steten Auf- und Niederspiel.



Da aber liegt's —:  
der eine biegt's  
der andre bricht's!  
lafs nur das Schwert nicht in die Scheide rosten,  
den freien Mut des freien Manns!  
Wer etwas will, der kann's . . .  
der kann's!  
und würd' es eine Welt ihn kosten!

Was du vor dir bist, nur entscheidet!  
Der Spruch der Welt, du lieber Gott!  
zerrt heute hist und morgen hott!  
und wenn sie dich mit Purpur kleidet —  
für das was einer litt und leidet,  
ist all ihr Purpur Fastnachts-Spott!

Was du vor dir bist, nur entscheidet  
und wird des Ganzen innerer Kern —  
nicht Glück, nicht Zufall oder Stern!  
und was dann auch dagegen streitet,  
der Freie macht sich stets zum Herrn!

Was du vor dir bist, nur entscheidet  
und bleibt im buntverwirrten Spiel  
des breiten Weltgetriebs das einzig  
unverlierbar klare Ziel,  
der einzige schaffende Gedanke,  
der all dem blinden Her und Hin  
Beziehung gibt, Verstand und Sinn,  
dass es sich formt und fügt und ordnet  
und still zu einem Ganzen webt — —  
der einzige feste Punkt,  
von dem aus  
ein Starker  
die Welt aus ihren Angeln hebt!

Den einen trügt's  
den andern trägt's,  
dem einen liegt's,  
der andere legt's . . .  
lafs nur das Schwert nicht in die Scheide rosten,



den freien Mut des freien Manns!  
Wer etwas will, der kann's . . .  
der kanns!  
und würd' es eine Welt ihn kosten.

### III

Und das allein ist's, drum sich's handelt,  
wie Welt und Zeit auch stürmt und wandelt  
mit Allem, was du je begannst:  
dass ohne Vorwurf, ohne Lüge,  
dass ohne Reue, ohne Rüge,  
auch vor dem eigenen Tribunal,  
dass du mit ruhigem Gewissen  
zurück- und vorwärtsblicken kannst  
auf deines Jahres stille Mühe —

ob du verlorst, ob du gewannst.

Nicht fremden Anderen zu Dank —  
was denn auch sollen diese Andern!  
es ist ja doch ein stetes Wandern  
voll Missgunst überall und Zank!  
Nein, Dir allein zu Recht und Ehre,  
Dir allein zu Lust und Last:  
Deinem Glauben, Deinem Leben,  
Deinem Schaffen Genüge zu geben.

Mag man's dann loben oder tadeln,  
was liegt daran!  
Es wird sich immer adeln,  
trotz Acht und Bann:  
wer ohne Vorwurf, ohne Lüge,  
wer ohne Reue, ohne Rüge  
zurücksehn darf und sagen kann  
von seines Jahres stiller Mühe:  
er habe seine Pflicht gethan —

ob er verlor, ob er gewann —

und weder Glück noch Unglück  
hab' je was über ihn vermocht,  
und weder Täuschung noch Erfüllung  
das freie Herz ihm unterjocht!

CAESAR FLAISCHLEN

## STIMMUNGEN VON ALLTAG UND SONNE

Es war so schön, und nun umzieht sich's wieder, mit grauen, bleiernen Regenwolken, eh du noch Zeit gefunden, dich zu freuen, und das bischen Sonne ist wieder weg und mit ihm gleich der ganze frohe Trug der Dinge . . . .

Und dann und wann ein bischen Sonne, ein goldener Tag mit blauem Himmel, mit weissen Wiesenblumen und einem Liedchen, tief im grünen Grund ist Alles,

was du am Ende hast von deinem Leben.

\*

Da aber kommt sie doch wieder aus ihren Wolken . . . ein halb Stündchen vorm Nachtwerden . . . als ob sie doch den Tag nicht gehen lassen wolle, ohne einen Kuss auf seine sehnsuchtstillen Augen . . . .

ein halbes Stündchen vielleicht . . . und dennoch . . . lang genug und schön genug: des ganzen grauen Tag's Unfreude und all die Thorheit seiner Unrast wieder vergessen zu machen —

Wie hab ich dich lieb, Sonne!

### II

Ganz still einmal im Grünen liegen dürfen . . . zu einem sommerblauen Himmel sehn, mit weissen Wolken . . . und auf das Zwitschern in den Wipfeln hören . . . auf das Griesel heimlicher Quellen . . . den Duft der Luft einschlürfen und des blühenden Laubes, die selige Ruhe rings des vollen, reifen Lebens . . . ganz still, und nicht zu denken haben an all die hundert nichtigen Notwendigkeiten, die so und so viel Sorglichkeit und Müh erfordern, und nur: damit das Pendelwerk des Tags nicht stehen bleibt . . . ganz still einmal im Grünen liegen können

und Alles

vergessen dürfen, was man soll und muss . . . und will, für andere und für sich, und will und soll und muss . . . .

und seine Träume

gleich Schmetterlingen gaukeln lassen, sonnenselig, von Rosenstrauch zu Rosenstrauch, mit schimmernden Flügeln, das flimmernde Thal hin, über goldene Felder und wallende Flüsse zu duftverlorenen fernen Höhen, und weiter, tief und immer tiefer, ins kühle Wogenblau des Himmels . . . sonnenselig . . . .

ganz still einmal so liegen können

und ohne das

auch diesem Tag dann wieder vom Kirchturm drüben eine Glocke klingt und ohne das

auch dieser Tag dann wieder im Grau der Abenddämmerung untersinkt!

CAESAR FLAISCHLEN



## WEIN

Singt zum Wein mir nun ein Lied,  
Dafs Euch wild die Fibern schwellen,  
Leuchtend sich die Köpfe hellen —  
Und das Leid zur Hölle flieht!

Auf, Poet!  
Nimm die Flöte:  
Spiel mir an die Abendröte,  
Spiel ein schäumendes Gebet!

Der Erlauchte, schellenbunt,  
Setzt die Flöte an den Mund;  
Und indes die Ppropfen knallen,  
Schleier fallen,  
Küsse schallen,  
Bläst er sich die Lippen wund.

Und ein Mädchen, schlank und schlau,  
Rotgelockt und fahl wie Thau,  
Singt: »Der Mond ist aufgegangen!  
»Dafs die Wangen  
»Flammen fangen,  
»Trinkt auf Unsre Liebe Frau!«

Zank und Zischen. Was? und Wie?  
Auf die Dornenfrau Marie?  
Auf die Mutter aller Qualen  
Mit den fahlen  
Wundenmalen?  
Sag, was soll die Blasphemie!

Der Erlauchte, schellenbunt,  
Schiebt die Flöte aus dem Mund.  
Doch die Schlanke spricht: »Ich meine  
»Unsre feine,  
»Bleiche, reine  
»Rosenfrau von Amathunt!«

»Aphrodite, Fürstin Du!  
»Knaben, Knaben, trinkt ihr zu!  
»Unsre Liebe Frau zu preisen,  
»Mögen Weisen,  
»Kelche kreisen —  
»Trink', Poet, aus meinem Schuh!«

Und die Schlanke zieht im Saus  
Einen Glaspantoffel aus.  
Spanierwein! und dunkle Gluten  
Duften, fluten,  
Krüge bluten —  
Und Frau Venus fliegt ins Haus.

»Mädchen! Knaben! rasch aufs Knie!  
»Singt die Flötenmelodie!  
»Seht, auf holdem Regenbogen  
»Leis geflogen,  
»Licht gezogen  
»Naht die Rosenfrau Marie.«

»Venus, Eure Herrlichkeit  
»Sei uns licht gebenedeit . . .«  
Hei, wie sich die Paare bäumen!  
Tänze schäumen,  
Geigen träumen . . .  
Flackernd flammt der Liebesstreit.

Gnade! Gott! der Wolf bricht ein!  
Du bist mein und ich bin Dein!  
Nüstern beben, Augen blinken,  
Gürtel sinken,  
Glieder trinken —  
Und die Nacht erglüht wie Wein.

ANTON LINDNER



## NEUES AUS DINGSDA

### I

#### DAS BLAUE ZIMMER

Jetzt, zum Herbst erst, bin ich also in die Sommerfrische gegangen und will nun diese ganze Jahreszeit mitsamt dem Winter hier, hier! — verbringen.  
Ein sonderbarer Einfall!  
Doch mit solchen sonderbaren Einfällen hab' ich's ja nun mal.

\*

Aber dieses Blau ringsum! Dieses Blau, dieses wunderköstliche Blau!  
Wer von meinen lieben Wirtsleuten, Herr Haberland oder Madame, ist nur auf diesen entzückenden Einfall geraten, mir meine Bude inzwischen in dies „wunderscheene“ Himmelsblau zu kleiden?

Wirklich: je me trouve tout en bleu! — Dieses nichtswürdige Französeln! — Ich muss denn doch wohl in letzter Zeit zu viel Verlaine gelesen haben. —

Alles blau! — Diese himmlisch hellhimmelblaue Wandtünche. Und an den Fenstern diese niedlichen Dingerchen von Vorhängen aus Kattun mit ihrem Kornblumenmuster und ihren sauber ausgeplätteten Falbeln. Dieser blau-gestrichene Tisch mit der blaugemusterten Quastendecke. Hellblaugeblümt das Sopha dahinter und hellblaugeblümt die Polster der blauen Stühle. Blau die Thür mit ihrer sinnigen weissen Lilie drauf, von der ich nun freilich nicht

ganz genau weifs, ob sie nicht dennoch eine Tulpe sein soll. Blau der umfangreiche Kleiderschrank. Blau auch das kleine Rollschreibepult, auf dem Meister Haberland während meiner Abwesenheit seine Cigarrenkisten aufzustapeln pflegt. Nur der Rundspiegel über dem Sopha mit der langen, seitwärts ragenden Pfauenfeder hat einen vergoldeten Rahmen und das große Oeldruckbrustbild der Sixtinischen Madonna, die in ihren prächtigsten Couleuren prangt.

Ein Pendant bietet meine Kammer. O dieses Himmelbett, in dem man versinkt bis über die Nasenspitze! Und dieses zartblaue Blumenmuster seiner Vorhänge! —

Und der blaue Bauernkachelofen in der Stube mit seinen Bronzemalereien, denen sicher irgendwelche Muster aus der Steinbeilzeit zu Grunde gelegen.

II

## UNSER HAUS

Es will Nacht werden.

Ich steige den Hügel hinauf, auf dem unser Haus liegt.

Die kleine Häuserreihe da oben, die grösere Häusermasse des Dorfes hier unten: über alles scheint der runde Mond.

Hell wie am Tage breitet sich die ganze Gegend. Die Hofhunde kläffen und bellen in allen Tonarten. Der glitschige Rasen, auf dem ich in die Höhe klimme, dehnt und breitet sich im Silberflimmer.

Nun bin ich vor unserm Haus. Unserm Haus . . .

Mein Gott, diese Stille! . . .

\*

Ich betrachte das kleine Gebäude, und die weite Ruhe ringsum erfasst es aus mir heraus mit meinem gestillten Sinnen.

Diese weisse, geisternde Tünche! Und so eigen dunkel das verwitterte Ziegeldach drüber in die erhellten Höhen! Und wie der riesige Nussbaum es überragt! Dieses unaufhörliche Flüstern und Rauschen in seiner runden Krone! . . .

Wie ein Hauch alles, wie ein Hauch! Wie ein Traum, ein Träumen . . .

\*

Nur ein Erdgeschoß. In der Mitte die braune Haustür. Zwei rissige Kalksteinstufen führen hinauf. Sie ziehen sich bis zur Ladentür hin. Die dicken Firmschildbuchstaben aus schwarzer Oelfarbe: Albert Haberland.

Die Läden des kleinen Schaufensters sind geschlossen.

Vier Fenster. Oben meine zwei Giebelfensterchen. Die Nacht ist so licht, daß ich das Kornblumenmuster der Gardinen erkennen kann.

Ein kühler Luftzug weht von den Bergen her die Häuserreihe herab und spielt mit dem blauen Pappschilde neben dem Schaufenster. Mit weisser Kreide sind allerlei in dieser Jahreszeit besonders verlangte Waren aufgeschrieben.

Dieses Klappen und Rascheln des Schildes gegen die Hauswand! Heimischgruslig wie so eine Art Gespenst in dieser Nachteinsamkeit!

Nun, Gott bewahre Herrn Haberland vor Alpdrücken und uns alle vor allen schlimmen Dingen . . .

Gute Nacht! —

### III

#### MUSKOCHEM

Vielleicht zum heimlichen Verdruss der Frau Haberland konnt' ich mich heute Vormittag nicht sogleich von der Küchenthür fortbringen. Denn Madame Haberland hatte ihre liebe Not. — Vor ein paar Tagen haben wir nämlich hinten im Garten die Pflaumen gepflückt, und nun ist sie beim Muskochen. — Aber seit frühem Morgen schon ist dieser Duft nach frischgekochten Pflaumen durch das Haus gezogen und war auch zu mir die Treppe in die Höhe gekommen. Und wie so etwas zu Unsereinem zu kommen pflegt: man hat als Stadtpflanze gleich seine Neugier auf so eine unbekannte weiblich-ländliche Bethätigung, daß man seelenvergnügt die Treppe hinunterspringt und mit dabei sein muß.

Und dann gab's da so viel Vergnügliches.

Dieses Loch von Küche mit ihren rotgetünchten, verräucherten Wänden, mit ihren mannigfachen Geräten und ihrem mit roten Ziegeln ausgelegten Fußboden!

Und nun Madame Haberland! Sie ist großartig, geradezu großartig! . . . Wirklich: wie so ein weiblicher Heros steht sie in dieser engen Kajüte von Küche! Dicht vorm Herd. Und wie die von der Glut krebsroten Arme, wie ihre runden fetten Hände den Musrührer umklammern und mit ihm in dem mächtigen Kupferkessel umherrühren, aus dem ein dichter heißer Brodem in den schwarzen Rauchfang hinaufsteigt! — Wie sie in Glut, Hitze und Dunst dasteht, stramm und rund, und ihr gesundes Mondgesicht wie eine Bauernrose glüht! . . .

Um sie herum aber in liebenswürdigster Krabbelei ihre sechs „Bälger“, wie sie sie selbst in sehr begreiflicher Rage tituliert, mit einem schwachen Versuch, sich ihrer Wissbegier, ob das Mus bald fertig ist, zu erwehren. Alle sechs wimmeln um sie herum und füllen das kleine Ding von Küche, daß der bekannte Apfel nicht zur Erde fallen könnte. — Alle sechs, denn selbst die älteren sind heute zu Haus, weil gerade die Herbstferien sind.

Der eine ist über die Nusschüssel her, denn in ein richtiges Pflaumenmus müssen auch Nüsse hinein, Nüsse mit grüner Schale, meinetwegen kann die

grüne Schale auch fehlen, ich höre aber: die mit der Schale sind eigentlich das Richtige . . .

Minchen interessiert sich für das Fass, das mit den aufgeschnittenen und ausgekernten Pflaumen gefüllt ist. Die beiden älteren bethätigen neben ihr ein gleiches Interesse, obgleich von Madame Haberland mehrmals in sehr energischer Weise aufgefordert, ihr die beiden bereits laufbaren Brüderchen abzunehmen, die mit stieren Guckaugen und gereckten Hälschen wie die Kletten an ihren Schürzenzipfeln hängen. Aber Grete, dieses „grosse, alte Kalb“, hat nur einmal so einen halben Versuch gemacht, als ob sie Fritzchen und Karlchen von Mamas Schürzenzipfeln lösen wollte. Denn sie brüllen so . . . Mäxchen, das noch nicht laufen kann, ist es inzwischen gelungen, über die schönen roten Ziegelsteine bis zum schwappvollen Wassereimer zu rutschen, wo es ernsthaft und gründlich seinen kleinen stillen Beschäftigungen obliegt.

Madame Haberland seufzt nur noch ab und zu, in Bezug auf Fritzchen und Karlchen resignierend, und röhrt nur mit aller Kraft in ihrem Kessel umher. Kaum, daß sie, ohne im übrigen ihre Thätigkeit zu unterbrechen, so auf gut Glück, noch mal so etwas wie ein „Balg“ oder sonst ein autoritatives Kosewort mit etwas weinerlicher Stimme in den Tumult um sich her hineinwirft. —

Etwa zwei Minuten hab' ich am Thürpfosten gelehnt und „zugeguckt“ und bin von der guten Madame Haberland, allerdings mit einer Stimme, der nicht viel Neigung zu einer ausgedehnteren Unterhaltung anzumerken war, obenein noch belehrt worden, daß zu einem guten Pflaumenmus außer selbstverständlich den Pflaumen und den bereits erwähnten grünen Nüssen auch noch Zimmet, Citronenschale und „janzer Ingwer“ gehöre. Aber nun wend' ich mich, ihre Stimmung respektierend, in den Flur zurück, nicht ohne daß es mir vorher noch gelungen wäre, das beträchtlich angefeuchtete „Mäxchen“ in aller Stille von dem Eimer wegzubringen. Es hatte sich an ihm emporgerichtet und drohte soeben vornüber die Balance zu verlieren . . .

\*

Wie ich im Flur bin und im Begriff stehe, auf den kleinen Hof hinauszutreten, wo es trotz des sonnigen Herbsttages „etwas kühler“ ist, fällt mir so ein, wie ich vor ein paar Jahren an einem schönen Sommerspätabend die gute Madame Haberland einmal aus der Stadt hier heraus begleitete. Wir waren eben über die Schloßgrabenbrücke aus dem dunklen Thorgang in die Bergfreiheit herausgetreten, da stand der Sommermond groß und voll zwischen den beiden uralten Schloßtürmen und alles lag weithin in seinem Glanz. Madame Haberland, die wohl etwas verschnaufen wollte, blieb stehen; und da sagte sie, indem sie ihr rundes Gesicht freundlich zu dem schwesterlichen Gebilde hinaufwandte: „Luna lacht . . .“

JOHANNES SCHLAF



## Spätherbst

### I

Wie ist mein Herz so müd und alt,  
So müd und kalt! . . .  
Die roten Hagebutten  
Hängen über den Rain;  
Ich starre in die welken  
Blätter hinein  
Und suche  
Nach jenen alten warmen Ofenmärchen . . .

### II

Prinz Zuckerkant  
Kommt in's Land.  
Seine Pracht schimmert auf gelben Blättern,  
An Stamm und Kraut,  
Auf dunklem Ackerbraun.  
Wie heimisch ist sie zu schaun!  
Nun könnt' ich hier immer so bei den grauen Weiden stehn  
Und die blinkenden Tropfen fallen sehn! . . .

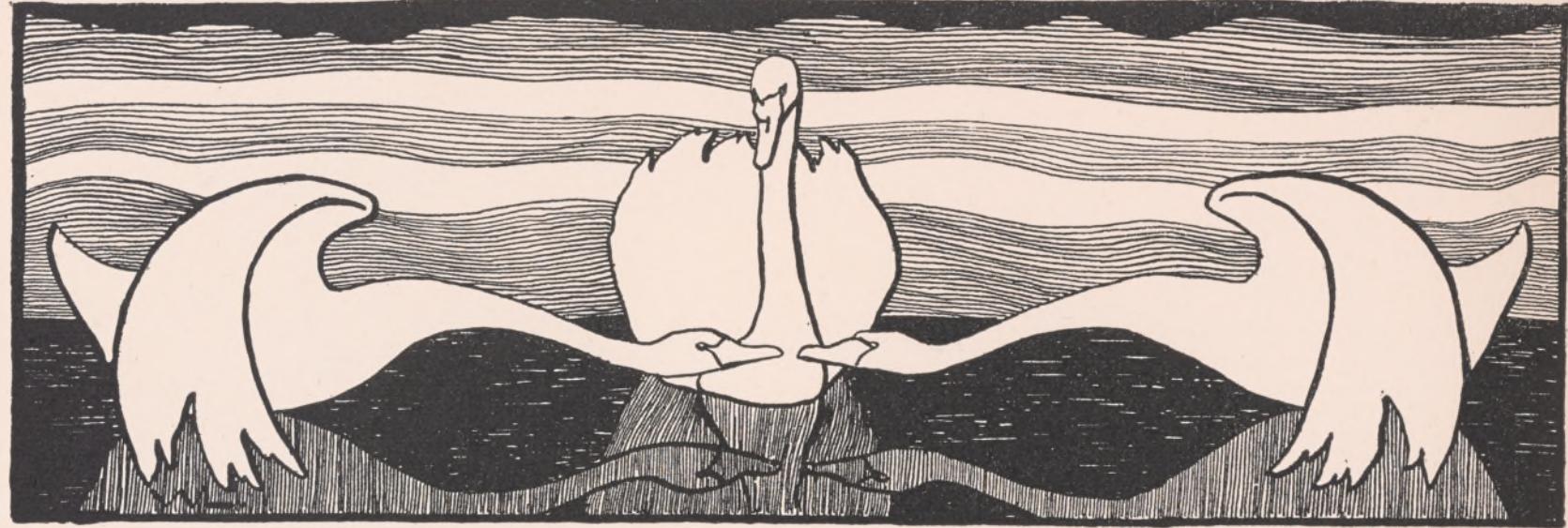
### III

#### Am Kamin

Alt, alt bin ich  
Wie der greise Wanderer, der nun kommt,  
Und so still und dunkeläugig froh.

Ein kleines Liedchen  
Hüpft und gaukelt immer so lieb  
Und so schlicht über meinen Tiefen . . .

JOHANNES SCHLAF



## MEERESBRANDUNG

„Wie viel schon riss ich ab von dir  
in den Aeonen unsres Kampfs —

warte nur . . .

wie viele stolze Festen wird  
mein Arm noch in die Tiefe ziehn —

warte nur . . .

Zurück und vor, zurück und vor,  
und immer vor mehr denn zurück —

warte nur . . .

und heute mild und morgen wild,  
doch nimmer schwach und immer wach —

warte nur . . .

Umsonst dein Dämmen, Rammen, Baun,  
dein Wehr zerfällt, ich habe Zeit —

warte nur . . .

wenn erst der Mensch dich nicht mehr schützt,  
wer schützt dich dann, verloren Land —

warte nur . . .

Mein Reich ist nicht von seiner Zeit,  
Er stirbt, Ich aber werde sein —

warte nur . . .

und will nicht ruhn, bis das du ganz  
in meinen Grund gerissen liegst —

warte nur . . .

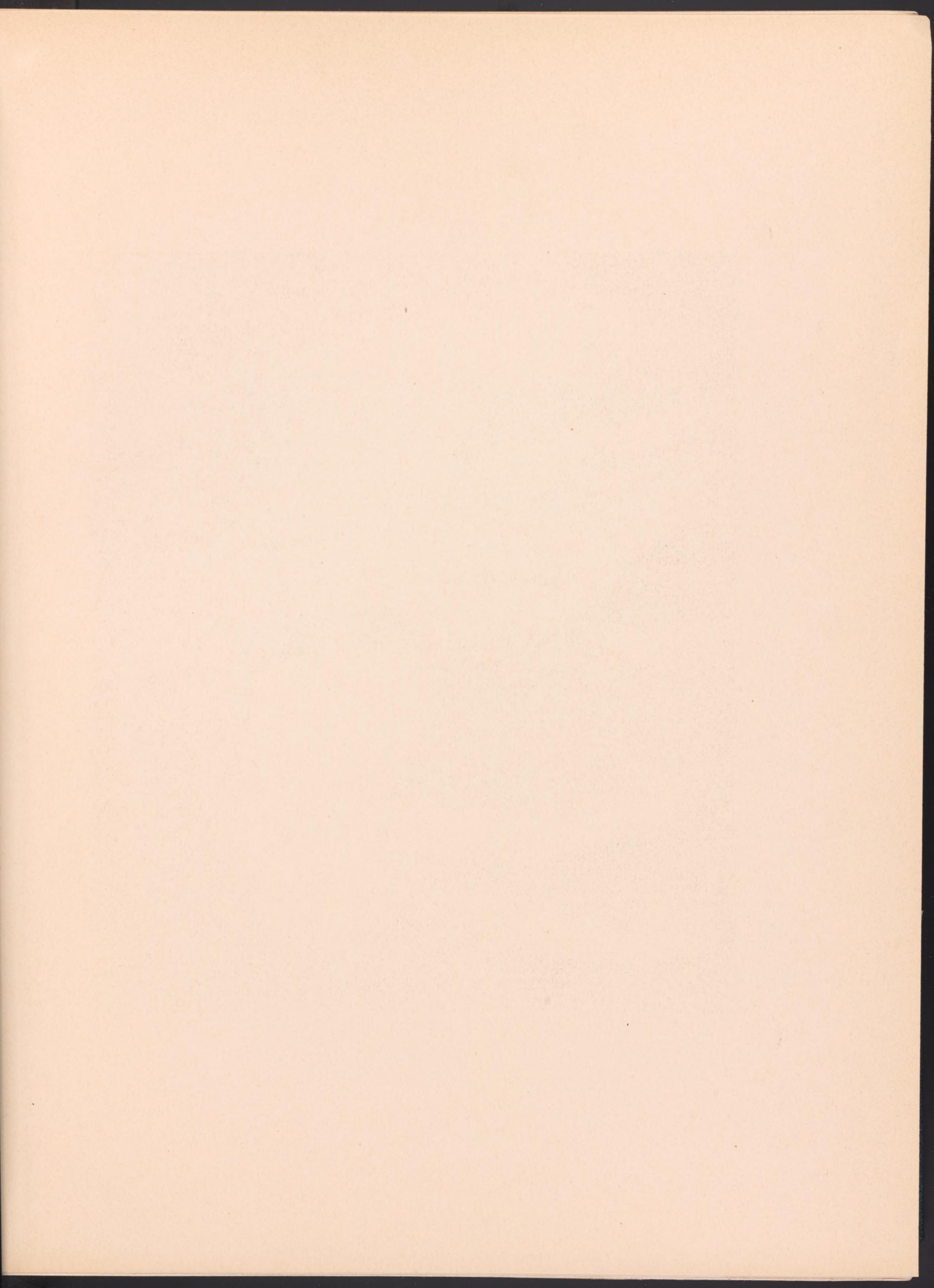
Bis deiner höchsten Firnen Eis  
von meinem Salz zerfressen schmilzt —

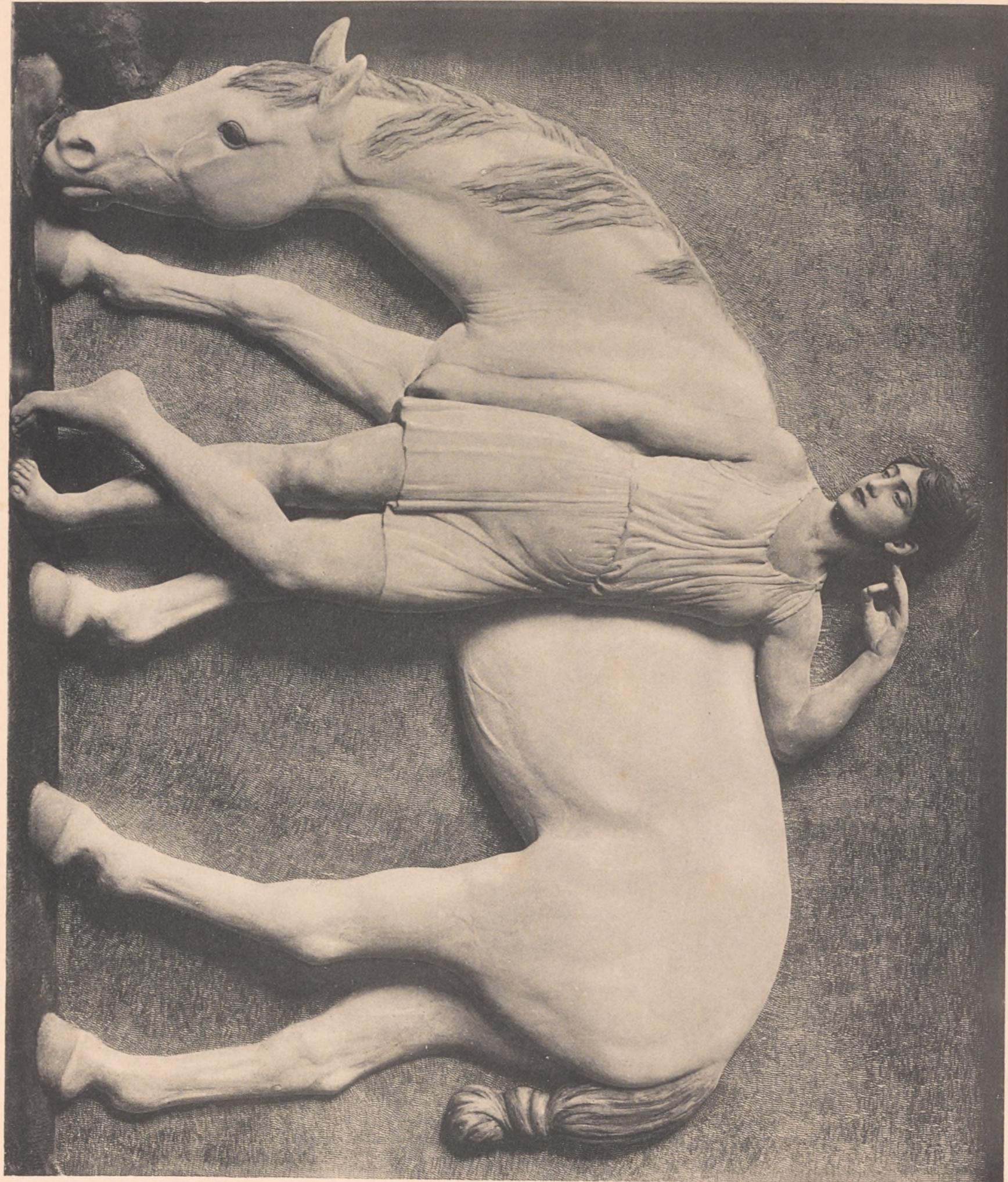
warte nur . . .

und endlich nichts mehr, nichts als Ich  
und Ich und Ich und Ich und Ich —

warte nur . . .“

CHRISTIAN MORGENSTERN







## SAPPHO

An meinem Herzen  
im weichen Rot  
schliefen die lüsternen  
Schlangen wie tot.  
Vor deiner Augen  
schillernder Pracht  
sind alle die Schlangen  
zum Tag erwacht!

## DER REITER

Wir kannten den Reiter  
und ahnten die Macht —  
er fasste die flatternde  
Mähne der Nacht,  
die Scharlachdecken  
bluteten rot —  
wir kannten den Reiter —  
es war der Tod.

## VENUS

Du bist die Reine,  
die in Gefahr  
keiner sterblichen Mutter  
Schoß gebar.

Frei über des Daseins  
farbiges Meer  
fährst du in silberner  
Muschel daher.

## MARIA

Und wo du erscheinest  
bei Kummer und Not  
hellen die finsternen  
Wellen sich rot;

und alle die Dinge,  
nah und fern,  
sie stimmen die Lichter  
nach deinem Stern.

Ich höre der Lieder  
dämonische Ruh —  
ich höre die Stürme —  
und das bist du!

LUDWIG B. DERLETH.

## MUSIK

Ueber Wald und über Wiesen  
Glänzt ein wunderbarer Himmel  
Wunderbar mit weißen Wolken.

Braun die Brust, den Bart längst silbern,  
Unter Weiden an den Wassern,  
Drin sich bunt die Blumen spiegeln,  
Liegt der alte Papa Pan.

Hinter ihm, auf allen Vieren,  
Kommt sein jüngstes Küken eben  
Grade aus dem Schilf gepaddelt.

„Großpapa?“ Der Alte schnarcht.

Neben ihm auf seinem Bocksfell,  
Das in allen Farben spielt,  
Lockt verführerisch die Flöte.

Schwuppdich und der kleine Frechdachs  
Hat sie sich auch schon gemaust.

So ein Lausbub! Auf Spitzzehen  
Schleicht der ganz infame Racker  
Jetzt auf seinen Stein zurück,  
Läfst die kleinen zarten Füßchen  
Rosig in die Wellchen baumeln  
Und versucht das Instrument.

Ah, das wunderschöne Ding.

Und sein Herzchen schlägt und puppert,  
Wie das perlt und wie das quillt:  
Rote, blau und gelbe Töne!

Leise, lieblich zieht ihr Klang  
Ueber Wald und über Wiesen.

ARNO HOLZ



# SOMMERNACHT

GEDICHT VON DETLEV VON LILIENCRON  
FÜR EINE SINGSTIMME UND KLAVIER VON

CONRAD ANSORGE

**Heftig**

**GESANG**

**KLAVIER**

non legato

An fer - - - ne Ber - - - ge schlug die

**p**

heim auf mü - den Gäu - - len, und

**p**

\* *Ad.*

*Immer ruhiger.*

(Andante.)

sin - gend kehr - ten Win - zer - volk und

*Immer ruhiger.*

Schnit - ter. Auf al - len Dä - chern

**pp**

*Melodie zart markirt.*

*Ad.* *Ad.* *Ad.* *Ad.* *Ad.* *Ad.*

qualm - ten blau - e Säu - len ge - nüg - sam him - - mel - an, ein

Don - - ner - keu - len ein rasch ver - rausch - - -

- - tes Nach - mit - tags - ge - - wit - - ter.

*molto decrescendo e poco rallent.*

*rallentando*

*mf*

Die Bau - ern zo - gen

*sempre decresc. e rallentando*

luf - - - - - tig Git - ter.

*p*

*parlando*

Nun ist es Nacht, es geis - tern schon die Eu - len,

*pp espress.*

ein - sam aus ei - ner Lau - - - - be

*pp legato*

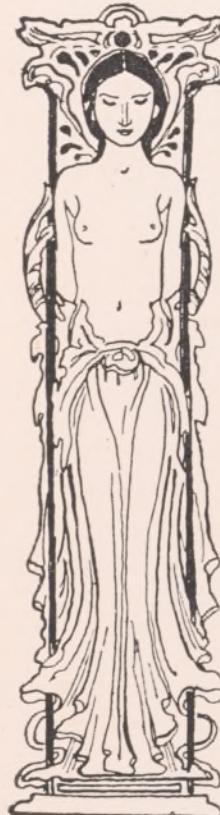
klingt die Zi - ther.

*ppp*



# FVNDSCHAU

## UEBER DICHTUNG



N diesen Tagen wurde viel von „Persönlichkeit“ geredet, zumal in den Reihen der Künstler, aber es will mich bedenken, dass man häufig genug nicht recht wusste, wovon man sprach. In den achtziger Jahren nannte man gern alle diejenigen „Individualitäten“, welche von der Erbarmungswürdigkeit der Kultur in den letzten drei Decennien überzeugt waren und hievon in der Sprache der Pferdeknechte oder mit den Gebärden der Droschkenführer reichliche Kunde gaben. Nun, das war sehr gut, und wir Jüngeren können froh sein, dass wir nicht dabei waren. Immerhin war viel schönes, oft auch richtiges Streben in ihnen, wenn es auch wenig differenziert erschien; doch das wäre nicht einmal gut gewesen in einer Zeit, da die Wege voll jahrzehnte-altem Unrat lagen. Nun aber sind die Bahnen freier, und die alten Recken stehen mit leeren Händen da und schauen verwundert (auch ein wenig missgünstig) auf das junge Geschlecht Zarathustras, welches tänzerisch leicht, mit Rosen im Haar den Kampf verschmäht und Schönheit will, nur Schönheit. Ja sie argwöhnen gar eine Rückkehr zu den so mühevoll umgestürzten Altären. Und wie stehen die alten Recken da, die Persönlichkeit im Herzen! — ihre Hände sind leer und schwarz von dem vielen Schutt, den sie ehedem abtrugen.

Aber was ist es mit der Persönlichkeit? Mir will sie als

ein seelischer Ueberschuss erscheinen, der zu gross ist, im Treiben des Alltags aufzugehen. Sie ist ein Rohmaterial, das der Ausdrucksform bedarf, und von der Erfüllung dieser hängt ihr menschlicher Wert ab. Wenn sie völlig verzettelt wird in erotischen Abenteuern oder rhetorischen Ergüssen (sei es im Kaffeehaus oder in den Spalten der Blätter), so ist sie nichtig, denn sie bedarf eines zusammenhaltenden Willens, um sich wertvoll auszuleben in einer That, die entweder praktisch in den Zusammenhang der Dinge eingreift, oder die Erkenntnis und Schönheit mehrt. So sind Handeln, Forschen, künstlerisch Schaffen mögliche Ausdrucksformen einer überschüssigen Kraft, und von einer reinen, formal bestimmten Beanlagung hängt die Art der Entfaltung ab. Mir ist an dieser Stelle nur um die dritte Form, das künstlerische Schaffen, zu thun, und ich will sie reinlich von den andern beiden geschieden wissen. Das „formale Können“, die Ausdrucksmöglichkeit unterscheidet den Künstler vom feinsinnigen, kunstgeneigten Laien. Doch ist der Begriff „Form“ keineswegs in dem Sinne zu nehmen, in welchem er von den sogenannten „akademischen“ Kunstrichtungen gefasst wurde, nämlich im Sinne gefälliger, konventioneller Glätte. Er bedeutet vielmehr die Fähigkeit, für die abstrakten Vorgänge des Seelenlebens, als Empfindungen und Gefühle, einen konkreten, sinnfälligen Ausdruck zu finden, sei es nun als charakteristische melodische Phrase, sei es als malerisch wiedergegebene Stimmung, sei es als Auflösung in poetische Gleichnisse und Situationen. Das mag vielen selbstverständlich erscheinen, doch wurde und wird gegen diese Selbstverständlichkeit immerwährend verstossen. Ich denke an diejenigen Maler, welche ihre

Empfindungen nicht in malerische umzusetzen vermochten, d. h. in ein Bild, das durch sich selbst, durch das was man sieht, nicht durch was man sich dazu denkt, dem Beschauer eine Stimmung suggeriert, sondern sich damit begnügen, gewisse — vielleicht sehr tief oder geistvolle oder witzige — Ideen trocken in ein paar schlecht, d. h. unmalerisch gesehenen Vorgängen zu verkörpern, die zum Verständnis meist gewisser historischer, litterarischer oder philosophischer Reminiscensen bedürfen. Ich denke nicht nur an den „tiefen“ Cornelius, an den „geistvollen“ Kaulbach, an den „witzigen“ Knaus, ich denke auch an viele Zeitgenossen, an den so hochbegabten Klinger, ja ich denke an einiges vom trefflichen Thoma. Dann aber denke ich hauptsächlich an ein finstres Geschlecht, das Richard Wagners Fantasie mit der Schopenhauerschen Versonnenheit erzeugte, an jene, welche heute unsere Opernhäuser beherrschen mit ihren spitzen, dissonanten Intervallen, mit dem ewigen Tremolo der tiefen Saiteninstrumente, mit den chromatisch stöhnenden Akkordfolgen. Keine Spur ist hier von musikalischer Gestaltung, von Ausdrucksform, doch das Publikum lässt sich täuschen durch die Persönlichkeit, die es hinter dem Chaos vermutet. An diese Persönlichkeit glaube ich gern, aber sie sucht eine ihr inadequate Ausdrucksform, nämlich musikalische Symbole. Das gleiche gilt von der Dichtung. Das persönliche — sei es inneres oder äusseres — Erlebnis muss vollständig aufgehen in der Form. Nichts darf von — wenn auch noch so geweihter — Entrüstung zeugen über bestehende unerhörte Verhältnisse, weshalb auch Goethe Stellen der Werke Byrons verhaltene Parlamentreden nennt. Dies wird ja von vielen anerkannt. Aber auch jenes ist unerlaubt, und dagegen stündigen fast alle Prosaisten, zumal die Wälschen: das Verbinden einzelner poetisch gelungener Stellen durch erzählende Mitteilung, die zum Verständnis nötig ist. Diese Mitteilung ist nichts als unverarbeiteter Rohstoff. Es ist genau dasselbe, wenn ein Bildhauer, dem ein Arm, eine Hüfte, ein Bein und gar ein Antlitz in Marmor schön gelungen ist, diese Einzelstücke durch Drähte verbindet, die annähernd die menschliche Gestalt andeuten. Dass man diese Wahrheit auf den ersten Blick nicht einsieht, kommt daher: In der Poesie schafft die Thatsache viel Irrtum, dass diese Kunst mit einem Material arbeitet, das auch im Alltagsleben zu Mitteilungszwecken dient, nämlich mit Worten. Bei diesen aber ist es, wie mit der Nacktheit einer Frau; sie ist eine andere, heilige, wenn im höchsten Rausch die schwindende Scham die letzte Hülle sinken lässt, eine andere, gemeine, triviale, wenn sie sich aus Lässigkeit zeigt.

Gegen dieses heilige Gesetz haben vor allen die Naturalisten gefehlt; man spricht nicht ohne Recht von reporterhafter Darstellung, von Abschreiben des Lebens. Andere preisen diese Schule um ihrer Beobachtungsgabe willen; man sollte diese aber vielmehr bei den Aerzten, Weisheitslehrern und Untersuchungsrichtern preisen. Denn direkt hat sie nichts mit dem Wesen der Dichtung zu thun; sie erleichtert nur, indem sie die Möglichkeiten vermehrt, das Auffinden der Symbole. Unser Publikum aber, welches meist nur um des interessanten Stoffes willen zu den Romanen greift, schätzt diese Gabe über die Massen. Sie ist auch erfreulich, wenn ihr Träger sich bescheidet, kulturwissenschaftliche Werke zu schreiben, nicht aber nach den Kränzen der Dichter strebt. So rühme ich die Goncourts und Bourget in ihren abhan-

delnden Büchern, während sie mir in den Romanen und Novellen nicht einmal erträglich scheinen. Emile Zola ist wieder zu sehr Dichter, um an der Ueberschätzung der Beobachtung als poetischem Element ganz zu scheitern. In seinen bedeutendsten Romanen spielt das mehr triebhafte Genie dem kalt den Stoff zerlegenden Grosshirnmenschen einen Streich, indem dann alles, was seine Hand berührt, unwillkürlich vom Stoff zum Symbol, will sagen Kunst wird, wie weiland König Midas höchst widerwillig alle Dinge in Gold umwandelte. Zola ist der poète malgré lui. Der Naturalismus an sich hat nichts mit der Kunst zu schaffen; nicht weil, sondern trotzdem sie Naturalisten sind, erscheinen einige dieser Schule als Dichter. Hugo v. Hofmannsthal sagte einmal: „ . . . ich halte Wirkung für die Seele der Kunst . . . wenn sie nicht wirkte, wüsste ich nicht, wozu sie da wäre. Wenn sie aber durch das Leben wirkte, das Stoffliche in ihr, wüsste ich wieder nicht, wozu sie da wäre.“ Aus der Fülle der Erscheinungen wesentliche Symbole finden, das ist die spezifisch künstlerische Arbeit. So muss auch die Klage der Dichter verstummen, die lange trauten um den Mangel an Schönheit in dieser Zeit. Sie vergessen, dass überall Schönheit ist, gesetzt dass Dichter da sind; denn allzuwesentlich ist es nicht, ob wir durch Säulengänge wandeln oder durch die künstlerischen Vorräume unserer hässlichen Wohnhäuser, wenn wir nur überhaupt schreiten. Und es ist genug, wenn es in einer Zeit Sieg gibt und Ueberwundensein, Einsamkeit und Beieinanderwohnen, Hoffnung und Trug. Dann ist auch Schönheit in ihr. Doch die Dichter ließen sich lange durch die Gegenstände schrecken, die freilich in einer Zeit fabrikmässiger Arbeit nicht schön sein können, denn sie vermeinten in ihren Schilderungen nicht davon abscheu zu dürfen. So entstand eine früh gealterte Kunst der Abwendung vom Leben. Nach fabelhaften Ländern und Zeiten voll geheimnisvoller Laster kehrten sich die Augen der Dichter. Nun ist diese Kunst, die einzelne seltene Blüten trieb, gerichtet. Es lag darin eine grosse Gefahr für die Wiedergeburt, in welcher wir uns befinden, insofern viele Gedichte wegen ihrer makellosen Verse von Minderverständigen für gut gehalten wurden. Diese Dichter wählten als Symbole sinnenschmeichelnde Dinge, als Blumen, edle Steine, Tempel, zarte Düfte, flüsternde und rauschende Klänge. Dienen diese zur Versinnbildlichung innerer Geschehnisse, so wirken sie unerhört lebendig, und wir sahen dies öfters gelingen. Weit anders aber verhält es sich, wenn diese schönen Dinge um ihrer selbst willen, wenn auch sehr fein zusammengestellt werden. Dies kann immerhin erlesenen Geschmack, keineswegs künstlerische Gestaltungskraft bekunden. Es ist wohl gar keine Poesie, sondern einfache Schilderung der Wirklichkeit, wenn auch einer schönen, ein Naturalismus der Schönheit, der zwar geschmackvoller, aber um nichts künstlerischer ist, als der des Hässlichen. Gleichermaßen wissen wir ja, dass in Frankreich in diesen Tagen eine seltsame Kunst verblühte, die nur von Lilien und Engeln, vergessenen Nischen und himmelblauen Wäldern wusste. Aber eines haben uns diese Dichter doch gelehrt: die „Inbrunst der Worte.“ Denn es ist etwas anderes als Wortgepränge, wenn dem Dichter dermaßen prägnante Rhythmen und vollwertige Worte einfallen, dass wir ohne noch die Begriffe verstanden zu haben, durch die Suggestion des Klanges und des Masses den Stimmungsgehalt in uns zittern fühlen. Doch

kann immerhin bei den Unfähigen aus einer manierierten Verwertung der den Worten assoziierten Sensationen vererbliches Wortgepräge entstehen.

In dem obenbezeichneten Verstande will eine neue Poëtenschule die Begriffe „Form“ und „Symbol“ genommen wissen, um deren willen sie viel geschmäht wird. Aber es sollte kein Tadel sein, Formalist oder Symboliker zu heißen, denn auch Goethe war beides. Die Hauptvertreter dieser neuen Art sind Stefan George, Georg Fuchs und Hugo von Hofmannsthal. Ihr besonderes Gebiet ist die Lyrik und hier brachten sie Neues\*).

Vor allem haben sie uns von der Bekenntnislyrik befreit. Auch sie sind bewegt von den Wünschen des Epheben, der in die bunte vielgestaltige Welt tritt, schmerzliches Sehnen erfüllt sie, Träume von Liebestod und der Flucht an schöne verschwiegene Orte, in die Ruhe oder zu den fremden, glühenden Farben des angebeteten Südens. Ihre Lebensinhalte sind die des empfindenden Jünglings, doch diesen Jünglingen ist es gelungen, ihre Wünsche wertvoll auszusprechen. Denn käme es nur auf die Gefühle an, so wäre gar mancher — zumal in unserm Lande — ein Dichter und mancher wird nur dieserhalb, wegen seiner Persönlichkeit, für einen Dichter gehalten. Doch die Lyrik ist mehr als ein in Verse gebrachtes „Bekenntnis einer schönen Seele“. Dieses mag wohl dem Philosophen wertvoll sein, aesthetisch aber ist es nur — ein vielleicht sehr brauchbarer — Rohstoff, den wir bei jeder vertieften, wenn auch unproduktiven Persönlichkeit voraussetzen. So kennen diese Drei keinen unbändigen Jammer, kein erbostes Hadern, kein Beleuern, wohl aber plastische Bilder und Gleichnisse, berückende Geheimnisse des Klangs und der Rhytmen. Diese Geheimnisse aber werden heute gar gering geachtet, als handwerkmaßige Reimschmiederei. Doch ich begnige mich, diesem Vorwurf mit der Frage zu erwidern, worauf die Schönheit von Goethes „Wanderers Nachtlied“ beruhe. Man wird mit dem zur Charakterisierung deutscher Lyrik von Alters her beliebten Ausdruck antworten: „auf der Innigkeit.“ Aber diese Innigkeit liegt hier allein im Klang, in der Melodie, in den suggestiven Rhytmen, d. h. in der Ausdrucksform, denn kein Bild, kein Gleichnis findet sich

in dem Gedicht, und der Stoff, die Sehnsucht nach Frieden, ist alt. Die Form macht den Künstler, mit ihr steht und fällt er. Wäre die Lyrik nur ein Ausfluss des augenblicklichen Seelenzustandes, so könnte doch der Außenstehende, besonders der ältere, erfahrenere höchstens mit wohlwollendem Lächeln in Erinnerung eigener Thorheiten die unreifen Beteuerungen junger Liebender oder den Hader stürmender Weltverbesserer lesen. Bilden aber diese — an sich belanglosen Empfindungswerte — nur den Anlass zu künstlerischer Bethätigung, so verschwinden sie als solche, sie werden aufgesogen von der Form, das Unbedingte, Schöne, das unvergängliche Werk entsteht, bei dem es gleich ist, ob die unerfahrene Jugend zum reifen Alter, die primitive Zeit zum Verfall redet. So wird das Bekenntnis Gedicht, und sein Wert dauert, solange schönheitsfrohe Menschen sind. Daher ist das echt künstlerische nie unzeitgemäß. Aber da sind z. B. die politischen oder panegyrischen Zweckdichtungen, rhetorische, oft von edler Begeisterung flammende Ergüsse früherer Poeten, etwa Dante's, Petrarcha's oder Walters von der Vogelweide. Sie sind uns unerträglich, aber die aus einer zweckescheuenden Schöpferlust entstandenen Dichtungen derselben Verfasser lassen ihre sonnige Wärme durch den philologischen Staub der Jahrhunderte dringen. Man redet heute bei uns so viel von dem schönen Wort: *l'art pour l'art*. Aber dennoch scheint mir gerade unsere zeitgenössische Lyrik bei weitem mehr Gedichte zu enthalten, die „etwas sagen“ sollen, als reine im Sinne Kants *zwecklose* Kunstwerke. Diese Leute sind mir alle noch zu erbittert gegen bestehende Missbräuche, sie haben noch zu viel gegerändliche Freude an ihrer Freiheit. Sie reden teils die Sprache entfesselter Sklaven. Doch die jüngere Generation ist in der Freiheit geboren, ihr ist sie selbstverständlich und darum steht sie mehr über den Dingen, darum will sie nur Schönheit, nur Schönheit. Aber sie ist zu warnen, dass sie dabei des Lebens nicht vergesse, ohne welches keine Schönheit ist, dass sie sich nicht verliere in der heissen Pracht verschwiegener Gemächer und dem singenden Sehnen in verborgenen Zellen. Zu lange verweilte sie schon bei sammetbekleideten Pagen in blumenbedeckter Gondel, unter leisen, schönen Worten in purpurerfüllten Logen. Zu oft sprach sie uns von dem Reiz der welken Dinge und in Grau ersterbender Töne, von den weissen, goldharigen Königstöchtern kindlicher Sagen und dem saugenden Kusse blasser bebender Lippen, von tiefen Schauern der durchweinten Lenznächte, von den wiedererwachten Düften vergessener Schreine.

Vergesst mir des Lebens nicht, ihr rosenbekränzen Tänzer, ihr schönen Kinder Zarathustras!

OSKAR A. H. SCHMITZ





## DIE KUNST ALS LEBENSERZEUGERIN



M Lichte der Erkenntnis des neunzehnten Jahrhunderts ward die Natur, welche für die Weltanschauung der Vergangenheit als das Geschaffene dastand, zur Eigenschöpferin. In ihr selber lagen nun die lebenserzeugenden, die göttlichen Kräfte eingeschlossen, und sie enthüllte sich als das ewig und allein in sich selbst beschlossene Leben, das nie ruht und still steht. Wenn die Cuvier und Agassiz noch überall die Aufsenhand schauten, welche eine alte Welt jäh in Trümmer schlug und eine neue in vollkommener Eigenart aus dem Nichts hervorholte, entrollte sich jetzt das ganze Dasein als ein Innenprozess. Eine unermesliche Einheit erhab sich für unser menschliches Verstehen und Begreifen, eine Einheit, die in einem unablässigen Wechsel und Wandel begriffen war, keimte, spross und blühte, immer wuchs, sich entwickelte und auseinanderfaltete. Nichts vollzog sich in ihr, was nicht stets um uns geschah und in uns selber vorging; jeder Stein, jede Pflanze und jegliches Tier war eine Kleinwelt, in der sich das Leben der grossen und ganzen Welt wiederholte und dasselbe abspielte, was das Getriebe des Alls bewegte. Sein war Leben, ein ewiges Wandeln und Werden; Wesen und Ausdruck des Lebens bestand in einem nie ruhenden Formen und Gestalten, in einem Schaffen und in einem Schöpfen, im Zeugen und Gebären. Aber nun gab es auch keine Urzeugung mehr, keine Schöpfung aus dem

Nichts hervor, sondern das Neue entstand, wie der Mensch aus einer Samenzelle, wie Luft aus Sauerstoff, Stickstoff, Kohlenstoff, Ammoniak; aus neuen Verbindungen der Elemente ging es hervor und jede neue Vermählung, Verschmelzung und Nahrung bedeutete eine Umformung und Neugestaltung.

Die grossen Vermählungsprozesse der Natur, aus denen ein Neues entsteht, tragen einen stürmischen Charakter und vollziehen sich wie unter starken Erregungen. Wild gährt, brodelt und braust es in der chemischen Retorte, bis sie unter heftigem Knall zerspringt. Wie ein Kampf der Kräfte untereinander ists, ein leidenschaftliches Ringen hinüber und herüber. Das Lebensgefühl des Organismus scheint aufs höchste gesteigert zu sein, all seine Energie strafft er zusammen und auf seine ganze Stärke besinnt er sich. In den Schauern eines Frühlings steht er und auf der Höhe seiner Daseinslust. Er glüht in den Feuern eines Fiebers, heftiger sind die Verbrennungen und rascher vollzieht sich der Stoffwechsel. Wie eine Krankheit ists, — aber in der Krankheit rafft sich der Körper zu doppelten Anstrengungen auf, um die verderblichen Stoffe von sich auszustossen; niemals ist er lebendiger und von heisserem Lebenswillen erfüllt. Kranken und Gesunden ist eins, höchste Daseinsfreude und Daseins-schmerz ringen mit einander. Alle Leidens- und Lustempfindungen gehen in einander über, lösen sich gegenseitig auf und verschmelzen mit einander, Lust wird zum Leiden, Leiden zur Lust. Wollust-Schauer, Gefühle eines süßen

Schmerzes und schmerzlichen Glückes wogen auf und nieder, bis der Kampf der Umwandlung sich vollzogen hat und der tiefste Friedens- und Seligkeitszustand, das Bewusstsein der Erhabenheit über Freude und Schmerz durch den Organismus sich ausbreitet.

Ist nicht auch die Kunst in ihrem tiefsten Wesen nur ein solcher Schöpfungsvorgang?

\*

Als ein Teil der Natur, als ein Naturwesen, besitzt der Mensch das, was aller Natur eigentümlich ist und das Leben ausmacht: eben diese Fähigkeit des Umwandelns und Neuformens, die Schöpferbegabung. Ohne sie würde er nicht sein, wie keine Welt ohne sie vorhanden wäre. In unablässigen Entwickelungen vollziehen sich ewig neue Umgestaltungen an seinem Organismus, und aus seinem Körper zeugt er neue Menschen. Er steht da dem Tiere in nichts voraus, und Vorgänge seines Lebens erinnern an ganz ähnliche in der Pflanzenwelt. Wenn noch Schiller behaupten durfte, dass die Kunst dem Menschen allein angehöre, so ist heute die Schranke für uns völlig gefallen. Wir können nicht länger von einander trennen und sagen: „Kunst und Natur“, indem wir Beide gewissermassen in Gegensatz zu einander stellen, sondern die Kunst ist in der Natur und die Natur ist in der Kunst. Sie sind zu einer Wesenseinheit verschmolzen und ruhen ineinander. Die Natur ist künstlerisch; es ist das der tiefste Ausdruck und die höchste Eigenschaft ihres Seins. Man kann deshalb auch umgekehrt sich ausdrücken: Die Kunst ist das Natürliche. Indem die Natur lebt, indem sie formt und bildet, sinnliche Erscheinungen gestaltet und umwandelt, als Schöpferin, Zeugerin und Gebärerin, offenbart sie uns ihr Wesen als Kunst. Alle Gestaltungs- und Verwandlungen — alle Zeugungsvorgänge des Lebens sind künstlerische Vorgänge.

Die Wissenschaft von dieser Urkunst allen Daseins reicht in unergründliche Tiefen des Lebens hinab, in welche noch keine Aesthetik bisher das Senkblei auswarf. Sie geht bis zu den letzten und dunkelsten Rätseln unseres Seins hinunter, die für unsere Naturerkenntnis noch völlig verhüllt daliegen. Erst die Lösung des ganzen Lebensgeheimnisses bringt auch die Lösung des tiefsten Geheimnisses der Kunst. Wir ahnen nur, dass in dem Regelmass krystallinischer Gebilde, in der Symmetrie des Aufbaues von Pflanzen und Tieren, in all den wundervollen strahligen und rosettenartigen Körperperformen niedriger Lebewesen dieselben rythmischen Gefühle austönen, die in den Schöpfungen der Poesie lebendig erklingen. Wir ahnen in den funkelnnd-metallischen Farben des Käferflügels und dem bunten Prachtkleid der Schmetterlinge die gleiche künstlerische Zeugungskraft, den Lichtrausch, die sich in den Gemälden der Tizian und Boecklin offenbaren. Und wir sehen, wie sich die Pflanze im bräutlichen Zustand mit schimmernden und duftenden Blüten schmückt, wie sich der Vogel in den Ekstasen der Paarungszeit in ein glänzendes Hochzeitskleid wirft und in lautschmetternden Melodien die Erregungen und Spannungen des Organismus auslöst. Wie die Phantasie eines Poeten sich die Welt verschönt und gleichsam als Sonne über sie hinleuchtet und hellere Farbenzauber hervorruft, so schmückt sich das Tier mit Pracht und Prunk;

es trinkt das Schimmern und Leuchten der Blumen, der Lüfte, in sich hinein, wie unsere Einbildungskraft die Erscheinung der Auffsendinge in sich aufnimmt, und es erglänzt dann das Gefieder der Kolibris, der Honigsauger und Sonnenvögel in dem strahlenden Scharlachrot ihrer Lieblingsblüten. In solchen Zuständen, während der Dauer der Kraftanspannungen und des Kraftüberschusses, in den Ekstasen des Lebensgefühls, spielen sich im Innern des Organismus geheime Vorgänge ab, stärkere chemische Prozesse, aus denen besondere Farben und Formen nach Außen hin hervorgehen. Blumen und Schmetterlinge vermählen und befruchten sich; feinste Stoffteilchen dringen aus dem einen Organismus in den anderen und bewirken Verwandelungen und Erneuerungen.

\*

In dieser Urkunst allen Daseins, in der allgemeinen Fähigkeit der Natur, Sinnlichkeiten zu gestalten, zu bilden und zu formen, lebendige Wesen zu erzeugen, wurzelt die künstlerische Kraft des Menschengeistes. Sie stellt eine neue eigenartige Entwicklung dar, entsprechend der höchsten Ausbildung allen organischen Seins, wie sie sich für unser Bewusstsein in dem „Homo sapiens“ offenbart. Eine neue Kunst des geistigen Zeugungsvermögens erscheint mit diesem, die ihre Art und ihre Gesetze in sich selber und in sich allein trägt. Ein ebenso grosser Durchbruch und Fortschritt war es, als das Werkzeug an Stelle der Kralle, des Zahnes, des Hornes und des Geweihes trat, als die Waffe vom tierischen Körper sich loslöste und zu einem Auffsending ward, als das Haarfell des Tieres in die menschliche Bekleidung sich verwandelte, die man in jedem Augenblick abwerfen und wieder anlegen konnte. Die gestaltende und schöpferische Naturkraft erlangte im Menschen eine unermessliche über die des Tieres sich erhebende Freiheit und Beweglichkeit. Sie drang über die bloße Körperperformungs- und Verwandlungskunst hinaus und endete nicht mehr nur in rein körperlichen Vorgängen. Sie war nicht länger eingeschränkt in der unendlichen Langsamkeit, mit der sich die nur physiologischen Umwandlungsprozesse vollziehen, und entlastet von ihren hohen, allzuquälerischen Erregungen. Von der körperlichen Ichgestaltung erhab sie sich zur geistigen Weltgestaltung, welche sich das ganze Aufsein zu unterwerfen suchte.

Aber noch erinnern die seelischen Zustände des Künstlers, wenn die schöpferischen Triebe mächtig in ihm werden, deutlich an jene Spannungen, namentlich in den vielleicht lustvollsten Augenblicken, da er zuerst ein neues Werk ahnt, wie aus Traumnebeln empor sich ringen sieht, da er fühlt, das willst und musst du schaffen. Diese süsse Stimmung des tiefsten Glückes, eines sehnuchtsvollen dunklen Verlangens, halber Wehmut und halber Trauer ist dieselbe, wie die noch ganz reiner junger Liebe, welche zum erstenmale durch den Anblick der Geliebten, durch ein Wort, einen Gruss geweckt worden ist. Da ist die gleiche tiefe Ergriffenheit des ganzen Wesens, ein Erhabenheits- und Seligkeitsempfinden, welches vielleicht aus einem besonders hoch gesteigerten Kraft- und Daseinsgefühl des Organismus entspricht; das Blut befindet sich in Wallung und Erregung und in den Nerven zittert es, schwerer geht der Atem, stärker hebt und senkt sich die Brust. Das engerzig und beschränkt Egoistische ist in solchen

Stunden überwunden; das Ich, ergriffen von Einsamkeitstrauer und Heimwehgefühlen, weitet sich liebend über die ganze Welt aus und möchte, wunderbar versöhnt gestimmt, alles, was außer ihm ist, in seine Arme schliessen. Ein tief Wollustvolles trägt dieser Zustand beim Künstler wie beim Liebenden an sich, jene Wollust der süßen Bitterkeiten, der beglückenden Schmerzen und des wehmütigen Glücks. Zarte, nebelhafte Gestalten steigen in jenen ersten Augenblicken der Empfängnis in der Einbildungskraft des Dichters empor, bunte Farbenschleier sieht er leuchtend vor sich ausgebreitet, eine goldene Musik klingt aus verlorenen Weiten und himmlischen Höhen zu ihm herüber. Wohl ist noch alles verworren und von zerflossenen Linien; noch hat sich nichts zu Handlungen, zu Charakteren, zu Gedanken, zu Wirklichkeiten zusammengeschlossen; aber die grosse, die einheitliche Stimmung, welche das Ganze erfüllen wird, die Stimmung eines Nächtigdüsteren oder Lichtglänzenden, eines Dämonischen oder Heiter-Behaglichen, des Wilden oder des Milden, ist niemals mächtiger in ihm, niemals empfindet er sie wieder so innig, so voll und so tief wie in diesen ersten Stunden. Die Augen der Liebe besitzen die Kraft, daß sie an dem Geliebten nur das Schöne sehen. Der erotisch leidenschaftlich Ergriffene starrt wie in einer Ekstase auf das begehrte Weib; er schaut es im Besitz aller Vollkommenheiten, die kein Anderer wahrnimmt, und er blickt zu ihm auf wie zu einem höheren und reineren Wesen. Aber auch das Visionäre des Künstlers ist aufs Höchste gesteigert, wenn sich das Werk zuerst vor ihm entfaltet, und in diesem ersten Zeugungrausch glaubt er an sein Werk, wie sonst nie wieder. Was er in solcher Stunde erblickt, das erfüllt ihn, wie den Liebenden mit einem Empfinden tiefsten Entzückens, als habe er noch nie so viel Schönheit, so unendlichen Glanz und so überirdische Idealitäten geschaut, als habe er noch nie so vollkommene Wonnen genossen. Sein ganzes Sehnen und Verlangen geht darauf hin, den Traum zu bannen und festzuhalten und die Gefühle, mit denen er ihn überschüttete, nach Außen hin lebendig werden zu lassen. Wie ernüchtert blickt er später auf das vollendete Werk herab, mit dem er seinem strahlenden Urbilde glaubt so wenig nahe gekommen zu sein und das ihn seelenlos, tot anstarrt, wenn er es vergleicht mit der hellen und magischen Vision, als die es ihm zuerst entgegnetrat.

Das ganze weitere Entstehen und Werden der künstlerischen Schöpfung geht aber unter solchen stets sich erneuernden Schauern vor sich. Unter Erregungen sieht der Dichter, wie die Gestalten immer klarer und schärfer hervortreten, jede neue Feinheit, die er an ihnen wahrnimmt, löst ein Lustempfinden in ihm los und stets inniger lebt er sich in sie hinein, nimmt Teil an ihren Gedanken und Gefühlen, weint und lacht mit ihnen. Um jedes Wort ringt er, bis daß es ganz Fleisch, ganz Leib und Sinnlichkeit geworden ist, kein Begriff mehr, sondern lebendige Erscheinung.

Im eigentlichsten Sinne des Wortes gilt es: Kunst ist Liebe.

\*

Kunst ist die zeugende Naturkraft, — das Leben schaffende, das stets sich erneuernde Leben selbst. In der Fortentwicklung allen organischen Seins nimmt auch sie ein

neues Wesen und neue Formen an, und immer reicher und mächtiger wächst neben einem an das Körperliche gebundenen Schöpfungs- und Gestaltungsvermögen die geistige Zeugungskraft heran — Kunst im engeren Sinne.

Nichts ist in der Natur, was nicht ein Einzelwesen wäre; wie der Zellenbau des Menschen, des Tieres, der Pflanze wird sie aus Myriaden und aber Myriaden Individuen gebildet. Aber keiner dieser lebendigen Teile besteht durch sich selbst und durch sich allein. Er existiert nur mit und durch die anderen. Unendliche Beziehungen verknüpfen ihn mit dem Ganzen und mit Jedem. Jedes Individuum ist von jedem anderen abhängig. Es empfindet, fühlt und weiß, daß noch neben und außer ihm etwas ist. Es muß sich in diesem Aufsein zurechtfinden, es kennen lernen, um sich selber zu erhalten. Der Geist ist die Summe aller Empfindungen, durch welche der Teil auf die anderen reagiert und mit ihnen in Verbindung steht, — das große Orientierungsvermögen des Ichs in der Welt.

Die unermessliche Fülle der Einzelerscheinungen, von denen nicht eine wie die andere ist, müßte es verwirren, lämmen und erdrücken, das Ich würde nie die Außenwelt kennen lernen, wenn es nicht die Kraft besäße, diese große Mannigfaltigkeit der Empfindungen, Bilder und Vorstellungen zu vereinfachen und zu vereinheitlichen, in den Verschiedenheiten wieder Uebereinstimmungen wahrzunehmen, könnte es nicht die ganze Blätterfülle der Welt als das eine und einzige Blatt auffassen. Das Ich ordnet, katalogisiert und systematisiert, es zerschneidet und zerlegt den Organismus; es sieht nichts als die Form der Blätter und teilt sie ein in lineale, lanzett-, herz-, nierenförmige Blätter, es sieht nichts als die Farbe und scheidet grüne, rote gelbe Blätter von einander. Das Ich drängt die Sinnlichkeiten der Natur in Begriffe zusammen und sein Orientierungssinn, sein Geist wird so zum Verstande, zu einem reinen Verstehen der Welt. Aber dieses bloße Verstehen zerstört die Wirklichkeit des Lebens und hebt die Sinnlichkeiten auf, in denen sich einzige und allein die Natur offenbart. Willkürlich reist es den Organismus auseinander, löst das Zusammengehörige und verwirrt die Erscheinungen. Unter dem Blick des Verstandes verödet und erstarrt die Natur und es erstirbt das Lebendige. Die Welt ist das Tote, und nur das Ich existiert und herrscht über das Leblose. Nur Schatten und Schemen, Begriffe und mathematische Formeln sind noch vorhanden. Die gefundene Einheit ist keine wirkliche, keine sinnliche Einheit. Dem Zerlegen und Zertrennen ist kein Maß und kein Ziel gesetzt, und das Ich versänke wiederrettungslos in der Fülle der einzusehenden Dinge und gelangt unmöglich zu einer Gesamtanschauung, besäße es nicht auch ein lebendig-schöpferisches Geistesvermögen, welches mit einem Schlage die Weltbilder in ihrer Ganzheit unmittelbar, in vollkommener Sinnlichkeit aufnehmen könnte. Durch die Phantasie trinkt es die ganze Natur als ein Lebendiges, als ein Wirklich-Vorhandenes in sich; es trägt sie nun in sich, so wie sie außer ihm ist, stets hat sie sie bei sich und lebt mit ihr in innigem Bunde, in einer Vermählung mit ihr. Das Ich, welches ein Teil der Welt ist, macht die Welt durch die Einbildungskraft wiederum zu einem Teil von sich selber.

So ist es der Geist, durch welchen das Individuum Besitz nimmt von dem, was außer ihm ist. Durch ihn breitet es sich über das All der Dinge aus. Er führt es heraus aus der

dumpfen Enge und Beschränktheit eines Zellenlebens und lässt es sich seines Zusammenhangs mit dem Ganzen bewusst werden. Er blickt über alle Fernen und Weiten der Natur hin und thut einen unendlichen Gesichtskreis für das Ich auf. So erlangt dieses durch den Geist die Kraft, aus sich selber herauszutreten und sich über sich zu erheben. Es erfasst die Welt und begreift sich als einen Teil der Welt. Es kann sich selber als ein Objekt betrachten.

Damit aber erreicht die geistige Zeugungs- und Gestaltungsfähigkeit, was für die körperliche, die Urkunst der Natur, noch nicht zugänglich ist. Sie hebt sich über diese empor, — in einem Können ist sie ihr unendlich überlegen. Sie vermag eine Welt zu schöpfen, zu bilden und zu gestalten, und die ganze Fülle und Mannichfaltigkeit des Lebens neu zu erzeugen. Nichts entzieht sich mehr dem formenden und schaffenden Geist, der über das Ich sich emporgehoben hat und Welt und Ich als Aufsenerscheinungen unter sich liegen sieht und gleichsam wie ein Gott über dem Leben schwebend ruht. Der Körper, der immer nur ein Teil ist, zeugt und schöpft immer nur den gleichen Körper und den gleichen Teil; die Zelle scheidet immer nur eine Zelle von sich aus, die Pflanze immer nur eine Pflanze, und aus dem Tier geht immer nur wieder ein Tier hervor. Der schöpferischen Kraft geht dabei alle Freiheit und Bestimmungsfähigkeit ab; sie ist dunklen Trieben und Gewalten unterworfen und weiß nicht, was sie zeugt. Die grossen Naturprozesse, die sich im Individuum dabei abspielen, können von diesem nicht übersehen, beherrscht und gelenkt werden. An den Bildungen des neuen Organismus sind außer den Eltern-Organismen tausend Aufsennaturkräfte beteiligt, Sonne, Luft, Boden, Ernährung, welche die Gestaltung mitbedingen. Der Schöpfer ist so nicht Herr seiner Geschöpfe. Ihm nur ähnlich treten sie ihm als Fremdes entgegen und wandeln ihre eigenen Wege. Von seinem Ich spiegeln sie nichts als wenige und allgemeine Züge wieder. Sein eigenstes und sein ganzes Wesen kann er ihnen nicht offenbaren und erhalten.

Alles das aber vermag der Mensch im Besitz der geistigen Zeugungskräfte zu erreichen. Indem er sich durch den Geist über die Gesamtheit der Welt erhebt, gestaltet er Alles, was er in ihr wahrnimmt, er bildet Menschen, Tiere und Landschaften, er lässt das Sonnenlicht über seine Geschöpfe hinzutreten und die Gewitter in seinen Werken rollen, den leuchtenden Sternenhimmel und die Tiefen des Meeres zaubert er der Phantasie vor, — alle Farben und Formen, alle Töne und Klänge hat er sich erobert. Diese Kunst lässt, wenn sie will, die Lieder der Nachtigall in unserem Inneren wieder erklingen und die Glühen der Morgenröte uns schauen, wann und wo sie mag, in fernste Länder trägt sie uns, ohne dass wir den Fuß zu rühren brauchen, und entrollt dem geistigen Auge Bilder, welche das körperliche nie gesehen hat. Die Gestalten sind lebendig nur in und durch den Schaffenden. Frei schaltet und verfügt er über sie; seine Gedanken und Gefühle flößt er ihnen ein, er lässt sie handeln und sich bewegen, allein wie er will, er gibt ihnen Aussehen und Form nach seinem Belieben und seiner Laune. Nur in ihnen kann er sein eigenes Wesen klar offenbaren, sein ganzes Selbst und Ich umfassend zu einem sinnlich-naturwirklichen Ausdruck bringen. Er ist durch den Geist außer und über sein Ich getreten. Er hat sich selber als eine Aufsenerscheinung ge-

setzt, sich objektiviert. So kann er über sich selbst als Schöpfer walten und sein Leben und Sein, den Inhalt seiner Persönlichkeit, seine Vorstellungen und Gefühle, seine Gedanken und Erkenntnisse, Erlebnisse und Thaten in Gestalten ausgießen, die neben ihm stehen, als seine Geschöpfe ihn umgeben und auch für sich eine Sonderexistenz führen. In seinen Werken erzeugt der Dichter ein neues Ich, das, einmal geschaffen, auch ohne ihn lebt. Ein Teil der Natur, ein in und unter der Welt Gefangener, hebt er sich entfesselt über Natur und Welt, sieht sie wie ein Gott außer sich und lässt aus seinem Geist eine ganze Welt neu hervorgehen, die neben der anderen, deren Teil er ist, durch sich selber besteht und in sich ruht. Sie ist geordnet nach all seinem Wissen von der Welt und als eine Geburt aus dem Samen seiner Weltanschauung entsprossen.

Die Gestaltungs-, Form- und Verwandlungskraft, die Kunst des Ichs, welches sich derart von der Welt und seinem Selbst trennen kann, ist über die Körperformungskunst der Pflanzen und des Tieres hinausgewachsen. Sie steht nicht mehr unter dem Zwang und der Herrschaft des Eigen-Leiblichen und hat sich losgelöst von dem unmittelbaren Einfluss der Gewalten und Kräfte, die auf diesen Leib einwirken und seine bildnerisch-schöpferische Fähigkeit bestimmen und bedingen. Sie steht dem Körper fremd gegenüber, sie schmückt ihn nicht mehr mit Hochzeitsfarben und treibt keine neuen Formerscheinungen mehr aus ihm hervor. Sie bildet ihn nicht um und gestaltet nicht an ihm, sondern schafft geistige Formen und Bilder, Gestalten und Wesen, die außer diesem Leiblichen bestehen. Die Erscheinungen und Werke jener am Körper haftenden Urkunst der Natur zerfallen und verwesen mit dem Körper, aus dem sie hervorgegangen sind, die Gebilde der Menschheitsgeisteskunst aber bleiben und überdauern den Schöpfer, weil dieser eine Stelle aufserhalb seines Ichs gefunden hat.

Dass sich der Mensch über sich selbst erheben und sich wie ein Fremdes schauen und beobachten kann, aus seinen Gefühlen heraussteigt und sie wie die eines anderen Wesens zu betrachten weiß, ist ein Allgemein-Menschliches und Urewiges, es ist das Menschliche, — das Wesen seiner besonders hochentwickelten Geistesnatur. Im Künstler entfaltet diese ihre schöpferische und gebärende Kraft; als zeugende Naturgewalt enthüllt und offenbart auch sie sich. Jene hohen Spannungen und Erregungen, die überschäumenden Kraft- und Lebensgefühle, die ganze grosse Daseinslust, treten nun als geistige, als objektivierende, über Welt und Ich erhabene Erscheinungen und Bewegungen auf. Der Geist befindet sich in Wallungen und Gährungen. Ein Dehnen ist in ihm, ein Zerreissen und Zersprengen. Wie ein Frühlingsberauschter, wie ein Liebender erglüht und erblüht der Dichter. Aber diese Zustände, in ihrem Urwesen Eins mit den erotisch-sinnlichen, den körperlichen Vermählungsprozessen, haben doch, um ihres Objektivitätswesens willen, nicht mehr das Lastende und Schwere, das mit so vielen Schmerzen und Unlustgefühlen Verbundene der „natürlichen“ Geburtsvorgänge an sich. Es wohnt eine hohe Ruhe und Erhabenheit in ihnen, ein Frohgefühl der Wunschlosigkeit. Es ist ein Schweben auf lichten Morgenwolken über dem Dunst und Qualm des Irdischen. Die Qualen dumpfen körperlichen Begehrrens sind von der Seele abgefallen. Jene grosse über alle Erdenwirklichkeiten emporgetragene „ästhetische Stimmung“,

von der in den Kunstlehrn so viel zu lesen steht, hat mit den Menschen ihren Einzug in die Welt gehalten. Verstehen wir ihr Geheimnis: sie ist der Liebes- und der Geburtsschauer des im Künstler geoffenbarten zeugungsgewaltigen Geistes.

So hat sich für uns die absolute Einheit von Natur und Kunst enthüllt. Alle Kunst ist Zeugung, Gebärung und Gestaltung, — Wesen und Ausdruck des organischen Lebens, und so weit mehr als nur Schönheitstrieb. Die Kunst des Menschen ist ein Reis am Stamm der Allnaturkunst. Aber sie hat auch ihre Eigenheit erwiesen und ihre höchste Daseinsberechtigung in und neben dieser. Die ursprüngliche Einheit aller Zeugungsprozesse kann uns nicht gegen die Verschiedenheit der körperlichen, der „natürlichen“ — und der geistigen, der im engen Sinn künstlerischen Gestaltungskräfte blind machen.

☆

Kunst und Natur sind ein Einziges. Die Natur liegt als Welt vor uns ausgebreitet, aber als eine Welt thut sich auch die Kunst des Menschengeistes vor unseren Sinnen auf. Jene ist mit dieser völlig identisch, indem Beide Gestalten, Wesen und Erscheinungen, Lebendiges aus sich heraus erzeugen. Die Wirklichkeit der natürlichen Welt ist keine andere Wirklichkeit als die der künstlerischen Welt. Zwischen Leben und Kunst steht längerhin keine Schranke mehr aufgerichtet.

Gewiss, diese Sätze behaupten genau das Gegenteil von dem, was das grosse Dogma und Glaubensbekenntnis der herrschenden Kunstanschauungen ausmacht. Sie suchen sowohl dem Naturalismus, wie auch dem idealistischen Aestheticismus, den von unseren Allerjüngsten neu erweckten romantischen Lehren, den Boden abzugraben. In den schroffen Widersprüchen des Naturalismus und des Aestheticismus hat sich die ganze Kunst des neunzehnten Jahrhunderts allein und ausschliesslich bewegt und in ewiger Unzufriedenheit immer wieder jäh von der einen Seite auf die andere geworfen. Beide Bekenntnisse einigen sich in der Wurzel und stimmen darin überein, dass sie die vollkommene Wesenseinheit von Sinnlichkeitwelt und Geisteswelt, von Natur und Kunst, die gleiche Wirklichkeit der Lebens- und der Kunstgestaltungen leugnen. So wird jedes zu einer Scylla oder zu einer Charybdis, zu einer grossen Einseitigkeit hingedrängt, indem man bald das Leben über die Kunst, wie der Naturalismus, oder die Kunst über das Leben erhöht, wie der Aestheticismus. Von den Brandungen und Wirbeln der Scylla treibt man das Fahrzeug hinweg und hinüber zur Charybdis, und aus der Enge und Beschränktheit der L'art pour l'art-Poesie rettet man sich in die Enge und Beschränktheit des Naturalismus. Zerrissenheit kennzeichnet die Stückwerkskunst des neunzehnten Jahrhunderts, weil man die Wurzel zerrissen und zerspalten hat und die Einheit von Natur und Kunst nicht einsehen und verstehen vermochte.

Als Schöpferin einer Welt hat auch Schiller die Kunst mit feuriger Beredsamkeit gepriesen. Aber diese Welt ist ihm eine zweite, eine neue, eine andere Welt, als die der Natur. Nicht eine Welt der Wirklichkeit, sondern nur des Scheins. Schon bei Plato hieß es ähnlich. Eine extrem-idealistiche Weltanschauung, welche das ganze All der Dinge in eine grosse Phantasmagorie auflöste, konnte so wohl schliessen.

Nichts als Scheingestalten gebiert die Kunst; darum ist ihr Wesen nichts als Täuschung und Lüge. Und so soll man sie verbannen und vernichten. In diesen Gedanken explodierte der Platonismus. Dass die Kunst nur ein Scheinleben erzeugt, war auch die Meinung der Kant-Schillerschen, der Fichteschen-Romantischen Aesthetik. Aber sie gab nun nicht mehr Täuschungen und lügnerische Gebilde, sondern die eigentliche Wahrheit der Dinge, den Grundgehalt des Lebens. Die Welt des künstlerischen Scheins schwebte, von ätherischem Lichte umflossen und überstrahlt, hoch und erhaben als eine schönere und bessere Welt über der Wirklichkeit. Da brauchte der romantische Subjektivismus nur noch einen Schritt zu thun, und die Atelierkunst des Aestheticismus, des L'art pour l'art, welche sich hochmütig von der Natur und dem Leben, von den Gemeinheiten der Wirklichkeit abschloss, konnte ihren Triumphzug durch das neunzehnte Jahrhundert antreten. Aber neben dieser Kunstvergötterung blieb auch immer ein weiter Raum für die platonische Verachtung der poetischen Lügenwelt. Und sie züngelte immer wieder aus allen Bekenntnissen des Naturalismus hervor: die Kunst verschönt und verbessert, sie idealisiert und frisiert die Dinge, — fort mit der Phantasie, die entstellt und verzerrt. Nur die Wirklichkeit birgt die Wahrheit. Uns geziemt nicht länger die leeren Spiele und die lügnerischen Gebilde der Einbildungskraft.

Das verworrene und dunkle Labyrinth der modernen Aesthetik ist erbaut um einen Innenpfeiler, der alle unsere Kunstanschauungen trägt und die Schillersche Anschauung, dass die Welt der Kunst eine Scheinwelt sei, steht als dieser Innenpfeiler, als noch unerschüttertes Dogma da. Mehr oder weniger deutlich bricht sie immer wieder aus allen Kunsttheorien hervor. Sie ist der grosse und entscheidende Irrtum, von dem alle anderen irreführenden Wege auslaufen. Aber die Kunst erzeugt wirkliches Leben, nicht ein Scheinleben. Ihre Welt ist die Wirklichkeitswelt selber, die uns überall umgibt. Kunst und Natur sind Eins. Nur eine Welt gibt es und eine Wirklichkeit.

Für die ganz naive und allernächste Auffassung erscheint es ja selbstverständlich, dass die Kunst nur Scheingestalten erzeugt. Der Unterschied zwischen einem lebenden Menschen und einer diesen Menschen darstellenden Bildsäule springt unmittelbar in die Augen. Man kann die Helden und Heldeninnen eines Romanes, eines Dramas doch nimmermehr, wie die der Wirklichkeit, mit Händen greifen und betasten, fühlen, schmecken. Nimmermehr sind sie von Fleisch und Blut. Man wird nicht satt von einer geschilderten Mahlzeit, wie der Clauren-Leser, von dem Wilhelm Hauff erzählt. Aber der Wallenstein Schillers steht dennoch wieder so deutlich, so klar und lebensvoll im Geiste vor uns, wie der Wallenstein der Geschichte. Die Wirklichkeitsgestalt eines Barbarossa ist für uns keineswegs sinnlicher und sichtbarer, als die Phantasiegestalt eines Hamlet oder König Lear. Das Goethesche Gretchen begleitet uns auf unseren Wegen vielleicht dauernder und wir tragen sein Bild länger in uns und in helleren und schärferen Umrissen, als das der Ueberzahl der Frauen und Mädchen, die unsere eigenen Lebenspfade gekreuzt haben. In der Klarheit und Sinnfälligkeit der Eindrücke, welche sie auf uns ausüben, ist nicht der geringste Unterschied zwischen den Gestalten des Lebens und der Kunst. Jene wie diese tragen wir ganz allein in unserem Innern. Wir nehmen die

Welt der Dichtung nur durch unsere Phantasie in unsere Phantasie auf, und sie existieren durch unseren Geist allein als Geisteswesen in unserem Bewußtsein: aber auch der ganzen Welt der Wirklichkeit bemächtigen wir uns einzig und allein auf genau demselben Wege, nur durch den Geist, durch die Einbildungskraft. Von jedem Baum, von jedem Tier, von jedem Menschen unserer Umgebung, von Weib und Kind wissen wir nichts anderes, als durch die Phantasiebilder, die wir von ihnen aufgenommen haben. Den weitaus, den unendlich größten Teil der Wirklichkeitswelt, die ganze Geschichte, die ganze Vergangenheitsmenschheit, die Länder und Landschaften, welche nie unser Fuß betrat: alles das kennen wir dennoch, als wenn sie, wie unsere Stube, unser Wohnhaus, unsere Familie mit uns in unmittelbarer Wirklichkeitsberührung ständen und gestanden hätten. Denn jenes wie dieses bildet nur einen Erkenntnis- und Phantasiebesitz, und da macht es keinen Wesensunterschied aus, ob der Geist aus Wirklichkeits- oder aus Geistesvorstellungen geschöpft hat. Jene wie diese wirken vollkommen gleich. Die Welt der Natur gewährt uns keine andere Sinnlichkeit und Deutlichkeit, kein anderes Leben und keine wirklicheren Gestalten als die Welt der Kunst. Als ein Phantasiebild nur tritt jene in das Bewußtsein des Menschen, des Poeten ein, und genau als dasselbe Bild tritt sie auch wieder aus der Seele des zeugenden Dichters heraus, um als Erscheinung, als Gestalt in die Phantasie des Hörers wieder einzukehren. Ein Phantasiebild ist die Welt der Wirklichkeit — ein Phantasiebild

die Welt der Kunst. Von beiden wissen wir nur durch unseren Geist.

So erweisen sie sich als identisch, und die Geistesgestalten der Dichtung sind dieselben, wie die Gestalten des Lebens, die uns auch nur geistig zum Bewußtsein kommen. Leben und Kunst stehen als eine geschlossene Einheit vor uns. Das Leben ist künstlerisch und erzeugt Kunst, ein Künstler ist unser Geist und die Kunst gebiert Leben. Wie alle Schöpfungsprozesse ist auch der dichterische ein großer Umformungs- und Neugestaltungsakt. Er verwandelt Körperliches in Geistiges. Aber der Aestheticismus glaubt, dieses Körperlichen, dieses „Wirklichen“ einzutreten, er meint aus dem Nichts schaffen zu können; er will die Phantasie von der Natur losreißen und sie sich selbst überlassen, während doch alle Phantasiebilder nur Spiegelbilder der Wirklichkeitsdinge sind und die Einbildungskraft verdorren müsste, wenn sie nicht immer wieder durch das Leben gespeist würde. Der Naturalismus aber möchte der zeugenden Kraft ein Halt zurufen und der Phantasie, das was alles Leben erst ausmacht, das Neuschöpferische verbieten, die Umformung und Neugestaltung der aus der Wirklichkeitswelt geschöpften Elemente. Ueber alle diese Gegensätze und Widersprüche dringt jedoch eine Kunstanschauung hinaus, welche die absolute Einheit von Wirklichkeit und Phantasie, von Natur und Kunst, Leben und Dichtung aufstellt und in einer höheren Einheit zusammen schließt, was bisher getrennt auseinander stand.

JULIUS HART





TH. SCHMUTZ-BAUDISS, GEFÄSSE (MÜNCHEN)

## KUENSTLER IM KUNSTHANDWERK



S ist nur wenige Jahre her, daß auf einer Berliner Kunstausstellung inmitten der Gemälde, Bildwerke, Arbeiten der grafischen Kunst und architektonischen Entwürfe auch Erzeugnisse des Kunsthandwerks in Glasschränken vereinigt zur Schau gestellt wurden. Weshalb Schmelzarbeiten, Bucheinbände, Porzellane, Lederarbeiten und andere Erzeugnisse der in Berlin geschätzten Kunsthändler, die von grösseren oder kleineren kunstgewerblichen Ausstellungen her hinreichend bekannt waren, unter den Werken der grossen Kunst Platz gefunden hatten, darauf konnten sich wohl nur vereinzelte, mit den Pariser Salons vertraute Besucher einen Vers machen: die Ausstellungskommission hatte mit einer seit einer Reihe von Jahren in den beiden Pariser Salons, in den Champs Élysées wie im Champ de Mars, eingebürgerten Massnahme auch bei uns einen Versuch machen wollen. Die Absicht war gewifs eine ländliche, doch war die Ausführung misslungen; denn während in Paris gezeigt wird, was Künstler im Kunsthandwerk Besonderes zu leisten im stande sind, wurde hier nur gezeigt, was unsere Kunsthändler Alltägliches leisten. Dieser Versuch ist in Berlin nicht vereinzelt geblieben: in Gruppenausstellungen verschiedener Künstlervereinigungen, in den Ausstellungen der Kunsthändlungen und des Kunstgewerbe-museums sind vor- und nachher von verschiedenen bildenden Künstlern Arbeiten in Glas, in Fayence, in Kunststickerei dem Publikum bekannt gemacht, in denen die Bestrebungen, wie sie die Pariser Salons in grösserem Umfange zeigen, vereinzelt zur Geltung kamen. Aehnliches ist in den letzten Jahren auch in München der Fall gewesen; und hier wie in Dresden

stellen die Programme der diesjährigen internationalen Ausstellungen eine besondere Berücksichtigung der Kleinkunst in Aussicht.

★

Was hat es mit diesen Versuchen der Künstler auf sich, mit den Handwerkern in der künstlerischen Gestaltung von Gegenständen, die zum Gebrauch und zum Schmuck unserer Umgebung bestimmt sind, zu wetteifern? Sind sie Launen von einzelnen Künstlern? Entspringen sie einer der ephemeren Strömungen des fin de siècle? Oder gehen sie vielmehr aus einem inneren Bedürfnis hervor, und tragen sie vielleicht gar den Keim zur Erweckung eines eigenen Kunsthandwerks in sich, zu dem unser Jahrhundert trotz aller Bemühungen nicht gelangt ist?

★

Das Eingreifen der Künstler in das Kunsthandwerk ist — wie vorangeschickt werden muss — keineswegs neu oder gar erst in dieser ganz modernen Strömung zur Geltung gekommen. Von den Epochen der Blüte der Kunst ganz abgesehen, in denen Kunst und Handwerk mehr oder weniger zusammen gingen, bald unter Vorherrschaft der einen bald des anderen, hat gerade unser Jahrhundert von vornherein ein Einwirken der Künstler auf das Handwerk angestrebt. Die Erkenntnis, dass im Handwerk fast jede Tradition abhanden gekommen und damit das Verständnis für Technik und für die daraus sich ergebenden Bedingungen der Kunstformen in den einzelnen Handwerken verloren gegangen war, hatte zunächst die Architekten zu einer massgebenden Einwirkung auf das Handwerk bestimmt, zumal soweit dasselbe in Beziehung

zur Architektur stand. Sowohl die klassische Richtung, in Deutschland namentlich in ihrem hervorragendsten Vertreter, K. F. Schinkel, wie die spätere romantisch-gothische Schule: ein Viollet-le-Duc in Frankreich, Heideloff u. A. in Deutschland, haben das Handwerk nach ihrer Stilanschauung zu gestalten gesucht. Keineswegs mit Glück, indem sie meist ohne Rücksicht auf das Material und seine Bedingungen architektonische Formen den Arbeiten der verschiedenen Gewerke aufzwangen. Das Zurückgehen auf die alten Kunstformen auch im Kunsthandwerk, welches sich gegenüber dieser willkürlichen Gestaltung durch die Architekten allmählich Bahn brach: die aus der Bewunderung des Alten hervorgehenden Sammlungen von Erzeugnissen des Kunsthandwerks aus den verschiedensten Zeiten und ihre Benutzung als Vorbilder für die entstehenden Kunstgewerbeschulen hat das moderne Handwerk langsam wieder auf festeren Boden gestellt, indem jedes einzelne auf die Bedingungen, die aus dem Stoff für die Bearbeitung und für Form und Dekoration sich ergaben, zurückgeführt wurde. In der technischen Fertigkeit, in der treuen Nachbildung der alten Vorbilder ist das Handwerk daher allmählich, namentlich in Frankreich, nach manchen Richtungen wieder fast so weit gelangt, wie zu Zeiten der Blüte in früheren Jahrhunderten.

Diese seit der Mitte unseres Jahrhunderts entstandene und in den letzten Jahrzehnten mächtig entwickelte Strömung, unter deren Herrschaft das Handwerk heute noch steht, hat aber gleichfalls zu einem selbständigen Kunstgewerbe nicht geführt: je weiter es sich von der direkten Nachbildung der alten Vorbilder entfernt, je ungenügender erscheint es im allgemeinen. An der Spitze dieser historischen Richtung standen und stehen noch heute regelmäßig Künstler: seltener Architekten, vorwiegend jedoch Maler oder Bildhauer, die hauptsächlich als Zeichner von Vorlagen und als Lehrer an den Schulen thätig sind. Die Künstler, welche jene eingangs von mir gezeichnete neueste Richtung im Kunsthandwerk, die in England und namentlich in Amerika schon verbreitet und teilweise schon die herrschende ist, auch bei uns zur Geltung zu bringen suchen, stehen dieser schulmäßigen Nachbildung der alten Kunst fast völlig fern, ja sie befinden sich, trotz aller Hochachtung und allem Studium der alten Kunst, zum Teil in entschiedenem Gegensatz gegen diese. Auf dem Continent hat diese Entwicklung ihren Anstoß von England und vor Allem

von Amerika erhalten: durch das, was amerikanische Künstler in den Pariser Salons seit einer Reihe von Jahren ausgestellt haben.

★

Der Grund ihres raschen Umsichgreifens und ihres Erfolges scheint mir aber tiefer zu liegen. Aus der bewussten Erkenntnis, dass die künstlerische Umgebung, die uns das Handwerk zu schaffen hat, in ihrer Nachbildung alter Formen und Dekorationsweisen den modernen Lebensbedürfnissen zum grossen Teil nicht mehr entspricht, sind diese neuesten Bestrebungen, wenigstens in Deutschland und in Frankreich, selten hervorgegangen. Freilich hat aus einer unbestimmten Empfindung heraus bald der eine bald der andere Künstler sein Heim und seine Werkstatt in eigenster Art ausgebildet und ausgeschmückt; aber der eigentliche Grund zur Betätigung in eigenartigen kunstgewerblichen Arbeiten der einen oder anderen Art liegt, wie mir scheint, in der neuesten Entwicklung unserer Malerei und Plastik.

Die Malerei ist in ihrer unbestimmten malerischen Wiedergabe und in der skizzenhaften Behandlungsweise heute wohl an der äußersten Grenze angelangt. Gerade eine Reihe der begabtesten Künstler geht darin so weit, dass die Formen wie im Nebel oder im Spiegel einer bewegten Wasserfläche angedeutet erscheinen, und in dem Farbenauftrag schwanken die einen zwischen flüchtiger Andeutung in dünner Farbe, die anderen tragen die Farben stellenweise geradezu reliefartig auf und haben dabei der eine diese, der andere jene gesuchte Art des Mauerns; ich erinnere nur an einen der hervorragendsten Italiener, Giuseppe Segantini. Jene Art des flüchtigen Skizzierens hat aber auch eine Anzahl von Bildhauern in ähnlicher Weise zum Prinzip erhoben, indem sie die Art des Skizzierens in Wachs und Thon auch auf Stoffe übertragen, bei denen diese Behandlung geradezu der Natur derselben widerspricht. Dies gilt namentlich für den Marmor.

Diese malerische und plastische Verschwommenheit hat trotz und teilweise gerade infolge aller Versuche und des ununterbrochenen Wechsels in den Techniken, in den Farben u. s. f. doch die Schönheit des Materials an sich, insbesondere die Schönheit und den Schmelz der Farben, wie sie in den Jahrhunderten vor uns selbst handwerksmäßige Maler in manigfachster Weise zu erzielen wussten, kaum je erreicht, und gerade heute scheinen wir uns immer weiter davon zu



entfernen. Es ist daher begreiflich, dass der eine oder andere Künstler, voran gerade Maler, in dem ernsten Streben nach echt koloristischen Effekten sich in Stoffen versucht, die weniger Schwierigkeiten bieten als die Technik der Malerei, in denen er aber noch grösseren malerischen Reiz zu erzielen im stande ist. Die meisterhaften Arbeiten der Japaner in Lack, Bronze, Stickerei u. s. f. haben den Künstlern dazu nicht am wenigsten das Vorbild und den Mut gegeben. Wie die koloristische Schule unserer modernsten Kunst, so ist aber auch die Gegenströmung, die aus der Gleichgültigkeit gegen den Gegenstand der Darstellung und die Formen- und Kompositionslosigkeit der Naturalisten und Koloristen entstanden ist: die Gruppe der Stilisten und Symbolisten, aus der Unklarheit ihrer Motive und der Schwierigkeit in die moderne, auch ihnen anhaftende Unbestimmtheit der Formen wirklichen Stil zu bringen, in dieselbe Richtung gedrängt worden, wenn auch aus anderen Rücksichten. Die ornamental-stilistische Behandlung der Formen in den verschiedenen Fächern des Kunsthandswerks bietet den ernsten, phantasievollen Künstlern dieser Richtung in der Gestaltung des figürlichen Schmucks von Zinn, von Möbeln u. s. f. einen leichteren Erfolg, eine stilvollere Lösung ihrer Bestrebungen, als es in der Malerei möglich ist. Denn was hier nur zu leicht gesucht und manieriert erscheint, kann gerade in der Dekoration von großer und stilvoller Wirkung sein.

\*

Die Bedingungen zu einer eigenartigen Entwicklung des Kunsthandswerks aus den Bestrebungen unserer modernsten Kunst heraus sind nach der Richtung der Befähigung und Lust der Künstler zweifellos gegeben; insbesondere erscheinen die Maler zu einer selbständigen Beteiligung am Kunsthandswerk mit der Aussicht auf eine pikante und koloristische, sowie auf eine dem Material entsprechende, also stilvolle Lösung befähigt. Der Beweis, dass eine solche Lösung in der That gefunden werden kann, ist schon seit verschiedenen Jahren in England und vor allem in Amerika erbracht. In den Vereinigten Staaten ist eine andere, die wichtigste Bedingung einer neuen selbständigen Entwicklung des Kunsthandswerks dadurch gegeben, dass sich hier, fern von alten Traditionen, aus den Gewohnheiten heraus ein nationales Haus hat entfalten können, dass sich aus den Bedürfnissen und Anforderungen des Amerikaners eine hoch entwickelte Technik herausgebildet hat. Mit deren Hilfe haben in Amerika zunächst nur einige wenige Künstler seit kaum zwei Jahrzehnten für die gegebenen Bedingungen und Anforderungen den künstlerischen Ausdruck gefunden, vor allem da, wo ganz neue Bedürfnisse entstanden waren, welche neue Formen und neue Dekorationen verlangten.

An anderem Orte habe ich vor mehreren Jahren diese Entwicklung in den Vereinigten Staaten näher verfolgt; hier möchte ich nur darauf hinweisen, dass diese moderne, eigenartige Richtung eines nationalen, von Künstlern geleiteten Handwerks in den Vereinigten Staaten seither noch festeren Fuss gefasst und noch auf andere Zweige des Kunsthandswerks sich ausgedehnt hat. Frankreich, dass anfangs ablehnend, allmählich mit Interesse auf seinen Ausstellungen einzelne hervorragende Arbeiten der beiden Tiffany und von Lafarge erscheinen sah, hat unter seinen Malern und Bildhauern eine Reihe von begeisterten Arbeitern in den verschiedensten Materialien gefunden, sodass die Regierung der Kunst in den Ver-

einigten Staaten in neuester Zeit ihre besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat. Ein auf Grund einer längeren für diesen Zweck unternommenen Reise ausgegebenes Werk von Bing spricht sich, unter ausführlicher Begründung, in ganz ähnlicher Weise aus, wie der Unterzeichnete es früher gethan hat: Amerika sei auf dem sicheren Wege, eine eigenartige nationale Kunst sich zu schaffen, mit der die europäische, aus alten Traditionen immer von neuem schöpfende und sich erschöpfende Kunst schon jetzt nicht mehr Stand halte; Europa müsse dieser Bewegung über kurz oder lang folgen, wenn auch mit voller Berücksichtigung der Gewohnheiten der besonderen Nationalitäten.

Wenn in Frankreich, welches durch das ganze neunzehnte Jahrhundert im Kunsthandswerk dem Vorbild der grossen Epochen seiner Vergangenheit zu seinem grössten Vorteil treu geblieben, dasselbe mit der grössten Treue kopiert und diese Ware über alle Welt verbreitet hat, heute officiell die schweren Schäden dieser schablonenhaften Nachahmung anerkennt und das Einschlagen eines neuen Weges, wie die „Neue Welt“ ihn uns zeigt, als notwendig erkannt wird, so ist es bei uns in Deutschland gewiss doppelt geboten, auf die selbständigen Keime, die sich in dieser Richtung bei uns zeigen, aufmerksam zu machen. Gegenüber der Macht der Gewohnheit und gegen das Gesetz der Trägheit, das sich in allen den bureauratischen Instituten und Instanzen, in welche die Kunst bei uns in Deutschland eingezäunt ist, geltend macht, kann jede neue Richtung nur langsam Boden gewinnen; andererseits muss sie aber auf eine stetige Fortentwicklung auf der einzigen gesunden Grundlage des praktischen und nationalen Bedürfnisses und der Bedingungen des Materials hingewiesen werden. Wirklich Neues bildet sich langsam und hat mancherlei Phasen durchzumachen. Die Flatterhaftigkeit und nervöse Neuerungssucht unserer modernen Kunst muss von einer solchen Entwicklung fern bleiben, ganz besonders bei uns in Deutschland, wo die Fragen: was ist das deutsche Haus? was soll es sein? wo sind seine berechtigten nationalen Eigentümlichkeiten, die gepflegt werden und einen künstlerischen Ausdruck haben müssen? noch beantwortet werden müssen. Denn vorläufig haben wir nur die negative Antwort: die Mietskaserne der Reichshauptstadt mit dem „Berliner Zimmer“, der „Kegelbahn“ und den „Hängeböden“ kann nicht den Anspruch darauf machen, als Modell des deutschen Hauses zu gelten!

\*

#### ERNST MORITZ GEYGER

Der Pan hat schon von seinem ersten Jahrgang an auf vereinzelte Erscheinungen nach der hier gezeichneten Richtung aufmerksam gemacht; im Schlussheft des letzten Jahrganges auf die Wandteppiche der Webeschule von Scherrebek und früher schon auf Köppings geblasene Gläser und Obrists epochemachende Stickarbeiten. In dem vorliegenden Heft geben wir eine neue Arbeit dieser Art, den

#### STANDSPIEGEL

von Ernst Moritz Geyger, der auf Grund einer Bestellung unseres Kaisers entstand und erst kürzlich vollendet worden ist. Die Heliogravüre und der Lichtdruck nach dem Entwurf des Flachreliefs auf der Rückseite des eigentlichen Spiegels geben so gelungene Nachbildungen, dass eine genaue



Ernst Moritz Geyger Jan. 18. 99





Erklärung unnötig ist; dafür scheinen mir einige Worte über die Arbeiten des Künstlers und seine Richtung, namentlich innerhalb der Kleinkunst, am Platz zu sein.

☆

E. M. Geyger gehört keineswegs zu den Künstlern, die aus Unbehagen an der Grenze, die unsere Zeit dem Erfolge in der bildenden Kunst gesteckt hat, sich zur Kleinkunst geflüchtet haben. Geyger, der im Pan schon durch die pikante Lösung eines ihm gegebenen unglücklichen und wenig geschmackvollen Motivs sich bethägt hat, ist in allen Künsten gerecht und arbeitet in allen mit gleicher Freude und gleichem Geschick. Sein Dichten und Trachten ist auf das Schaffen im Grossen, auf das Monumentale gerichtet, seine ganze Begebung, sein Bienenfleiss drängen ihn zu treuer Naturwiedergabe, zu höchster Durchbildung — zur Kleinkunst. Eine den Japanern nahe kommende Schärfe der Beobachtung und Vertiefung in die Natur, eine Durchbildung bis in das Kleinste und, daraus entspringend, eine ganz seltene Leichtigkeit und Meisterschaft in der Handhabung der verschiedensten Techniken verbinden sich mit einer nach dem Grossen, dem Kolossalnen strebenden Phantasie; Naturalismus und Stilisierung mischen sich in eigentümlicher Weise.

In der vielseitigen, nur einem kleinen Kreise von Kunstreunden und Künstlern bekannten Thätigkeit des jungen Künstlers gehen diese beiden Prinzipien durch, bald das eine hinter dem anderen zurücktretend, bald in glücklicher Vereinigung, gelegentlich auch in unvermitteltem Gegensatze. In den Erstlingsarbeiten, den trefflich beobachteten geätzten Tierstudien, versteckt sich die Stilisierung in glücklicher Weise in dem feinen humoristischen Zug der Auffassung; in der bronzenen Tiergruppe „Nilpferd vom Löwen gewürgt“, macht sie sich in dem fast grotesken Aufbau stärker geltend, erhält aber in der Wiedergabe der Tiere mit einer den Orientalen gleichkommenden Raffiniertheit der Durchbildung, namentlich der Haut der

Tiere, ein starkes Gegengewicht. Aehnliches gilt von den beiden Radierungen, die ein nacktes Kind von Affen umringt darstellen (die frühere in kleinem, die andere in sehr großem Format). Die Fülle der Beobachtungen, die überraschende Wahrheit und die künstlerische Eigenart in der Wiedergabe der Tiere nach ihren Typen, Fellen, Bewegungen, die Feinheit in der Verteilung des Lichts, welches die Formen des trefflich gezeichneten Kindes in hellem Schimmer aufgelöst erscheinen lässt, nehmen der halb humoristischen, halb philosophischen Absicht einer Illustration des Darwinismus die störende Schärfe. Leider hat das grosse Blatt durch das Zuviel im Umfang, wie in der Zahl und Mannigfaltigkeit der Tiere die Wirkung, statt sie zu steigern, gerade vermindert und dadurch die erstaunliche Arbeit und das ausserordentliche Studium versteckt, anstatt zur Geltung zu bringen. In ein paar daneben entstandenen Arbeiten nach alten Meistern: einem Stich nach dem kleinen Portrait Antonellos und einer mit der trockenen Nadel wiedergegebenen Landschaft des Hercules Seghers in der Berliner Galerie, sowie in der grossen Stich-Radierung nach Botticellis „Frühling“ hat Geyger jedesmal in ganz eigener, von seinem Vorbilde eingegebener Art, mit dem Stichel zu malen, durch die Engigkeit der Stichlagen und durch den Grat ein Bild grau in grau herzustellen sich bestrebt. Das ausserordentliche Geschick in der Handhabung aller Mittel wie der Fleiss und die Energie, worin es ihm kaum ein Zweiter gleich thun wird, werden von Allen darin anerkannt; aber die Leute vom Fach tadeln die Vergewaltigung der Technik, die Archäologen finden, dass sich im Botticelli oder H. Seghers der Geyger zu stark geltend mache. Umgekehrt



lautet das Urteil über ein außerordentlich seltenes Blatt: das Portrait des Professors Hermann v. Helmholtz, welches der Berliner Kunstverein nach dem Leben stochen ließ, aber verwarf. Hier sollen Technik und Zeichnung zu sehr von den alten Meistern beeinflusst sein, im Kopf und Ausdruck aber tadeln man die starren Züge, den Eindruck der schweren Krankheit, welcher der große Mann erlag, während der Künstler ihn zeichnete. Auch hier wieder der Gegensatz der unmittelbar an die Natur sich bindenden Beobachtung und des Stilisierens in der Behandlung.

Wie hier der Stich von dem Verein, der ihn bestellt hatte, unterdrückt worden ist, wie die Landschaft von H. Seghers und das Portrait von Antonello für das Berliner Galeriewerk nur mit Mühe bei der Verlagshandlung durchgesetzt werden konnte, so hat vor ein paar Jahren die Ausstellung seines „Frühlings“ in München, nach der besten Aussicht auf die große goldene Medaille, schließlich gar keine Berücksichtigung bei der Prämierung gefunden; und ein Jahr später, als dem Künstler die ganz ungewöhnliche Ehre der Aufforderung zur Einsendung seiner Arbeiten zu der Internationalen Ausstellung in Berlin zu Teil wurde, während diese schon im vollen Gange war, hatten seine Arbeiten das Schicksal, in einem dunklen Winkel tot gehängt zu werden. Für die deutsche Gewerbeausstellung in Berlin 1896 entstand die wirkungsvolle Kolossalfigur eines Bogenschützen, modelliert in außerordentlich kurzer Zeit in doppelter Lebensgröße und in einem Atelier kaum höher als die Figur und gerade weit genug, um dieselbe darin zu wenden. Sie ist aber bei der Ausstellung schließlich nicht berücksichtigt worden und ruht in dem Magazin eines Berliner Kupferstreichers, ebenso wie ein mit sorgfältigsten Studien auf staatliche Bestellung angefertigtes Modell zu einer Medaille für den Rudersport unverwendet im Atelier des Künstlers steht.

An solchen Misserfolgen mag die Gleichgültigkeit des Künstlers gegen das Schicksal seiner Werke nach ihrer Vollendung, mag auch seine nicht selten schroffe Art sich zu geben und abzuschließen, namentlich gegenüber anderen Künstlern, einen Teil der Schuld tragen: in der Hauptsache ist es aber die Doppelart seiner Künstlernatur, die das Publikum nicht versteht, und die die kleine Zahl der künstlerisch Empfindenden, vor allem die Künstler selbst anzieht und zugleich abstößt. Gegen den Wert der Arbeiten Geygers spricht dieses Urteil keineswegs: die hier genannten Radierungen und Stiche, die Nachbildungen wie die freien Arbeiten, die Bronze- und Marmorbildwerke werden unter den eigenartigsten und tüchtigsten deutschen Arbeiten unserer Zeit mit genannt werden müssen. Geygers Bedeutung wird durch die fast vereinzelte Stellung, die er einnimmt, nicht eingeschränkt; fern von dem gefährlichen Beifall der Menge und dem lärmenden Proteste der Andersdenkenden ist es dem

Künstler in die Hand gegeben, zu einer Ausgleichung in der doppelten Begabung, in dem Widerstreit in seiner inneren Natur sich mehr und mehr durchzuarbeiten, Motive und Darstellungsarten zu suchen, die ihm eine besonders glückliche Bethätigung seiner vielseitigen Begabung ermöglichen.

Eine solche bietet sich namentlich in seiner Thätigkeit als Kleinkünstler, auf die wir hier aus Anlass der Vollendung des Standspiegels, der eine besonders bezeichnende und die hervorragendste Arbeit Geygers in dieser Art ist, noch besonders hinweisen. In der Form hat der Künstler nicht nach Neuem gesucht, sondern die schöne altgriechische Form frei zum Vorbilde genommen; aber wie er sie benutzt hat, wie er den jugendlichen Träger des Spiegels zu diesem in ein architektonisch richtiges Verhältnis gebracht hat, wie die einzelnen Teile zu einander richtig abgewogen, wie die Profile und die Details gefunden und durchgebildet sind, das giebt dieser Arbeit einen ganz besonderen Wert. Die Liebe und Sorgfalt in der Ausbildung bis in den Aufsatz mit den Köpfchen auf beiden Seiten und dem Blumenkörbchen obenauf, als Knopf zum Drehen des Spiegels, wird heute ein zweiter Bildhauer in Deutschland schwerlich auf eine ähnliche Arbeit verwenden wollen und zu verwenden im Stande sein. So fein abgewogen wie die Form, so vollendet wie die Ausführung, so fein durchdacht und von glücklicher Beziehung ist auch der figürliche Schmuck des Spiegels, der in der Standfigur und im Relief der Rückseite nicht nur ein Abbild der Schönheit in der Blüte der Entwicklung des Menschen, sondern zugleich ein Spiegelbild des Lebens in der Verherrlichung der Liebe darstellt. Mag man mit einer gewissen Berechtigung tadeln, daß ein ungelöster Gegensatz besteht zwischen dem herben Realismus in der Auffassung der Amoretten,

in denen ein und dasselbe Modell eines fetten hässlichen Kindes, mit allen Zufälligkeiten der zahlreichen Fettpolster und Hautfalten und mit allen Ungeschicklichkeiten der ersten Bewegungen im Kriechen und Gehen, mit übertriebener Sorgfalt wiedergegeben ist, und andererseits in dem fast in antik-typischer Weise stilisierten Jünglingsfigur mit ihren schlanken, fast mädchenhaften Formen; mag man aussetzen, daß die Figuren im Spiegelrelief im Verhältnis zu der Standfigur etwas zu groß genommen sind: solche Bedenken können kaum in Betracht kommen neben der Schönheit im Zusammenhang, in der Bewegung und in der Bildung der Formen im allgemeinen, neben dem Geschmack in der Zeichnung und der höchsten, raffinierten Vollendung in der Durchbildung, neben dem feinen Verständnis in der Beziehung der Freifigur zum Relief, in der Art des Reliefs, in den Gegensätzen zwischen großen, einfachen Massen und feinen, reichen Details. Ja, jene Eigenheiten tragen zum Teil mit zu der glücklichen Gesamtwirkung bei und sind entschieden dafür beabsichtigt. Gerade in dieser strengen Durchbildung der Form





K. GROSS, BLUMENVASE (MÜNCHEN)  
FÜR DEN PAN GEZEICHNET VON PETER HALM

wie in dem Schönheitsgefühl liegt die vorbildliche Bedeutung dieser Arbeit für unser Kunstgewerbe, auf die um so mehr aufmerksam gemacht werden muss, da in unserer, fast nur noch auf den flüchtigen Farbeneffekt, auf skizzenhaftes Andeuten ausgehenden Kunst ein solches streng zeichnerisch und stilistisch begabtes Talent äußerst selten ist.

Ueber der Arbeit an der Frauengestalt des Spiegels entstand ein Medaillon, worin der Künstler das volle, weiche, wellige Haar im Gegensatz zu dem scharfen pikanten Profil und den grossen Formen desselben Modells in ähnlicher Weise stilistisch wiederzugeben sich bestrebt hat. Eine Plakette, die hier in Hochätzung wiedergegeben ist, zeigt, wie Geyger die schwierige Aufgabe, eine allegorische Darstellung zu lösen, bestrebt war: das Studium der Archäologie ist versinnbildlicht durch einen nackten Jüngling, der unter einem Oelbaum neben Trümmern antiker Bauten sitzend von einem Buche aufblickt und in die Landschaft schaut, in der sich dem Blick ein Tempel in der Höhe vor dem fernen Horizont

des Meeres darbietet. Die jugendliche Männergestalt zeigt einen ganz ähnlichen Typus wie die Standfigur des Spiegels; und hier wie in der Höhe des Reliefs, in der starken Betonung und in der Auffassung der Landschaft ist der Künstler von jedem Einfluss der französischen Kleinplastik frei und erscheint in seiner Eigenart doch berechtigt und manchem der berühmten französischen Plakettenmeister gewachsen. Bei einer Anzahl von kleinen Bronzegefäßen (wie Tintenfässer und Aschbecher), hat Geyger den Hauptnachdruck auf die figürliche Dekoration gelegt, indem er an den einfachen Gefäßen Eidechsen, Affen, Frösche und andere Tiere anbrachte, für deren Darstellung seine ungewöhnlich scharfe Beobachtungsgabe und ein eigener Humor ihn besonders befähigen. Nicht so sehr nach der formalen Seite, sondern gerade in dieser Richtung der figürlichen Dekoration und der technisch wie plastisch vollendeten Durchbildung liegt die Bedeutung dieser Arbeiten so wie der Einfluss, den Geyger auf die Entwicklung der modernen Kleinkunst zu üben im Stande ist.

#### MUENCHEN UND DRESDEN

Wie vor ein paar Jahren bei der Berliner Ausstellung, so war, wie eingangs erwähnt, für die diesjährigen internationalen Ausstellungen zu München und zu Dresden die „Kleinkunst“ als besondere Abteilung in das Programm aufgenommen.

Inzwischen habe ich diese Ausstellungen gesehen.

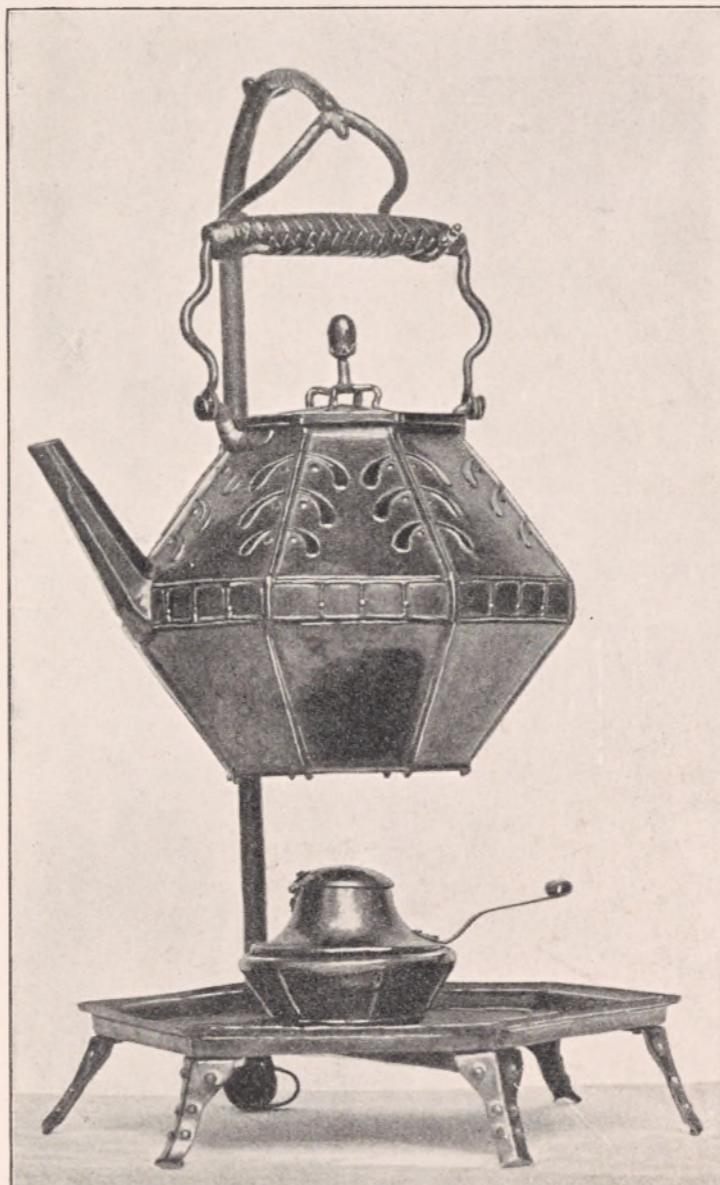
Den breiten Raum, den die Ankündigung für München vermuten ließ, nimmt dort die Kleinkunst in den zwei bescheidenen Kämmern im äussersten Winkel allerdings nicht ein; man sieht, dass sie nur gerade zugelassen wurde, dass sie mit der Rolle des Aschenbrödels sich begnügen musste. Um so dankenswerter ist es, dass die Veranstalter dieser kleinen Sonderausstellung sich nicht abschrecken ließen, alle Kräfte Münchens dazu heran zu ziehen und auch von außen Unterstützung zu suchen. Aus New York, von Kopenhagen, Paris und Berlin sind Arbeiten geschickt worden, zum Teil hervorragende Stücke; aber im Wesentlichen wie in der Gesamtheit: in der Zusammenstellung in zwei kleinen Wohnzimmern, haben wir hier eine Münchener Leistung vor uns. Es ist ein erster Versuch, der hier, obendrein unter ungünstigen Verhältnissen, gemacht worden ist; nur als solcher will er beurteilt werden, als solcher verdient er aber die grösste Anerkennung, da Anfänge zu tüchtigen Leistungen nach den verschiedensten Richtungen und schon einzelne ganz

entwickelte Kunstuächer sich zeigen, die einen gedeihlichen Fortschritt mit Sicherheit erwarten lassen.

Die Dresdener Ausstellung hat in der gleichen Art fast ebenso Bedeutendes aufzuweisen; aber hier ist das Einheimische ganz verschwindend neben dem, was von außen geschickt worden ist, neben der Ausstellung der „l'Art nouveau“, die

der bekannte Kunsthändler Bing aus Paris in einer Reihe von Zimmern mit hervorragenden Arbeiten bekannter belgischer und einiger amerikanischer und französischer Künstler aus seinem Kunstsalon hierher hat überführen lassen. Als Beispiele und als Vorbilder sind daher manche der Dresdener Stücke und zum Teil auch ihre Installation sehr beachtenswert, zumal Deutschland von solchen Arbeiten noch fast nichts gesehen hat; als Keim für eine selbständige Entwicklung in dieser ganz modernen, aus den Bedürfnissen des modernen Lebens entstandenen Kunstformen für das deutsche Haus ist aber die Münchener Ausstellung von gröserer Bedeutung. Die Bestrebungen, die der „Pan“ vertritt, sind in diesen Ausstellungen so energisch und frisch zum Ausdruck gebracht, dass wir beide einer eingehenden Betrachtung unterziehen müssen. Für den Augenblick jedoch konnte nur im Allgemeinen auf ihre Bedeutung hingewiesen werden, um die eingehende Betrachtung derselben an Ort und Stelle warm zu empfehlen.

WILHELM BODE



E. BERNER, THEEKESSEL (MÜNCHEN)



## POTSDAM UND DIE HOHENZOLLERN

**L**IE Deutschen sind heute nach und neben den Engländern das reisende Volk geworden. Ein Deutscher, Karl Baedeker, dem in jedem Zentrum des Reiseverkehrs ein Denkmal gebührte, hat den Mechanismus des Reisens entwickelt. Seine Reisehandbücher bilden ein kostbares nationales Gut, dessen zugleich die Gebildeten der ganzen Welt teilhaftig sind, und seine Sterne weisen Hunderttausenden den Weg durch das Wirral der Erscheinungen. Aber so fest gefügt dieser Mechanismus dasteht, eine Methodik des Reisens haben wir noch nicht ausgebildet, und dies gehört zu den Merkmalen unserer unausgeglichenen Bildung. Den grossen Opfern an Zeit und Anstrengung, die uns das Reisen ohne Methode kostet, entspricht sein Bildungswert — immer von Fachreisen abgesehen — nur selten. Wir gehen zu einseitig auf künstlerische und landschaftliche Masseneindrücke aus. Wer sich zu Hause das ganze Jahr um Kunst nicht kümmert, wird für die wenigen Reisewochen ein leidenschaftlicher Kunstmäzen, der sich keinen Stern im Bädeker schenkt, wer sich unterwegs einen Monat lang an den anerkannten Naturschönheiten nicht satt schwärmen kann, wandelt den erheblichen Rest des Jahres in seiner Heimat wie ein Blinder, und oft genug wird der Stossseufzer laut, dass man die Vaterstadt erst kennen lernt, wenn man Fremde zu führen hat. Was man von der Reise mitbringt, pflegt ein wirres Konglomerat von allerlei Bruchstücken zu sein, kein klares Gesamtbild, dem sich die Einzelheiten einordnen.

Sollen die Reisen aus einem Nudelprozess ein ernsthaftes Bildungsmittel werden, so muss die Fähigkeit sich vorzubereiten, zu sehen, zu unterscheiden, zu erkennen und die mannigfaltigen Eindrücke zu einem ganzen, vereinfachten Bilde zusammenzufassen, besonders geübt werden.

Wo in den Städten reichere Bildungsmittel vorhanden sind, gehört die Anleitung zum Reisen zu den Bedürfnissen, die nur deshalb nicht als drückend empfunden werden, weil sie bisher noch nicht oder nur ausnahmsweise befriedigt werden konnten. Es braucht jedoch nicht so zu bleiben. In den Schulen ist die Heimatkunde ein fester Lehrstoff. Aber leider nur für die Unterklassen, wo nur ein kleiner Teil der Materie bewältigt werden kann. Wird sie in die Oberklassen verlegt und mit der Geschichte der Heimat verbunden, so ließe sich an der Untersuchung der Vaterstadt die Stadt als Organismus verstehen lehren, und die Einführung in das künstlerische Wesen der Heimat würde die beste Vorbereitung sein, die Eigenart der Fremde zu begreifen. Unmittelbar müssten sich die Vorlesungen im Museum anschliessen. Hier wären an der Hand eines reichhaltigen Anschauungsmaterials an Plänen und Photographien die wichtigsten jeorts in Frage kommenden Reiseziele nach ihrem topographischen, historischen und künstlerischen Charakter deutlich zu machen, immer in Anknüpfung an die Thatsachen der nächsten Heimat. Wo dergleichen versucht wurde, waren Teilnahme und Erfolg überraschend.

\*

Wie wenig der deutsche Reisende in der Regel vorgebildet ist, geht aus den Dispositionen hervor, die er für Berlin und Umgebung zu treffen pflegt. Potsdam wird gewöhnlich nebenbei besucht, an einem schönen Sommernachmittag, wenn in Berlin der Asphalt weich wird. Wer seinem Aufenthalt in der Hauptstadt einen ganzen Tag entzieht, glaubt schon ein Uebrignes zu thun. Ich weiß aus meiner Erfahrung kein Beispiel, dass sich jemand für einige Tage in Potsdam einquartiert hätte, um es gründlich und behaglich kennen zu lernen.

Nun ist aber Potsdam für den Deutschen ebenso wichtig

wie Berlin, in mehr als einer Beziehung wichtiger, denn es bietet den Schlüssel zum Verständnis der Hauptstadt und zugleich zu der neueren deutschen Geschichte und Kultur-Geschichte. Es giebt kaum einen Ort in Deutschland, wo man durch unmittelbare Anschauung soviel lernt wie in Potsdam.

Zwei und ein halbes Jahrhundert hat dort das leitende Fürstengeschlecht Europas sich selbst und seine Zeit in grossen Palast-, Garten- und Stadtanlagen zum Ausdruck gebracht. Vom Grossen Kurfürsten ab, der bald nach dem dreissigjährigen Kriege den Bau des Stadtschlosses begann, lässt sich in Potsdam das Wesen jedes Hohenzollernfürsten, wie es in seiner Natur und in den Tendenzen seiner Epoche begründet lag, unmittelbar durch die Anschauung erfassen.

Diese Thatsache verleiht dem Orte ein historisches und menschliches — um nicht auch zu sagen anthropologisches — Interesse höchsten Ranges.

Auch Berlin trägt in den Grundzügen seiner Anlage und seiner Monamente das Gepräge der Hohenzollern, aber Potsdam ist die Hohenzollernstadt an sich, Potsdam ist nach dem Bilde jedes Einzelnen und aller Hohenzollern gemodelt, denn hier hatten sie, durch kein aufstrebendes Bürgertum behindert, freien Spielraum.

Es wäre nicht zu verwundern, wenn sich ein Hohenzoller mehr in Potsdam als in Berlin beheimatet fühlte. Hier verleben die meisten unter ihnen die schönsten Zeiten ihrer Jugendjahre. Gerade wie der englische Adlige wohl, der zur Zeit der Season seinen Palast in London bewohnt, aber mit allen Wurzeln seiner Seele am Landsitz der Familie haftet, dürften auch die Söhne des Kaisers, die in ihrer ersten Jugend vom Frühling bis zum Weihnachtsfest im Neuen Palais wohnen, sich im Grunde ihres Herzens als Potsdamer betrachten.

\*

Die Fabel von der reizlosen Umgebung Berlins hat ihre Zeit gehabt. Potsdam wurde stets als Ausnahme hervorgehoben, selbst von der Romantik, denn seine waldigen Höhenrücken werden von weiten und mannigfaltig wechselnden Wasserbecken zurückgeworfen, und eine Kuppel, die der Nicolaikirche, beherrscht das mit Türmen und hellen in grün gebetteten Fassaden übersäte Landschaftsbild.

Wie schön Potsdam ist, hat uns die Kunst bisher noch nicht gesagt, wenn wir von Menzels Illustrationen absehen. Doch ist dies nicht zu verwundern. Giebt es in Deutschland eine akademische Kunst, die ihre Wurzeln im lokalen Boden hätte? Auch Berlin ist ja eigentlich noch nicht gemalt worden, nicht einmal von den „Neuen“, trotz rühmenswerter Versuche, die freilich noch meist auf Pariser Inspirationen zurückgehen.

Wer ein paar Tage in Potsdam zubringt, kann überraschende Entdeckungen machen, namentlich im Herbst und im ersten Frühling. Doch gehören Sonnenschein und helle klare Luft dazu, um alle Farbe charakteristisch herauszubringen, denn trotz der weiten Seeflächen hat Potsdam wie Berlin die trockene klare Luft der Mark. Wer vom Seestrand kommt, wird es an den zarten Abendhimmlen merken.

Der Boden ist mager, die einheimische Flora weder artenreich noch üppig. Sie ist heute ärmer, als vor zweihundert Jahren, denn vom grossen Kurfürsten bis zum grossen König sind in weitem Umkreise die Eichenwälder zerstört worden, um Bauholz zu gewinnen. Wie sehr sich dadurch der

Charakter der Landschaft geändert hat, lässt sich heute nicht leicht ermessen. Für die Parks, die grossen öffentlichen Plätze und die Gartenanlagen sind seit Friedrich dem Grossen Bäume und Sträucher aller Art in Massen eingeführt worden, und die Anlage und Pflege der königlichen Gärten hat aus Potsdam ein Zentrum und eine Hochschule der nordischen Gartenkunst gemacht. Friedrich der Große fand in seinem Reiche noch keinen Gartenbau grossen Stils vor. Er musste sich auf Hamburg und darüber hinaus auf Holland stützen. Für die „Plantage“ in Potsdam bezog er auf einmal aus Holland über siebenhundert Linden. Als er Treibhäuser in grösserem Massstabe anlegen wollte, mussten erst Versuche mit Provisorien gemacht werden. Aber er war unermüdlich, und die Anforderungen, die er stellte, und deren Erfüllung er trotz aller Schwierigkeiten durchsetzte, machen ihn zum Begründer des künstlerischen Gartenbaues grossen Stils im ganzen Norden. Friedrich Wilhelm IV. und Kaiser Wilhelm I. haben sein Werk fortgeführt und aus der Havellandschaft um Potsdam herum den schönsten und kultiviertesten Fleck ihrer Länder geschaffen.

\*

Alle Kunst in Potsdam ist Fürstenkunst, gewollte mithin, oder wenn man will künstliche Kunst. Nichts ist von selber gewachsen und entwickelt, alles musste acclimatisiert werden. Potsdam offenbart das Wesen der Fürstenkunst in Reinkultur.

Hier lässt sich am klarsten in Deutschland erkennen, was sie besitzt und was ihr mangelt.

Sie drückt ein hohes Selbstbewusstsein aus, wie es im Bürgerstande nie zur Entwicklung kommt. Daher der Zug ins Große, Mächtige, Imposante, der der Bürgerkunst abgeht. Fürstenkunst soll die Bedeutung des Herrschers sinnfällig ausdrücken und sein irdisches Dasein mit Pracht und Pomp umgeben, daher ihr wesentlich dekorativer Charakter und die Vorherrschaft der Architektur, zu der ja auch die Kunst des Gartenbaues gehört. Denn was der Fürst braucht, gewährt ihm die Architektur vor allen anderen Künsten, und ihr müssen sich alle anderen unterordnen. In der Bürgerkunst pflegt dagegen die Malerei Herrscherin und Führerin zu sein.

Zuden Qualitäten der Fürstenkunst bilden ihre Mängel einen notwendigen Gegensatz. Es fehlt ihr vor allem das emotionelle Element, die eigentliche Domäne der Bürger- und Priesterkunst.

Unter dem Fürsten hat der Künstler dekorative Leistungen auszuführen, und was er damit auszudrücken hat, ist Freude, Heiterkeit, Anmut, Grösse, Macht, aber niemals Ergriffenheit, Erschütterung, Herzensqual, Versenkung, Andacht, tiefste Sympathie.

Die ganze blühende Bürgerkunst Hollands reichte nicht aus, um das schlichte Huys tem Bosch zu dekorieren, und alle Fürstenkunst der Welt hat keinen Künstler zur Entwicklung bringen können, dessen Wesen die Innerlichkeit ist. Unter dem Fürsten ist die Kunst eine Dienerin, inmitten des Bürgertums eine freie Herrin.

Diese höchste Form der Kunst muss ungehindert aufwachsen, sie kann nicht gehorchen oder einem aufgedrungenen Ziele zustreben, sie ist nicht Dienerin sondern Herrin. Sie hat ihre Heimat nicht am Fürstenhof, wo sie sich der Etikette einzuordnen hat, sondern in den bescheideneren Städterepubliken Italiens, Süddeutschlands und Hollands. Weder Schongauer, Dürer noch Rembrandt sind als Höflinge denkbar.

Fehlt der Fürstenkunst die hohe seelische Kraft und Freiheit, so hat sie dagegen eine andere Qualität, die der emotionellen Kunst nicht unmittelbar eigen ist, sie gehört zu den wichtigsten Faktoren der Volkswirtschaft. Aus ihrer Hand gehen die Güter hervor, die dem Schmuck und Behagen des täglichen Lebens dienen.

Nirgends in Deutschland lässt sich diese ökonomische Bedeutung der Kunst im Hofdienst so klar erkennen wie in Potsdam. Denn die Hohenzollern, seine Erbauer, haben auch bei der Befriedigung ihres persönlichen Luxusbedürfnisses das wirtschaftliche Interesse ihres Landes nie aus den Augen verloren.

☆

Der Plan von Potsdam enthüllt auf den ersten Blick, dass es sich um eine künstlich entwickelte Stadt handelt: Viele gerade Linien, Plätze in regelmässigem Rechteck, zahlreiche Parallelstraßen auf dem schon im vergangenen Jahrhundert bebauten Grunde. Den Charakter des Gewordenen hat nur die Partie zwischen dem Stadtschloss und der heiligen Geistkirche am Havelufer, der Freundschaftsinsel gegenüber. Dieser Teil der Stadt ist in der That alt und war früh befestigt. Die älteste Burg lag schon an der Stelle des Stadtschlosses, und wie die Stadtburgen in der Regel, am äussersten Rande mit einem Fuss in der Stadt, mit dem andern draussen. Diese Potsdamer Burg gehörte, wie das Schloss in Berlin und Dresden, in die Kategorie der festen Schlösser an der Brücke. Diesen Charakter trägt das Stadtschloss heute noch.

Potsdam war eine unbedeutende kleine Stadt, als am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts Joachim der Erste sich dort ansiedelte. Seine Nachfolger scheinen zeitweise schon mit Vorliebe in Potsdam residiert zu haben — es wird von Gartenanlagen unter Joachim Friedrich und von der Unterbringung der Leibgarde Georg Wilhelms gesprochen — aber der eigentliche Gründer des modernen Potsdam ist der Große Kurfürst, der den im dreissigjährigen Kriege verpfändeten Besitz einlöste und von 1660 ab das Stadtschloss zu erbauen anfing.

In seinen verwüsteten Ländern fand er künstlerische Kräfte nicht vor, die seinem Bedürfnis dienen konnten. Die Niederlande und Italien waren die herrschenden Kulturländer Europas, Niederländer und Italiener wurden berufen, Schloss und Gärten zu bauen.

Von den Gärten, die der Holländer Memmhard nach der Weise seiner Heimat mit „runden Teichen und Lusthäusern“ angelegt hat, sind keine Spuren mehr vorhanden. Aber der Schlossbau des Piemontesen de Chieze steht noch aufrecht, wenn auch im Aeuferen von Friedrich dem Großen neu dekoriert und im Innern bis auf einige schwere Stuckdecken völlig umgestaltet. Es ist ein massiger Komplex mit kurzem Mittelbau und sehr langen Seitenflügeln.

Als der Große Kurfürst das schon unter seinen Vorfahren mit Vorliebe bewohnte Schloss neuerbaute, war die Zeit der consequenten Durchschneisung der Landschaft vom Schlosse aus für den Norden noch nicht gekommen. Das Stadtschloss liegt als eine geschlossene Masse da, keinerlei Perspektive leitet den Blick durch Stadt und Land. Eng drängt es sich mit der Stadtkirche und dem Rathaus zusammen. Auch die Epoche der Kanalanlagen nach der Art von Versailles war noch nicht angebrochen. Der grossartige Straßenzug am

Kanal quer durch Potsdam hat keinerlei Beziehung zum Schloss. Er wirkt wie ein ausgebauter Wallgraben.

Als der Nachfolger des Großen Kurfürsten in Potsdam einzog, war der Schlossbau noch nicht vollendet. Unter ihm wurde der grosse Saal ausgebaut und von Schlüter mit einer bis heute erhaltenen prächtigen Stuckdecke versehen, und de Bodt errichtete das reizvolle Portal, das die beiden Flügel verbindet. Dieses Portal — an den Seiten von Friedrich dem Großen umgebaut — ist in seinem prächtigen Mittelbau das eigentliche Denkmal der Zeit des ersten preussischen Königs in Potsdam.

Sein Nachfolger, der Soldatenkönig, hat für Potsdam ungemein viel gethan. Er hat ihm das bis heute noch nicht verwißte Gepräge seiner Neigungen aufgedrückt.

Seinem Bilde, wie es im Gedächtnis der Menge lebt, fehlen einige wesentliche Züge. Man pflegt in ihm den ersten preussischen Offizier zu sehen, der aus seiner Lieblingsresidenz Potsdam die grosse Garnisonstadt gemacht hat, den tüchtigen Verwalter und scharfen Rechner. Aber er war mehr als das. Seine künstlerischen Interessen und seine Leistungen als Dilettant sind nach Ausweis seiner Bilder im Stadtschloss keineswegs gering anzuschlagen.

Mit Ausnahme eines Lusthauses „nach holländischer Art“ hat er für sich in Potsdam nicht gebaut. Das Schloss, wie es sein Vater vollendet hatte, genügte ihm, nur dass er die Prunkmöbel und Kunstwerke entfernte und die von ihm bewohnten Räume aufs Einfachste ausstatten ließ. Aus dem holländischen Garten aber machte er den Exerzierplatz, wie wir ihn heute sehen, nur dass er — wohl aus Sparsamkeit — die Teiche unausgefüllt ließ, die erst Friedrich der Große beseitigte.

Dieser Parade- und Exerzierplatz als integrierender Teil der grossen Schlossanlage ist eine preussische Idee. Hätte der Soldatenkönig das Schloss zu bauen gehabt, er würde ihn in den Organismus von Schloss und Garten einverleibt haben. Dies blieb seinem Sohne vorbehalten, der beim Neuen Palais an der Rückseite den grossen Exerzierplatz anlegte und mit der wundervollen Theaterdekoration der Communs abschloß.

Die Stadt Potsdam hat Friedrich Wilhelm I. eigentlich erst erbaut. Während sein Vater ohne ausgesprochene Vorliebe aus Italien — Stadtschloss in Berlin — aus Frankreich — Zeughaus — aus Holland und Deutschland — Schlüter — die künstlerischen Ideen und Kräfte bezog, wandte sich Friedrich Wilhelm I. fast ausschliesslich der holländischen Kultur zu. Nur seine ganz riesenhaften Aufträge für silberne Geräte gingen nach Augsburg. Nach holländischer Art wurde eine Gracht durch die Stadt gelegt, die Ufer bekamen holländische Namen: Bodens Graft, Schumachers Graft, das — heute wieder ausgefüllt — holländische Bassin erhielt nach holländischer Art eine Insel mit einem holländischen Pavillon, dem sogenannten Tabakskollegium. Ganze Straßen wurden mit Häusern in holländischem Stil bebaut. Wenn heute noch Potsdam lebhaft an den Haag erinnert, so röhrt dies von der Bauthätigkeit des Soldatenkönigs her.

Er hat grosse Summen auf die Erbauung von Potsdam verwandt. Aber ihn interessierten nur die Fassaden. Wer bauen wollte, erhielt die Materialien umsonst. Der König hielt darauf, dass möglichst lange Reihen gleichmässiger Häuser errichtet wurden. Alle mussten Giebel haben und in derselben Farbe angestrichen sein. Es machte ihm nichts

aus, wenn eine lange Hausfassade nur eine einzige Reihe schmäler Zimmer verkleidete: Die „Patronentasche“ nannte schon zu seiner Zeit der Volkswitz ein Haus dieser Art.

Ganze Wälder sollen ausgerodet sein, um das Bauholz für die Fachwerkbauten zu gewinnen. Nachdem unter Friedrich dem Grossen dasselbe System der Waldvernichtung fortgesetzt worden war, klagte man schon gegen Ende des Jahrhunderts über Mangel an Bauholz, das heißt wohl Eichenholz. Wie kräftig die Eiche einstmals in der Gegend gediehen sein mus, beweisen vereinzelte herrliche uralte Eichen, die wohl hie und da noch in die vorchristliche Zeit des Landes zurückreichen mögen.

★

Was der Soldatenkönig für Potsdam gethan, wurde von den Bauten Friedrichs des Grossen verdunkelt. Er gab dem Stadtschloss seine jetzige Gestalt, baute Sanssouci und das Neue Palais und hat erst, nachdem seine Schlösser fertig waren, in grösserem Maßstabe auch Strassenhäuser errichtet oder mit neuen Fassaden versehen lassen.

Zu Anfang seiner Regierung schien es zweifelhaft, ob er als seine Residenz Potsdam oder Rheinsberg ausbauen würde. Er scheint sich aber bald für Potsdam entschieden zu haben. Im Laufe seiner Regierung hat er für seine Schlösser, Gärten, die öffentlichen Gebäude und Anlagen und für Bürgerhäuser ungefähr 60 Millionen Mark in Potsdam angelegt.

Im allgemeinen pflegt man unter dem Eindruck zu stehen, dass Friedrich im Gegensatz zu seinem Vater, der der holländischen Kultur näher gestanden, fast ausschliesslich französische Gedanken importiert habe.

In Wirklichkeit ist dies jedoch nur mit sehr erheblichen Einschränkungen zu verstehen.

Die Bauten des 18. Jahrhunderts in München und Stuttgart sind weit französischer, als die von Potsdam. Unter den wirklich ausschlaggebenden Architekten, die Friedrichs Gedanken und Wünsche ausführten, ist kein Franzose, unter den Kunsthändlern und Dekorationsmalern bilden Franzosen die seltenste Ausnahme.

Friedrich war in seinem Geschmack durchaus nicht einseitig. Von seinem Vater hat er den Holländer Boumann als Architekten übernommen. Holländische Ideen drängten sich zeitweise sehr stark hervor, namentlich, nachdem er 1754 incognito in Holland gewesen war, beim Bau des Neuen Palais. Aus Publikationen kannte er die Bauten Italiens und ließ ganze Fassaden von Bürgerhäusern in kleinerem Maßstabe nach Stichen aufführen.

Nur in Allem, was Innendekoration und Mobiliar anbelangte, schloss er sich dem aus Frankreich importierten, aber eigenartig entwickelten Rokoko an, und in der hohen Kunst standen die französischen Meister seinem Herzen am nächsten. In seinen Wohn- und Festräumen hängen an der Wand Gemälde von Watteau, Lancret und Pater, sein Hofmaler war Pesne und die Marmorwerke seiner Gartenanlagen stammten von Adam und Pigalle.

Sein bedeutendster Baumeister aber war Knobelsdorff, der die Architektur als Liebhaber erlernt hatte, ein seltener und eigenartiger Künstler.

Alles was in Potsdam gebaut wurde, ging jedoch vom Könige aus. Zu den meisten Bauten gab er die Grundideen,

alle überwachte er bis in die Details, was er angab, musste unbedingt ausgeführt werden, auch wenn er selber eingesehen hatte, dass es technisch oder künstlerisch verfehlt war. Mit eiserner Konsequenz drang er dabei auf die Berücksichtigung der inneren Bequemlichkeit. So verbot er auf das Strenge, Säulenordnungen vor bewohnte Flügel zu stellen. Die Zimmer sollten hell bleiben und er wollte sich darin nicht in einem Gefängnis fühlen, wie er sich ausdrückte. Am Stadtschloss ließ er freistehende Säulen nur an den Fassaden der Seitenflügel zu, hinter denen auf der einen Seite das Theater, auf der anderen die französische Kirche lag, also unbewohnter Raum. Als er beim Neuen Palais die Anordnung freistehender Säulen im Plan übersehen hatte und sie nachher bei der Besichtigung der Grundmauern entdeckte, wurde er sehr aufgebracht und befahl die Aenderung der ihm verhassten Anlage, obwohl er von der kräftigeren dekorativen Wirkung an der Fassade überzeugt sein musste.

In der ersten Bauperiode führte er die drei grossen Schlossbauten mit allen verfügbaren Mitteln durch. Als diese Bedürfnisse befriedigt waren, wandte er sich in steigendem Maße der Verschönerung der Stadt zu. Im Jahre 1748 gab er für Häuserbauten in Potsdam noch nicht 12000 Thaler her, während der Zuschuss für die Errichtung von Bürgerhäusern im Jahre 1774 rund 1½ Millionen Thaler betrug. Er hat im ganzen gegen 1200 Häuser bauen lassen.

Mit dem Umbau des Stadtschlosses begann er bald nach seinem Regierungsantritt. Die Neudekoration und Neuausstattung waren eine Notwendigkeit, nachdem der Soldatenkönig das Schloss ausgeleert hatte. Friedrich fand nichts als kahle Wände vor.

Knobelsdorff leitete die Arbeiten am Mittelbau und an den Risaliten nach dem Stadtmarkt, Boumann führte die Seitenflügel um ein Stockwerk höher. Sein Anteil ist neben-sächlicher. Die Einrichtung entwarf Knobelsdorff, sodass dieser dem Werk seinen Charakter gab. Auch die Kolonaden an der Brücke und nach dem Marstall sind von ihm, ebenso das grosse Neptunsbecken an der Stelle, wo früher ein Schmuckhafen gelegen hatte, und die Gartenanlagen.

Sanssouci ist die erste ganz selbständige Schöpfung Friedrichs des Grossen. Die Anlage steht im Norden ganz einzige da, das Schloss als Bekrönung eines Terrassenbaus. Man sollte es unten in der Ebene erwarten mit einer Kaskade als Abschluss der Perspektive, wo die Treppen der sechs Terrassen ansteigen. Die Ähnlichkeit mit der Anlage des im Verhältnis weit niedriger gelegenen Schlosses von Versailles ist nur ganz oberflächlich und zufällig. Denn Sanssouci ist nicht ursprünglich als Schloss und Garten angelegt, sondern stand — wenn auch nur kurze Zeit — als Orangerie und Weinberg da. Friedrich der Große, eine sehr fein organisierte Natur, hatte eine Leidenschaft für edles Tafelobst. Um den Fährlichkeiten der Witterung zu begreifen, ließ er in den ersten Jahren seiner Regierung die sechs Terrassen mit der stattlichen Mitteltreppe als einen Weinberg unter Glas anlegen. Die hohen Terrassenmauern, aus bautechnischen und gärtnerischen Rücksichten parabolisch eingezogen, dienten der Wein- und Pfirsichpflanzung als Rückwand, und den Gipfel bekrönte eine stattliche Orangerie. Diese musste wieder zerstört werden, als der Schlossbau begann.

Den Plan des Schlosses entwarf Friedrich selber. Die Ausführung leitete Knobelsdorff, aber seine Absichten wichen

so stark von denen des Königs ab, dass ihre Freundschaft dem Widerstreit nicht stand hielt. Knobelsdorff wollte den Schlossbau aus Rücksicht auf die Gesundheit unterkellern und ihn somit erhöhen, dass er von unten gesehen nicht durch die Terrassen überschritten würde. Friedrich wollte — wohl zunächst aus Sparsamkeitsrücksichten — von Keller und Unterbau nichts wissen. Vielleicht auch sprach der Wunsch mit, die Zimmerflucht dem Niveau des Gartens näher zu halten. Diese Intimität hat etwas ausgesprochen Behagliches.

Sanssouci ist die geschlossenste Schöpfung Friedrichs, ein Gedicht, ein Märchen, und in der Verbindung des Nützlichen mit dem Schönen der rundeste Ausdruck seines Wesens. Die Terrassenanlage, ein Weinberg, das Schloss eine Garçonne, die er und seine allernächsten Freunde vollkommen ausfüllten. Nirgends ein leerer Raum, alles in mäfsigen Dimensionen, übersehbar und doch vornehm und grossartig. Auf Sanssouci passt, was ein Zeitgenosse von ihm sagte: er sei ein Liebhaber schöner und nützlicher Bauwerke gewesen. Es giebt wohl in Deutschland, ja in Europa kein Haus von solcher Originalität, und das bei aller Vornehmheit so eng auf die Bedürfnisse eines eigenartigen Menschen zugeschnitten ist.

Das Neue Palais bildet einen Gegensatz. Es ist keine Junggesellenwohnung, nicht auf ein persönliches Bedürfnis zugeschnitten, sondern ein Prunk- und Repräsentationsbau, geschaffen aus dem Bedürfnis, das durch Friedrich geschaffene neue Preusen auszudrücken, und in diesem Zweck wundervoll symbolisiert durch die drei Frauengestalten, die auf der Kuppel triumphierend die Königskrone emporheben.

Sanssouci ist dem Individuum Friedrich von Preusen, den auch die Königsmacht schmückt, auf den Leib geschnitten. Das Neue Palais versinnlicht den König von Preusen in abstracto.

Es ist auch in Lage und Grundriss ein Gegensatz zu Sanssouci.

In der Ebene gelegen, gehört es einem andern Schloss-typus an, doch ist es in seiner kompakten Massigkeit und der bedeutenden Höhenentwicklung mehr ein Stadtschloss, als ein Landschloss. Vielleicht geht diese Gestaltung gleich der malerischen Verbindung von Backsteinwänden mit Sandsteinpilastern und -Gesimsen auf dieselbe holländische Anregung zurück. Man denkt bei dem mächtigen Würfel ohne Portale an das Stadthaus in Amsterdam. Aber der Charakter ist doch wieder durchaus preussisch. Wo man an der Rückseite die breite Terrasse und den Blick auf die Perspektive des Kanals mit dem Dekorationsbau des Wasserschlosses als Abschluss erwarten sollte, findet sich der Exerzier- oder Paradeplatz in den Organismus der Schlossanlage einbezogen, ein weites Feld, durch die grossartige Dekoration der Communs abgeschlossen. Die Tempelfronten, Säulenhallen, Freitreppe, Pavillons, Kuppeln, Thore und Obelisken, aus denen sich dieser an kühner Phantastik nur dem Zwinger vergleichbare Bau zusammenfügt, gemahnen an die Formenspiele architektonischer Gestaltungskraft der Operndekoration, die in jener Epoche das baufreudige Publikum des Fürsten und seines Hofes ergötzten. Zu den strengeren Formen des Schlossbaues bilden die Communs einen heitern Kontrast. Sie stammen auch nicht aus derselben Quelle. Nachdem Knobelsdorff zurückgetreten war, führte Büring

den Schlossbau unter Friedrichs Inspiration aus, während die Communs ihre heutige Gestalt Gontard verdanken.

Das Innere birgt in Wandbekleidungen und Mobiliar eine Anzahl der hervorragendsten Erzeugnisse der unter Friedrichs Leitung emporgeblühten dekorativen Künste des Orts. Was von Friedrich dem Großen in Potsdam gebaut und eingerichtet wurde, muss aus der Eigenart des Menschen Friedrich begriffen werden, der mit einem erstaunlich vielseitigen und kräftigen Sinnenleben begabt war. Sein Künstlerauge verlangte im Größten wie im Kleinsten sein Recht, auf die Bedürfnisse des Musikers gehen Innendekorationen und kostbare Möbel zurück, und der Feinschmecker ist der Urheber grosser und origineller Gartenbauten wie der unsagbar schönen Terrassen von Sanssouci.

\*

Friedrich Wilhelm II. hat das Marmorpalais am Heiligen See nicht als König, sondern als Privatmann gebaut, klein, behaglich, üppig, wie es seinem Hang zur Bequemlichkeit entsprach, im Ganzen mehr bürgerlich als fürstlich, aber noch immer sehr kultiviert. Gontard entwarf die Pläne, weniger phantasievoll, als man erwarten sollte, eine Vereinfachung und Reduktion des Neuen Palais, auf das auch die malerische Wirkung des Kontrastes zwischen den Hausteingliederungen und den roten Ziegelwänden deutet.

Der Garten und die innere Ausstattung — die schweren Chippendalestühle! — weisen auf das Hereinbrechen englischen Einflusses. Ganz neu für ein Fürstenschloss ist schon die Lage am Wasser, die das neue, das architektonische Herkommen durchbrechende Naturgefühl verrät. Man will vom Fenster aus nicht den Anblick von Terrassen, Kanälen und Laubwänden, sondern die weite, unberührte und unberührbare Natur genießen.

Einen noch unmittelbareren Ausdruck fand das neue sentimentale Naturgefühl in Verbindung mit der aufdämmenden Romantik auf der Pfaueninsel. Hier, wo die Erinnerung an den Goldmacher Kunkel spukte, ließ Friedrich Wilhelm II. ein Wohnhaus in Gestalt eines verfallenen Ritterschlosses errichten mit einer eisernen Laufbrücke zwischen den Türmen, ein langweiliges Stück impotenter Romantik, nicht zu vergleichen mit der ungefähr gleichzeitigen und derselben Stimmung entsprungenen Löwenburg im Park zu Wilhelms-höhe.

\*

Friedrich Wilhelm III. und die Königin Louise haben wenig Spuren in Potsdam hinterlassen. Behaglich fühlten sie sich vor allem auf der Pfaueninsel. Doch dürfen im Stadtschloss die Zimmer der Königin nicht übersehen werden mit ihrer einfachen, aber hie und da ungemein geschmackvollen Ausstattung in Mahagoni. Hier ist der letzte Rest von fürstlicher Repräsentation abgestreift. Aber Kultur ist immer noch da. Das Auge hatte noch das Bedürfnis nach dem Anblick guter Verhältnisse und Scheu vor falschem Putz und Prunk. Was das moderne Berlin jetzt aus England und Amerika geholt hat, den schlichten, sachlichen Stil der Ausstattung, das hätte es hier näher und — wenn auch ebenfalls auf englischer Grundlage — preussischer haben können.

Unter Friedrich Wilhelm IV. brach eine neue Glanzzeit für Potsdam herein. Schon unter der Regierung seines Vaters hatte er als Kronprinz, etwas früher als sein Bruder, der spätere Kaiser Wilhelm, in Potsdam zu bauen begonnen. Charlottenhof, von Schinkel 1826 für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm errichtet, ist ein niedliches kleines Spielzeug, kaum ernsthaft bewohnbar, eine romantisch-klassizistische Puppenstube. Zehn Jahre später begann Prinz Wilhelm mit dem Bau von Babelsberg, ebenfalls nach Schinkels Plänen, doch in englischer Gotik, wenn man will, im Geiste Walter Scotts, aber kein Spielzeug, sondern ein Wohnhaus und samt seinem Park auf Erweiterung und Ausdehnung angelegt.

Als König trug sich Friedrich Wilhelm IV. mit den grossartigsten Plänen. Auch er war Baudilettant grossen Stils, und auch er hat, wie Friedrich der Große, seine Zeit und sein eigenes Wesen in Potsdam zum Ausdruck gebracht.

Das Königtum war bis in das Mark umgewandelt, nicht allein, weil sich neben ihm das Bürgertum als neue Macht zu regen begann, sondern weil seine Träger als Menschen für ihr Privatleben sich als Bürger zu fühlen begonnen hatten und sich in Bildung und Bedürfnissen im Grunde über das Bürgertum nicht mehr erhoben. Wer sich einen Begriff von dieser Thatsache machen will, der muss in Sanssouci, das von Friedrich Wilhelm IV. und seiner Gemahlin lange Jahre bewohnt wurde, aufmerksam die Einrichtungsgegenstände betrachten, die aus dieser Zeit stammen.

Es fällt schwer zu glauben, dass die fabrikmaßig aus Holz verfertigten, braun gebeizten Photographierahmen, die Kartenschalen aus Porzellan auf dünnen Bronzedrähten und dergleichen Nippes von Bewohnern königlichen Ranges wenige Jahrzehnte nach dem Tode des Grossen Königs in diese Räume eingeführt worden sind. Ein schwindelerregender Kultursturz, um so weniger zu fassen, als König und Königin an der höchsten Bildung teil hatten, die Deutschland gewähren konnte.

Wie dem Bürger, war auch dem Fürsten die Kunst kein intimes Bedürfnis mehr. Die Phantasie spielte mit grossen, märchenhaften Ideen, aber das Auge brauchte keine Kunst mehr in den Dingen der täglichen Umgebung.

An die Stelle des rein künstlerischen, das heißt sinnlichen Interesses an der Kunst war die kritische und historische Forschung getreten. Die Kunst selber war statt naiv und sinnlich vorwiegend historisch und litterarisch geworden. Dem Geschlecht lag die Arbeit ob, alle Kunst, die es je gegeben hatte, historisch zu ergründen und nachzuempfinden.

Es kam hinzu, dass das Königtum sich auch in seinen Gewohnheiten verbürgerlicht hatte, gerade wie das bürgerliche Leben des achtzehnten Jahrhunderts nach Verfürstlichung gestrebt hatte. Schon Marie Antoinette hatte die Hausfrau, die Bürgerin gespielt, und den Königen des neunzehnten Jahrhunderts war der Glanz der Repräsentation eine äussere Last geworden, die sie von sich warfen, wo es anging. Das Königtum hatte kein Bedürfnis mehr, sich auszudrücken. Für die Repräsentation genügte der aus der Zeit des Absolutismus vorhandene äussere Apparat.

Ein König des neunzehnten Jahrhunderts konnte nicht mehr von einem zwingenden Bedürfnis aus bauen wie Friedrich der Große.

So erklärt sich, dass Friedrich Wilhelm IV. kein einzelnes einheitliches Werk in Potsdam geschaffen hat.

Seine Bauten entsprechen keinem thatsächlichen Bedürfnis, sie sind die Thaten eines dekorierenden, historisch interessierten Romantikers, der sich an allen Stilen der Welt begeistert hatte, Hadrianswerke. Die Friedenskirche erbaut er im frühchristlichen Stil und schmückt ihre Apsis mit einem echten frühchristlichen Relief. Die Orangerie ist italienische Renaissance, die Wasserwerke werden als Moschee verkleidet. Die neuen Gärten — vielleicht sein schönstes Werk — sind Nachahmungen italienischer Anlagen. Denselben eklektischen Zug tragen die Kirche von Nowawes, das Belvedere auf dem Pfingstberg, die gothischen Bauten.

Das Ganze hat doch wieder einen eigenen Charakter, und es ist in höherem Grade deutsch, als Alles, was vorher und nachher in Potsdam gebaut wurde, denn es verkörpert ein Stück wesentlich deutscher Bildung dieses Jahrhunderts.

Im Gegensatz zu den Bauten Friedrich Wilhelms IV., die im Grunde nichts anderes als eine einzige grosse Gartenanlage, einen grossen dekorativ aufgestellten Cyklus von Bildern aus der Kunstgeschichte darstellen, steht die gleichzeitige Schöpfung des Prinzen von Preußen, Schloss und Park von Babelsberg.

Hier tritt in grossem Stil das englische Wesen in den Bannkreis Potsdams, das im Marmorpalais und auf der Pfaueninsel schon vorgespukt hatte.

Das Werk ist wieder einem praktischen Bedürfnis entsprungen: Prinz Wilhelm brauchte ein Landhaus als Sommeraufenthalt, und seine Liebe zur Natur fand ihren Ausdruck in der Wahl des hügeligen, aussichtreichen Terrains, das für die Anlage eines Parks im englischen Stil so überaus günstig da lag. Die bescheidene erste Anlage, die Konzentration der Mittel auf die allmähliche Ausbildung und Abrundung des Besitzes entsprechen einem wesentlichen Zuge seines Charakters. Kunst im Sinne Friedrichs des Großen oder Friedrich Wilhelm IV. darf man im Schloss und Garten nicht suchen. Der Typus, dem Kaiser Wilhelm angehörte, fand so ungeheure praktische Aufgaben zu lösen, dass ihm für den ästhetischen Genuss weder Kraft noch Musse blieben. Erholung und Erbauung bot ihm die Natur.

★

Kaiser Friedrich hat in Potsdam nur wenige Spuren hinterlassen, seine Grabstätte bei der Friedenskirche ist ein Denkmal der Kunstpfege seiner hohen Gemahlin.

Unter Kaiser Wilhelm II. wurde das Neue Palais restauriert und den modernen Bedürfnissen entsprechend bewohnbar gemacht. An seine Vorliebe für den Norden und die See gemahnt die Anlage der Matrosenstation im norwegischen Stil.

Wie Prinz Wilhelm hatte sich unter der Regierung Friedrich Wilhelm III. auch Prinz Karl einen Sommersitz gebaut. Als Grundlage diente ihm das einst grossartige Sommerschloss des Grossen Kurfürsten in Glienicke, das nach mehrfachem Besitzwechsel schliesslich wieder in die Hände der Hohenzollern kam. Es ist von den Potsdamer Schlössern das wenigst bekannte und am schwierigsten zugängliche, aber es zeichnet sich durch mancherlei historisch wertvolle Kuriosen aus.

So haben die Hohenzollern in Potsdam seit nahezu zwei und einem halben Jahrhundert die Kunst als ein Ausdrucksmittel ihrer Persönlichkeit, ihrer Auffassung des Herrscherberufs und — mehr oder weniger unbewußt — der Stimmung ihrer Zeit gepflegt. Gab es innerhalb der deutschen Kultur die Mittel nicht, deren sie bedurften, so haben sie sie von der Stelle importiert, wo gerade Kultur von europäischer Haltung geschaffen wurde. Fanden sie daheim, was sie brauchten, so gaben sie stets den nationalen Kräften den Vorzug.

Am längsten, wenn auch mit Unterbrechungen, hat der holländische Einfluß sich behauptet, er erstreckt sich von der Zeit des grossen Schloßbaues von 1660 über ein ganzes Jahrhundert bis zur Errichtung des neuen Palais, und Baumeister holländischer Herkunft waren fast die ganze Zeit hindurch thätig. Potsdam macht äußerlich noch heute einen stark holländischen Eindruck.

Weniger unmittelbar herrschen französische Ideen, aber in Allem, was die Innendekoration anlangt, um so ausgesprochener. Wie Friedrich der Große ein hervorragender französischer Schriftsteller war, so gehört die innere Ausstattung der Potsdamer Schlösser der Weiterentwicklung des französischen Rokokos in ähnlichem Sinne an wie die Entwicklung der Gotik auf deutschem Boden. Aber französische Baumeister und Kunsthändler spielten in Potsdam keine Rolle. Wie im Mittelalter die Gotik war die französische Kunst des Rokoko, die letzte Weiterentwicklung der Gotik, Eigentum des deutschen Volkes geworden.

Italienische Baumeister und Kunsthändler treten auffallend zurück. Man weiß eigentlich nur von einigen Dekorationsbildhauern und Stuccatoren. Auch beim Aufbau der Schlösser herrschen keinerlei italienische Gedanken vor. Dagegen dienten die Publikationen italienischer Paläste als bequeme Vorlagen für den Bau der aus königlichen Mitteln bestrittenen Fassaden der Bürgerhäuser.

Der englische Einfluß tritt zuerst bei der Ausstattung des Marmorpalais, der Anlage des neuen Gartens und dem Ausbau von Schloß und Park Babelsberg auf.

Das Chinesische in der Dekoration unter Friedrich dem Großen, ägyptische Spielereien im Garten des Marmorpalais, das Russische in der Kolonie Alexandroaska und der Nikolauskirche, das Norwegische in der Matrosenstation sind belanglose, aber im Zusammenhang immerhin interessante Einzelfälle, die im Zeitgeschmack, in Familienbeziehungen und in persönlichen Liebhabereien ihre Erklärung finden.

Deutsch ist im letzten Grunde trotz der fremden Ausdrucksmittel Alles, was Friedrich der Große und seine deutschen Baumeister Knobelsdorff, Büring und Gontard in Schlössern und Gärten gebaut haben. Deutsch ist die Bau-

thätigkeit Schinkels und seiner Schule unter Friedrich Wilhelm IV. und Kaiser Wilhelm als Prinzen von Preußen.

★

Die höchste Leistung ist die Friedrichs des Großen, denn er hat mit einer erstaunlichen Tiefe des Blickes an dem Bau und der Ausstattung seiner Schlösser die Produktion seines Volkes erzogen. Bei seinem Tode nahm die preußische Kunstdustrie in der Porzellanmanufaktur, in der Möbel- und Tischlerei, in der Seidenweberei, in der Bronzearbeit eine der ersten Plätze in Europa ein. Das Porzellanservice für das Neue Palais dürfte an Originalität der dekorativen Ideen, an märchenhafter Schönheit der Form und Farbe überhaupt die höchste Leistung der europäischen Behandlung des Porzellans bilden.

★

Diese Dinge sind dem Fachmann in Deutschland wohl bekannt, aber dem gebildeten Publikum nicht eigentlich vertraut, und die Reisehandbücher können ihm wenig davon vermitteln. Die Literatur über Potsdam ist reich und bedeutend, aber wir brauchen in der nächsten Zeit sehr notwendig eine knappe, alle wesentlichen Punkte hervorhebende Arbeit, die in lebendiger Form dem Besucher der Hohenzollernstadt Auskunft giebt über die Männer und die Ideen, ein Stück Psychologie der Rasse und der Epochen, die Potsdam erbaut haben. Sie müßte nicht von den Dingen ausgehen, sondern von den Menschen. Aus dem Wesen des Soldatenkönigs, Friedrichs des Großen und seines Knobelsdorff, Friedrich Wilhelms IV., Kaiser Wilhelms und Schinkels müßten die Bauten begriffen werden. Ist es nicht eigentlich betrübend, dass wir noch keine abschließenden Studien über Friedrich den Großen und Knobelsdorff als Künstler besitzen? Ja, wenn es Italiener wären!

Auch eine Parallele mit Versailles gehört in das erwünschte kleine Buch. Aber wir sollten uns hüten, Potsdam fernerhin das deutsche Versailles zu nennen. Das Schlagwort setzt Potsdam herab. Die Hohenzollernstadt ist mehr als Versailles, das doch wesentlich das Monument eines Mannes und einer Zeit bildet trotz der *Dedication à toutes les gloires de la France*.

An Potsdam hat ein großes Geschlecht gebaut, das in drei Schicksalepochen alle Lebenskraft Deutschlands um sich gesammelt hat, und es ist nicht, wie Versailles, die tote Hülle einer ausgestorbenen Daseinsform, sondern von wirkendem Leben erfüllt, eins der dünn über die Welt gesäten Beispiele historischer Monumentalität, die nicht blos als Museum dient.

ALFRED LICHTWARK





## CONRAD ANSORGES LIEDERDICHTUNGEN

### Helle Nacht . . .

Um ein Menschenpaar windet die schlaftrunkene Natur Ewigkeitskränze ihrer sehnsuchtsseligen Lieder. Sie singt vom Monde, der die Zweige küsst, von dem Flüstern des Hains, der sich zur Ruh schweigt, von den schimmernden Weiden, dem Wind, der in den Bäumen weint . . .

Den Blick starr in die Ewigkeit gerichtet, wo ihm der Unendlichkeit dämmrige Bilder glühen, hört er nicht die Natur, die ihm ihre heilige Pracht singt. Da plötzlich besinnt er sich auf sich selbst. Leise gleitet er aus dem Traum in die Wirklichkeit. Ihm ist, als drückten die warmen Flügel seiner Seele die Geliebte an sein Herz und mit unendlicher Sehnsucht weitet sich ihm die Brust:

#### Geliebte Du!

Und es klingt, wie wenn sich Hände um den Körper der Geliebten mit schluchzender Innigkeit schmiegen, Hände, die selbst leben, die lieben und mitten in dem singendem Ge-glüh der Natur ihre Liebe wie eine Hostie über alle Zeit und allen Raum hochrecken:

#### Geliebte Du!

Und wieder von Neuem dies Wiegen, dies Hin- und Her-Träumen über die Niederung hin über dem Gefunkel mondlichtgetränkter Nebel in verzückter Loslösung:

#### Wir träumen — träumen . . .

So hat Conrad Ansorge Verlaines Helle Nacht (in Dehmelscher Uebersetzung) nachgedichtet. Verlaine hat, wie so oft, auch in diesem Gedichte eine innere und eine äußere Empfindungsreihe ineinander geschoben. Dem Leser hat er

es überlassen, den doppelten Stimmungston herauszuhorchen. Und gerade das Wertvollste an dem Gedicht, das „zwischen-Zeilen“, die unsagbar sublime Suggestion der Verlaineschen Empfindungswelt auf sein eigenes Herz und nicht das Gedicht selbst, hat Ansorge gesungen.

Diese absolute, souveräne Subjektivität erhebt Ansorge über die meisten Liederkomponisten; die tiefe innere Erregung, die in jedem seiner Lieder brandet, lässt es vergessen, dass man eigentlich eine Nachdichtung vor sich habe: Ansorges Lied ist ein selbständiges Kunstwerk, ein starkes inneres Erlebnis, das durch ein Bild, vielleicht nur durch ein Wort des Gedichts in seiner Seele losgelöst wurde.

★

Ich denke mir, daß seine Lieder etwa so entstanden sind: Er liest ein Gedicht, nein — er träumt sich in das Gedicht hinein. Plötzlich: ein Wort, ein Bild, das sich in seine Seele schlägt und sie befruchtet. Dies eine Wort, dieser eine dunkle Eindruck bringt sein ganzes Sein in Erregung. Um das eine Bild, das er aus dem fremden Gedicht gewonnen hat, windet sich ein breites Band von Eindrücken und Ereignissen seines eigenen Lebens. Vergessene Bilder werden wach, Erlebnisse, die schon längst vergessen schienen, fangen an zu glühen, und All das wälzt sich, in Töne umgeprägt, hinauf, schmiegt sich an das Wort an, rankt sich an ihm empor, überwuchert es, und blüht auf in Zauberblüten, die aus seiner eigenen Seele hochgeschossen sind.

So träumt Alfred Mombert, daß er in seine Heimat getragen werde:

Schlafend trägt man mich  
In mein Heimatland.  
Ferne komm ich her  
Ueber Gipfel, über Schlünde,  
Ueber ein dunkles Meer  
In mein Heimatland.

Diese eine Empfindung des fernen Heimatlandes zittert in Ansorges Seele heftig nach. Er hört die Kirchenglocken seiner eignen Heimat, die von weiter Ferne herübertönen, er hört sie nicht einmal tönen, er fühlt sie nur in der Dämmerung eines klaren Winterabends, wenn alle Sterne Funken zu sprühen scheinen, in der Luft zittern. Unten wölbt sich eine Sekunde lang das „dunkle Meer“ den Himmelssaum hinauf, aber immer wieder das Gefühl der Glockentöne, — das Gefühl seines eignen dumpfschweren Herzschlages . . .

In Dehmels Gedicht: „Nacht für Nacht“ hat er die lustmude Traummelancholie der „schweren Hände“ gesungen. Diese Hände, „schwer wie Blei“, die so „drückend ferne liegen“, haben in seiner Seele ein Weh ausgelöst, dies verträumte, sehnsuchtirre Weh, wenn am Himmel der Tag verlischt und die dunkle Last der Nacht sich auf die Erde wälzt.

\*

Freilich lässt sich die Genesis seiner Lieder nicht immer verfolgen. Zu Zeiten ist es nicht einmal ein bestimmter Eindruck. Nur ein dunkles Etwas, das in der Seele erschauert, nur ein schwacher Tonwert, den ein Erlebnis als „physiologische Spur“ zurückgelassen hat. Längst schon sind alle bestimmten Eindrücke, die jenes Erleben begleiteten, wie der Staub später Herbstblumen in alle Winde verweht. Längst schon ist das Erlebnis vergessen, vielleicht glimmt es noch nur wie ein verglimmender Spahn in weiter Nebel Ferne, nur der „Gefühlston“ ist geblieben. Und jetzt wächst er, einmal angerührt, zu einem mächtigen Ton empor, alle Saiten erklingen, die ganze Seele weint ihr höchstes Glück und ihren tiefsten Schmerz: sie singt sich nackt.

Und das eben, daß nicht das einzige Erlebnis in „folgerichtiger“ Entwicklung sich in Ansorges Lied auslebt, sondern dass die ganze Seele mitschwingt, daß die verschiedensten Erlebnisse sich ineinander flechten, macht den seltenen Zauber dieser Dichtungen aus.

Ich ziehe zum Vergleich einen Dichter, einen von den „Unbekannten“, einen, der Ansorge in merkwürdiger Weise verwandt ist, Alfred Mombert heran.

In seiner Seele wachsen die Eindrücke gar nicht aus, d. h. sie verbinden sich nicht mit verwandten, „logisch“ verwandten Eindrücken, sie steigen zusammenhanglos auf, die heterogensten Empfindungen, die seltsamsten Bilder reihen sich unmittelbar aneinander, und man muss schon selbst ein Dichter sein, um in diesen visionär auftauchenden Bildern den inneren seelischen Zusammenhang herzustellen.

Maeterlinck hat in seinen „Serres chaudes“ versucht durch dies bloße Aneinandereien von Bildern, wie sie spontan in seiner Seele entstehen, suggestive Wirkung auszuüben —: er vermochte es nicht, weil es ihm hier an wirklicher visionärer Kraft gebreicht. Mombert hat es gekonnt, und Ansorge hat es gekonnt, weil Beider Ohr das „allerfernste, allerentfern-

teste Echo des Bewussten“, wie Mombert sagt, vernehmen kann.

Diese logische „Incohérence“, die aber der innerste Zusammenhang ist, der Zusammenhang „an sich“, das ist die seelische Thatsache — die einzige wirkliche Thatsache. Die logische Association ist zufällig, sie hätte sich auch noch tausendmal anders vollziehen können, aber das einzige Unveränderliche, das Absolute das ist die Association, die sich tief innen, im Unterbewussten, vollzieht, die Association der Gefühlswerte.

Und Ansorge hat die Logik der melodischen Konstruktion, die noch in der „ewigen Melodie“ deutlich zu verfolgen ist, völlig zersprengt. Eine nackte Thatsache des Gefühlslebens ist jedes seiner Lieder, ein ureigenes seelisches Ereignis, dem er das Lied des Dichters als eine Mottoempfindung untersetzt. Und weil seine Erlebnisse eben seine sind, so hat er für sie eine neue, ureigene Sprache gefunden. Seltsame Tonkombinationen, wie sie keiner vor ihm gehabt hat; stete und ungewohnte Uebergänge von einer Tonart zur anderen; Syncopen, die sich urplötzlich in eine wilde Rythmenflucht auflösen; Takte zögernd, zurückgehalten, als hätte das Gefühl Scheu, sich noch weiter zu breiten, und urplötzlich: eine wilde Steigerung, ein Aufschrei, ein schütternder Ruck, wie wenn jäh eine geballte Faust den Boden aufrisse und emporschösse oder aus dem Meer hoch über den Horizont hinauf ein Gespenst auftauchte.

Manches seiner Lieder scheint nur eine Traumvision zu sein. Ich denke an „Geheimniß“. Ein irrer Traum, der sich auf einen Augenblick zu Tönen verdichtet. Einen Augenblick irren weisse schmale Hände auf der Harfe, einen Augenblick schimmert in der Ferne ein Stück vom Mond, der in die dunkle Bergschlucht zurückkehrt, eine dunkle Erinnerung an die Geliebte taucht auf, und plötzlich — mitten in einem Ton, mitten in einer Gefühlsreihe, die sich breiten will, hört das Lied auf. Das trübe Brüten des Traumes setzt an, Alles versinkt in die Innennacht, und von Neuem spinnt die Seele ein wundersames Gewebe von Bildern, die sie geschaut hat, als sie noch in dem Schoos des Urseins ruhte.

\*

Traum und Vision sind alle seine Dichtungen, Erinnerung an Etwas, was vorgegangen ist, was die Seele allein erlebt hat und was sie nur in der geheimsten Sprache ausdrücken will, der absoluten Sprache: dem Ton.

Immer wieder muss ich bei Ansorges Kompositionen an die tiefste aller philosophischen Lehren denken, an Plato's Doctrin von den Ideen. Alle Wirklichkeit sei ein farbloser Abklatsch, eine dunkle unvollkommene „Anamnesis“ einer anderen Wirklichkeit, die die Seele in einer fremden Welt geschaut hat.

Und eine dunkle Anamnesis bleibt das Wort des Dichters, das Ansorge in seiner Dichtung die Himmelfahrt zu dem Urschoos der Idee vollbringen lässt. Und was in dem Worte, dem Abklatsch der „Idee“, leer und farblos bleibt, wird zu einem mächtigen, bluterfüllten Urbild. Das metaphorische Symbol wird zum absoluten Sein, und das einfache Gefühl, das sich durch die „Enge“ des Bewussten hindurchgerungen hat und sich in Worte kleidete, bekommt wieder seine tausendfältigen, unendlich zusammengesetzten Werte.

Die Seele kennt kein einfaches Gefühl, sie kennt nur tausendfältige Strömungen, ein endlos aus Lust- und Unlustgefühlen ineinanderfließendes Gewoge. Und das also, was kein Wort-Dichter erreicht, erreicht Ansorge. Die Klavierbegleitung bei seinen Liedern ist keine „Begleitung“, sondern eine Stimme für sich, ja mehrere Stimmen gleichzeitig. Sie ist neben dem Erlebnis der Singstimme ein Gefühlserlebnis für sich, eine selbständige Gefühlsreihe, die neben der ersten ihre Geheimnisse singt. Immer sind es mehrere Empfindungsreihen, die sich miteinander verflechten, sich ineinander schieben, um sich wieder zu lösen. Und während die eine Reihe sich zu einer mächtigen Tonwelle emporhebt, versinkt die andere in eine verhallende Monotonie, hört auf,

um dann plötzlich, ganz unmittelbar aufzuschrecken und von Neuem zu verebben.

Ist jedes dieser Lieder nach innen das denkbar klarste Bild der endlos zusammengesetzten Seelenvorgänge, so kann es wohl am Besten nach außen hin als ein kleines Orchesterwerk, so paradoxal es auch klingen mag, betrachtet werden. Die lebendige Stimme vereinigt sich mit der Stimme des Instrumentes zu einer Klangfarbe von einem unsagbar geheimen Zauber, der das Paradies, das Ansorge gedichtet hat, auch wirklich träumen lässt . . .

★

„C'est cela . . .“

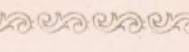
STANISLAW PRZYBYSZEWSKI







# FRANZOESISCHE KUNST

DEGAS, JEAN DAMPT, A. LEVEILLÉ   
PUVIS DE CHAVANNES, GUSTAVE MOREAU 

## DEGAS



PUVIS DE CHAVANNES, SKIZZE

SEIT einem halben Jahre, seitdem ein Bild von Degas in die Berliner Nationalgalerie gelangt ist, hört man häufiger den Namen dieses Künstlers, der bisher kaum erwähnt worden ist und von dem man Bilder kaum hatte sehen können. Da er bei Muther als einer der Vertreter der jüngsten Gestaltung der französischen Malerei angeführt wird, so mögen viele sich versucht gefühlt haben, in ihm einen verhältnismässig jungen Künstler zu erblicken, womöglich einen Nachfolger Manets, des Begründers der Freilichtmalerei. Und wenn sie gar hören, dass einige geneigt seien, ihn für den grössten der gegenwärtigen französischen Maler zu halten, so konnten sie leicht fürchten, es werde für einen bisher ganz unbekannten Künstler, der sich erst noch zu bewähren habe, die Lärmtröhre gerührt.

Dem ist aber nicht so. Degas ist im Jahre 1834 geboren, steht also jetzt bereits im Alter von 63 Jahren. Er hat noch die Schule von Ingres, dem Haupte der französischen Klassizisten, durchgemacht und hat schon in den fünfziger Jahren zu malen begonnen. Seine besten Bilder sind in den sechziger und siebziger Jahren entstanden. Wer sie sehen will, muss nach Amerika gehen oder schwer zugängliche Pariser Privatsammlungen aufsuchen. 1880 schon konnte Huysmans, der entschiedenste Vorkämpfer der modernen französischen Kunst, von ihm schreiben: *c'est le plus grand peintre que nous possédions aujourd'hui*. Und jetzt sind die Kenner nicht im Unklaren darüber, dass er — als Maler — sowohl Puvis de Chavannes wie Manet überragt. Diese Wertschätzung äussert sich auch in den Preisen, die für seine Bilder gezahlt werden. Sachen, die einst mit 25—50000 Franken bezahlt worden sind, werden zurückgehalten, da die Bewegung noch immer im Aufsteigen begriffen ist. Wurde doch z. B. ein kaum halblebensgrosses Pastell, die Studie einer nackten Frau, das gewiss ursprünglich nur mit einigen tausend Franken bezahlt worden war, auf der Versteigerung der Vever'schen Sammlung in Paris im Februar dieses Jahres für mehr als 11000 Franken einem Kunsthändler zugeschlagen, der nun bereits 25000 dafür fordert. Wohl gemerkt sind dies nicht Preise, die durch die wandelbare Gunst der Massen oder durch die Laune bestimmter Gesellschaftskreise bedingt werden — denn Degas ist auch in Paris selbst der Masse der

Bevölkerung so gut wie unbekannt geblieben, — sondern diese Preise werden von gewiegen Sammlern, von Leuten gezahlt, die sich reiflich überlegen, wofür sie ihr Geld ausgeben.

Woher kommt es nun, dass ein Meister, der von denjenigen, die seine Werke kennen, so hoch geschätzt wird, bisher völlig unbekannt hat bleiben können? Zunächst hängt dies mit dem Unabhängigkeitsgefühl zusammen, das bei Degas wie bei keinem anderen der lebenden Künstler entwickelt ist. In den siebziger Jahren, also bereits nach zwanzigjähriger Tätigkeit, scheint er wohl gelegentlich etwas öffentlich ausgestellt zu haben; um 80 herum hat er bei den nur von einem kleinen Publikum besuchten Indépendants ausgestellt: im Uebrigen aber hat er es durchaus vermieden, vor die Öffentlichkeit zu treten. Er wußte, dass seine Zeit noch längst nicht gekommen sei; daher hat er auch grundsätzlich jeden Schritt unterlassen, der dazu hätte führen können, dass eines seiner Bilder in den Luxembourg, die Pariser Nationalgalerie, gelangte, wo es sich in einer nur wenig dazu passenden Umgebung befunden hätte. Da müßte es erst mit Gendarmen hingeführt werden, pflegte er zu sagen. So ist es denn gekommen, dass er erst in diesem Jahre seinen Einzug in den Luxembourg gehalten hat, und zwar nicht infolge eines Ankaufes, sondern durch das Vermächtnis des Malers Caillebotte, der seine Sammlung von Gemälden der Impressionisten, darunter mehrere Degas, dem französischen Staat hinterlassen hat.

Betrachtet man diese Bilder, deren einige der Direktor des Luxembourg-Museums, Benedite, in seinem Illustrationswerk *Le Musée du Luxembourg* (1895) am Schlusse abgebildet hat, so kann man sich wohl erklären, warum die Aufstellung dieser Sammlung einen lebhaften Protest seitens der Akademiker hervorgerufen hat. Bis auf das kleinste dieser Bilder, die Ballettszene, (bei Benedite in Heliogravüre wiedergegeben), sind die übrigen mehr oder weniger Skizzen und Studien, von hohem Wert freilich, wenn man den Künstler schon kennt oder fähig ist, ihn aus einer solchen Probe heraus zu erkennen, nicht aber ausreichend, um den Künstler nach dem vollen Umfang seines Könnens in der vornehmsten Galerie des Staates zu vertreten.

Wahrscheinlich werden dort wie anderwärts die Mittel nicht verfügbar gewesen sein, um Werke eines Künstlers vor der Zeit, da er „allgemein anerkannt“ ist, zu kaufen. Damit ist es nun bei Degas besonders langsam gegangen und allgemein anerkannt ist er noch längst nicht, weil die Werke, die das volle Mass seines Könnens geben, die uns zeigen, dass er den Vergleich mit den größten Malern aller Zeiten, mit Van Eyck und Rembrandt, mit Leonardo und Tizian, mit Velazquez, Menzel und Böcklin, und zwar in deren Meisterwerken, wohl aushalten kann — weil diese Werke nur wenig Leuten bekannt geworden sind. So steigt denn im Stillen immer ihr Wert und der Staat wird das, was er bei Zeiten für einen angemessenen Betrag hätte erwerben sollen, einst mit schwerem Gelde bezahlen müssen. Abzusehen ist nicht, wann dieser Art Wirtschaft ein Ende bereitet werden wird.

Will man sich eine richtige Vorstellung von Degas' Können bilden, so muss man die Sammlung des Grafen Isaac Camondo in Paris aufsuchen. Die beiden Ballettstunden-Bilder daselbst, sowie ein ähnliches kleineren Formates bei Herrn Manzi in Paris, der Rennplatz von 1873 bei Herrn

Durand-Ruel daselbst — das sind einige der Bilder, die man als vollendete Meisterwerke anzusprechen hat. Komposition und Durchführung stehen bei ihnen auf gleicher Höhe.

Was man in Paris sonst von ihm zu sehen bekommt, besteht zum größeren Teil aus Pastellen. Bis auf die Erzeugnisse der letzten Jahre, die weicher und allgemeiner in der Zeichnung gehalten sind, zumeist auch die liebevolle Vollendung vermissen lassen, sind alle diese Werke, wenn sie im Grunde auch nur Studien, Ausschnitte aus dem Leben und Augenblicksbilder darstellen, in künstlerischer Hinsicht von höchstem Interesse, da sie das betreffende Stück Natur nicht nur mit bewundernswerter Schärfe des Auges und Treffsicherheit der Hand, sondern zugleich in einer ganz persönlichen, schöpferischen Weise erfassen. Bei aller Ehrfurcht vor der Natur weiß Degas zu gut, dass sie jeden Augenblick in ihrem Aussehen wechselt und daher nie voll zu erfassen ist; er bescheidet sich daher damit, einen bestimmten Eindruck, den er empfangen, vielleicht auch nur eine Vision, die er gehabt hat, so überzeugend wie möglich zur Darstellung zu bringen, ohne sich durch das Vorbild der Natur auf Abwege führen zu lassen. Den Ausgangspunkt für sein Schaffen bildet die Farbe; ein bestimmter Ton, häufig ein Gelb, oder auch der Gegensatz zweier Töne, das ist für ihn das Gegebene, woraus alles Uebrige erwächst; die Formen bieten den nötigen und selbstverständlichen Stoff, müssen sich aber der gewollten Farbenwirkung durchaus unterordnen. Der Gegenstand endlich — und darüber wird noch weiterhin ein Wort zu sagen sein — kommt bei einem solchen Verfahren so gut wie gar nicht in Betracht: nur bei den Bildern, die er vollkommen durchgeführt, also mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln der höchsten Vollendung entgegengebracht hat, erschöpft er auch den Inhalt der Darstellung in der Weise, dass dem Beschauer ein Bild des Gegenstandes in dem vollen Umfang seiner Beziehungen geboten wird. Sonst aber ist es ihm ganz einerlei, ob das Licht eine Menschengestalt, eine Landschaft oder einen leblosen Gegenstand bescheint und ob er es mit schönen oder häßlichen Modellen, mit einem interessanten oder gleichgültigen Gegenstand zu thun hat; das Licht und die Farbe, der unerschöpfliche Zauber, der von diesem Spiel der Elemente auf der Oberfläche der Dinge ausgeht, ist ihm Stoffes genug. Wird ein Gegenstand auch noch so ungeschickt durch den Rahmen durchschnitten: ihm ist es gleich. Ja er erfasst offenbar solche Gelegenheiten, den Beschauer, sei es durch die Wahl des Gegenstandes, sei es durch die Art seiner Vorführung vor den Kopf zu stossen, mit wahrer Wonne: wird dann doch die Aufmerksamkeit unausweichlich auf das gelenkt, worauf allein es ihm in solchen Fällen ankommt: auf die reine Wiedergabe des künstlerischen Eindrucks.

Aus solchen Gründen bereitet auch das jüngst für die Berliner Nationalgalerie erworbene Pastell dem Verständnis nicht geringe Schwierigkeiten. Es stammt aus der Zeit der Vollkraft des Meisters, aus dem Anfang der 80er Jahre, und kann als ein Muster dafür angesehen werden, wie die Darstellung eines Innenraumes auf einen beherrschenden Ton, hier das damals beliebte Havanna-Braun, zu stimmen ist. Künstlerisch, und zwar nicht etwa nach der naturalistischen oder virtuosen, sondern nach der schöpferischen Seite hin, ist es ein vortreffliches, ernstes Bild. Aber das Gegenständliche spricht gar nicht mit, hat dem Beschauer nichts zu sagen. Die paar Damen, die sich auf den Tisch gebeugt rekeln, indem sie

lässig eine Unterhaltung mit einander führen, könnten eben so gut durch Kleiderpakete oder andere unbelebte Gegenstände ersetzt sein, wie ja Degas z. B. eine Reihe von Bildern gemalt hat, bei denen es sich nur um die Darstellung von Damen Hüten, wie sie in den Auslagen der Läden auf Haubenstöcken stehen, handelte.

Das Geistesleben interessiert ihn als Künstler offenbar nur in sehr geringem Grade, woher er denn auch seine Vorwürfe so häufig solchen Gebieten entnimmt, die den Menschen auf dem tiefsten Stande geistiger Entwicklung oder Verkommenheit zeigen, wie dem Leben der Ballettmädchen und Straßendirnen.

Hier liegt tatsächlich eine Schranke, wenn auch nicht seiner Kunst, so doch seines Wirkens vor. Es handelt sich nur darum, klarzustellen, ob diese Schranke in seinem Wesen begründet ist oder ob sie etwa auf bestimmte äußere Umstände zurückgeführt werden muss. Dass ersteres nicht der Fall ist, dass er auch den Anforderungen, die aus der Schilderung höchstgesteigerten Seelenlebens erwachsen, gerecht zu werden vermag, hat er in so manchem seiner Bildnisse bewiesen. Wenn er aber für gewöhnlich ganz hierauf verzichtet, so kann das nur aus der besonderen Stellung erklärt werden, die er überhaupt seiner Zeit gegenüber einnimmt.

Man hat von der Verachtung und dem Hohn gesprochen,



PUVIS DE CHAVANNES, SKIZZE

die er geflissentlich der Gesellschaft gegenüber bekunde. Doch ist er viel zu ausschließlich Künstler, um sich in solcher Weise einer Tendenz hingeben zu können. Goya, Klinger, Forain wurden dank ihrer Geistesanlage zu Satirikern: Degas aber begnügt sich einfach damit, die Eindrücke, die das Leben seiner Zeit ihm bietet, ohne Philosophie, ohne Kritik wiedergeben. Will man ihm etwa einen Vorwurf daraus machen, dass er Erhabenes und Schönes darin nicht erblickt, oder beides für so wenig bezeichnend für unsere Zeit hält, dass er lieber auf Darstellungen aus solchem Umkreise verzichtet? Da er die Satire vermeidet und Humor ihm, als Pariser, unbekannt ist, so bleibt für ihn nur dasjenige Gebiet übrig, wo sich das moderne Leben in seiner Nacktheit, aber wenigstens ohne Heuchelei zeigt. Diese Nacktheit ist buchstäblich zu verstehen. Degas ist noch einer der wenigen Maler, die lebendiges, weiches, festes Fleisch statt glatten, harten Porzellans oder Leders zu malen verstehen. Freilich handelt es sich für ihn dabei nie um jene idealen Gestalten, die in der Sonne als in ihrem natürlichen Elemente leben. Seine Körper sind stets entkleidet und tragen die Spuren der Kleidung an sich, ganz wie bei Rembrandt, dessen klassisch gebildete Zeitgenossen gleichfalls solche Ehrlichkeit nicht verzeihen konnten. Und eben so wenig wie Rembrandt ist Degas je lüstern. Die Begriffe anständig und unanständig bestehen für ihn überhaupt nicht, denn stets tritt er den Dingen mit dem Ernst des Künstlers entgegen. Die Sinnlichkeit zu reizen liegt ihm ganz fern: im Gegenteil, er wirkt durch seine harte Wahrheitsliebe eher abschreckend und abstoßend. Mit einer kleinen Einschränkung in Bezug auf die Keuschheit, worunter man doch etwas Positives versteht, kann man daher Huysmans' Worte wohl beipflichten, der da sagt: „O, wenn je Werke wenig lüstern waren, wenn je Werke ohne Verschleierung und Täuschung vollkommen und endgültig keusch waren, so sind es gewiss diese hier! Sie verherrlichen vielmehr die Verachtung des Fleisches, wie seit dem Mittelalter kein Künstler es je wieder gewagt hat.“

Eine solche Abkehr von jedem Idealismus und Einschränkung auf ein das Seelenleben so gut wie ausschließendes Gebiet lässt freilich den Künstler als durchaus ungeeignet erscheinen, um Einfluss auf grössere Schichten der Bevölkerung zu gewinnen. Hieraus erklärt sich auch Degas' bewusste Abschliessung von der Öffentlichkeit. Dass aber einem solchen Verhalten ein mindestens eben so starker Idealismus zu Grunde liegt wie derjenige, der zum Malen von Madonnen- und Heroenbildern in unserer Zeit nötig ist, wird erst eine den Dingen mit Ruhe gegenüberstehende Zukunft einzuschätzen vermögen.

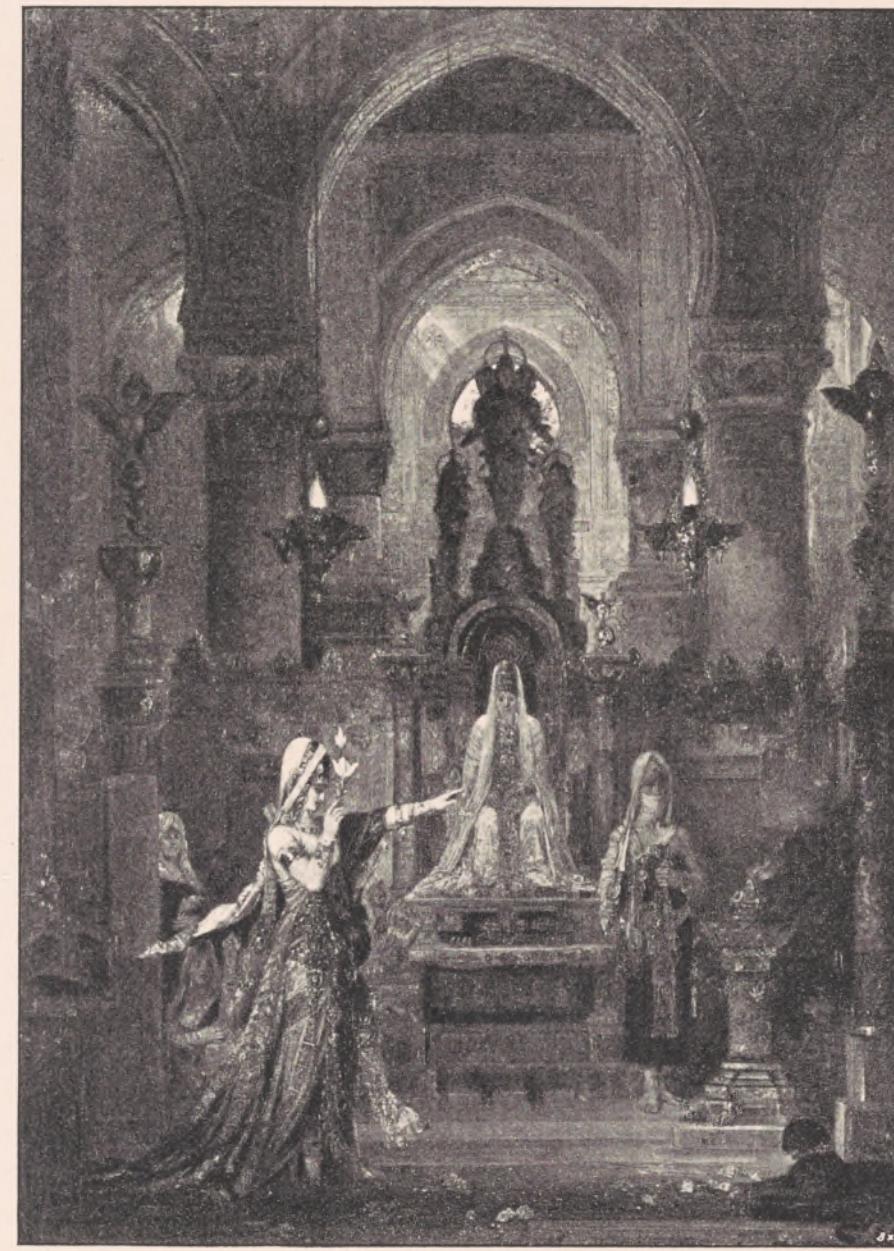
Auf Degas' künstlerischen Entwicklungsgang einzugehen ist hier nicht der Ort. Eine Betrachtung der verschiedenen Einflüsse, die er in sich verarbeitet hat, von der Kunst eines Ingres und Delacroix bis zum Freilicht und dem Japanismus, würde zeigen, dass er als der Vertreter des spezifischen modernen Prinzip, das Muther zum Leitfaden durch seine Geschichte der Malerei gewählt hat, angesehen werden kann. Ein Vergleich mit Böcklin und den übrigen Vertretern der neueren deutschen Malerei, würde aber zugleich zeigen, welch Glück es für die deutsche Kunst ist, dass sie überdies noch jenen positiven Idealismus sich hat bewahren können, der das Schöne selbst in dieser uns umgebenden Welt erkennt und es nicht erst in einer jenseitigen suchen muss.

Von Degas' Werken sind außer den hier angeführten zu nennen: zwei in der Sammlung Amsinck in Hamburg (siehe Pan II, Heft 4), mehrere auf der Dresdner Internationalen Ausstellung dieses Jahres, in Paris solche beim Maler Blanche, beim Zahnarzt Viau, bei der Mehrzahl der Sammler, die sich für moderne Kunst interessieren, wie den Herren Roger Marx, Ch. Ephrussi, dem Maler Lerolle, dem Bildhauer Bartholomé u. A.; durch die Kunsthändlung von Durand-Ruel gingen das Brustbild einer Alten von 1857, ein Wettkennen von 1862,

ein Damenbildnis von 1872; auf der Versteigerung Duret kamen drei Werke vor; gegen 1880 malte Degas das Bildnis Duranty's.

Der erste wohl, der über Degas schrieb, war J.-K. Huysmans, seit 1879 (gesammelt in seinem Buche *L'Art moderne*, 1883; dann in *Certains*, 1889, zweite Auflage 1894); 1889 erschien ein Artikel über ihn im *Magazine of Art*; 1893 besprach ihn Muther in seiner *Geschichte der Mal. im XIX. Jahrh.*, II, 631 u. ff.

W. v. SEIDLITZ



GUSTAVE MOREAU, SALOME





## GUSTAVE MOREAU

SEINE VORLAEUFER — SEINE SCHULE — SEINE SCHUELER



Die Anfänge der französischen modernen Malerei fallen nicht in das neunzehnte Jahrhundert, sondern reichen vor das Jahr 1800 zurück.

Der erste, der gegen die Manieriertheit der Dekadents anzukämpfen versuchte, die in kläglicher Weise die „Peintres des Fêtes galantes“ nachahmten, war Vien, während es das Verdienst Davids bleibt, den entscheidenden Bruch mit der Vergangenheit vollzogen und ein neues Ideal gefunden zu haben. Die Rückkehr zum Studium der Antike begünstigte diese Umwälzung, sagen die Kunsthistoriker, vielleicht aber ist dies so ausgedrückt nicht ganz richtig, denn „das Studium der Antike“ war seit Gründung der Akademie nie aufgegeben worden; das Verständnis für die griechische und römische Kultur konnte wohl neu erwachen, konnte sich wohl auch von früheren Irrtümern befreien, dennoch aber trug die möglichst getreue Nachgestaltung der Natur ganz sicherlich nicht weniger als das Vorbild der Antike dazu bei, das Talent Davids zu bestimmen. Uebrigens streben beide Richtungen, weit entfernt, sich gegenseitig zu hindern, dasselbe Ziel an: eine möglichst unpersönliche Wiedergabe der Wirklichkeit. Kann demnach David der Gründer und das Haupt des Naturalismus genannt werden, so ist Ingres, sein Schüler, sein berufenster Nachfolger. Bis etwa zum Jahre 1824, d. h. also in seiner Blütezeit, empfindet Ingres vor der Natur mit der Demut mittelalterlicher Künstler und steht seinem Modell mit derselben Verehrung gegenüber, wie die Orientalen in ihren Miniaturen „indifférent au par dedans moral“, wie Edmond und Jules de Goncourt treffend bemerken.

Im Gegensatz hierzu steht Delacroix, der alles, was Ingres von seiner Kunst ausschliesst, Leidenschaft, Bewegung, Farbenpracht, liebt und sucht, und dessen ganzes Streben auf die Darstellung möglichst dramatisch bewegter Momente mit all ihrer Fieberglut abzielt.

Das sind, wie man sieht, zwei sich völlig entgegengesetzte Anschauungen, in denen die Unterschiede zwischen der leidenschaftslosen heidnischen und der modernen sehr menschlichen Kunstauffassung voll zum Ausdruck kommen. Ganz merkwürdigerweise fand sich jedoch in Frankreich ein Maler, Chassériau, der es unternahm, diese beiden sich widersprechenden Richtungen auszugleichen, und die Prinzipien Ingres' und Delacroix's zu einem einzigen zusammenzufassen.

Chassériau ist verhältnismäsig wenig bekannt; er starb mit 37 Jahren und ein wesentlicher Teil seiner Arbeiten ging bei dem Brände der Cour des Comptes verloren, dennoch muss er unter die Zahl der Künstler gerechnet werden, die eine hervorragendere Rolle spielten, und ohne deren Uebergangsarbeit die Umwälzung in der französischen Malerei nicht möglich gewesen wäre.

Sein Versuch, der zuerst unausführbar schien, wurde von vollem Erfolg gekrönt, und seine Thätigkeit übte einen ausschlaggebenden Einfluss auf zwei Meister, auf die die moderne französische Schule mit Recht stolz ist, auf Puvis de Chavannes und mehr noch auf Gustave Moreau.

Das sind die Fäden, die Moreau mit den ihm vorangehenden Meistern verknüpfen, von gleichem Interesse aber dürfte es sein, zu verfolgen, wie diese Umgestaltung in ihm sich vollzog, d. h. was er, durch Chassériaus Vermittelung, Ingres und Delacroix verdankt. Zunächst zeigt sich bei Moreau der klar ausgesprochene Wille, weder die Farbe der Zeichnung, noch umgekehrt die Zeichnung der Farbe zu opfern, sondern das Gleichgewicht zwischen beiden herzustellen. Wie Ingres, so zieht auch Moreau eine ruhige Haltung, eine hieratische Unbeweglichkeit der Unruhe allzu lebhafter Bewegung vor; ein einziger Zug giebt die Umrissse seiner Gestalten, und man könnte eine jede mit Baudelaire murmurieren hören:

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris  
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes,  
Je hais le mouvement qui déplace les lignes;  
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris!

Und so wird der Ausdruck immer ohne Nachteil für die „Eurythmie“ erreicht. Moreau ist im höchsten Grade ausdrucksfähig, es gelingt ihm, seine Idee sowohl durch die Komposition des Ganzen als durch die Haltung der einzelnen Figuren und hauptsächlich durch die Farbe herauszuarbeiten. Ingres hatte geschrieben: „Die äussere Technik der Malerei ist sehr leicht und kann in acht Tagen erlernt werden“. Moreau legt wie Delacroix das Hauptgewicht auf die Schönheit des Vorwurfs und auf die Gleichwertigkeit der Töne, seine Kunst ist zugleich sehr plastisch und geistig sehr bedeutend. Alles bei ihm regt zu langem Nachdenken an, Idee sowohl als Ausführung.

Er nimmt seine Vorwürfe aus einer möglichst zurückliegenden sagenhaften, mysteriösen Zeit.

„Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques“ sagte André Chénier. Moreau dagegen will die alten verklungenen Sagen des Orients und Griechenlands wieder neu beleben und verleiht ihnen durch das Ueberraschende seiner Darstellung und Ausführung in der That ewige Jugend.

Seine Eigenart hat sich durchaus folgerichtig entwickelt, und das litterarische Moment seiner Entwürfe giebt Zeugnis von dem Geist eines Jahrhunderts, in dem die Künste die Neigung haben, sich nicht nur einander zu ergänzen, sondern

sich gegenseitig neu zu befruchten. Von Chateaubriand bis Edmond de Goncourt drängt sich die Anlehnung der französischen Litteratur an die bildende Kunst mit der ganzen Deutlichkeit einer unleugbaren Thatsache auf. Warum dieser die gleiche Freiheit verwehren und ihr die Ausnutzung der wertvollen Errungenschaften und Fortschritte ablehnen? Zwischen dem Erfassen der Idee und der technischen Möglichkeit ihrer Ausführung giebt es keine Kluft mehr, und bei Moreau wird die Bedeutung der Idee durch die Meisterschaft seiner Technik nur noch gesteigert.

Zu einer Zeit, da der Materialismus Triumph feierte, machte Moreau es sich zur Aufgabe, das Recht des Geistes und der Idealität zu verteidigen — kann man sich da wundern, wenn fromme Schriftsteller die ersten waren, die diesen Maler heidnischer Legenden feierten, wie es ihm gebührte?

„Der Name Ingres allein leuchtet in diesem Augenblick über dem gestern noch unbekannten Namen Gustave Moreaus“, schrieb im Jahre 1864 das „Memorial Catholique“, „aber welch ein Unterschied zwischen beiden! Ingres, der geistvolle Zeichner, von der Grossartigkeit der antiken Kunst völlig durchdrungen, augenscheinlich aber jeglicher Philosophie fremd, kämpfte gegen das pseudoklassische Unding der Davidschen Schule und löste das Rätsel der schönen Zeichnung. Das ist des Ruhmes genug! Jedem das Seine! Dem Schöpfer des „Virgile“ und des „St. Symphorien“ verbleibt das Verdienst mühevoller, aufrichtig gemeinter Wiederherstellung athenischer Ueberlieferung, und Moreau das einer ebenso geistvollen wie modernen Darstellung des Menschlichen in der Antike“ — während Desiré Laverdant erzählt, die naturalistischen Kritiker verwiesen Gustave Moreau ebenso wie Baudelaire nach irgend einem Kamtschatka. Aber die Tage vergingen und eine Umwälzung vollzog sich: Moreau war nur seiner Zeit vorangeilt. Gerade weil er aus der widerlichen Alltäglichkeit „ins Land der Träume“ und der Phantasien entführt, entspricht seine Kunst dem innersten Verlangen der heutigen Seele und befriedigt die heisse Sehnsucht nach dem Unendlichen, die sie quält. Und deshalb feiert man ihn mit glühender Bewunderung.

Von allen Huldigungen, die der Meisterschaft Moreaus dargebracht werden, ist wohl keine rührender und bedeutsamer, als die von Seiten der Jugend! Sie fühlte sich instinktmässig von ihm angezogen, ohne sein eigentliches mysteriöses Hauptwerk zu kennen, das sich der Neugierde entzog und den Glanz der Ausstellungsräume und der Schaufenster wie eine Entweihung fürchtet. Einige schwer zugängliche Privatgalerien bergen einen Teil davon, der andere neuere befindet sich, eifersüchtig bewacht, in seinem Atelier, dessen Schwelle er nur selten zu überschreiten gestattet. Das einzige Gemälde im Luxemburg-Museum: „Jeune fille de Thrace retrouvant la tête d'Orphée“ zeigt weder die von ihm durchlaufene Entwicklung noch den grossen Aufschwung, den das Genie dieses Maler-Poeten seit 1866 nahm.

Trotz dem undurchdringlichen Dunkel jedoch, mit dem er seine Schöpfungen umgibt, drängt sich ein auserwählter Kreis um ihn. Wie aber ist wohl zu erklären: daß die nach ihm gefertigten Radierungen Bracquemond's, die Emailmalereien Garnier-Grandhomme's, selbst so wenig verbreitet, für den Eifer dieser Jungen genügten, in vollem Glauben ihn zu ihrem Direktor zu wählen? Vielleicht schien ihnen seine

stolze Verachtung der Außenwelt ein Unterpfand für einen freien Unterricht, der dem Talent jedes Einzelnen gerecht wird und die individuelle Initiative respektiert. Vielleicht aber weckten auch die begeisterten Worte J. K. Huysmans' in *l'Art moderne* und in *A rebours* das geheime Gefühl einer engeren Zusammengehörigkeit in ihnen und die Zuversicht, in ihrem Stammeln und Suchen nach dem ihnen vorschwebenden Ideal verstanden zu werden.

Eine Thatsache bleibt zweifellos. Seit dem 1. Januar 1892, wo Gustave Moreau auf Elie Delaunay im Professorat an der Akademie folgte, wurde sein Atelier der Zufluchtsort aller kampflustigen Individualitäten. Die Werke, die hier entstanden, stimmen mit denen der kühnsten Neuerer draussen zusammen. Dieses Zusammentreffen ist seit geraumer Zeit schon allen aufgefallen, die neugierig nach der Weiterbildung der neuen Kunst spähen, insbesondere da, wo sie sich in voller Freiheit und ohne sich unterwerfen zu müssen, geben kann, in den „*Indépendants*“ oder bei Barc de Boutteville. Verschiedene Schüler Moreaus scheuen sich nicht im geringsten, an diesen umstürzlerischen Kundgebungen teilzunehmen, und man kann nicht ohne Lächeln an die Ironie denken, die in der Thatsache liegt, daß sich mitten im offiziellsten Heiligtum ein Revolutionsherd entzündet.

Eine derart freimütige Unabhängigkeit erweckt immer ein günstiges Vorurteil auch für den Unterricht selbst. Dieser Unterricht, der auf dem gleichzeitigen Studium sowohl der klassischen Meister als der Natur beruht, zielt nach einer gleichmässigen Ausbildung der geistigen Anlagen und der technischen Kenntnisse. Die Besucher im Louvre bleiben mitunter vor Kopien stehen, die ihnen durch tiefes Verständnis für das Original und durch die Begeisterung der Uebertragung auffallen. Sie stammen fast alle von Moreaus Schülern. Die Vertiefung in alte Meister sollte kein Tadel sein. Delacroix, Manet, die unabhängigen aller Künstler, haben unwiderlegbare Zeugnisse hinterlassen, daß sie Rubens und Velasquez gründlich studiert haben.

Aber auch außerhalb des Louvre giebt es noch zwei Gelegenheiten, die Schüler Moreaus zu beurteilen, in den „*Salons*“ und in den Ausstellungen der Arbeiten der Akademie, die nach Schluss eines jeden Schuljahres stattfinden. —

Die Ernennung Gustave Moreaus zum Ateliervorstand als Nachfolger Elie Delaunays, war in gewissem Sinne eine Erfüllung von dessen letztem Willen. Er hat die Bewunderung, die er für Gustave Moreau hegte, in tausendfacher Weise kundgegeben und niemand wohl bemühte sich mehr als er, Moreaus Wahl ins Institut zu sichern, und er würde, wenn die Bezeichnung seines Nachfolgers von ihm abgehängt hätte, keinen anderen als Moreau genannt haben. Ihre Kunstprinzipien haben, wenn auch eine entfernte, so doch eine ganz bestimmte Verwandtschaft. Seit 1893 fügen die letzten Schüler Delaunays in den Champs Elysées Moreaus Namen dem ihres alten Professors bei, so namentlich Besson, Braut, Desvallieres, Maxence und Morisset. Im Salon von 1894 traten die ersten persönlichen Schüler Moreaus auf, und einige davon versprechen eine schöne Zukunft, wie z. B. Lehmann, Martel, Bussy,<sup>1</sup> Decote, Evenepoel, Garrido und

<sup>1</sup> Eine Sonderausstellung der Pastelle Bussy's und der Zeichnungen Martel's hat im März und April bei Durand-Ruel stattgefunden.

René Piot, der Schöpfer der unvergessbaren „*Adoration des Mages*“. Im Jahre 1895 erschienen mehr als fünfzig Werke von Moreaus Schülern im Salon, zugleich aber traten Symptome auf, die wohl verdienstlich bemerkt zu werden. Die Jury bezeigt den Schülern Moreaus ein offenbares Uebelwollen; man behandelt sie wie Revolutionäre und lehnt die bemerkenswerte Judith von Bourbon ab, deren Darstellung mit derjenigen Emile Bernards sonderbare Analogien aufweist. Gleichzeitig taucht in Künstlerkreisen das Gerücht auf und befestigt sich immer mehr: Moreau werde von seinen Schülern ohne Gnade nachgemalt. Es ist ja nun wohl möglich, daß eine kleine Minderheit junger Leute ohne wirkliches Talent, aus Mangel an eigener Persönlichkeit zu blosser Nachmalerei gekommen ist. Sie wären alle jedenfalls aber von vornherein bestimmt gewesen, ihren Führer, wer es nun auch hätte sein können, zu kopieren, und es ist Thorheit, Moreau hierfür verantwortlich machen zu wollen. Die Gegensätzlichkeit der behandelten Stoffe zeigt übrigens, wie wenig zwingend das Joch einer gemeinsamen Disziplin ist. Ein Ueberblick über die ausgestellten Gemälde ergiebt in der That, daß die meisten Arbeiten dem „*Genre de vérité*“ angehören. Wenn man die Salons von 1895, 1896 und 1897, in denen die Beiträge aus dem Atelier Moreaus immer bedeutsamer werden, einer gemeinsamen Prüfung unterzieht, so findet man neben einem Künstler ersten Ranges mit der erhabensten Auffassung der historischen Landschaft, neben Rouault, Landschafter wie Cachoud und Méry, Sittenschilderer wie Evenepoel, Besson oder Milcendeau,<sup>1</sup> beredte Intimisten, die den Reiz des gedämpften Lichtes in stiller Behausung meisterhaft auszudrücken verstehen, wie Morisset, Sabatté, Béronneau, Martel, Petit, Matisse, Decote und schlieflslich hauptsächlich Porträtmaler. Die Werke, die man von diesen sieht, sind bald kleine Bilder, in denen das Modell mit tiefster Intimität, in seinen individuellsten Gewohnheiten dargestellt ist, (Bussy, Maxence, Dupont, Calliard, Lorgeoux), bald Gemälde, in welchen, sei es ein Kopf, sei es eine Büste oder ein Profil sich von einem dunklen Hintergrund abhebt (Burdy, Mounthon, Baignères, Vigoureux, Guerin, Flandrin, de Mathan). Das Gemeinsame bei all diese Gemälden ist ein Betonen des Charakteristischen, das beinahe Styl wird.<sup>2</sup> Das Alles aber widerlegt wohl aufs unumstößlichste die zum Ueberdrus immer wieder vorgebrachte und ausgebeutete erwähnte Beschuldigung. Wie immer genügten ein paar vereinzelte Fälle; das zu Denkfaulheit neigende Publikum begann zu generalisieren, machte die Ausnahme zur Regel und giebt die Elite einer Schule allgemeiner blinder Verdächtigung preis.

Es ist ja gerade das Gegenteil, das den Unterricht Moreaus so wertvoll macht, nämlich seine absolute Achtung vor der Persönlichkeit. Es ist das ein hoher und seltener Vorzug, der weit über die Jetzzeit hinaus Bedeutung hat, und von dem nur Eugen Carrière noch ein zweites Beispiel gegeben hat. Wie zur Zeit der Renaissance bemüht sich Moreau, seine Schüler kennen zu lernen, er folgt ihnen Schritt für Schritt, um sie aufs Beste führen zu können, und so giebt es denn auch bei ihm nicht die oberflächlichen, landläufigen

<sup>1</sup> Milcendeau hat 1897 im Champ de Mars 50 höchst interessante Zeichnungen (Bauerntypen aus der Vendée) ausgestellt.

<sup>2</sup> Der Staat hat für die Museen Werke von Braut, Besson, Morisset, Sabatté, Martel, Matisse, Decote, Burdy, Beronneau, Bussy und Milcendeau angekauft.

Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler und nur flüchtige Worte gelegentlich einer Korrektur, sondern häufigen Gedankenaustausch und enge Seelengemeinschaft.

Die Resultate dieses seines segensreichen Apostelamtes zeigen sich mit nicht minderer Klarheit in der Ausstellung, in welcher L'école des beaux arts allsomerlich die Arbeiten der besten Schüler jedes Ateliers zusammenstellt. Hier unterwerfen sich auch die Lehrer der Kritik, man kann ihre Methoden, ihre verschiedenen Lehrprinzipien verfolgen und die Wirkung ihres Einflusses, das Zurückbleiben oder den Fortschritt der Einzelnen würdigen. Eine solche Ausstellung bietet mehr als eine bloße Zusammenstellung; sie giebt nützliche Aufschlüsse über die Entwicklung der einzelnen Talente

und ihrer Fortschritte. Hier hatte man auch Gelegenheit, die erwähnte Judith von Bourbon, die kampffrohen Gemälde Lehmanns, die physiognomischen Studien Burdys, die gewichtigen, naiven Charakterstudien von Milcendeau zu sehen, hier enthüllten sich auch Pierre und Payret Dortail, und bei einem Vergleich der betreffenden Resultate mit denen aus den Ateliers von Gerôme und Bonnat kann jeder erkennen, welche Verjüngung die französische Schule dem Meister schuldet, der nicht nur ob seiner eigenen Werke zu bewundern ist, sondern auch ob seiner fruchttragenden Begeisterung und ob der Anregung, die er den jungen Talenten zu originaler und neuartiger Ausbildung ihres Könnens bietet.

ROGER MARX





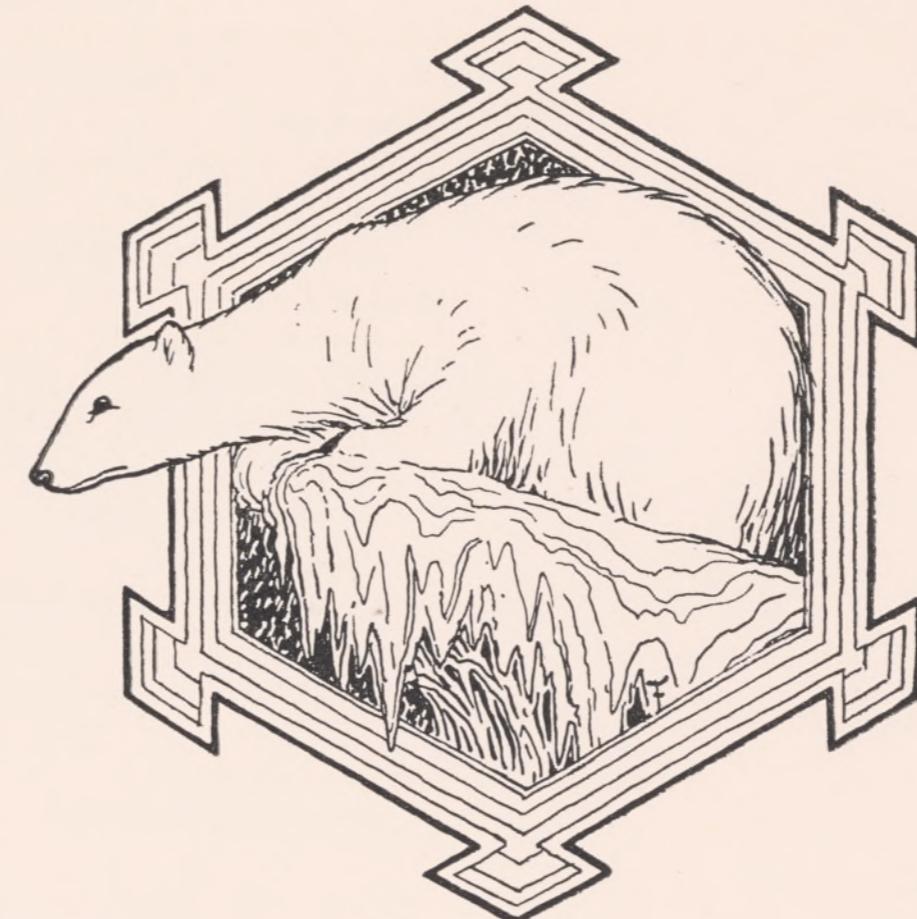


## Inhalts-Verzeichnis

### PAN Dritter Jahrgang 1897 Erstes Heft

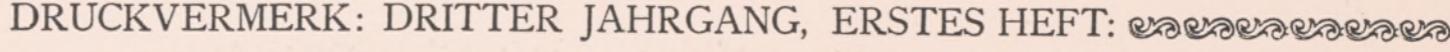
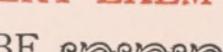
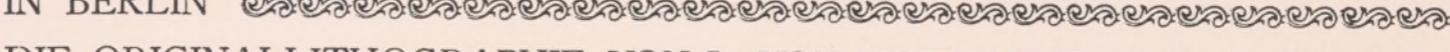
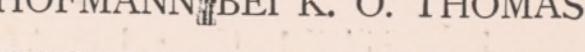
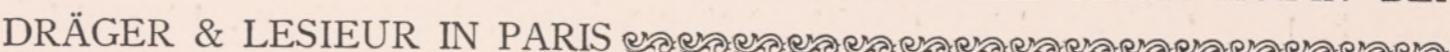
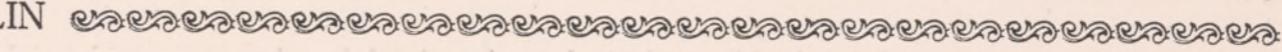
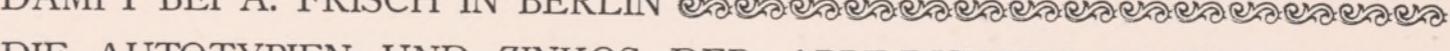
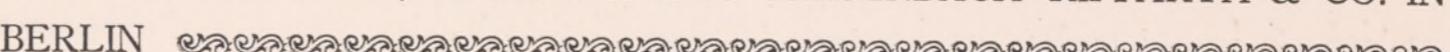
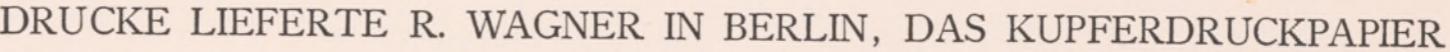
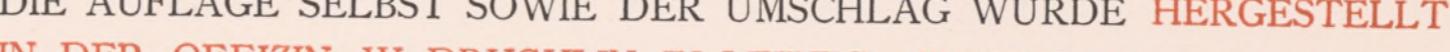
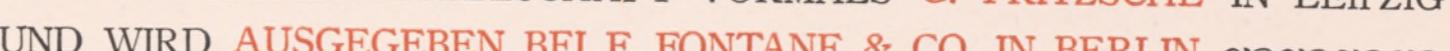
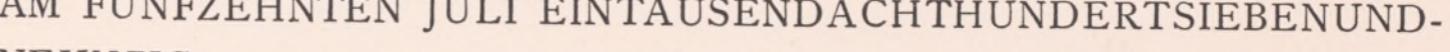
Dichtungen		Seite	Woldemar von Seidlitz		Seite
Wilhelm Mideels			Degas	.....	57
Der Sang vom Leben	.....	5	Roger Marx	.....	
Karl Vanselow			Gustave Moreau	.....	61
Abendrot. Lied	.....	8			
Emil Alfred Herrmann					
Im Winter	.....	9			
Wilhelm Schäfer					
Der Vorsteberjakob, Erzählung	.....	11			
Arno Holz					
Vorfrühling	.....	16			
Cäsar Flajshlen					
Im Spiel des Lebens	.....	17			
Stimmungen	.....	20			
Anton Lindner					
Wein	.....	21			
Johannes Schlafl					
Neues aus Dingsda	.....	23			
Spätherbst	.....	27			
Christian Morgenstern					
Meeresbrandung	.....	28			
Ludwig B. Derleth					
Sappho. Der Reiter. Venus Maria	.....	29			
Arno Holz					
Musik	.....	30			
Auffäzte					
Oskar Schmitz					
Über Dichtung	.....	31			
Julius Hart					
Die Kunst als Lebenserzeugerin	.....	34			
Wilhelm Bode					
Künstler im Kunsthandwerk	.....	40			
Alfred Lichtwark					
Potsdam und die Hohenzollern	.....	47			
Stanislaw Przybyszewski					
Conrad Anförg's Liederdichtungen	.....	54			
Abbildungen im Text					
C. Berner					
Theekeffel	.....	46			
Otto Eckmann					
Rahmen	.....	29			
Schlüffstück	.....	33			
Schlüffsleife	.....	53			
A. Endell					
Schlüffstück	.....	7			
Seitenleisten	.....	16, 18, 19, 27			

	Seite		Seite
<i>Fidus</i>		<i>Walter Leistikow</i>	
<i>Berglandschaft</i> . . . . .	15	<i>Schwäne</i> . . . . .	28
<i>Schlussstück</i> . . . . .	66	<i>Kopfleiste</i> . . . . .	54
<i>E. M. Geyger</i>		<i>Max Liebermann</i>	
<i>Bogenschütze</i> . . . . .	41	<i>Skizze zum Biergarten in Brannenburg</i> . . . . .	34
<i>Medaillon</i> . . . . .	43	<i>In den Dünen bei Zandors</i> . . . . .	39
<i>Putto</i> . . . . .	43		
<i>Plakette</i> . . . . .	44		
<i>K. Groß</i>		<i>Gustave Moreau</i>	
<i>Blumenvase, Zeichnung von P. Halm</i> . . . . .	45	<i>Salomé</i> . . . . .	60
<i>L. von Hofmann</i>		<i>Dionïde devoré par ses chevaux</i> . . . . .	61
<i>Erquickung</i> . . . . .	5	<i>Mort de Sappho</i> . . . . .	64
<i>Seitenleiste</i> . . . . .	9		
<i>Zierstück</i> . . . . .	10		
<i>Parzival</i> . . . . .	17		
<i>Große Seitenleiste</i> . . . . .	21		
<i>Pankopf</i> . . . . .	30		
<i>Rundståu, Initial</i> . . . . .	31		
<i>Felix Hollenberg</i>		<i>Leo Prokownik</i>	
<i>Baum (Bleistiftzeichnung)</i> . . . . .	11	<i>Abend</i> . . . . .	8
<i>Landschaft (Bleistiftzeichnung)</i> . . . . .	23	<i>Schlussstück</i> . . . . .	56
		<i>Puvis de Chavannes</i>	
		<i>Studien</i> . . . . .	57, 59
		<i>Th. Schmutz-Baudib</i>	
		<i>Tongefäße</i> . . . . .	40
		<i>A. Volkmann</i>	
		<i>Löwenkampf, Relief</i> . . . . .	47



DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☐☐☐☐☐  
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-  
HEFTETEN ORIGINALEN (HOFMANN, KRÜGER, LEISTIKOW, LEVEILLÉ)  
UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN (NACH GEYGER, DAMPT, VOLK-  
MANN) AUF KAISERLICHEM JAPAN ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐  
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN  
DRUCKE VON: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐  
LUDWIG VON HOFMANN, ADAM UND EVA, ORIGINALLITHOGRAPHIE ☐  
ALBERT KRÜGER, RADIERUNG NACH DEGAS ☐☐☐☐☐☐☐☐  
WALTER LEISTIKOW, WALDSEE, ORIGINALRADIERUNG ☐☐☐☐☐  
A. LEVEILLÉ, BASTIEN LEPAGE, ORIGINALHOLZSCHNITT ☐☐☐☐

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: DRITTER JAHRGANG, ERSTES HEFT:  ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: **SIEBENUNDDREISSIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLERAUSGABE, FÜNFUNDSEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDHUNDERT EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE**  DIE RADIERUNG VON ALBERT KRÜGER WURDE GEDRUCKT BEI L. ANGERER IN BERLIN  DIE ORIGINALRADIERUNG VON WALTER LEISTIKOW BEI O. FELSING IN BERLIN  DIE ORIGINALLITHOGRAPHIE VON L. VON HOFMANN  BEI K. O. THOMAS IN BERLIN  DER ORIGINALHOLZSCHNITT VON A. LEVEILLÉ NACH RODIN BEI DRÄGER & LESIEUR IN PARIS  DIE HELIOGRAPHIE NACH GEYGER BEI MEISENBACH, RIFFARTH & CO. IN BERLIN  DIE LICHTDRUCKE NACH WERKEN VON GEYGER, VOLKMANN UND DAMPT BEI A. FRISCH IN BERLIN  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 LIEFERT 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 JULI EINTAUSENDACHTHUNDERTSIEBENUNDNEUNZIG 



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG