

PAN



18 4 97

DRITTER JAHRGANG



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.

ALLGEMEINE AUSGABE
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE
AUF KUPFERDRUCK





PHILIPP FRANCK, FEDERZEICHNUNG

DER FEINE KLANG

Die letzte Glut verknistert im Kamin —
 Die schlanken Venezianer fülltest du,
 Indes geschäftig schon der Dämmerung bleiche Hände
 Die Schatten hängten an die weißen Wände . . .
 Und mählich rückt' ich näher zu dir hin.

Dem Leben weihten wir das erste Glas —
 Und wie die feinen Kelche an einander stießen,
 Und wie der feine Klang erklang,
 Fühlt ich des Lebens Kräfte sich ergießen
 Mit Stromgewalt, die über Dämme sprang,
 Und wie der Kelch sich sacht zur Lippe neigte,
 Und schlürfend ich den edlen Wein genoß,
 Sah ich ein heldisch Weib, das in die Ferne zeigte,
 Wo breitgewellt der Strom des Lebens floß . . .
 Und über meine Seele ging ein Zittern

Du gossest ein und hobst dein Glas empor:
Doch Einer ist der Größte, und in Treuen,
Und sieht das Tiefste, das kein Auge sah!
Du sollst in Ihm des Lebens dich erfreuen,
Und lächelnd ist Er dir im Leide nah;
Er ist voll Härte und voll sanfter Milde,
Und sind wir gleich in Seiner steten Frohn,
Wenn dich das Leben trog, wird Er zum Schilde,
Wo dir die letzte Kämpferkraft entflohn!
Dem Tode weih ich meinen herben Firnen,
Dem letzten Tröster wunder Leidensstirnen . . .
Und sanft auf meiner Seele lag ein Lächeln. — —

Nun sieh, wenn sachte sich der Abend neigt,
Die Dämmerung mich umhüllt mit bunten Schleiern,
Mit müder Hand, — und alles Leben schweigt,
Dann mußt ich heimlich diese Stunde feiern,
Und klingen hör ich einen feinen Klang
Und deiner milden Stimme leises Sprechen.
So viel der harte Tag mir auch verschlang:
Ein Lächeln! — ob auch alle Maste brechen,
Dem Einen dien ich — und ihm Wert zu schaffen,
Will ich des Lebens weitste Schätze mir zusammenraffen.

Und kommt Er einst, — es wird am Abend sein, —
Und kommt Er einst, hinüber mich zu führen,
Ich lausche selig in den Abendschein,
Ein letztes Leben mir zur Fahrt zu küren. —
Ich sehe hinter mir des Stromes Band
In breiten Wellen. — Herrliche Gefilde
An seinen Ufern! — Feierlich winkt eine Hand
Und segnet mich, — und alles wilde
Und drangvoll-heiße Wünschen fühl ich schweigen,
Den reinsten Frieden sich zur Stirne neigen. —

Dann hör ich klingen jenen feinen Klang!
Und deiner milden Stimme sanfte Worte
Begleiten mich auf meinem letzten Gang.
Und klinkt der Tod dann auf die dunkle Pforte,
Ein Strahl des Lebens geht mit mir ins Reich der Nacht,
Der ewig dann in meinen seligen Träumen lacht

IN DER NACHT

Plötzlich fahr ich auf, noch schlafbefangen —
Warf ein Traum mir in die Seele dieses Bangen? —
Zitternd lausch ich — Waren das nicht Schritte? —
Leises Schlürfen? — Flüstern? — Eines Kindes Bitte? —
Meines? — Hat der Tod sich hergestohlen,
Mir mein Liebstes frevelnd in die Nacht zu holen? —
Und vom Lager spring ich auf und schleiche
Zu den beiden Bettchen, wo das schöne, bleiche
Kinderpaar in festem Schlafe liegt,
Süßen Traums, in heitres Kinderglück gewiegt.
Und ich höre ihren Atem gehn
Leicht wie Abendlüftchen, die durch Rosen wehn.

Eins! — mit hartem Schlage schlägts die Uhr, —
Fliehende Schritte schlürfen auf dem Flur.

DER WANDERER

Er ging an mir vorüber, grufslos, stumm;
In seiner Stirn den Calabreserhut,
Sein linkes, blindes Auge tief beschattend.
Und immer weiter schritt er in das Land,
Indes der Himmel stand in roter Abendglut.

Und abseits ging er, einsam, sah nicht um.
Und war noch in der Ferne riesengroß,
Und schritt fürbafs noch immer, nie ermattend — —
Die Glut verglomm, — und wie er nun entschwand,
Enthüllte meiner Seele sich ein dunkles Los . . .

WILHELM HOLZAMER



NACHFEIER

Leise wie auf scheuen Schwingen
Hör ich diesen Ton verklingen,
Den in Freudenüberschwang
Jubelnd meine Seele sang . . .

. . . Und ich lausche still und höre
Sanft, wie ferner Harfen Chöre,
Eines Friedens stilles Wehn
Mild in meine Seele gehn . . .

Fühl es innig sich beleben
Und zu lichten Räumen schweben,
Wie von blasser Lilienhand
Ausgestreut ins stille Land.

WILHELM HOLZAMER



HIER WERDEN SPIELWAREN VERKAUFT



ERNST H. WALTHER

Da ist in einer kleinen Gasse ein kleines Haus. Wenn man an diesem Haus vorübergeht, sieht man nichts anderes als kleine glänzende Schaufenster und Aushängекasten mit blanken Scheiben und eine Thür, die fast nur aus zwei hellen Glastafeln besteht. Die Thür aber ist ganz schmal und ganz niedrig und wie versteckt zwischen Fenstern und Kasten.

Hier werden Spielwaren verkauft.

Puppen giebt es da, daß es eine wahre Freude ist. Die hölzernen glänzend lackierten mit den hochroten Wangen und den schwarzen, über die Ohren gestrichenen Haaren, die aber nur gemalt sind. Dann die Köpfe aus Porzellan mit dem feinen matten Teint und den melancholischen Augen von Vergifsmeynnicht-Blau. Und endlich die lieblichsten von allen, die Wachspuppen, mit den wirklichen Glasaugen und den echten, strohgelben Haaren, die man wirklich kämmen kann. Die sind schon fast wie kleine Menschen.

Und wie schön und ruhig sie alle neben einander sitzen, in einem Halbkreis, wie brave Kinder, die spielen. Einige freilich — aber nicht daß die etwa schlimm wären! — lehnen in den Ecken oder an den Spiegelwänden, und manche hängen gar an Schnüren von der Decke herab. Wenn ein kleines Mädchen vorübergeht und hinschelt, dann lachen sie alle wie zu einem guten Bekannten, und die an den Schnüren baumeln hin und her — aber so, daß es nur die Bekannten merken — und das ist in der Puppen- und Kindersprache so viel wie ein Grüßen, oder als ob sie summen würden: Schau, bin ich nicht schön?

Oh, und was giebt es da nicht sonst noch alles! Die langen, mageren Bajazzi z. B. mit den bunten Narrenkappen; die sind blau und rot bekleidet und mit Spitzen aus goldenem Papier geschmückt, und wenn man sie auf die bucklige Brust drückt, können sie die Beine bewegen oder Tschinellen schlagen. Und dann sind da noch die dicken, kleinen Kautschukmänner und die Berühmtesten — die Zinnsoldaten — und große und kleine Gummibälle und Pferde und Wagen und tausend andere Lustbarkeiten.

Hier werden Spielwaren verkauft. So schreit es in diesen

Fenstern bunt durcheinander, und davon wird es fast laut und lebendig in der kleinen stillen Gasse . . . „Hier werden Spielwaren verkauft!“

Drinnen aber im Laden ist es wunderbar still. Still und dunkel wie an einem Spätnachmittag im Winter. Nur glänzen und glimmern sieht man es da und dort von Glas und von Goldpapier und frisch lackiertem Holz. Wie eben an Spielwaren . . . Und ein ganz eigener Duft ist hier, von Firnis und Pappe und Oelfarbe und Seife und . . . Spielwarenduft.

Ein junges, nettes Mädchen sitzt hinter dem Ladentisch, schneidet aus rosa Seidenpapier kunstvolle Sterne und Borten. Sie steht auf, wenn jemand kommt, und zeigt im Lichtstrahl, der durch die Thüre fällt, was man eben von ihren Waren zu sehen wünscht. Und sie lächelt dabei. Es ist ein Lächeln in der Puppensprache, fein und unabsichtlich. Die Kinder freilich verstehen es, die Kinder, o ja, die kleinen und die großen.

Die anderen merken es vielleicht gar nicht. Und selbst wenn sie es merkten, würden sie es wahrscheinlich nicht begreifen und höchstens die Lippen spöttisch verziehen oder nachdenklich und überklug die Stirn runzeln. Ach, das sind armselige Menschen. Und wenn einer von ihnen in den Laden tritt und die Heiterkeit des Mädchens mißversteht, weil er was Böses oder Dummes denkt, dann zerbricht ihm gewiß die Puppe, die er gerade kauft, oder er drückt die Glasplatte des Ladentisches ein. Und das ist die Strafe, und er kommt dann niemals wieder.

Nein, die Dummen und Bösen gehören nicht in den Puppenladen, und sie wissen das auch und bleiben meistens von selber fern. Aber die anderen kommen gern und oft, die großen und die kleinen Kinder, und die verstehen es schon, wie es das junge Mädchen meint, wenn es lächelt, und sie machen es genau so. Das ist nämlich notwendig und gehört dazu. In diesem Zimmer muß gelächelt werden. Ich glaube, die ganze Herrlichkeit hier würde versinken, wenn sich einmal ein trübes Gesicht zeigte — wie das tanzende Zwergenreich versinkt, wenn ein großes Menschaugen sich zeigt. Die ältesten Puppen erinnern sich nicht, daß es hier jemals etwas anderes gegeben hätte als Heiterkeit. Wieso auch? Man kommt herein und ist vergnügt. Man ist einfach freundlich — wie die Glasschränke ringsum und der ganze Laden. Man tritt an den Tisch und trägt mit höflichen Worten seine Wünsche vor. Manche sagen nur: Liebes Fräulein, ich möchte ein Spielzeug für einen Buben von so und soviel Jahren . . . Alles andere weiß das Fräulein schon von selbst. Man sagt höchstens noch: Glauben Sie, daß das dem Kinde Freude machen wird? Und sie darauf: Oh ja, das haben die Kleinen sehr gern. Wie sie das sagt — „Die Kleinen“! Da ist wieder das Lächeln dabei, in der Stimme ist es und darin wie sie mit dem Kopf nickt. Und da lächelt auch der Käufer doppelt so hell, denn er sagt sich: Ah, dieses Fräulein hat Seele . . .

Und siehst Du, das ist das eigentliche Geheimnis des Puppenladens, daß das Fräulein nett ist und Seele hat. Mit jedem Spielzeug, das sie Dir verkauft, giebt sie ein Stückchen davon her, sie giebt es Dir unverlangt mit. Das ist ihre Eigenart, und das zeichnet sie vor allen anderen aus. Mädchen z. B., die andere Dinge verkaufen, Damenhüte oder sowas, auch wenn sie jung und nett sind und lächeln, haben das meistens nicht. Sie geben nur die Ware und sonst nichts und denken eigentlich gar nicht daran. Das Fräulein im Spielwarengeschäft aber denkt daran. Sie hat es freilich auch mit viel würdigeren Gegenständen zu thun.

... Ich nahm die Puppe, die sie mir eingepackt hatte, und steckte sie in die große Tasche meines Radmantels. Dann grüßte ich und ging. Auf der Straße fiel mir etwas ein, das mich glücklich machte. Ich dachte nämlich daran, daß mir nun nichts Böses und Dummes mehr widerfahren konnte. Ich brauchte mich ja nur über die Puppe zu freuen, die ich bei mir trug. Oder an den stillen dunklen Laden zu denken und an das Lächeln des jungen Mädchens. Und wenn das alles nicht helfen sollte, bleibt mir noch immer Eines, ein Letztes. Ich brauche bloß zu denken: Hier werden Spielwaren verkauft ... Dagegen kommt im ganzen Leben nichts auf.

ALFRED GOLD



DER GAERTNER

In meinem Garten blühen
Blaue Glocken auf dem Beet,
Draußen im Felde glühen
Junge Rosen,
Die der kecke Wind umweht.

Ich bin durchs Feld gegangen,
Auf flammte der Rosenstrauch,
In meinen Kleidern hangen
Seine Blätter noch
Und seines Dufts ein Hauch.

Die roten Blätter wehen
Unter die blauen Blumen hin;
Wie ruhig die Glocken stehen,
Sie wissen,
Dafs ich ihr treuer Gärtner bin.

O du Frühlingsgewitter
Draußen im Feld! Ich lehn
An meinem Gartengitter
Und seh
Im Sturm die jungen Rosen wehn.

DAS MITLEIDIGE MAEDEL

Trug mein Herz ich auf der Hand,
Wehte ein Wind her übers Land,
Weg war es.

Kam ein Mütterchen. Mit Verlaub,
Habt ihr mein Herz? Die Alte war taub,
Nickte nur.

Kam der Jäger, brummte was,
So ein Herz, was schert mich das,
Frag weiter.

Fragt ich die Wege auf und ab,
Keiner mein Herz mir wieder gab,
Weg war es.

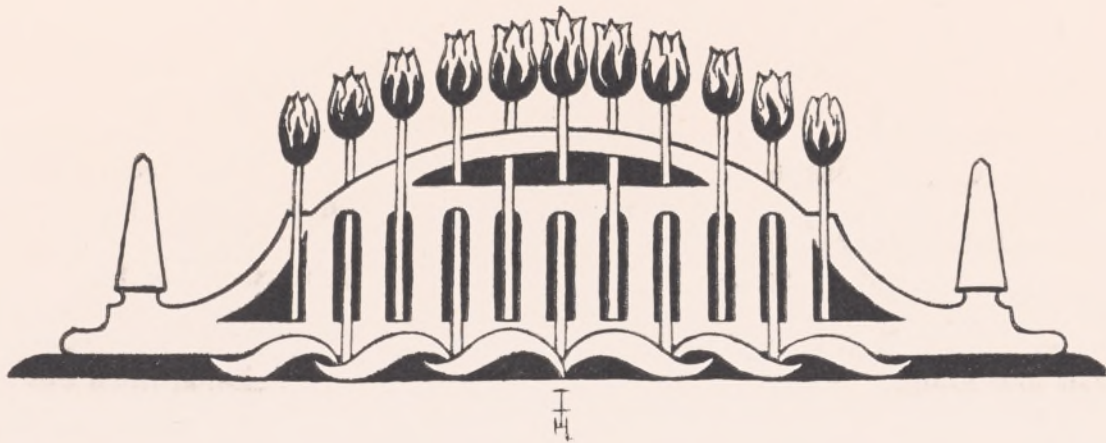
Kam zuletzt des Hufschmieds Kind.
Mädel, sahst du kein Herz im Wind?
Lachte sie leis:

Hats auch der Wind nicht, hast du doch keins,
Dauerst mich, Bub; da, nimm meins.
Aber halts fest.

GUSTAV FALKE







PHANTASUS

ARNO HOLZ

Hinter einem morschen Bretterzaun
träumt am Weg ein Gärtchen.
Purpurne Dahlien, Asten, Sonnenblumen
blühen wild durcheinander.

Auf Spitzzehen kuck ich hinüber.

Um ein eingnicktes Mütterchen
spielen Schmetterlinge.

II

In einen brennenden Abendhimmel,
aus Staub und Dunkel,
steigt der Dom.

Die Glocken läuten.

Die kleinen Linden stehen schwarz,
vor ihren Thüren sitzen alte Leute.

Feierabend!

Die Gassen schweigen.

Die Glut erlischt,
am Himmel
leise
ziehn die ewigen Sterne auf.

III

Kleine, sonnenüberströmte Gärten
mit bunten Lauben, Kürbissen und Schnittlauch.
Noch blitzt der Thau.

Ueber den nahen Häuserhorizont ragen Türme.

Durch das monotone Geräusch der Neubauten
pfeifen Fabriken,
schlagen Glocken an.

Auf einer Hopfenstange sitzt ein Spatz.

Ich stehe, gegen einen alten Drahtzaun gelehnt,
und sehe zu,
wie über einem Astenbeet
zwei Kohlweißlinge taumeln.

IV

Ueberm Bett, eingerahmt, hängt der Myrthenkranz.
Am Fenster
stand vor Jahren mal die Nähmaschine;
ein Kanarienvogel sang.

Jetzt
ist das alles anders.

Abends,
wenn die rote Lampe brennt,
kommen fremde Herren in das Stübchen;
alte, junge, wie's grad trifft.

Du lieber Gott — das Leben!

Nur manchmal,
wenn der Regen draussen auf die Dächer peitscht,
nachts,
kein Mensch ist mehr wach,
sitzt das Weib und weint.

Der tote Mann! Die armen Kinder!

V

Dicke, gelbe Butterblumen!
Der Rasen blinkt, die Götter glänzen.

Eine nackte Venus untersucht ihr Knie,
ein steinerner Herkules schlägt die Leyer.

Die Wasser stürzen, die Wolken eilen,
die Welt voll Sonne.

Frühling!

In meinem Herzen
träumt das Bild eines kleinen Mädchens
mit geöffneten Lippen und lachenden Augen.

VI

In einem alten Park ein Schlöfchen.

Ueber seinem bemoosten Dach glänzt ein Sommerhimmel,
sieben verwilderte Taxusalleen
treffen sich vor seiner Thür.

Ich halte die Hand vor und sehe in ein Fenster.

Nichts.

Dann,
blinkend,
ein Goldrahmen,
verschwimmende Farben,
jetzt,
deutlich:

Eine rosenüberstreute Tapete,
ein blauer Divan —
eine nackte Dame füttert einen Kakadu!

VII

Fern liegt ein Land!

In dunklen Nächten
rauschten schwermütig seine Eichen.
Weiche Flocken deckten mein Grab.

Jetzt blühen die Primeln,
die Drossel singt,
und über grüne Wiesen, um den blauen See
treibt der Schäfer seine Schafe.

Weisse Wölkchen gleiten.

Du süsse Welt!
Auf deinen glänzendsten Stern
hast du ein Herz, das dich liebt, gerettet!

VIII

Du gingst.
Die Blätter — fallen.
In blaue Dämmerung sinkt das Thal.
Ich starre in die steigenden Nebel . . .

Da,
einmal noch aus der Ferne,
weht dein Tuch.

Grüße! Grüße!

Ich strecke sehnsüchtig die Arme.

Vorbei.

Aus den Silberpappeln
schreien die Staare in den Sonnenuntergang.

IX

Auf einem Stern mit silbernen Zacken
sitz ich und lach ich — ein kleines Kind.

Vögel und Blumen haben mich lieb,
blonde Engel spielen mit mir.

Unten grämt sich der Vater,
unten schluchzt die Mutter,
ich sitze und flechte mir einen Kranz aus Himmelsschlüsselchen.

Lieber Vater! Liebe Mutter!
Weint nicht!

Seht:
hier wachsen Blumen,
Lämmer springen,
und an jedem blanken Zacken
hängt ein Zuckerherz!

X

Ich bin ein Stern. Ich glänze.

Thränenbleich
hebst du zu mir dein Gesicht.
Deine Hände
weinen.

„Tröste mich!“

Ich glänze.

Alle meine Strahlen
zittern in dein Herz!



ERNST H. WALTHER

DER DUMME APFELBAUM

IM Schatten der Mühle, dort wo der Schnee auch heuer wieder ganz gewiß zu allerletzt schmelzen wird, stand mißmutig ein Apfelbaum. Ach, ein ewiges Elend, ein ewiges Frieren ist es! Schatten-seite! — das ist seines Schicksals Name! Was nützt es ihm nun, daß er ein Apfelbaum von einer so seltenen, edlen Sorte ist! Müde, am späten Abend, kommt die Sonne um die Hausecke zu ihm, nur auf einen Sprung besucht sie ihn, sie hat keine Zeit mehr, — aber seinen Nachbarn dort am Hang, diesen ganz gemeinen Bauern, wärmt sie die Rinde von früh bis spät. Der Herbst, der jedem andern Apfelbaum ein Fest ist, war ihm noch nie etwas anderes, als eine Schande und eine Wut! Dreißigmal hat er die ganze Geschichte nun mitgemacht: Keime, Blüten, Früchte angesetzt ... oh Früchte! Was muß das für ein Allersüßstes sein, zu wissen: die Aepfel an meinen Zweigen sind reif! — Was für Früchte könnte und würde er tragen! Kolossale, eigelbe Aepfel! So groß, nein größer, als die Faust des Müllers! Und oben um den verdorrten Kelch müßten noch die Buckelchen strotzen! Einen feinen Hauch Rot trügen sie auf der Wange, aber höchstens soviel, wie die vornehmen Stadtdamen, die an den Sommersonntagen vorübergehen. Niemals würden seine Früchte so ein ganzes, lächerliches, rotes Gesicht haben, wie die Bauernäpfel drüben. Aber eine braune Warze, so irgendwo, an der unwahrscheinlichsten Stelle, die würde ihnen eher gut als schlecht stehen! Statt aller solcher Pracht vorigen Herbst hat die Müllerin seine drei harten Grasgrünen in seiner Gegenwart den Schweinen gegeben! —

Nun wurde der Apfelbaum so bitter und verstockt, daß der häßliche Wunsch in ihm aufstieg, es möchte nie wieder Frühling werden! So, — in den weißen Mänteln, haben die Nachbarn doch wenigstens nichts vor ihm voraus! — — —

Wird es nicht warm? Was ist das? Ist denn der verwünschte Frühling schon da? Wird es nicht ganz wunderbarlich warm? Aber es ist ja kaum ein paar Tage her, daß der abgehackte Tannenbaum mit den geborgten Aepfeln, der allwinterlich genau um dieselbe Zeit erscheint, drüben aus den Fenstern der guten Stube strahlte! Da dauert es doch allemal noch zwei oder gar drei Vollmonde, bis — bei den Nachbarn — der Schnee zu tropfen anfängt! Und heute, — wahrhaftig! — jetzt — tropft es! Und bei ihm, von seinen Zweigen, tropft es zuerst?

Und dieser Flackerschein in der Mühle? Was ist das? Hinter allen Fenstern. Nun schlägt es gar heraus ins Freie, und oben aus dem Dache bricht es, ähnlich dem flammenden Tannenbaum, nur viel heller und höher und viel röter und viel wilder! —

Da stürzten aus der Thür die Müllerin und die Kinder, der Knecht, die Magd, der Müller, mit wunderlichen Geberden, und was sie in den Händen trugen, legten sie hastig in den Schnee. Dabei waren mancherlei Dinge, die der Apfelbaum noch nie gesehen hatte. Dann kamen vom Dorfe her die Menschen gerannt, erst einer und dann vier und dann die hellen Haufen; sie redeten auf den Müller los, auch auf die Müllerin, und dabei wurde es immer wärmer. Kein Zweifel — der Frühling! Es geschieht etwas, was noch nie geschehen ist! Etwas Herrliches! —

So schnell war der Apfelbaum das weiße Winterkleid in seinem Leben noch nicht losgeworden. Er war über und über nafs. In einem kleinen Teiche stand er. Seine Aeste dampften. Und wurden trocken. Sie reckten sich. Eine ganz neue, köstliche Wollust rieselte durch seine Adern.

Was die Menschen für einen Lärm machen!

Die Mühle sieht so rot aus, wie die Sonne. Ueber und über. Ringsum ist Helle wie am

Mittag, obwohl es doch vorher schon Abend wurde. Drüben die Berge schlafen im Dunkel, nur hier um den Apfelbaum leuchtet der Frühling.

Solch ein Frühling thut weh! Er ist heißer, als der Sommer.

Nun wurde auf Rädern eine große Tonne herbeigeschleppt, daraus gossen die Menschen einen Regen über die rotflackernden Mauern. Dem Apfelbaum aber schwanden beinahe die Sinne, so heiß war ihm geworden.

„Spritzt doch mal an den Baum! Er wird verkohlen!“ rief einer; da wendete sich der Springquell gegen den Apfelbaum und überschüttete ihn mit seinem kühlen, wonnigen Wasser. Darnach streckten und reckten sich die Glieder des Apfelbaums noch immer mehr und noch viel lustiger.

Der Strahl aus der Tonne regnete nun wieder auf die Mühle, lange, fast allzulange für den Apfelbaum, dem die schrecklich nahe Glut schon abermals Stamm und Aeste getrocknet hatte. Bis ins Mark wärmte sie ihn, wobei sie seiner Rinde freilich schon wieder weh that, noch weher wie vorhin. Aber ein Apfelbaum schreit nicht Au, wie die jämmerlichen Menschen, und außerdem: wenn man ein Leben lang im Schatten gestanden hat und plötzlich, endlich ist das Licht, die rote, herrlichste Herzenslust erschienen, — das würde einen noch viel ärgeren Schmerz in lauter Freude verwandeln.

Auch ließen sie's nun wieder einmal über den Apfelbaum regnen und immer wieder. — Das ist brav von den Menschen!

Als bald fingen auch die verschlafenen Wurzeln an, sich zu regen, Saft und Kraft zu trinken, und ein Quellen und Schwellen, ein ganz neues, schöneres Leben pulste mächtig herauf.

Und immer weiter loderte und glühte die Mühle, — beinahe die ganze Nacht hindurch. —

Als aber die Sonne aufging, — lachte sie dem Apfelbaum ins Gesicht. Denn die Mühle war nicht mehr da. An ihrer Stelle lag und dampfte ein schwarzes Durcheinander. Eine kerzengerade Säule stieg aus dem Haufen zum Himmel. Dem Apfelbaum war das natürlich ganz gleichgültig. Er sah nur die Sonne und fühlte nur sein neues Leben. Wird ihn nun die Sonne den ganzen Tag anscheinen? Aber gewiß! Denn die Mühle ist nicht mehr da. — Und nun: — Nun wird er einmal den Bauern drüben am Hange . . . ei, sieh doch mal an! Noch nicht einmal ihr bißchen Schnee haben sie herunter! . . . nun wird er denen einmal zeigen, — was ein Apfel ist!

Fühlt er nicht schon ein Kribbeln und Kitzeln in allen Zweigspitzen? Ein Fließen in allen Gliedern? —

An den Zweigspitzen schwellen die dicken Knospen. Am Mittag waren schon über zwanzig aufgebrochen, hielten der Sonne die grünen Blättchen und Aestchen hin und konnten sich gar nicht genug thun mit Drängen und Treiben. — Ein seliger Tag ist das!

Wer wird die Äpfel essen? Ein König? Oder wird die Magd sich einen mit dem Ulanen teilen, der vorigen Herbst eine Nacht unter dem Apfelbaum im Quartier lag? Aber . . . das ist ja eines Apfelbaums ganz unwürdig, sich darüber Gedanken zu machen, wer die Äpfel ißt! Die sie essen, sind alle arme Leute, — König ist der, auf dessen Zweigen sie reifen! —

Und noch einmal sah der Apfelbaum hinüber zu den Nachbarn: — Was sagt ihr nun! —

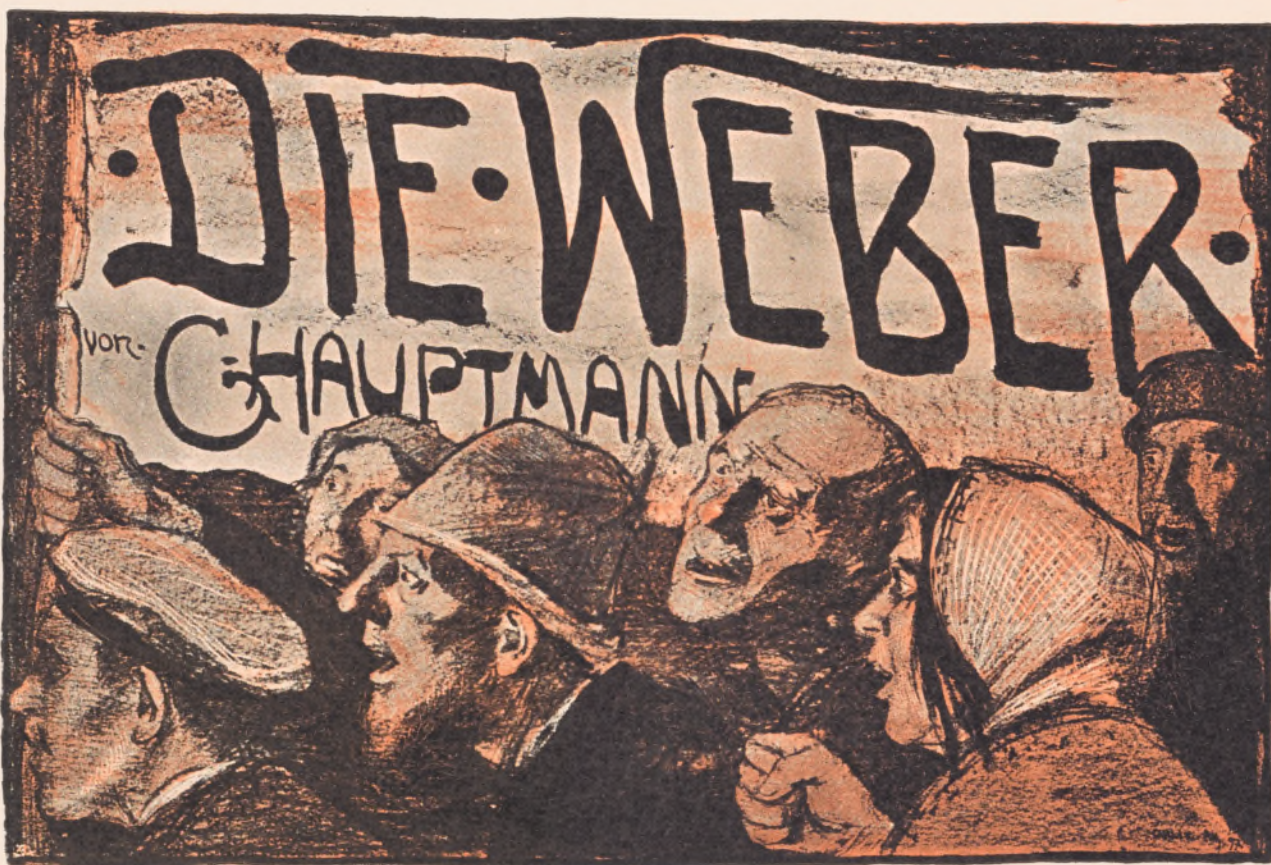
Aber am Nachmittag, als die liebe, starke Sonne ihn immer noch und immer weiter wärmte, und als die längsten von seinen grünen Trieben schon beinahe einen Finger lang standen, als die Blüten im Keim sich schon überlegten, wohinaus sie ihr Gesichtchen wohl am hübschesten lachen ließen, da war der Apfelbaum schon so stolz geworden, daß ihn die dumme Meinung der Nachbarn überhaupt ganz kalt liefs. Er begriff schon gar nicht mehr, wie er sich über derartige Ansichten und Urteile manchmal — früher — hatte ärgern können. Wie sagten sie doch gleich immer? — „Er kann nichts.“ „Unreife Äpfel sind keine Äpfel.“ „Tja, können, können! Das ist es eben!“ —

Nur noch ein mitleidiges Lächeln hatte der Apfelbaum für alle diese Ordinären und Mißgünstigen. Wie sie ihn heute staunend betrachteten, fühlte er wohl, aber er that gar nicht dergleichen. Er verachtete sie. Ganz ehrlich verachtete er die ganze Welt, — das Verachten machte ihm schon gar keine Mühe mehr. Mit zwanzig, dreißig offenen Augen sah er die Sonne und hatte nur Einen Gedanken: — Morgen, — morgen werde ich blühen! — — —

Gegen Abend aber, — die Sonne war kaum hinunter, — durchschauerte ihn ein Frösteln, ein eiskaltes Entsetzen. Als es ganz finster geworden war, fühlte er, wie sein Saft von der Rinde her allmählich gefror.

Kurz nach Mitternacht stach ihn eine feine, lange Nadel von oben bis unten durchs Mark.

WALTER HARLAN





O. KAMPFMAN, HOF

DER WANDERER

Im Grübeln bracht ich meine Tage hin;
 Jedweder Morgen gab ein Anderes auf,
 Und wie ich folgte in gequältem Lauf,
 Sah ich die Lösungen ins Ferne fliehn.

Und brach ich hin des Abends am Wegesrand,
 Liefs mirs nicht Ruh und rifs mir vom Stein 's Gesicht,
 Und ich gehorchte starr der grofsen Pflicht,
 Die mir am Abendhimmel drohend stand;

Schritt wieder zu und schalt nicht, was beschieden,
 Im Wandern sah ich in die Nacht hinauf:
 Still zogen alle Sterne auf,
 Da kam das Kinderlachen und gab mir Frieden.

LIED

Die Nacht die warf sich blaue, blinkende, klingende Schalen zu,
In meiner Seele standest singend und lachend nur immer du
Und mein traumhaft Haus
Mit den Säulenhallen.

Wie du mich dort, Blutmohn im Haar, in der Nacht empfindest,
Sann ich, und in den weiten, roten Hallen mit mir gingst,
Wo an den Säulen grüne Schlangen
Empor sich ringeln im Mondenscheine.

Ach du warst fern; ich sah nur immer wieder hinaus,
Wie der Mond von Silberdach zog zu Silberdach, bis ans letzte Haus,
Und weiter die Nacht ihr blau Tuch wob —
Und meine Seele weinte.

VISION

Auch jetzt noch gehst du oft durch meine Nächte.
Das silberweiße Haupthaar nackt und bloß,
Die stillen dunklen Augen heiß und groß,
Und wie im Mondglanz schimmert deine Rechte.

Und dann lehnst du an jenen Marmorsteinen,
Wo immer fort der helle Brunnen rinnt,
Und wo die Nacht steht, still, und sinnt;
Und deine treuen Augen weinen, weinen.

W. ZAISS





THEODORA ONASCH

SONNENOPFER

VON

STANISLAW PRZYBYSZEWski

Die Du mir mit lichttrunkenen Fingern
die Schönheit welkender Herbsttrauer, den
müden Glanz lustsatter Pracht, die fiebern-
den Farben sonnenzerfressener Paradiese in
meine schweren Träume verwebst —

Geliebte —

viele Monde sind gegangen, seit ich Dich
gesehen, aber noch immer glänzt mein Herz über
den Sternen, die Du in mein Leben gesät, noch
immer wachsen aus meinem Blut Hände, ringend,
flehend nach dem Glück, das Du mir einst ent-
facht.

Die Du mir im Dämmerungsdunkel mit leisen
Händen auf verwunschenen Harfen ein irres Ge-
webe nie geahnter Melodien spinnst: von seligen
Stunden, die wie ein fernes Echo verwehen, von
Sonnen, die versinkend ihre schlaftrunkene Glut
über die Meere gießen, von Nächten, die mit
weichen Flügeln das kranke Herz umfassen —

Geliebte —

viele Monde sind gegangen, seit Du mir meine
tiefste Trauer und mein schwerstes Glück gesungen,
aber noch immer seh' ich im Dämmerungsdunkel
deine Augen im weltfremden Schmerze thränen,
und eine leuchtende Hand seh' ich, die sich
gespenstisch aus dem Dunkel zu mir herüber-
schiebt und im flackernden Verzweiflungsschrei
die meine umspannt.

Die Du mir den Tag zur Nacht umwandelst,
in dunklen Gründen mein Licht verlöschest, alle
Weiten mir nahe rückst und alle Nähen in unend-
liche Fernen breitest — die Du mir im Herzen
trübe Irrlichter entflammst und schwarze Traum-
blüten züchtest —

Geliebte —

viele Monde sind gegangen, seit Dein letzter
Blick in mein Blut sich schmerzlich wühlte, und
immer seh' ich Dein mondlichtblasses Gesicht, die
goldne Krone von seidnen Haaren um Deine
Stirn, und in das kranke Lächeln seh' ich zwei
Thränen schwer und langsam unter den langen
Wimpern fließen, und Deine Stimme hör' ich, wie
sie mir ins Herz ihr düsteres Leid blutet.

Die Du mir die Siegel aller Heimlichkeiten
erbrichst und mir die heiligen Runen verborgener
Kräfte deutest, und nach allen Stürmen des Lebens
Dich immer von neuem wie ein Regenbogen von
einem Himmel der Gnade zum anderen über
meinem Gramgeschick entspannst —

Geliebte —

nie noch sah ich meine Sterne in so wilden
Stürmen über den Himmel schießen, nie noch
hat meine Seele ihre Flügel weiter nach Dir ent-
schwungen, nie haben meine Arme sich schmerzlicher
nach Dir gebreitet, nie noch sah ich die Glorie,
die meine Sehnsucht um Dein Haupt entfacht, so

blutig flackern, wie jetzt, da Du mir in den Oceanen der Ewigkeit versunken bist.

Geliebte!

Hier meine Träume! Um Deine Füße winde ich die Kränze, die mein schweres Glück geflochten —

Hier mein Herz — mein Herz! In Deine Hände lege ich mein Herz!

✱

Endlos war mein Reich und ohne Schranken meine Macht.

Ueber Wüsten und über Paradiese habe ich geherrscht, heilige Flüsse durchfurchten mein Land und drei Meere begrenzten mein Reich.

Tausende und Abertausende von Sklaven warfen sich vor mir auf die Kniee und beteten den Lichtsohn an.

Wenn ich wollte, so wurden Flüsse in neue Betten geleitet, die Wüste unter Meer gesetzt. Wenn ich wollte, so entstanden vor meinen Palästen paradiesische Wundergärten über eine Nacht, und in den Himmel hinein ragten die Gräber, die man meinen Ahnen erbaute, bevor der Mond zweimal seinen Weg vollendet.

Die Mächtigsten dieser Erde hab' ich unterjocht, die Götter habe ich gehöhnt, denn es war keine Macht, die sich der meinen vergleichen liefse, und keine Kraft gab es, die sich mit der meinen messen könnte.

Denn ich war der Sohn des Lichtes und der Sonne und vor meiner Majestät verblich aller Glanz und vor meiner Gewalt versank in Staub alle Macht.

Und dreimal am Tage opferte ich der Sonne, denn ich liebte die Sonne, meine Heimat, meine Mutter, meinen heiligen Urschofs.

Unermessliches Glück und allen Reichtum der Erde schüttete sie mit liebenden Händen über ihren Sohn.

Auf allen Meeren blähten sich die weißen Segel meiner Schiffe und oft, wenn ich von der Terrasse meines Palastes auf das Meer hinabsah, zogen die Schiffe wie eine endlose Albatrosheerde an meinen Augen vorüber.

In allen Ländern standen meine Krieger, schwarze Riesen, die sich vom Mark erjagter Löwen nährten. Und wenn sie an der Terrasse meines Palastes in endlosen Scharen schritten, dann dröhnte die Erde und die Sonne brannte ihre

rasendsten Fanale auf den silbernen Helmen und Schildern.

Nichts gab es, das nicht unter meiner Macht sich beugte.

✱

Und eines Tages, da meine Heerscharen von ihren weiten Zügen zurückgekehrt waren, trat der Führer vor meinen Thron und sagte:

Herr! Weit über die Grenzen Deines Reiches sind wir gegangen, weit über die drei Meere, die Dein Reich beschließen, fuhren uns Deine Schiffe in ein seltsames Land.

Der Glanz der Sonne wärmt nicht dort, die Sonne ist wie ein riesiger Topas. Der Tag gleicht dort einer dämmrigen Frühlichtstunde und aus unsichtbarer Quelle strahlt die Erde ein fahlgrünes Licht in die Nacht hinein.

Nichts war dort zu erbeuten, denn es ist das Land der Schatten. Die Erde trägt keine Früchte und die Menschen sind nicht von unserer Welt.

Von dort brachten wir Dir, o König, ein Weib, blaß wie unsere Mondscheinnächte, mit einem Haar, als wäre die Sonne darauf geschmolzen, mit einer Stimme, die von weither zu kommen scheint, als wehte der Wind in der Abenddämmerung über das Meer ein fernes Lied herüber.

✱

Und Du gingst langsam durch den Saal an die Stufen meines Thrones.

Und es war, wie wenn Blätter von einer Rose leise abfallen, wenn der Wind sie schüttelt — wie wenn Töne einer berührten Saite, langen Regentropfen vergleichbar, in dem Dunkel verrinnen — wie wenn das Wetterleuchten an heißen Sommerabenden in goldigen Strähnen sich über den Himmel gießt.

Es wurde still im Saal, wie in der blauen Morgenstunde, da die ganze Welt in atemverhaltender Erwartung auf den Lichtkampf am Himmel horcht:

Und Du kamst näher, wie das fernste Echo der Ewigkeit. Noch näher. Ich fühlte, wie ich in einer geheimen Ehrfurcht zurückwich, wie der Saal zurückzuweichen schien, ich sah einen nebligen Glanz die Räume füllen...

Du bliebst stehen.

Und jetzt sah ich Deine Augen auf mich gerichtet, tief, wie dunkle Himmelsweiten, traurig,

wie herbstliche Dämmerungsschauer und mild wie das Leuchten des Meeres in schwarzen Nächten.

Da sank ich vor Dir auf die Kniee, und Du, Sklavin, wurdest meine Herrin.

✱

Aus einem dunklen Lande bist Du gekommen, wo die Sonne wie zum Abschied scheint, blank und rot wie Safran. Aus dem Lande ewiger Schatten bist Du gekommen, einem Spiegelbild längst versunkener Welten, mit Meeren, die gestorben sind und wie blaßgrüner Opal schillern, mit Bergen, die gespenstisch geistern und in seltsam verschlungenen Ketten ins Meer versinken, mit Wäldern, deren Laub in der toten Farbe roten Kupfers düstert.

Du kamst, wie ein Strahl, der nach Millionen von Jahren von einem fremden Sterne her sich auf die Erde verirrt.

Du kamst, wie Träume über das lustmüde Herz kommen, still und weich mit dem leisen Ton vergilbten Laubs, das zur Erde fällt.

Du kamst, wie ein verhallender Klang, den man in seinem Herzen wie den Flügelschlag einer weichenden Erinnerung hört, und Du kamst mit der Stille der Nacht, wenn sie ihre Schwermut über die Erde blutet.

In die Sonnenwunder meiner Heimat bist Du gekommen, wo die schwingende Hitze weißglühender Sonne die Flüsse trocknet, wo in den Nächten die schwüle Glut feuer gesättigter Erde den Atem beklemmt und die Sterne glühen, wie heiße Fieberflecke, die das rasende Herz des Alls auf den Himmel wirft.

✱

Deine Augen starrten mit großer, ängstlicher Frage in die wilde Pracht meines Reiches.

Sie wurden wund von dem heißen Glanz, Dein Blut schien zu kochen und auf Deine Stirn trat sprengend das feine Netz der Adern hervor.

Du wurdest scheu und siechtest hin. In die tiefsten Gründe meines Palastes hast Du Dich verborgen, mit schwerer Seide die Fenster verhängt und mit dicken Teppichen jeden Laut erstickt.

Noch seh' ich Dich, wie Du still durch die endlose Flucht der dunklen Säle schreitest, noch höre ich Deine Schritte wie verrauchenden Nebel schwermütiger Accorde.

In Deinem lichten Haar die schwarze Rose.

Schwer und gluttrunken glänzte sie in der blassen Goldflut Deiner Haare.

Scheu wurdest Du wie eine Antilope auf den wildesten Felsen meiner Berge, Dein ängstlicher Blick irrte wirr durch die endlose Flucht der dunklen Säle und in den Nächten hörte ich Dich die kranke Sehnsucht weinen — nach Deiner Heimat zurück, nach dem riesigen Topas auf dem dämmerungstiefen Himmel.

Ich begann die Sonne zu hassen, die Dich tötete.

Ich wünschte, ich hätte die Macht, den Himmel in der Stunde zur Ruhe zu zwingen, wenn sich das Morgenrot aus der schwülen Umarmung der Nacht loswurzelte und seine schreienden, bluttrunkenen Aeste über den Himmel wirft und über den ganzen Osten hin die übermächtige Gipfelkrone wie eine feuer gesättigte Koralleninsel in rotem Lichte blüht.

Ich wünschte, ich hätte die Macht, den Himmel zur Ruhe zu zwingen, wenn das Dunkel den Himmel überzieht und die Erde die Liebesglut der Sonne in die Wolken zurückstrahlt. Oh! diese Stunde, die blaue Stunde des Himmels festzuhalten, da die Töne langsam, wie Schneeflocken in leiser Schwermut in endlose Tiefen fallen, da im Herzen wirre Träume blühen und ihre Sehnsucht über alle Weiten und Fernen ziellos irrt: weit über die Berge, die in den Himmel wild zerhackte Linien schreien, weit über die Meere, die in sich selbst untertauchen, weit über die Urwälder meines Reiches, wo die Ewigkeit in tauber Ruhe brütet.

Und ich wünschte, ich hätte die Macht das Frühlicht mit der Abendröte zu vermählen, ungeahnte Farben ineinanderzuwirken, einen neuen Himmel über die Erde zu spannen, daß kein Tag Dir mit weißem Glanz die Seele trübte und keine Nacht Deinen sehnsuchtsflackernden Blick beengte.

Einen neuen Himmel wollte ich über Deinem Haupt entspannen, leuchtend wie grünes Polarlicht in ewigen Nebelnächten. Nur keine Sonne, die sich mit gellen Stößen Dir in die Augen keilte, und in Deinem Blute giftige Keime ausbrütete.

✱

In dem dunklen Gemach saß ich bei Dir und sah, wie Deine Augen sich immer größer und ängstlicher öffneten, wie Dein Gesicht durchsichtig wurde und blaß, wie blaugeaderter Alabaster.

Ich safs und brütete, wie ich Dir Licht schaffen könnte, kaltes, totes Licht, das den Himmel Deiner Heimat Dir ersetzen würde.

Und ich schickte meine Boten in die Welt hinaus, daß sie die Erde nach seltenem Gestein durchwühlen sollten, dessen kühler Glanz Dir die Säle erleuchtete.

Und von Indien her brachte man Dir Diamanten, stolz und herrlich wie steingewordenes Licht, kühl wie die Hand eines Sterbenden und lindernd wie die wunderkräftigen Blätter der Lotusblume.

Von Griechenland her kamen blaue Saphirsteine, die einst die Halbmonde der Artemis schmückten, rein, keusch und kühl, wie die schwermütigen Nächte der Herbstmonde.

Den Priesterinnen der Gallier wurden die heiligen Smaragden geraubt, die auf den Opferaltären der Druiden in die finsternen Eichenwälder die Runen künftiger Geschicke strahlten.

Den ägyptischen Magiern wurden ihre Chrysolithen entrissen, die wie erstarrte Sonnenstrahlen in kaltem Lichte blühen — Chrysolithen, die den Wahnsinn heilen, die nächtlichen Gespenster verjagen und vor dem sehnsuchtstrüben Auge niegeahnte Pracht paradiesischen Glückes zaubern.

Von unbekannten Ländern her schleppte man unermessliche Schätze herbei: schwarze Achate mit weißen Adern, Hyacinthen, grün, mit rötlichen Streifen, tollläugige Jantaren, giftig und berauschend wie Bilsenkraut.

Die ganze Erde wurde nach seltenem Gestein durchwühlt, alle Meere wurden nach Perlen und Korallen durchsucht und in den dunklen Sälen häuften sich Schätze auf Schätze — Steine, auf denen noch das Blut ermordeter Priester und Zauberer klebte, Beryllen, die Tote ins Leben zurückrufen, Orite, die das elendste Herz mit überweltlichen Träumen berauschen, glanzlose Chalcedone, die ewige Jugend verleihen.

Dann wieder Steine, die wie Augen hungriger Tiger Wutfunken sprühten, tückische Onyxen, die alle Abgründe des Schmerzes öffnen, tausendfarbige Opale, die das Hirn in weiße Nebel hüllen und das Herz in irre Schwermut lösen.

Es war, wie wenn gleißende Sterne in einer großen, toten Sonne zusammengeschmolzen wären.

Ueber dem düsteren Gefunkel der Achate und Orite breitete sich die schwermütige Lichtflut violetter Amethyste. In das stolze Dithyrambengeglüh der Diamanten stach mit spitzen Strahlen die schweigsame Kälte der Onyxen. Die grünliche Goldflut der Topase tanzte mit den Hyacinthen

wilde Lichtfanfaren, von fremden Welten träumten die Smaragde und in blauem Dämmerungslicht strahlten die Saphire ihren herben Zauber.

Und in dem kreisenden Trubel der gleißenden Farben, in all dem Wirbel und Geschrei der tollgewordenen Gesteinssonne gingst Du leise auf mich zu, näher, immer näher, Du beugtest Dich über mich und sagtest leise:

Ich will nicht dieses Opfer; opfre mir die Sonne — Deine Sonne — Opfre mir, o Lichtsohn, Deine Mutter!

Und es war, als wiche der Boden unter mir weg, als knickten die Säulen des Saales ein und die schwere Decke stürze über mich zusammen.

Es war als wäre eine Ewigkeit herabgefallen. Nur das tückische Gefunkel der Edelsteine sprühte in fiebrigem Taumel Funkenregen in meine Augen.

Und immer fühlte ich Deinen Blick starr auf mich hergerichtet mit einem schweren wartenden Schweigen, das ich wie ein fliehendes Wetterleuchten an den blanken Wänden gleiten sah.

Und das Schweigen füllte den großen Saal, fraß das Licht auf, es verglomm das Geglüh der Edelsteine und in der tauben Stille hörte ich die Schläge Deines Herzens wie ein dumpfes Pochen an den Thoren des Ewigen.

Endlich fühlte ich, daß ich antworten mußte und wie ein fremdes Echo scholl es mir von den Wänden zurück:

Ich opfre Dir die Sonne.

Und Du nahmst meinen Kopf in Deine blassen Hände und sagtest:

Ich danke Dir, o König!

Und wieder glühte lange das Schweigen um die blanken Wände, bis plötzlich eine wilde Blume sich schreiend mit weitgeöffnetem Kelch in jähem Glück hochreckte:

Geliebter!

✱

Seit dieser Zeit liebtest Du mich.

Deine Liebe war weiß und rein und weich wie die Flügel einer Polarmöve.

Dein Herz fühlte ich an meiner Brust die Glut meiner Sonne atmen und in mein Blut sangst Du mir ein Paradies hinein, sangst fremde Zauberworte, die ich nicht verstand, fremde Worte, die ich streichelte und küßte, Worte, die meine Seele lebendig sah, die sie einmal schon gekostet hat, als ich noch mit Dir zusammen in dem Urschoß des Daseins die Ewigkeit trank und der Erde den Uranfang träumte.

Und ich war glücklich. Ich war glücklich, obwohl ich fühlte, daß das Verderben über mir hing und rote Blitzwolken unheilschwanger nahten.

Endlose Stunden saß ich bei Dir. Weiße Nebel sah ich um mich kreisen, rote Blitze schossen um mich herum, Angst und Verzweiflung grub mit mageren Gespensterhänden tiefe Gänge in mein Herz, aber ich war glücklich.

Draußen wartete die Sonne auf mich. Die Sonne, der ich einst dreimal am Tage Dankesopfer brachte. Vom frühen Morgen bis in die Nacht hinein lauerte mir die Sonne auf.

Sie ging langsamer als sonst, um die Mittagszeit schien sie still zu stehen mit zögerndem Ruck tauchte sie gegen den Abend ins Meer, um bald, oh bald rachesinnend über meinem Reich zu lauern.

Tag für Tag blieb sie über meinem Palast stehen und wartete.

Aber nie wieder habe ich ihr geopfert. Aus der Opferschale trank meine weiße Königin den Trank der Liebe und des Vergessens, auf den heiligen Mefsgewändern lösten sich des Nachts ihre Glieder und die sonnengeweihten Rubinen des Opferaltars träumten auf ihren Fingern von der einstigen Pracht der Sonnenfeste.

Ich höhnte die Sonne, ich haßte sie und in bangem Erwarten fürchtete ich ihre Rache.

*

Nie hast Du wieder von Deiner Heimat gesprochen, aber ich fühlte sie über mir, um mich herum, denn Du wurdest nun meine Heimat.

Dein Blick küßte die gespenstischen Stunden Deiner Berge wie lähmendes Gift in mein Herz, Deine Hände geisterten in meine Gedanken die welke Trauer Deines toten Landes und Deine Stimme goß über meine Träume die Farbe geschmolzenen Opals, die Farbe Deiner toten Meere.

Ging ich mit Dir, so war's, als sinke mein Fuß in jahrtausendaltem Moos unter und zu allen Seiten sah ich die Wälder Deines Landes in kupferroter Dämmerung düstern.

Und wenn die Nächte kamen, Nächte kurz und hell, wie der Blick eines Tigers, der seinen Käfig gesprengt hat, wenn Deine Hände auf der Harfe irrten und die Töne wie blaue Fäden schmelzenden Schnees über endlose Gletscherfelder rieselten, dann breitete meine Sehnsucht ihre schmerzhaften Flügel, mein Blick irrte weit

über die mondbeglänzten Dächer der Millionenstadt, weit über den Himmelsrand, der mit dunkelrotem Band das Meer umsäumte, und aus dem Schweigen meiner wunden Seele riß sich ein Schrei los — der Sonne zu, die hinter dem Meere sich zu ihrer Rache rüstete.

Wie ich mich da nach der Sonne sehnte.

Nur noch einmal zu sehen, einmal noch, wie sie im Niedergang die rote Flut über mein Reich gießt, einmal nur, wie sie um den Mittag in sengender Glut über den Dächern meiner Stadt steht, einmal noch, wie sie in Triumph die Nacht zersprengt.

Die weiße Albatrosheerde meiner Schiffe möchte ich sehen, wenn sie träge, vom Licht zerfressen, auf dem Meere steht, die flammenden Fanale möchte ich sehen, die die Sonne auf den silbernen Helmen meiner Krieger entzündet.

Etwas riß, zerrte an mir. Kaum hatte ich Macht über meine Glieder. Mein Herz stahl sich hinter das Meer, mein Auge weidete sich in trunkener Lust an dem Wunder aller Wunder, und in schreiendem Jubel grüßte ich die Sonne, meine Mutter, mein Glück und mein Verderben.

Aber immer von neuem erstickte ich in mir den Verzweiflungsschrei nach der Sonne und immer wieder kehrte ich in das tote Lichtreich unseres Gemachs zurück und in dem dunklen Grund Deines verlangenden Blickes tauchte meine Sehnsucht unter.

Und es war, als liebten mich Deine Hände dann mehr, als wühlte sich Dein Auge tiefer und heißer in mein Herz, als pochte jede Nacht Dein Blut stärker nach mir.

Ich preßte Dich an mich, ich stürzte mich mit allen Sinnen in das Glück, das Du, Du allein mir gabst, aber nie konnte ich vergessen, daß da draußen die Sonne die Nacht zersprengt und ihre blutrünstigen Arme weit über den Himmel wirft.

Die Sonnenarme, die sich in vergeblicher Qual jeden Morgen vom Himmel lösen wollten, um den treulosen Sohn zu fassen.

*

Aber es kam die Zeit, da sich mein Herz nach der Sonne nackt schrie.

Mein Blick irrte unstät in dem dämmrigen Saal an den krystallinen Blumen, die sich an den Wänden emporrankten, er wurde krank in dem kalten Gefunkel des Edelgesteins, das mir mit fahlem Licht in die Adern schien.

Meine Hände wurden durchsichtig, meine Stimme klang mir fremd und immer stärker wurde meine Sehnsucht nach dem Tag, nach der schwellenden Hitze, nach der Mittagsglut, in der mein Reich zu einer weißen Lichtwüste zusammenschmolz.

Und trübe mit kranker Trauer senkte sich Dein Blick in meine Seele. Tief, tiefer noch wühlte er sich hinein und las meine Sehnsucht und meine Angst. Dein Blick brach an meinem Verlangen, meiner Gier nach der Sonne.

Fremd lösten sich Deine Hände, wenn ich sie in den meinen hielt, das Licht Deiner Augen barst und glanzlos in stumpfer Verzweiflung starrtest Du vor Dich hin.

Und draußen stand die Sonne und brütete Pest, Verderben und Hungersnot über meinem Reiche aus.

Sie verbrannte die Frucht auf den Feldern, sie trocknete die Flüsse in meinem Lande aus, die üppigen Weidentriften wurden rot wie eine unermessliche Brandwunde, sie dörnte meinem Volk das Fleisch an den Knochen, so daß es in brandigen Fetzen abfiel, und vor meinem Palast hörte ich mein Volk wie eine tausendköpfige Hyäne brüllen, in der Hungersnot sich verzweifelt krampfen, ich fühlte seine Flüche und Verwünschungen wie Schwefelregen auf mein Herz fallen, aber ich trat nicht in die Sonne hinaus.

Dich, Dich sah ich nur wie Du in der dunkelsten Ecke kauertest, wie Deine weitgeöffneten Augen die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies bluteten.

Ich saß und brütete, aber meine Seele wurde stumpf und kalt in dem Uebermaß ihres Elends.

✱

Da eines Tages erbrach das tollgewordene Sklavenvolk die Thore meines Palastes und wälzte sich vor meinen Thron.

Mein Herz schütterte.

Was war aus meinem Volk geworden! Diese ekle Getier mit der bleichen Haut, die an den Knochen klebte und die Eingeweide durchschimmern liefs — das war mein Volk?!

Und in Raserei schrie ich: Fort von meinen Augen! Fort!

Aber das Volk rührte sich nicht!

Es schien, als streckte sich jeder Sklave mit ausgebreiteten Armen lang hin vor meinem Thron

und in grausigem Entsetzen sah ich vor mir in dem endlosen Saal ein Totenfeld von übers Kreuz gespannten Gerippen.

Dann sah ich nichts mehr.

Ich fühlte nur, wie ich auf die Terrasse hinausgetragen wurde; mein Auge stierte irrsinnig auf die mit ekler Haut überzogenen Totenköpfe meines Volkes, auf die dürrn Knochen tausend weitgestreckter Arme, die sich schreiend zu mir emporreckten, Augen sah ich leuchten, wie bei verreckenden Schakalen und mordlüstern, bluttriefend schrie das Volk:

Gieb uns Deine weiße Sklavin!

Und wie die Erde sich wutschnaubend öffnet und das Feuer über die Länder speit, so spie diese Sklavenbrut ihre mordleczende Rache:

Aufs Kreuz mit ihr! Aufs Kreuz! Der Sonne zum Opfer!

So rast nicht der Taifun, wenn er vom tiefsten Grund das Meer in den Himmel einem Spielball gleich emporwirft, so rast nicht der Samum, wenn er über meine Karawanen Sandberge schüttet, so raste nicht einmal die Sonne, als sie das Pestgift über mein Reich säete, wie das Volk da, dieses eiternde Volk zu meinen Füßen.

Plötzlich wurde es still. Mit abgerissenem Ruck. Wie wenn man einen rasenden Hengst über einem Abgrund mit eiserner Faust zum Stehen bringt, daß die Erde sich unter ihm aufreißt.

Als hätte eine unsichtbare Sichel mit einem Schnitt das ganze Volk wie eine Roggengarbe gefällt:

Auf die Terrasse, in die pestspeiende Glut der Sonne trat langsam meine weiße Königin.

Ihre Augen waren geschlossen, ihr Gesicht wie in Schmerzenskrampf verzogen.

Mit übers Kreuz gelegten Armen mit langsamen Schritten trat sie näher und näher.

Ich wollte schreien, ich wollte auf sie stürzen, um sie zurückzureißen, aber als wäre ich in die Erde eingewachsen, an jedem Glied mit eisernen Ketten gefesselt, als wäre meine Kehle leer geworden, mußte ich stehen und sie anstarren.

Jetzt blieb sie stehen, jetzt irrte zitternd ihr Fuß auf den feuerglühenden Steinen, jetzt ein gewaltsamer Ruck: sie wurde so weiß, daß sie sich in der Sonne aufzulösen schien, noch ein Ruck, noch ein Schrei und leblos sank sie mir zu Füßen...

✱

Furchtbar war meine Rache.

In vielen Tagen raste ich gegen mein Volk. Aber willig liefs es sich aufs Kreuz schlagen, willig warf es sich unter die Räder des heiligen Sensenwagens, mit verzücktem Glück nahm es auf alle Martern und Qualen, die ich ihm zudedacht hatte, denn der Himmel hatte sich geöffnet, kühle Winde wehten die Pest weg und über Nacht sprofs in üppigem Ueberflufs die Frucht hervor.

Noch einmal fluchte ich der Sonne, noch einmal fluchte ich der Sklavenbrut, die sich mein Volk nannte und verschlofs mich in dem dunklen Gemach mit der toten Gesteinssonne, wo Deine blassen Hände in angstflackernden Todesschauern die meinen umspannten.

In diesem toten Saal werde ich Deine Harfe bluten hören, werde die glänzenden Nebel sehen, die Du einst in das dämmrige Dunkel strahltest und Dein Herz werde ich hören, wie es in der schweren Stille pocht — pocht — pocht und mich ruft und mich lockt in Deine Heimat, zu Dir zurück, Deine Heimat, wo die Sonne blank und safranrot wie zum Abschied scheint, wo die Meere wie blafsgrüner Opal verglühn und die Wälder in der Farbe roten Kupfers düstern.

Ehe einmal der Mond seinen Lauf vollendet, wird mein Schiff seine weissen Segel spannen und mich über das Meer fahren, in meine neue Mondlichtheimat, zu Dir, meine weifse Sklavin, zu Dir zurück.



THEODORA ONASCH

NACHTBILD

Wir klirren und klappen durch dunklen Wald,
Dem Schimmel pfeift Wind um die Ohren.
He, halt!
Es klingt; ein Eisen mein' ich ging verloren.

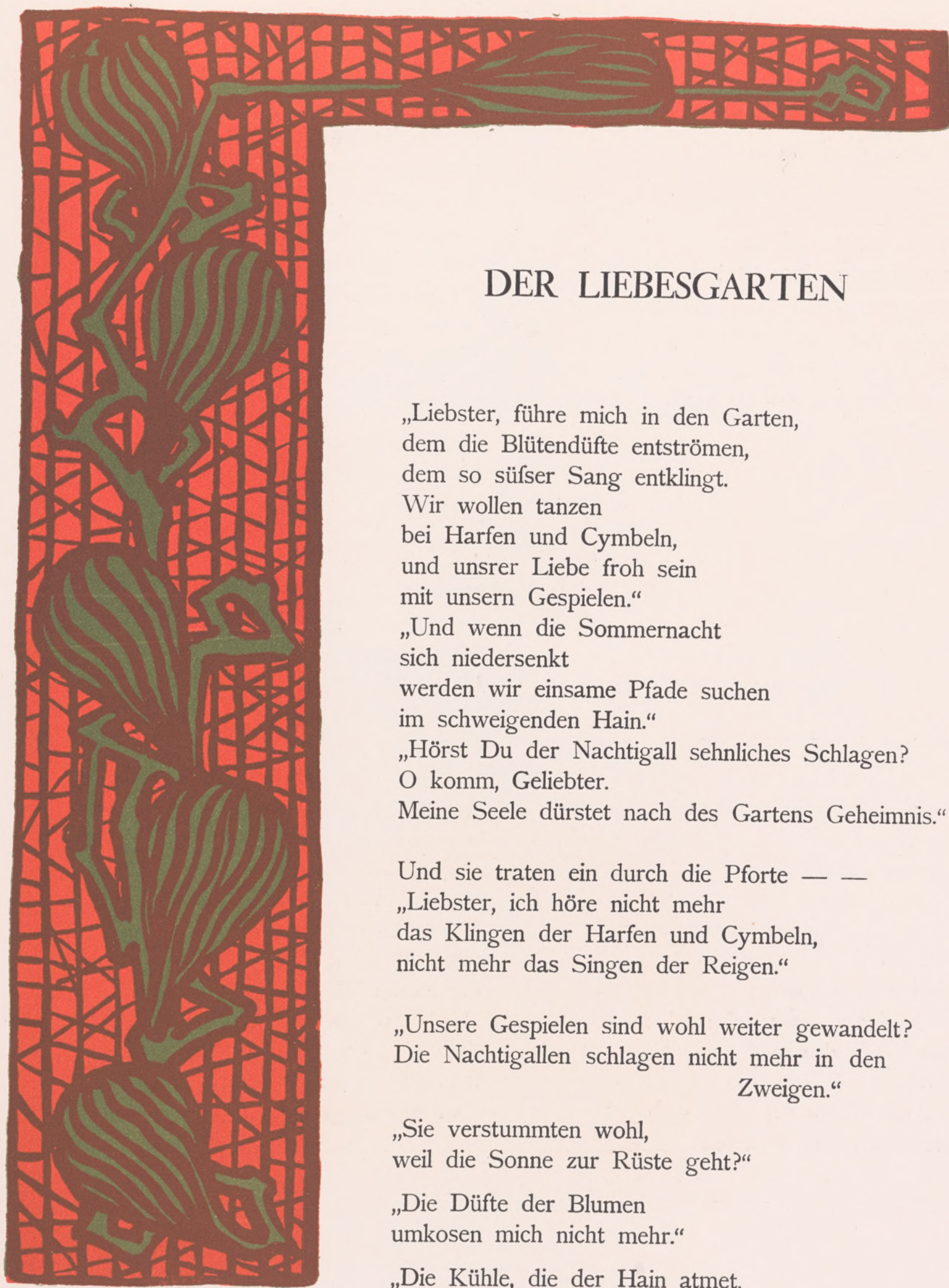
Am Boden rings leuchtet die Wagenlaterne.
Da, dort!
Ein feiner Strahl wie zwei nahe Sterne..
Süße Frau, deinen Ring warfst du fort?!

GEWANDSTUDIE

Es war nicht viel, was uns zuerst verband,
Es war nicht einmal deine weiße Hand,
Es war nicht viel,
Ein Hauch an deinem Kleide,
Es war das schwarze Faltenspiel
In roter Seide.

WILHELM VON SCHOLZ





DER LIEBESGARTEN

„Liebster, führe mich in den Garten,
dem die Blütendüfte entströmen,
dem so süßer Sang entklingt.
Wir wollen tanzen
bei Harfen und Cymbeln,
und unsrer Liebe froh sein
mit unsern Gespielen.“
„Und wenn die Sommernacht
sich niedersenkt
werden wir einsame Pfade suchen
im schweigenden Hain.“
„Hörst Du der Nachtigall sehnliches Schlagen?
O komm, Geliebter.
Meine Seele dürstet nach des Gartens Geheimnis.“

Und sie traten ein durch die Pforte — —
„Liebster, ich höre nicht mehr
das Klingen der Harfen und Cymbeln,
nicht mehr das Singen der Reigen.“

„Unsere Gespielen sind wohl weiter gewandelt?
Die Nachtigallen schlagen nicht mehr in den
Zweigen.“

„Sie verstummt wohl,
weil die Sonne zur Rüste geht?“

„Die Düfte der Blumen
umkosen mich nicht mehr.“

„Die Kühle, die der Hain atmet,
hat sie verscheucht.“

„Es ist hier einsam,
wie auf einem Sterne,
wo Gott noch kein Leben erweckte.
Ich kam, um froh zu sein, Geliebter,
und nun bangt mir!“

So nahten sie dem Marmorbilde
der Göttin,
in der Tiefe des Gartens.
„Wie ist sie ernst, Geliebter,
und wie verborgen ihre Stätte!
Das Herz verzagt mir von ihrer Schönheit,
ihre große Stille macht mich beklommen.
Mir graut, ihr zu nahen!“
„Laß uns nieder knien, Geliebte,
so wird sie gnädig sein!“

Erschauernd knieten sie nieder.
Und die Göttin der Liebe sprach zu ihnen:
„Ihr kamt mich zu suchen:
Hier bin ich!
Die Herrscherin des Lebens und des Todes,
des Anfangs und des Endes.
Auf meinem Haupte trag ich den Reif
der ewigen Wiedergeburt,
in meiner Hand die Geißel
der unentrinnbaren Lebensqual.
Ihr sucht Euch Wonne und Freiheit,
und ich binde Euch in meinen Ketten
als meine Beute.
Ihr seid mein eigen,
wie alles, was atmet
und nach Euch atmen wird.“

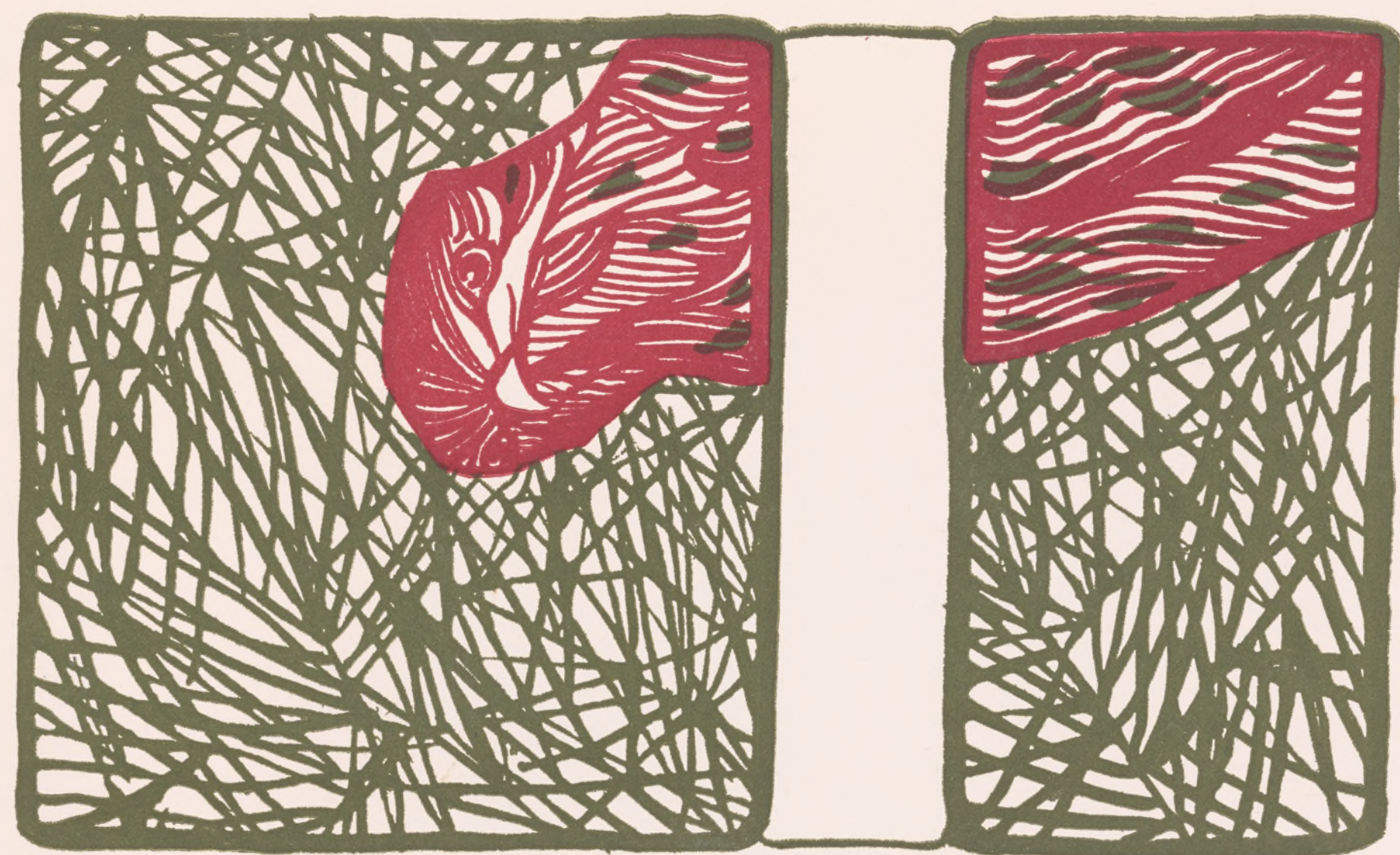
Die Beiden aber sprachen
aus ihrer Seelen tiefster Sehnsucht:
„Wir wollen Dir dienen,
große Göttin,
mit Seelen und Leibern;
und wollen Menschen schaffen

in Deinem Namen,
damit auch sie Dir dienen
bis zum großen Ende.“

Und sie sahen im schimmernden Monden-Lichte
den blassen Reigen
der vielen Tausende,
die der Göttin gedient
vor ihnen. Und sie sprach:
„Seht dort, die um mich gesündigt,
die durch mich gelitten,
die für mich gestorben!“
Und Stimmen erschollen:
„Heilig, o Göttin, sind die Sünden um Dich,
süß sind die Wunden von Deiner Hand,
froh ist es, für Dich sterben!
Du bist die ewigste Göttin,
Du die Einzige;
Sei uns gegrüßt!“

Und die Nacht senkte sich nieder,
kühler ward es
und groß die Stille.
Ernst und königlich
blickte die Göttin.
Und die Beiden erhoben sich,
furchtsam selig
wandelten sie in das schweigende Dunkel
und wie Kinder, denen im Finstern graut,
umschlungen sie sich
und sanken zitternd
an der Erde mütterlich heilige Brust.
Die grünen Halme
umwogten wie Flammen
die flammenden Seelen:
„Heilig, o Göttin, sind die Sünden um Dich,
Süß sind die Qualen von Deiner Hand,
froh ist es, für Dich sterben.
Ewige, Einzige sei uns gegrüßt!“

KARL VON DER HEYDT



fnord



REALISTISCHE ARCHITEKTUR

WAS hat den Bazar Wertheim, der gegen Weihnacht 1897 in der Leipziger StraÙe eröffnet wurde, zum populärsten Privatbau Berlins gemacht und dem Namen seines Erbauers Alfred Messel einen so hellen Klang verliehen, als hätte er ein Zugstück fürs Deutsche Theater geschrieben?

Selbst das äußerlich weit pomphafter auftretende Gebäude der Equitable an der Ecke der Friedrichsstraße hatte es seinerzeit zu keinem ähnlichen Aufsehen gebracht. Nur Fachkreise sprachen davon, das Publikum blieb ganz ungerührt, die Presse nahm kaum Notiz.

Eine populäre Wirkung der Architektur sind wir kaum noch gewohnt und es hält gar nicht so leicht, bei Messels wichtigem Bau die Ursache des volkstümlichen Erfolges zu finden.

Wenige von denen, die aus allen Ecken und Enden Berlins herbeiströmten, werden sich bewußt gewesen sein, daß in der ganz schlichten, gotisierenden Fassade ohne Säulen, Pilaster, Karyatiden und Gebälk die letzte Konsequenz aus einer langen Reihe von Versuchen gezogen war, die bis auf Kaiser und von Großsheim's Germania an der Ecke der Friedrichsstraße und der französischen Straße zurückgehen. Hier trat, soweit ich mich besinnen kann, zum erstenmal der Typus des modernen Geschäftshauses in die Erscheinung, wenn auch nur für das Erdgeschoß und den ersten Stock, wo die Wände durch große Glasscheiben ersetzt waren. Aber noch war die ganze Fassade mit dem bekannten Schema dekorativer Architektur übersponnen, das auch die weitere Entwicklung des Typus in Berlin nicht aufgab. Wer bei Nacht, wenn die Häuser nur von den Straßenlaternen beleuchtet werden, durch

die Leipziger Straße geht, sieht in Schäfers Equitable an der Ecke der Leipziger- und Friedrichsstraße das Schema der Glaswände bis zum letzten Stock entwickelt, und er fühlt, da er architektonische Details nicht mehr wahrnimmt, eine enge Verwandtschaft mit Messels Bau. Bei Tage sieht er, daß der Gotiker Schäfer seine Konstruktion in die landläufigen Renaissanceformen gekleidet hat. Messel selber hat am Werderschen Markt vor zehn Jahren die großen Geschäftshäuser, die sich auf dem Grund der alten Münze und des schönen Fürstenhauses erheben, sehr eigenartig mit Verzicht auf tragende Eisenkonstruktion in der Fassade errichtet. Aber erst im Bazar Wertheim wagt er, die stützenden Steinpfeiler nach Art gotischer Dienste in gerader Linie durch alle Stockwerke bis zum Dach hinaufzuführen, statt, wie bisher üblich, vier Pfeiler mit Basis und Kapitäl, von Gebälk durchquert, übereinander zu stellen. Daß er statt gotischer Fialen Obeliskens aufs Dach stellt, fällt dabei gar nicht auf, denn nirgend hat er sich durch gotisches Detail die Hände gebunden.

Auch diese stilistische Ungeniertheit, die ein gotisches Gerüst mit Barokformen schmückt, wird dem Berliner nicht als etwas besonders Auffallendes gegenüberreten. Denn in den letzten Jahren hat der zum Teil aus der Gotik herauswachsende Stil Wallots und seiner Nachahmer ihn daran gewöhnt, daß der Architekt Stilreinheit nicht mehr ängstlich nimmt. Und wie wenigen mögen dergleichen Finessen überhaupt zum Bewußtsein kommen?

Es muß schon die selbst dem blöden Auge sich aufdrängende Eigenart des schlichten Werkes gewesen sein, das

so absolut anders aussieht als alle anderen Häuser in Berlin und das gerade durch den Verzicht auf das gewohnte Detail auch auf den Uneingeweihten wie die erste Fanfare der Ouvertüre eines neuen Aktes wirkt.

Und sicher hat auch der Laie das Gefühl gehabt, daß ein neuer Bauorganismus entstanden ist, in dem sich ruhig und fest der Wille ausspricht, eine realistische Architektur zu schaffen, und es mag ihm, wenn er nachher andere Bauten betrachtet hat, zum erstenmale eine Ahnung davon aufgegangen sein, daß Architektur nicht bloß Säule, Gebälk und Ornament ist.

Hat er aber erst das Innere auf sich wirken lassen, so wird es ihm wie Schuppen von den Augen fallen, und er wird sich fragen, ob denn in den übrigen Staats- und Privatbauten, die er kennt, das Bedürfnis so klar und einfach und konsequent befriedigt ist, wie hier.

Seit dieser Bau dasteht, hat auch der Laie für die Betrachtung der modernen deutschen Architektur einen neuen Standpunkt gewonnen.

✱

Malerei, Plastik, Litteratur haben eine Epoche des Realismus hinter sich, und nach langen Kämpfen ist man darüber einig, daß es ein notwendiger Durchgangsprozess war.

Die deutsche Architektur steckt noch bis über die Ohren in der Romantik und im Akademismus.

Kleine Wohnhäuser müssen Türme, Giebel, Erker, Mansarden und eine Ueberfülle an plastischem Schmuck haben. Niemand steigt auf den Turm, denn es ist dort garnichts zu sehen und bewohnbar ist er auch nicht. Niemand sitzt im Erker, denn man kann sich nicht darin umdrehen. Niemand sieht die Ornamente an, denn der Frost würde ihn schütteln.

Ebenso pflegt nach akademischer Tradition bei Monumentalbauten die Façade als Hauptsache aufgefaßt zu werden. Das Leben mag sehen, wie es dahinter fertig wird.

Die Architektur ist fast eben so sehr vom Leben losgelöst wie die Malerei und Plastik, die nicht mehr gewohnt sind, mit Rücksicht auf Gestalt und Beleuchtung bestimmter Räume zu schaffen, sondern für die Wirkung im Abstraktum Ausstellung oder Galerie.

Eine große deutsche Stadt besitzt eine sehr schlechte Sammlung lokalgeschichtlicher Altertümer. Es wird der Wunsch laut, ein monumentales Museumsgebäude dafür zu errichten. Da die Mittel vorhanden sind, finden sich im Stadtrat warme Freunde des Projekts. Erst im letzten Moment erhebt sich Opposition. Die Sammlung sei doch gar zu schlecht, es sei lächerlich, einen Prachtbau dafür aufzuführen. Die Verteidiger des Projekts geben alles zu, aber sie plädieren doch, man solle nur bauen, nachher könnte man ja mit dem Gebäude immer noch machen, was man wolle.

Ein Faktum, keine Fabel.

Aber eine herbe Moral steckt doch darin: das Publikum hat kein Gefühl mehr dafür, daß das Haus nicht nur aus der, beliebigen Hohlräumen vorgelegten Façade besteht, sondern ein Organismus ist, der ein ganz bestimmtes Bedürfnis ausdrückt, und von innen nach außen entwickelt werden sollte, statt, wie es fast die Regel zu sein scheint, von außen nach innen oder außen für sich und innen für sich.

Es ist nichts als Romantik, von außen anzufangen: Man scheut sich, entschieden auf den Boden der eigenen Zeit zu treten und vom Bedürfnis ausgehen.

Nur, wo der Bauherr ganz genau weiß, was er haben will, und wo er im Stande ist, sich aus den Plänen ein Bild des fertigen Gebäudes zu machen, entstehen Gebilde, die eine Seite unserer Kultur ausdrücken, wie u. a. die großen Bazare und der für Deutschland neue Typus der Hamburger Kontorhäuser, der sogenannten „Höfe“.

Sehr selten wird ein Staatsbau so straff aus dem wirklichen Bedürfnis entwickelt, wie der Bazar Wertheim.

Es darf dabei nicht übersehen werden, daß die Architekten in der jüngsten Zeit mehr als früher auf die praktische Gestaltung des Innern ausgehen. Aber dieses löbliche Streben bleibt einseitig, wenn nicht auch alle, die für sich selber oder als Organe des Staats in die Lage kommen, Bauherr zu sein, sich ernstlich mit den grundlegenden Fragen des architektonischen Schaffens befassen. Von denen, die in den Kommissionen über öffentliche Bauten zu entscheiden haben, müssen wir sehr energisch verlangen, daß sie sich genau um die Dinge kümmern, die sie für uns vertreten sollen und sich des Ernstes ihrer Verantwortlichkeit bewußt werden. Beim besten Willen kann der Architekt nicht so genau das Bedürfnis kennen wie der Bauherr.

Wie weit wir noch davon entfernt sind, daß im öffentlichen und bürgerlichen Bauwesen der Auftraggeber mitarbeitet, ist nicht so bekannt, wie es wünschenswert wäre. Es sei ausdrücklich betont, daß die Beispiele, die ich anführen will, nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern einzeln namhaft gemacht werden können.

✱

Es soll ein Neubau monumentalen Charakters errichtet werden.

Ein Architekt, der zur Behörde Beziehungen hat, entwirft die Pläne. Die Façade gefällt der Auftraggeberin ausnehmend und der Entwurf wird zur Ausführung angenommen.

In der Behörde war aber niemand, der sich aus dem Grundriss recht zu vernehmen weiß, und als der Bau unter Dach ist und von denen, die ihn benutzen sollen, inspiziert wird, stellt sich heraus, daß er absolut nicht zu brauchen ist. Die Fortführung wird sistiert, ein zweiter Architekt, den man nach langen Verhandlungen zu gewinnen glücklich genug ist, gestaltet das ganze Innere und, was sich nicht vermeiden läßt, auch die Façade um. Es kommt auf diese Weise etwas ziemlich Brauchbares noch zu Stande, denn die Behörde vermochte in dem Wirrsal des ausgeführten Werkes die unerträglichen Mängel zu bezeichnen, die sie in den Rissen und Plänen nicht erkannt hatte. Sie war in der romantischen Idee befangen gewesen, daß die hübsche Façade schon Architektur wäre. Der Privatmann, der an den Plänen seines Architekten so wenig Kritik geübt hätte, wäre bei solchem Ausfall wohl in der Regel ruiniert gewesen.

✱

Eine protestantische Gemeinde will eine Kirche bauen. Die Mittel sind nicht reichlich, aber für die Erfüllung aller praktischen Bedürfnisse durchaus genügend.

In der Konkurrenz trägt ein Gotiker den Sieg davon. Denn daß eine moderne protestantische Kirche im gotischen Stil zu erbauen ist, gehört selbst in Städten wie Hamburg, die aus dem vergangenen Jahrhundert die herrlichsten Typen wirklich protestantischer Gotteshäuser besitzt, zu den Dogmen des romantischen Baugesfühls. Wir haben gar nicht das Bewußtsein, daß die protestantische Kirche ein von der katholischen gänzlich verschiedener Organismus ist. Die Franzosen wissen es, ihr Sprachgebrauch nennt die protestantische Kirche temple.

Vom Standpunkt realistischer Baugesinnung ist nun freilich der Stil Nebensache.

Aber nicht Nebensache ist ihr, wie mit der Bausumme die Bedürfnisse einer modernen protestantischen Gemeinde befriedigt werden.

Sie braucht heute nicht nur die Predigthalle, in der sich alle Sonntag die Gemeinde versammelt und die zu allen anderen Zeiten unter strengem Verschluss gehalten wird, sondern auch Räume für die Gemeindepflege, eine Art geistlichen Klubhauses mit kleineren Versammlungssälen, Küche und allen Nebenräumen. Ein solches Bedürfnis kannte die protestantische Kirche im achtzehnten Jahrhundert nicht, da sie im Alleinbesitz des Einflusses war und nicht zu kämpfen oder höchstens von der Kanzel herab gegen den Unglauben und die Gleichgiltigkeit zu Felde zu ziehen brauchte. Wenn aber heute die Gemeinde gedeihen soll, so reicht der sonntägliche Gottesdienst nicht aus. Das Gemeindehaus müßte bei jedem Neubau als notwendige Ergänzung zur Kirche von vornherein in Anschlag und womöglich mit in den Organismus einbezogen werden. Ein Vorbild dafür bietet schon unsere große Michaeliskirche, deren Sitzungssäle neben dem Altar durch Hochziehen der Schiebefenster sich als Logen nach dem großen allgemeinen Kirchenraum öffnen.

Aber für das Gemeindehaus pflegen die Mittel nicht zu langen, denn die Kirche muß einen Turm haben, und zwar einen möglichst hohen Turm.

Dieser Turm ist für eine moderne Kirche durchaus nicht so notwendig wie das Gemeindehaus. Daß er mit seiner starken Betonung des Kirchenbaues als Tatsache einen gewissen zusammenhaltenden Einfluß auf die Gemeinde üben kann, soll nicht bestritten werden. Aber er spielt in einer modernen Vorstadt weitaus nicht die Rolle wie bei der Hauptkirche eines alten städtischen Kirchspiels oder auf dem Lande. In der Silhouette der Stadt kommt er nur ausnahmsweise zur Geltung. Das Geläut ist im Straßenlärm kaum über die nächsten Häuserblöcke weg zu hören.

Wenn die Mittel vorhanden sind, wird niemand gegen den Turmbau etwas einzuwenden haben. Aber das ist leider fast nie der Fall, und so muß denn die Geräumigkeit und Bequemlichkeit der Predigtkirche, so muß das Gemeindehaus zurückstehen.

Es scheint niemand daran zu denken, daß man für die vorhandene Summe zunächst dem Bedürfnisse genügen, den Ausbau des Turms einer späteren Zeit überlassen könnte, wie das ehemals üblich war. Man will heute immer alles gleich fertig haben. Auch das ist ein Stück unrealistischer, romantischer Gesinnung. Weitaus die Mehrzahl der Gemeindeglieder dürfte sich für den Turm viel mehr interessieren als für alles, was sonst noch zur Kirche gehört.

Ist es doch vorgekommen, daß bei der öffentlichen Samm-

lung für den Bau des Turms einer protestantischen Kirche die Beihilfe von Israeliten angeboten und ohne Bedenken angenommen wurde, gewiß ein schlagendes Beispiel romantischer Baugesinnung.

Auch spielen — immer auf dem Hintergrunde romantischer Empfindung — die materiellen Interessen der Hausbesitzer hinein. Ein Turm hebt die Gegend, somit den Wert des Grundbesitzes.

Wie bei der Einrichtung unserer Predigtkirchen sich das Bedürfnis des Protestantismus durch das Schema der katholischen Kirche verkümmern lassen muß, haben wir hundertfach beklagen müssen. Auch gerade in Hamburg, wo wir doch im vergangenen Jahrhundert den schönsten und zweckmäßigsten Typus der protestantischen Kirche entwickelt haben.

Alles Romantik! — Doch scheint hier endlich Wandel geschaffen zu werden. Die Prediger beginnen zu revoltieren.

Eine wirklich realistisch gesonnene Baukunst, die vom Bedürfnis ausgeht, hätte vielleicht keine zwei Prozent der seit einigen Jahrzehnten errichteten Kirchen aufgeführt.

✱

Eine alte Reichsstadt baut sich ein Museum, das im Erdgeschoss und im ersten Stock ihre umfangreichen kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Sammlungen aufnehmen soll.

Es versteht sich von selbst, daß dafür eine Reihe von einzelnen Räumen nötig ist, und daß sie in ihren Abmessungen ungefähr den Zimmern und Sälen zu entsprechen haben, aus denen die Möbel und Geräte stammen. Vor allem braucht man sehr viel Wandfläche, um die Schränke, Stühle und Truhen aufzustellen.

Der Architekt, ein Gotiker, dessen Phantasie sich mit Wänden nicht gern befaßt, baut zwei ungeheuer ausgedehnte niedrige Hallen übereinander mit gewölbten Decken, deren Kappen der Besucher mit der Hand erreichen kann, mit schmalen niedrigen Fenstern, die so weit auseinander stehen, daß die Rückseite der Halle dunkel bleibt, und ganz ohne Wände. Solche Räume hat es nie und nirgend gegeben. Es ist Architektur an sich, und es ist Architektur nur so lange, wie es nicht benutzt wird.

Als nun das Museum einzieht, dessen Verwaltung nach ihren Bedürfnissen nicht gefragt oder sich vielleicht selber nicht klar darüber geworden war, findet sie keine Möglichkeit, ihre Sammlung aufzustellen. Größere Möbel, die für das Produktionsgebiet besonders charakteristisch sind, kann sie überhaupt nicht mitbringen und alle Kunst des Arrangements ist vergeblich, weil keine Wände da sind. Die Sammlungen wirken, als sei alles nur aus der Hand gestellt, unruhig, bunt durcheinander, schlecht beleuchtet, hie und da ganz in Dunkel gehüllt. Und es bleibt nun so für eine Ewigkeit.

Dies ist keine müßige Erfindung. Ja, es ist fast ein Typus. Als eins unserer größten Gewerbemuseen bezogen werden sollte, mußten in den Räumen, die die Möbel aufnehmen sollten, erst Wände zwischen die Pfeiler gespannt werden, denn das Erdgeschoss war eine riesige Halle, und in ihren ungeheuren Abmessungen verloren die für Zimmer und Säle berechneten Möbel alle Proportion. Man hätte ebensogut

eine Rokokokommode in den Kölner Dom stellen können. Ähnlich liegen die Dinge hier und da auch in ausländischen Museen.

✱

Ein kolossaler Museumsbau mit sehr berühmter Fassade. Erdgeschoss, zwei Stockwerke darüber in italienischer Renaissance. Uebersichtlich, heiter, wenn auch nicht eigentlich monumental. Es ist etwas Kleines darin, trotz der riesenhaften Dimensionen.

Wer sich mit der Anlage und Beleuchtung von Innenräumen beschäftigt hat, wird vor der Fensterverteilung einen gelinden Schreck bekommen. Hohe Palastfenster im Erdgeschoss und im ersten Stock, darüber in korrespondierender Regelmäßigkeit angeordnet die niedrigen Fenster des zweiten Geschosses, der Attika. Aber wie breit sind stellenweise die Zwischenwände, viel zu breit, als daß nicht sehr tiefe dunkle Ecken entstehen müßten.

Das Erdgeschoss enthält sehr tiefe Säle, ihre Beleuchtung ist nicht schlechter als in unsern Wohnzimmern. Nur daß hier und da — den rhythmisch verteilten ruhigen Flächen in der Fassade entsprechend — vom Fenster bis zur Seitenwand fünfundzwanzig Fuß zu messen sind. Ecken von fünfundzwanzig Fuß in Räumen, wo allerlei Kostbarkeiten besehen werden sollen.

Die quadratischen Säle in den Eckrisaliten haben natürlich große Fenster an den beiden Außenwänden. Das Licht kreuzt sich, man sieht nirgend ungestört. Eins der Fenster ist nur für die Fassade da, der Saal braucht es nicht. Um diese Räume notdürftig auszunutzen, mußte man eine Wand in der Diagonale durchlegen. Man stelle sich die Wirkung vor! Zwei dreieckige Räume mit sehr tiefen Ecken und der Lichtquelle in der Mitte der einen von den drei Wänden!

Vier solche große schönen Säle sind der Fassade in jedem Stock geopfert, also zwölf im ganzen Hause. Doch das fällt schon gar nicht mehr auf. Viele andere freistehende Museumsbauten haben vier solcher toten Räume in jedem Stockwerk.

Der erste Stock hat Fenster derselben Dimensionen wie das Erdgeschoss. Aber sie beleuchten keine Säle, sondern eine endlose Reihe ganz flacher Kabinette, die, um gutes Licht zu haben, ganz andere Fensteröffnungen brauchten. Hinter der Reihe von Kabinetten liegen die großen, durch zwei Geschosse gehenden Oberlichtsäle. Kann die Verhöhnung des Bedürfnisses weiter getrieben werden als mit dieser Fensteranlage?

Im zweiten Stock derselbe Kranz von Kabinetten rund um das Gebäude. Wenn man die Treppe hinaufsteigt, sagt man sich, hier findet man möglicherweise gute Beleuchtung, denn die Fenster der Attika sind nicht hoch und sehr breit. Aber die Tyrannei der Fassade will es anders. Die Fenster beginnen dicht über dem Boden, und mit der Hand läßt sich ihr oberes Ende erreichen. Man erhält das blendende Licht von unten in die Augen. Die oberen zwei Drittel der Räume sind dunkel. In den sehr großen Eckräumen, wo sich das Licht kreuzt, entsteht eine Beleuchtung, deren peinigende Wirkung den Besucher sofort zurückjagt.

Es giebt Monumentalgebäude, deren erster Stock Fest- und Versammlungssäle enthält, während im zweiten die Verwaltungsräume untergebracht sind, in denen sich die

Beamten den ganzen Tag aufhalten, und wo die eigentliche Arbeit geleistet wird.

Der Fassade zu Liebe reichen in diesem Stockwerk die niedrigen Fenster fast bis zum Boden. Das Licht trifft die Arbeitenden von unten in die Augen. Wer es nicht selber empfunden hat, kann sich keine Vorstellung davon machen, wie fürchterlich diese Beleuchtung wirkt, die der auf das Licht von oben berechneten Konstruktion des menschlichen Auges Hohn spricht. Generationen von Beamten werden unter der Romantik der Fassade zu seufzen haben.

✱

Mit ungeheuren Kosten wird ein Monumentalbau errichtet. Die Fassaden aller vier Seiten — von denen zwei überhaupt nicht zu sehen sind — prangen in edlem Material, Terracotta, Majolika, Sandstein, sogar Bronze sind nicht gespart, von üppigem Schmiedeeisen nicht zu reden.

Im Innern aber muß, weil die Nachbewilligungen ausbleiben, überall gespart werden. Da der Laie immer noch das Gefühl hat, das Haus sei der Innenräume wegen da, so erwartet er beim Eintreten in diesen Prunkbau eine Steigerung der Kunstmittel und ist enttäuscht, magere Verputzung, flauen Anstrich in Leimfarben, Türen aus Föhrenholz zu sehen, wo er sich berechtigt fühlte, von höchster Entfaltung künstlerischen Vermögens und von edlem Material erquickt zu werden.

Die erhoffte Bewilligung von Mitteln für die würdige Ausstattung pflegt nun aber regelmäßig auszubleiben. Das alles wäre in jedem einzelnen Falle vorherzusehen gewesen, und ein realistisch denkender Architekt würde es zweifellos vorgezogen haben, das Außere gediegen und schlicht zu halten, dafür aber die künstlerische und materielle Kraft an die Durchbildung des Innern zu setzen.

✱

Im Privathause pflegt in vielen Gegenden unseres Vaterlandes die Treppe arg vernachlässigt zu werden. Hier und da ist, wie in der alten Festungsstadt Dresden, eine gediegene Tradition des achtzehnten Jahrhunderts nicht verlassen worden. Aber was für klägliche Bildungen läßt man sich an vielen Orten gefallen.

Im vergangenen Jahrhundert gab es etwas wie eine Wissenschaft des Treppenbaues. Wer in alten Häusern und Palästen die Treppen hinaufsteigt, fühlt keine Beschwerde, denn die Steigung ist sanft und darauf berechnet, daß das geringste Maß von Anstrengung genügt. Macht die Treppe eine Biegung, so ist die innere Seite ebenso bequem gangbar wie die äußere, denn die Stufen schwingen sich heraus oder ziehen sich ein, wie es der Fuß nötig hat, während unsere Treppen mit den geraden Linien ihrer Stufen das Hinauf- und namentlich das Herabsteigen an der Spindel gefährlich oder gar ganz unmöglich machen. Es giebt überall Treppen, die man nur mit dem Risiko einer Gefahr für Leib und Leben benutzen kann. Wendeltreppen, namentlich der gothischen Schule, sind oft zur Hälfte ungangbar.

Die Treppe scheint als ein Notbehelf zu gelten. Selbst in öffentlichen Gebäuden gönnt man ihr oft nicht den nötigsten Raum. Wenn gespart werden soll, ist die Treppe

das erste Objekt des Abstrichs. Ich kenne in einem monumentalen Bau, der Millionen gekostet hat, eine vielbenutzte durch sämtliche Stockwerke zum Hörsaal hinaufführende Treppenanlage von so besonderer Steilheit, daß man auf den Stufen hockend gelegentlich Damen findet, denen die Kräfte ausgegangen sind, oder die sich einem Anfall von Schwindel nahe fühlen.

Daß das Treppenhaus zu den köstlichsten Raumbildungen die Möglichkeit gewährt, scheint nicht überall empfunden zu werden. Namentlich pflegt sie im Einzelhaus über Gebühr vernachlässigt zu werden.

Wer über einen Bau zu bestimmen hat, sollte, wo er kann, die alten vornehmen Vorbilder auf ihr praktisches und malerisches Wesen zu studieren suchen und von seinem Architekten die Erfüllung der elementaren Anforderungen der Bequemlichkeit drakonisch verlangen.

Die Gotiker, die namentlich in ihren Wendeltreppen arge Sünden auf dem Gewissen haben, mögen sich, wenn sie vom Barock und Rokoko und vom modernen Bedürfnis keine Weisungen annehmen wollen, daran erinnern, daß ein vernünftiger Stufenabschnitt schon der gotischen Epoche bekannt war.

✱

Ein trauriges Kapitel unrealistischer Architektur ist der Windfang bei Monumentalbauten.

Der Privatbau kennt ihn in Hamburg, das in der rauhen Jahreszeit unter starkem Windfall zu leiden hat, von der Zeit ab, wo man außerhalb der Thore auch im Winter in freistehenden Gartenhäusern wohnt. Die Stadthäuser in den engen, gewundenen Straßen brauchen ihn nicht, weil, wie schon oft betont, die Führung der alten Straßenzüge den Wind abschneidet. In den alten Straßen pflegt es selbst bei Sturm windfrei zu sein. Auf dem Lande wohnte man bis 1860 nur im Sommer, wo es wenig Wind giebt, der Windfang mithin zu entbehren war.

Er wurde aber an allen Häusern, die frei im Garten standen, sofort nötig, als die Thorsperre fiel und man in der Nähe der Stadt das ganze Jahr wohnen blieb. Man sieht ihn überall aus Holz von außen angeklebt oder, wenn man eintritt, vom alten Flur abgeteilt. In den neueren Häusern wird er gleich in die steinerne Architektur einbezogen. Er wird nach außen tagsüber nicht geschlossen. Der Besuch tritt direkt hinein und klingelt. Es ist das der Vorraum, der den Berliner Besuchern der Chicagoer Ausstellung in den amerikanischen Häusern so angenehm auffiel. In den Berliner Straßen muß man bei jedem Wetter vor der äußeren Thür warten, bis auf das Klingeln der Portier öffnet.

Bei Monumentalbauten in Deutschland gehört der Windfang nur selten zu den ursprünglich beabsichtigten Anlagen, weil ihn die antike, die italienische und die deutsche Renaissance nicht kennen.

In alten Zeiten waren Monumentalgebäude, die Kirchen in vielen Fällen eingeschlossen, meist in die Straßenflucht eingebaut und profitierten deshalb von der günstigen Lage an geschützter Stelle.

Unser Jahrhundert stellt die öffentlichen Gebäude wo irgend möglich auf einen freien Platz, wo der Wind der Herrscher ist. Hier können sie einen Windfang so wenig

entbehren wie das freiliegende Privathaus. Aber sie bekommen ihn nicht.

Es kommt dann noch hinzu, daß bei Museen und bei Parlamentsgebäuden im Innern Räume mit Oberlicht vorhanden zu sein pflegen.

Hat nun in diese exponierten Bauten ohne Windfang der Sturm einmal Zulafs gefunden, so läßt er sich nicht mehr bändigen. Es hat sich zugetragen, daß in einen Monumentalbau einige Tage vor der feierlichen Eröffnung der Wind eindrang und durch das Oberlicht des Lichthofes wieder hinausfuhr. Die Glasscheiben zerstörten einen großen Teil des Steinfußbodens. Zum Glück geschah es zu einer Stunde, wo sich keine Menschen im Lichthof befanden. Es giebt Museen, deren Portale während jedes heftigen Windes geschlossen werden müssen.

In solchen Fällen sieht man sich gezwungen, den Windfang nachträglich einzubauen, was dann der Monumentalität des Eingangs nicht sehr zuträglich zu sein pflegt. Es entstehen dabei zuweilen Anlagen, deren Betreten geradezu Leib und Leben gefährdet. Ein klassisches Beispiel dafür ist trotz aller Verbesserungsversuche immer noch der Eingang der Nationalgalerie in Berlin, dem bis vor kurzer Zeit der Eingeweihte sich nur nach einem Stofsgebet anvertraute, der dem ahnungslosen Neuling aber Nase und Finger kosten konnte.

Doch alle diese nachträglich eingebauten Windfänge sind ein störender Notbehelf und leiden an dem Grundfehler, daß der Wind mit dem Besucher zugleich immer noch hindringen kann, bei Gedränge sogar ziemlich ungehindert.

Wirklich aussperren läßt sich der Wind nur durch einen Windfang, der der Fassade vorgelegt wird und drei Eingänge hat, den mittleren, der bei stillem Wetter zu benutzen ist, und zwei seitliche, davon einer bei starkem Winde nach dem Vorbild des Eichhornnestes geschlossen wird.

Aber für diese Anlage giebt es kein klassisches Fasadenschema, und es wird wohl noch gute Weile haben, ehe sie sich einbürgert. — Sollte nicht auch eine Zeit kommen, die gegen das beliebte Oberlicht mißtrauisch wird? Der Aufenthalt in Räumen mit horizontaler Glasdecke ist unter Umständen lebensgefährlich, und für die meisten Bedürfnisse würde hohes Seitenlicht völlig ausreichen.

✱

Dies sind nur einige aus der Fülle der verwandten Erscheinungen im Monumentalbau herausgegriffene Beispiele. Der Privatbau liefert ähnliche. Nur daß hier der Bauherr seine Bedürfnisse im allgemeinen besser kennt und kräftiger auf ihre Befriedigung drängt. Die Romantik hat jedoch in dem kostspieligen und oft albernen äußern Schmuck an Türmchen, Erkerchen, Giebelchen und dergleichen ihren Sitz, wie überhaupt in der verzwickten Gestalt des Baukörpers, der der in sich geschlossenen Einheit des Kubus möglichst aus dem Wege geht und selbst bei ganz kleinen Anlagen durch das Vor und Zurück einzelner Bauteile „malerisch“, was eigentlich heißen sollte: romantisch zu wirken sucht. Kein ruhiges großes Dach, keine einheitliche Fassade. Die Erkenntnis scheint abhanden gekommen zu sein, daß die malerische Wirkung, die man bewußt und unbewußt anstrebt, nicht durch die romantische Verzettelung der Masse

in lauter kleine hochstrebende Formen erreicht wird, überhaupt nicht durch plastische Gliederung, sondern gerade durch Betonung der Masse und durch Farbe.

Romantisch ist vor allem der Ueberfluß an Fenstern in der Façade, die dabei doch nicht genug und kein gutes Licht geben, und der lästige, thörichte Ueberfluß an Thüren im Innern, die die Zimmer unbewohnbar machen. Dem Schein von Vornehmheit, GröÙe und Würde wird das Wohlbehagen des täglichen Lebens ohne Bedenken preisgegeben.

Wie würden unsere Monumentalbauten und unsere Wohnhäuser aussehen, wenn sie nicht aus unklarem, romantischem Gefühl, sondern aus praktischer Ausgestaltung des Bedürfnisses entstanden wie der Bazar Wertheim?

✱

Künstler und Laien werden künftig an diesem Gebäude ihre Studien machen.

Die Architekten werden daran lernen, daß weder die akademische noch die romantische Gleichgiltigkeit gegen das Bedürfnis eine Zukunft haben. Die Zwangsjacke der Façade ist hier für die Praxis zum erstenmal vollkommen abgestreift. Auch der Staatsbau wird nicht mehr umhin können, mit den an diesem Organismus gewonnenen Daten zu rechnen. Für die Mitarbeit des Bildhauers hat der Bazar Wertheim eine neue Bahn eröffnet. Es mag zugegeben werden, daß seine Ornamentik noch historisch ist, und daß Bildhauer und Maler noch nicht so schöpferisch haben auftreten können wie der Architekt. Aber man kann nicht alles auf einmal erwarten. Für die Durchbildung einer neuen Ornamentik war die Bauzeit zu kurz. Messel hat recht gehandelt, wenn er sich auf Experimente nicht einließ. Immerhin hat er überall tüchtige Künstler herangezogen und ihnen freie Hand gelassen. Er hat darin einen Takt bewiesen, der eigentlich nicht die Regel ist. Denn unsere Architekten stehen der lebendigen Malerei und Plastik im ganzen ziemlich fern, und wenn es auch nur selten einer zugesteht, ihre Werke pflegen laut und öffentlich gegen sie zu zeugen. Wie viele deutsche Bauten giebt es, deren Skulptur erträglich ist, und deren Ausmalung nicht dem Geschmack ins Gesicht schlägt? Eine

der einflußreichsten deutschen Architekturschulen, die von Hannover, ist an einem Ort ohne originelle Malerei und Plastik von technischen Begabungen entwickelt worden, die von der hohen Kunst nur die archaischen, um nicht zu sagen heraldischen Strömungen kannten. Auf der anderen Seite pflegt ja unsern Malern und Bildhauern jede Fähigkeit, die einfachsten architektonischen Gedanken zu denken, vollständig abzugehen. Wie hilflos sind unsere Bildhauer durchweg, wenn sie einen Sockel zu machen haben. Auch ihnen wird die neue Architektur, die im Werden ist, neue Aufgaben stellen, die sie auf dekorativem Gebiet von der Schablone befreit.

Befreiung! Das ist auch das Gefühl, mit dem ein Laie vor der großartigen Façade, die ihm mehr imponiert als hundert Staatsbauten, den Kopf in den Nacken zwingt; ein Hauch freier Schöpferkraft umweht ihn, wenn er prüfend und staunend durch den geräumigen Windfang tritt und die Säle und Hallen durchwandelt, wo alles so praktisch eingerichtet ist und die Kunst die Erfüllung der Aufgabe nirgend zu umgehen versucht. Die Tendenz, solches auch in seinem Hause und im Staatsgebäude unbedingt zu verlangen, wird durch dieses Beispiel in ihm erstarken.

Kenner werden nun vielleicht noch auf Vorbilder in Frankreich, wo die großen Bazare längst bestehen, auf England und Amerika hinweisen. Gewiß ist der geschäftliche Gedanke des universellen Kaufhauses, dessen Entstehung Zolas Roman weiten Kreisen anschaulich gemacht hat, über Paris nach Berlin gelangt, und es lassen sich vielleicht in Messels Bau einige den fremden Vorgängern ähnliche Züge nachweisen; die Entwicklung des Berliner Kaufhauses gehört aber doch dem Berliner Boden an. Der Gotiker, der die Equitable mit Renaissance-Formen bekleidete, hatte das letzte Wort nicht gesprochen. Messel, der von der Renaissance ausging und die Gotik assimilierte, hat die Formel gefunden, der die Thore in das neue Gebiet sich öffnen. Mir scheint, daß dieser Abschluß in Berlin ohne französische, englische und amerikanische Einflüsse sich logisch aus den Praemissen ergeben mußte.

ALFRED LICHTWARK

(Aus dem als Manuskript gedruckten Jahrbuch Hamburgischer Kunstfreunde).







GUSTAV SCHÖNLEBER, VON OSTENDE

DER KARLSRUHER KUENSTLERBUND

IN Karlsruhe ist es sehr spät, erst vor zwei Jahren, zu jener Spaltung gekommen, die nunmehr allerorten Künstlerschaft wie Publikum in zwei gesonderte Lager scheidet. Da infolge der vorausgehenden ähnlichen Vorgänge an anderen Orten der Blick für die Erfassung solcher Verhältnisse bereits geschärft ist, läßt sich die Sachlage mit nahezu historischer Objektivität überschauen. Zugleich aber bietet die Betrachtung eines derartigen einzelnen Falles die Möglichkeit, manche Irrthümer, die noch immer in Bezug auf die Beurteilung der modernen Kunstbewegung herrschen, zu berichtigen.

Infolge der mannigfach verschlungenen Pfade, die die Kunstentwicklung während der letzten Jahrzehnte eingeschlagen hat, und der vielen Wandlungen, die sie durchgemacht hat, ist der Glaube weit verbreitet, alle diese Versuche hätten darauf abgezielt, eine neue Kunst zu schaffen; da aber weder der Pleinairismus noch der Impressionismus oder der Symbolismus sich die Alleinherrschaft erstritten, auch keiner von ihnen die alten Kunstweisen zu nichte gemacht hat, so wird daraus gefolgert, die Bewegung sei ergebnislos gewesen, sie werde mit der Zeit schon im Sande verlaufen, eine Versöhnung zwischen den beiden Parteien könne nicht ausbleiben und die widerspenstigen Künstler würden zu den Krippen, die ihnen früher so gutes Futter geboten, zurückkehren.

Die Betrachtung der Karlsruher Verhältnisse zeigt aber, daß diese Voraussetzung irrig ist. Von den Künstlern, die

den „Bund“ — so heißt die dortige Sezession — bilden, huldigt nur der geringste Teil einer ausgesprochen modernen Malweise; die übrigen aber, namentlich die Führer der Bewegung, Kalkreuth, Schönleber, Kallmorgen, Pötzelberger, Grethe, zeigen durchaus keine Absonderlichkeiten in ihrer Vortragsweise, malen also weder in jener patzigen Art noch mit jenen kreidigen Farben oder in jener Unbestimmtheit der Umrisse, die vor Jahren wohl ziemlich allgemein verbreitet waren und beim Publikum so großen Anstoß erregten, jetzt aber als Uebertreibungen erkannt worden sind und demgemäß gemieden werden. Was diese Künstler von den Vertretern der älteren Kunstrichtung scheidet, ist etwas ganz anderes.

Nicht um eine neue Kunst handelt es sich, wie Carl Neumann in seinem höchst verdienstlichen Buche sich ausgedrückt hatte, sondern um einen neuen Geschmack, der mit dieser oder jener bestimmten Malweise nichts zu thun hat, das Alte keineswegs ausschließt, wohl aber ganz andere Forderungen an die Kunstwerke stellt und andere Seiten bei ihnen betont, als die unmittelbare Vergangenheit, als jene nun zu Ende gehende Zeit, die von der Zukunft als das charakterlose 19. Jahrhundert bezeichnet werden dürfte. Da es sich bei dieser Bewegung um Einflüsse allgemeiner Natur handelt, die eben so auch auf dem Gebiete der Litteratur, der Musik, überhaupt des Geisteslebens zu Tage treten, so liegt es gar nicht in der Hand der Künstler, sich dieser oder jener Partei aus bewusster Ueberlegung anzuschließen — die dies thun sind Geschäftsleute aber keine Künstler —, sondern sie müssen ihre Sache entweder durchführen oder

sie aufgeben. Den Schein erwecken, als handle es sich dabei um Gegensätze, die versöhnt werden könnten, hiefse ein Unrecht und eine Täuschung begehen.

Nicht um Hell oder Dunkel, Naturalismus oder Idealismus, Farbigkeit oder Farblosigkeit handelt es sich bei diesem Kampfe. Wohl ist das Interesse an dem Inhalt der Darstellung wie an der gefälligen und geschlossenen Komposition eines Bildes sehr zurückgegangen, aber um einen grundsätzlichen Unterschied handelt es sich auch dabei nicht. Dem Wiederaufleben jener älteren Behandlungsweise würde nichts entgegenstehen, wie man daran sehen kann, daß z. B. Menzels Szenen aus dem pariser Straßenleben, Gebhardts biblische Historien, Ludwig Richters italienische Landschaften, Ingres' Bildnisse, die allesamt solche Eigenschaften in hervorragendem Maße zeigen, auch jetzt noch nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt haben.

Was dagegen von einem Kunstwerk in erster Linie jetzt gefordert wird, ist Ehrlichkeit der Empfindung, Einheitlichkeit des Tons, Selbständigkeit der Auffassung; es genügt nicht, daß ein Bild an irgend einen Meister entfernt erinnere, es muß mit den Augen unserer Zeit gesehen sein; Malereien, die ohne innere Nötigung und Begeisterung entstanden sind, den groben Sinnen der Menge zu lieb die Wirkungen übertreiben, die Gegenstände nicht um ihres künstlerischen Gehaltes willen, sondern wegen irgend welcher sonstiger geistiger Bezüge darstellen, ihre Ausdrucksmittel in äußerlicher Weise anderen Werken entlehnen, solche Bilder verträgt unser Blick nicht mehr; die schöne Form, die Pracht der Farbe, die Sorgfalt der Ausführung, der Reiz des Gegenstandes, das alles giebt man gern in den Kauf, wenn nur ein lebendiger, warm empfundener Inhalt der Schöpfung zu Grunde liegt. Selbst die unvollkommenste oder übertriebenste Gestaltung läßt man gelten, sobald nur dieser Grundbedingung genug geschehen ist; ohne sie aber erscheint ein Werk, es mag noch so viel äußere Vorzüge haben, leer und tot.

Die Anhänger des Alten aber verlangen vor allem nach jenen Aeußerlichkeiten, achten auf den Körper mehr als auf die Seele, erblicken in der Kunst ein Mittel zur Darstellung des schönen Scheins, suchen aber nicht nach der Schönheit im Wahren. Wegen dieses ganz verschiedenen Standpunktes der Beurteilung muß den einen mißfallen, was den andern gefällt; und wenn auch einmal die Urteile sich in einem Werk oder einem Künstler treffen, so kann man sicher sein, daß es ganz verschiedene Seiten sind, um derentwillen von diesem wie von jenem Teil das Lob gespendet wird. Der Uebereinstimmung in der künstlerischen Wertschätzung durch die Jahrhunderte hin liegt somit nur ein sehr bedingter Wert bei; eigentlich ist damit nur ausgedrückt, daß gewisse Meister ersten Ranges eine so reiche Begabung besessen haben, daß sie den Bedürfnissen der verschiedensten Zeiten zu genügen vermochten. Steigt man aber auch nur um eine Klasse tiefer hinab, wobei man doch noch immer innerhalb des Bereiches echter Kunst verbleibt, so zeigt sich sogleich, daß die Möglichkeit der Verständigung aufgehört hat.

Diese Geschmackswandlung, die sich dadurch kennzeichnet, daß sie gewisse Künstler auf den Schild gehoben hat, die früher kaum oder nur mit Widerwillen genannt zu werden pflegten, wie Piero della Francesca für das fünfzehnte, Rembrandt und Velazquez für das siebzehnte

Jahrhundert, und die jetzt als die führenden Künstler in Deutschland Böcklin, in Frankreich Puvis de Chavannes anerkennt, ist noch nicht zu ihrem Abschlusse gelangt, aber wer die Entwicklung der künstlerischen Anschauung in unserem Jahrhundert aufmerksam verfolgt hat, wird sich nicht verhehlen können, daß nur eine dünne Scheidewand uns von der Zeit trennt, da auch diejenigen, die jetzt noch mit allen Kräften sich der Umwälzung widersetzen, unvermerkt und plötzlich für das Neue gewonnen sein werden. Denn ein volles Jahrhundert bereits dauert es, daß auf dieses neue Ziele hingearbeitet wird; David und Carstens, die Klassizisten, waren zugleich die ersten Revolutionäre; die Nazarener folgten ihnen; Richter, Schwind, Rethel in Deutschland, Gros, Gericault, Delacroix in Frankreich setzten diese Bemühungen fort; die Landschafterschule von Fontainebleau wie die englischen Präraphaeliten traten dann als geschlossene Gruppen vor, und endlich um die Mitte des Jahrhunderts gelang es Millet, dem Umschwung auch die äußere Anerkennung zu erringen. Von da an hat die neue Anschauungsweise, besonders durch Frankreich befruchtet, stetig Fortschritte gemacht; 1870 ist es durch Vermittelung Manets zum Bruch mit der unmittelbaren Vergangenheit, also mit der Romantik, gekommen und seit 1890 endlich haben auch die neugebildeten Künstlervereinigungen, die Sezessionen, sich die Anerkennung des Staats zu erringen begonnen. Eine solche Bewegung läßt sich wohl zeitweilig hemmen, aufgehalten kann sie aber eben so wenig werden, wie ein Strom, der von allen Seiten Zuflüsse in sich aufnehmend, rastlos seinem Ziele zustrebt.

In Karlsruhe, das sich seit Schirmers Zeiten stets einer ruhigen und stetigen Entwicklung zu erfreuen gehabt hatte, ist es infolge besonderer Umstände plötzlich und nahezu unvermittelt zur Bildung einer Sezession gekommen. Solange Ferdinand Keller, Schönleber, Baisch, Bokelmann dort zusammenwirkten, war von einem Zusammenschlusse der jüngeren Kräfte und deren Gegnerschaft gegen die Alten noch nichts zu spüren. Da starben im Jahre 1894 plötzlich Baisch sowohl wie Bokelmann. An ihre Stellen kamen Zügel und Claus Meyer, gaben jedoch beide nach Jahresfrist bereits ihre Posten auf. Zügel wurde nun durch Weishaupt, Meyer durch den Grafen Kalckreuth ersetzt. Dieser rasche Wechsel rief eine Bewegung, die schon lange vorbereitet gewesen sein mochte, hervor. Bei Gelegenheit der Vorarbeiten für die Beschickung der Berliner Ausstellung von 1896 kam der Gegensatz der Parteien zum Ausbruch und führte zur Bildung des Künstlerbundes als einer von der Genossenschaft gesonderten Vereinigung. Nicht aber etwa um einen Gegensatz von Akademikern und Nicht-Akademikern handelte es sich dabei; sondern der Zwiespalt war im Schoße der Akademie selbst ausgebrochen. Die vornehmsten Mitglieder des Bundes sind Professoren an der Akademie: Schönleber, der ausgezeichnete Landschaftsmaler, Schüler des Münchners Lier und Schwager jenes Baisch, der einst bei den Franzosen in die Lehre gegangen war und eine Zeit lang im Atelier Theodore Rousseaus gearbeitet hatte; Pötzberger, ein vorzüglicher Lehrer, von stillem aber um so größerem Einflusse, durchaus der ernstesten ehrlichen Kunst zugethan und bereit, sich in jedem Kunstbetriebe zu versuchen, wie er denn zuletzt sich der Bildhauerei zugewendet hat; Carlos Grethe, der konsequente willensstarke Praktiker; endlich Kalckreuth, der 1895 auf

Betreiben namentlich der beiden letztgenannten dorthin berufen worden war. Schönleber, gewissermaßen der Veteran unter diesen Künstlern, zeichnet sich durch sein offenes und verständnisvolles Auge selbst für das Neueste auf dem Gebiete der Kunst aus. Weishaupt hat nur kurze Zeit dem Bunde angehört und ist dann ausgetreten. Vorsitzender des Bundes war bis jetzt der Landschafts- und Genremaler Kallmorgen, der erst Schüler von Schönleber war und durch seine geschäftliche Erfahrung den eigentlichen Führer der Bewegung bildet. — Eine Gruppe für sich stellt die sogenannte Grötzinger Kolonie dar, aus Kampmann, Hein, Fikentscher u. a. bestehend. Kallmorgen im Verein mit den Grötzingern und andern Künstlern hatte schon lange den Bund vorbereitet, ehe Weishaupt und Kalckreuth kamen. Denn von Anbeginn an hat er für die Freiheit der künstlerischen Bestrebungen gewirkt.

Auf der anderen Seite steht die Genossenschaft, deren geistiger Leiter Ferdinand v. Keller in Karlsruhe ungefähr die gleiche Diktatorenstellung einnimmt, wie Lenbach in München und Werner in Berlin. Um diesen Künstler scharen sich die Professoren Tenner, Marine- und Landschaftsmaler und Sekretär der Akademie, Caspar Ritter, Bildnismaler, und Schurth, neuerlich auch Weishaupt; weiterhin der Bildhauer Heer, der zahlreiche Bauten Durms mit plastischem Schmuck versehen hat. Rechnen wir Durm selbst und den Direktor der Kunstgewerbeschule Götz noch hinzu, so haben wir alle jene Elemente beisammen, die gleich einem großen Teile des Publikums es nicht verschmerzen können, daß es mit dem gewohnten Kunstbetriebe aus sein soll und daß eine junge Generation für sich das Recht fordert, zu leben und zu schaffen, wie die Ueberzeugung sie treibt.

Der Bund, dem von jüngeren Künstlern noch Weiß, Wulf, Gattiker, Gamper, Haueisen, Daur, ferner die Schüler Schönlebers Volkmann, Hoch, Conz (jetzt Schüler Kalckreuths), Descoudres jun. und andere angehören, hat sich auf den auswärtigen Ausstellungen der letzten Jahre durch eine gewählte Vorführung von Werken seiner Mitglieder einen geachteten Namen erworben und bietet durch wohlgelungene Veröffentlichungen von Radierungen und Lithographien diesen Mitgliedern Gelegenheit, sich auch auf den Nebengebieten der künstlerischen Hervorbringung zu erproben und dadurch in immer weiteren Kreisen bekannt zu werden. Der Malerlithograph Langhein ist als Assistent des

Grafen Kalckreuth für das Lithographieren angestellt und somit der Akademie angegliedert; seine Druckerei aber, welche in den Besitz der Braunschen Hofbuchhandlung übergegangen ist, ist unter seiner Leitung weiterhin für den Künstlerbund thätig. Die Unruhe, die sich bei gespannten Verhältnissen wie den gegenwärtigen einer ganzen Künstlerschaft bemächtigt, ist freilich für eine gedeihliche Wirksamkeit nicht günstig; unmittelbares Eingreifen seitens des Staats ist aber unter solchen Umständen keineswegs rätlich: die Zustände müssen sich ausleben, die Leistung ist es schließlich, die die Entscheidung herbeiführt; daher muß namentlich gewünscht werden, daß die Künstler vor Aufgaben gestellt werden, an denen sie ihre Kräfte üben und bewähren können. Unter solchen Aufgaben stehen immer diejenigen monumentaler Natur in erster Reihe, ohne daß bisher in Deutschland — mit alleiniger Ausnahme der Malereien Eduard von Gebhardts und seiner Schüler im Kloster Lokkum bei Hannover — der Versuch gemacht worden wäre, auf diesem Gebiete die von der Zeit dringend geforderten neuen Bahnen zu betreten, statt ewig auf Raphael und der Antike herumzureiten. Nur auf dem Wege einer solchen Erneuerung der Kunst im Sinne unserer Zeit läßt sich aber eine Schule von wirklicher Kraft und dauerndem Bestande begründen und unabhängig von den Wünschen eines Publikums erhalten, in welchem die Freude an einer lebendigen Kunst erst noch geweckt werden muß.

Besonders schwierig gestaltet sich freilich in Zeiten solchen Umschwungs die Stellung für den Staat, nicht für die Regierung allein, sondern auch für die Landesvertretung. Seitdem der Staat nach dem Vorbilde Frankreichs allerorten, im beschränktesten Umfange noch in England, die Leitung der Kunstangelegenheiten in seine Hand genommen hat, sieht er sich oft gegen seine eigene Neigung genötigt, Bestrebungen, die seinen Vertretern unsympathisch und unverständlich sind, nicht nur zu dulden, sondern sogar zu unterstützen; und da er wohl fühlt, daß er hierbei im wesentlichen der natürlichen

Entwicklung der Dinge ihren Lauf lassen muß, weil ihm die Organe zum eigenen Eingreifen zu meist fehlen, so bleibt ihm gewöhnlich nichts anderes übrig, als zwischen den einander bekämpfenden Parteien zu temperieren. Undankbar ist dies Geschäft, aber der Weg ist der einzige, der mit Erfolg begangen werden kann. Der Streit ist schließlich unter den Künstlern selbst auszufechten. Ob dabei an dem einen Ort den Bestrebungen der



GRAF VON KALCKREUTH, BAUERNHOF, SKIZZE

jüngeren Kräfte mehr Wohlwollen und Entgegenkommen bewiesen wird als an dem anderen, das hängt von der Gunst der Umstände, von Persönlichkeiten, von dem Maß der Einsicht und Willenskraft an den maßgebenden Stellen ab. Die Hauptsache ist, keiner Partei als solcher ein Uebergewicht über die andere einzuräumen und auch dann, wenn sich die Wagschale zu Gunsten des Fortschritts senkt, dafür Sorge zu tragen, daß die stets vorhandenen, nachdrängenden jungen Elemente, die ihrerseits neuen Zielen zustreben, zu ihrem Recht gelangen.

Ist nur die Unparteilichkeit in der Leitung der Kunstangelegenheiten gesichert, werden die Aufgaben ohne Voreingenommenheit nach Maßgabe des Talents verteilt, nicht aber auf Grund starrer Prinzipien und Maximen, so erweist sich die Freiheit als das alleinige Lebensprinzip, worauf die gesunde Entwicklung aller Kunst beruht. Freiheit in den Studien, Freiheit in der Bewegung, Freiheit in der Vertretung nach außen hin, so lautet die Losung für jeden Fortschritt. Diese Losung gilt aber nicht nur für das Emporkommen einer jeden neuen Schicht, sondern auch für die weitere Gestaltung der Dinge, da sie fortdauernd die Künstlerschaft

zu frischer Entfaltung ihrer vollen Kraft nötigt. Denn in gesicherter Stellung, in ruhigem Besitz der Macht und ohne Furcht vor Störung wird eine jede Künstlergemeinschaft zur Unduldsamkeit und Bedrückung hingedrängt, und erstarrt schließlich selbst in Manier, indem sie vom Kopieren der eigenen Werke lebt. Dann erfolgt der Zusammenschluß gegen die unbequem werdenden Jungen, die Organisation zum Zweck weiterer Befestigung der Macht; die Tyrannei, gegen die sie einst angekämpft, üben die Künstler nun selber aus. Damit werden sie den Grundsätzen untreu, die ihnen bei ihrem Emporkommen geholfen haben, und sind um nichts besser, als ihre einstigen Gegner, die Alten.

Solange aber die Freiheit waltet, und die Nötigung besteht, sich im Kampfe zu behaupten, ruht die Gewalt in der Hand derjenigen, denen sie von Rechts wegen zukommt; dann herrschen die Tüchtigsten, die sich des allgemeinen Vertrauens erfreuen. Hoffen wir daher zum Besten des Bestandes des Karlsruher Kunstlebens, daß solchen Kräften wie Schönlener und Kalckreuth die Schaffensfreudigkeit auch ferner ungetrübt erhalten bleibe.

W. v. SEIDLITZ



WILHELM LAAGE, KOHLENMEIER (NACH EINEM HOLZSCHNITT)



P. BECKER, ANSICHT VON KIEDRICH PAN III 4
NETZÄTZUNG NACH EINER LITHOGRAPHIE AUS DEM JAHRE 1861



PETER BECKER, ALTFRANKFURT

FRANKFURTER KUNST

I. ANTON BURGER



IE Stadt Frankfurt trägt, wie sie heute besteht, ein doppeltes Angesicht. Das eine zeigt, nach aussen gerichtet, die Züge der modernen Grossstadt, das andere weist, nach innen gekehrt, das Bild der alten Reichsstadt auf, die, leidlich konserviert, sich neben und unter allem neueren Zuwachs erhalten hat.

Wenn man vom „alten Frankfurt“ spricht, so denkt man dabei vor allem an das nach Stammesart und altüberlieferter Sitte eng in sich geschlossene Gemeinwesen, wie es auf dem Boden eben jener Altstadt, dauerhafter als die Formen der früheren staatlichen Verfassung, heute nicht viel anders, als vordem besteht, sehr weit entfernt von allen grossstädtischen Alluren, aber doch nicht unberührt von jener welt-offenen und heiteren Lebensart, wie sie nicht weit davon am Rhein zu Hause ist und voll des Selbstbewusstseins, das einer Stadt, die Jahrhunderte lang den Vorrang im Reiche behauptet hat, wohl zukommt.

Es kann nicht Wunder nehmen, wenn ein mit individuellen Zügen so wohl ausgestattetes Sonderleben, wie es hier zu Hause ist, auch seinen eigenen künstlerischen Ausdruck gefunden hat. Thatsächlich besteht in Frankfurt eine, wenn man so sagen darf, lokale Schule, die nicht viel anders als es vordem etwa im alten Holland vielfach vorgekommen ist, dem heimatlichen Boden mit einer ganz bestimmten Ausschliesslichkeit Antrieb und Stoff ihres Schaffens entnimmt. Fragt man nach dem Künstler, in dem sich ihre Tradition heute am sichtbarsten verkörpert, so wird man von jedem Frankfurter nur Einen Namen hören, Anton Burger, einen Namen, für den jeder Einheimische eine gewisse Verehrung besitzt, der aber auch draussen im Reiche zum mindesten

unter solchen Kunstfreunden seinen guten Klang hat, die das Wertvolle an jedem Orte und in jeder Form zu finden wissen. Allerdings, populär ist Burger nur in Frankfurt, hier aber ist er es in vollem Masse. Niemand, der nicht von ihm wüßte, kein Haus unter denen, die „es können“, dessen Räume nicht auch ein „Burger“ zierte. Dieser Künstler konnte ja auch nirgends ein dankbareres Publikum finden, als unter einer Bevölkerung, für die alles, was er an Oertlichkeiten und Begebenheiten je gemalt hat, den Reiz des heimatlich Gewohnten und Vertrauten besitzt. Aufgewachsen in der malerischen Altstadt von Frankfurt hat Burger eigentlich nie an etwas anderem dauernd Gefallen gefunden, als an dem Idyll des kleinbürgerlichen und später des ländlichen Lebens im Innern und draussen vor den Thoren der Stadt, in deren originalen Typus er sich wie wenig andere hineingelebt hat.

Niemand hat ihn dazu angeleitet. Der natürliche Instinkt der künstlerischen Begabung liess ihn von selbst den Weg finden, für den er geschaffen war. Nur einmal im Anfang seiner Laufbahn war er, vielleicht fremder Eingebung folgend, auf falscher Fährte. Damals — es war im Beginn der vierziger Jahre — stand Veit an der Spitze des Städelschen Instituts und die durch ihn vertretene romantische Richtung war tonangebend in Frankfurt. In Veits Atelier beschäftigte sich Burger als junger Kunstschüler eine Zeit lang, gleich Anderen, mit „heiligen“ Gegenständen. Aber die Werke seiner Hände zeugten gegen ihn. Das Bildchen eines Tüncher-gesellen, den er eines Tages nebenbei gemalt hatte, wie er die Stubendecke streicht und den Boden mit Farbe einspritzt, fand bei allen, die es sahen, ungleich grösseren Beifall, als jene anderen Historien vorher. Auch Veit, der das Werk zu sehen bekam, hatte sein Gefallen daran und als ein Mann von feiner Bildung und auch praktischem Verstande, wie er

war, sagte er zu dem Schüler: „Auf dem Wege bleiben Sie. Und wenn ich Ihnen raten soll, gehen Sie nach München, dort finden Sie mehr als hier, was zu Ihrer Vervollkommnung dient.“ Der Erfolg gab dem Meister Recht.

✱

Lange litt es den jungen Künstler freilich nicht in München. Die Anhänglichkeit an die Heimat erwies sich bei ihm stärker als jede andere Anziehungskraft, damals und so auch späterhin zu wiederholten Malen, wenn es ihn vorübergehend in die Ferne zog. Gern gelitten, wo er hinkam, hätte er es auch in der Fremde wagen können, sein Glück zu versuchen; in Paris, wo er in den fünfziger Jahren weilte und u. a. mit Courbet in freundschaftliche Beziehungen trat, winkte sogar eine aussichtsvolle Zukunft. Er aber blieb daheim und blieb endgültig, nachdem er sich — es war um das Jahr 1859 — in Cronberg unweit Frankfurt auf dem Lande angesiedelt hatte, wovon weiter unten die Rede sein wird. Er hing eben nicht nur mit dem Herzen an der Frankfurter Heimat, auch die Wurzeln seiner Lebens- und Schaffenskraft lagen hier. Hier in den kleinen Gassen, in denen die nach Landesbrauch mit Schiefer verkleideten und häufig mit bunten Blumenfenstern geschmückten Giebelhäuser in behaglicher Enge nebeneinanderstehen, in den Winkeln, Durchgängen und Höfen, in denen ein kundiges Auge noch manchen Rest von schöner alter Renaissance- und Barock-Architektur zu finden weiß, da war seine Welt. Von da stand, ward es ihm drinnen zu eng, der Weg offen ins weite Land, vorbei an altertümlichen Mauern und Türmen, hinaus in die fruchtbare Ebene und weiter hinaus in das anmutige Waldgebirge, das mit seinen Jagdgründen, seinen malerischen Dörfern und seinen stattlichen, von Burgen gekrönten Gipfeln nördlich des Maines zum Rheinthal hinüberleitet. Hier



ANTON BURGER, MOTIV AUS DEM TAUNUS

war dem Künstler nicht nur das Land, auch die Bewohner waren ihm alte Bekannte von Jugend auf: der städtische Bürger, Handwerker oder Handelsmann wie der Jäger, der Bauer, der Tagelöhner. Er hätte lohnendere Studienplätze finden können: damals war es ja, daß die trachtenreichen Gegenden in Oberhessen, Baden und Württemberg von den Malern entdeckt und ausgebeutet zu werden anfangen, aber Burger schloss sich da nicht an. Für das was er wollte, fand er und findet er noch zu Hause genug, ja nur dort das Rechte, denn was ihm auch als Künstler in den Wurf kommen mag: „es muss auf der Scholle gewachsen sein“, das ist seine erste Bedingung. So kommt es denn auch, daß seine Bilder, nicht genug der persönlichen Anschauung, die sie enthalten, immer auch ein Stück persönlichen Erlebens und Mitlebens offenbaren, ein Stück vom eigenen Selbst, das er hineinlegt. Eben deshalb sind sie auch nicht nur das Abbild, sie sind, was ungleich mehr ist, die Charakteristik der natürlichen Erscheinung, und sie sind es in einem ganz seltenen Maße. Seine Bilder fallen aus der landläufigen Genremalerei ungefähr so stark heraus, wie etwa die Bilder des alten Bauern-Brueghel od Brouwers über der gewöhnlichen Sittenmalerei ihrer Zeit stehen durch die Fülle einer immer neuen lebendigen Beobachtung und durch die Reife des Urteils, das sich damit verbindet. Und mehr noch, ja eine ihrer größten Eigenschaften hat Burger mit jenen älteren Meistern des Sittenbildes gemein: die Stärke eines unerschöpflichen Humors. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, daran zu erinnern, daß in der Zeit, in der Burger anfang, sich in der Frankfurter Kunstwelt einen Namen zu machen, der bekannte Advokat und spätere Bundestags-Gesandte Detmold — derselbe, der sich durch seine „Anleitung zur Kunstkennerschaft“ und ähnliche Schriften den Rang eines Klassikers der neueren humoristischen Litteratur verdient hat — daß Detmold damals an Burger, dem er auch verschiedene Aufträge gab, ein ganz besonderes Gefallen fand. Von der literarischen Richtung dieses Gönners weicht Burger übrigens als Maler darin ab, daß er nie zum Satiriker wird. Es ist ein harmloser und gutgemeinter Scherz, den er treibt, wenn er die kleinen Trödler der Judengasse, die redegewandten Hökerfrauen an der „Schirrn“ oder auf dem Römerberg oder die Bauern der Taunusdörfer in ihren noblen Passionen auf der Jagd, beim Trunk und beim Spiel in der vollendeten Komik unbewachter Augenblicke zu fassen weiß, und es ist nicht sowohl das Gewöhnliche und Niedrige der Menschennatur, dessen Anblick ihn dabei verweilen läßt, als vielmehr das psychologische Problem solcher Erscheinungen. Und wie denn, um mit David Friedrich Strauß zu reden, „die tiefste Psychologie zugleich höchste Poesie ist“, so findet der Künstler auch nicht selten unmittelbar von da den Weg hinüber zu tief gemütvollen Schöpfungen, deren er in gleich hohem Grade Meister ist. Auch dann hält er sich gerne an die Gesellschaft der kleinen Leute oder er vermeidet es wenigstens, mit den Großen dieser Welt in Berührung zu kommen. Die Töne des einfachsten menschlichen Empfindens liegen ihm am besten und nichts vermöchte sie auch überzeugender zum Ausdruck zu bringen, als die Echtheit und Schlichtheit der Stimmung, die er in solche Bilder hineinlegt. Den bescheidenen rebenumrankten Söller des Hinterhauses oder das ärmliche Obdach des Austrag-Stübels meint man durchleuchte die Sonne noch einmal so schön, wenn Burger sie hineinmalt.

Seine Produktivität ist in alledem unerschöpflich und es wäre ein zweckloses Beginnen, in dem Raume, der hier zur Verfügung steht, eine Aufzählung seiner Werke auch nur zu versuchen, vollends wenn man die Menge anmutiger Aquarellbilder hinzuziehen wollte, die in Frankfurter Sammlungen geradezu reihenweise von ihm vorhanden sind. Von diesen Aquarellen entstanden viele nur zur Ausfüllung müßiger Stunden, oft mehrere zu gleicher Zeit, wobei die ausführende Hand behende von einem Blatt zum andern hinübergleitet. Daß sie aus dem Kopf gemacht sind, sieht man ihnen nicht an und doch sind die meisten von ihnen nicht anders als etwa die bekannten Milletschen Kreidezeichnungen ohne Studien, aus freier Eingebung der Phantasie hervorgegangen. Für den seltenen Reichtum an innerer Anschauung, über den unser Künstler verfügt, ist nichts bezeichnender als diese Sachen.

✱

Unwillkürlich führte Burgers Eigenart vorhin zu einem Vergleich mit den alten Meistern der niederländischen Schule. Der Vergleich liegt gegenständlich zu nah, als daß er nicht gemacht werden sollte, er läßt sich aber auch noch weiter auf das technische Gebiet ausdehnen. Es ist schon oft gesagt worden, daß Burger in seiner Farbengebung, die tiefe und gesättigte Töne bevorzugt und die sich durch eine bewundernswerte Reinheit und Schönheit des Tons auszeichnet, jenen Alten auffallend nahestehe. Von Liebhabern sind wohl auch Burgersche Bilder mit altniederländischen in bewusster Absicht zusammengehängt worden, und es heißt, daß sie sich neben Teniers und Ostade wacker gehalten haben. Burger selbst will diese Verwandtschaft allerdings nicht völlig Wort haben und er hat damit im Grunde nicht so Unrecht. Denn es ist doch mehr eine zufällige Verwandtschaft der Farbeempfindung, die ihn jenen Vorbildern nahebringt und er besaß, wie einige noch erhaltene Erstlingswerke beweisen, seine eigene Richtung noch ehe er von jenen überhaupt die Namen wußte. Auch hat sich Burger vor der Natur doch immer nur darnach gefragt, nicht wie andere sie sehen würden, sondern wie er selbst sie sah. Dabei erscheint er so frei von vorgefaßter Meinung, daß man ihn auch auf die tiefere Farbenskala, die seine Innenräume in der Regel kennzeichnet, je nach Umständen und namentlich unter freiem Himmel mit Leichtigkeit verzichten sieht



ANTON BURGER, STRASSE IN CRONBERG

und er erreicht sogar zuweilen in seinen Landschaften eine Heiterkeit und Helligkeit des Tons, als wäre er der „Jüngsten“ einer. Er will aber nie etwas anderes, als eben natürlich sein.

Der bedeutende künstlerische Charakter, der sich bei Burger in all dieser Intimität und Natürlichkeit der Arbeit ausprägt, tritt noch stärker zu Tage, wenn man bedenkt, seit wie langer Zeit er schon auf seine Weise malt, oder besser, daß er überhaupt nie anders gemalt hat. Seine Jugend fällt in eine Zeit, in der, von anderen Kategorien abgesehen, zum mindesten das Sittenbild der Tendenzmalerei und der ästhetischen Phrase verfallen war. Man neigte zum Affekt, man schob das Unebene und Ungleichmäßige zur Seite, ja, es wurden eigentlich nur angenehme oder rührende Dinge und die entsprechenden Menschen gemalt, als ob es nur solche gäbe. Aber davon unabhängig war Burgers Art schon damals genau dieselbe und ohne Falsch wie heute und neben dem „Schönen“ in der Welt wußte er auch dem minder Schönen seinen Platz anzuweisen, soweit dies einen solchen überhaupt in der Kunst beanspruchen darf.

Das äußere Leben Burgers ist geräuschlos dahingegangen, in einer Zurückgezogenheit und Stille, die sich mit seiner inhaltreichen schöpferischen Thätigkeit wohl in Uebereinstimmung befindet, die aber doch zu seiner thatsächlichen Bedeutung in keinem Verhältnis steht. Zum teil war daran wohl der Umstand schuld, daß Burger sich nur selten entschließen konnte, die Ausstellungen zu beschicken, er hatte eine unüberwindliche Abneigung dagegen. Aber es war neben dieser Schwäche, wenn man es so nennen will, noch eine andere Eigenschaft, eine Tugend, die ihn die Oeffentlichkeit meiden ließ: die edle Bescheidenheit des Mannes, der zwar klug genug war, um für seine Person den Wert seines Lebens zu kennen, der aber zugleich groß genug war, um auf einen großen Namen vor der Welt verzichten zu können. Erschien er dennoch einmal ausnahmsweise auf dem Plan, so wurde seinem Verdienst die Anerkennung wie von selbst zu teil.

Noch vor wenigen Jahren hat eine Kollektiv-Ausstellung seiner Werke, die in München arrangiert wurde, ein mehr als gewöhnliches Aufsehen erregt: es war, wie es damals hieß, „als sei ein neuer Meister entdeckt worden“. Damals kaufte auch die Pinakothek ein Bild von ihm, den „Cronberger Adlerwirt“, für das er schon 1869 in München die goldene Medaille erhalten hatte. Eine Auswahl seiner schönsten Werke besitzt die öffentliche Sammlung seiner Vaterstadt.

✱

II. DIE CRONBERGER MALERKOLONIE.

Um Burger völlig kennen zu lernen genügt es nicht, sich seine Persönlichkeit allein zu vergegenwärtigen. Er ist durch die Anregung, die von ihm ausging, der Mittelpunkt eines geselligen Kreises geworden, der sich in mehr oder minder naher persönlicher Beziehung um ihn her geschlossen hat und auch von hier aus will sein Lebenswerk angeschaut sein. Diesen Kreis der sogenannten Cronberger Malerkolonie bildeten und bilden noch heute eine Menge von Schülern Burgers, ihm gehören aber auch einige ungefähr gleichaltrige gesinnungsverwandte Genossen an, die ihm in früheren Jahren von Frankfurt nach Cronberg gefolgt sind. Die Mehrzahl von diesen letzteren weilt heute nicht mehr unter den Lebenden. Als die originellste Erscheinung ragt aus diesem Kreise Jakob Fürchtegott Dielmann hervor. Seinem künstlerischen Bildungsgange nach gehört Dielmann der älteren Düsseldorfer Schule an, wenigstens ist er in dieser zum Künstler gereift; von Geburt ist er jedoch ein Frankfurter, sogar, was von einigen noch höher geschätzt wird, ein Sachsenhäuser. In Frankfurt oder in dessen Umgebung hat er auch seit der Mitte der vierziger Jahre seinen ständigen Wohnsitz gehabt, er siedelte dorthin von Düsseldorf über ungefähr gleichzeitig mit einigen anderen namhaften Künstlern wie Pose, Andreas Achenbach und Jakob Becker. Diese Einwanderung vom Niederreihn führte im künstlerischen Leben der Stadt, dessen Gepräge bis dahin vorwiegend von den Nazarenern bestimmt wurde, zu einer Krise, wie sie hier vor- und nachher nicht wieder zu verzeichnen gewesen ist. Vor allem die Berufung Jakob Beckers, des bekannten Darstellers ländlicher Szenen, zum Leiter der Malschule des Städelschen Kunstinstuts und die steigende Wertschätzung des ihm verwandten Historienmalers Conrad Friedrich Lessing führte zu einer nicht ohne Leidenschaft geführten Auseinandersetzung zwischen den Nazarenern einer- und den Düsseldorfern anderseits, deren Ergebnis war, daß diese letzteren in Frankfurt festen Fuß faßten. Mit der Geschichte dieser bedeutenden Wandlungen ist auch Dielmanns Name verbunden.

Seine Werke sind nicht eben zahlreich; er gehörte zu jener Art von Künstlern, die sich nur selten entschließen können, ihre Sachen fertig zu machen und so ist eben auch wirklich nicht viel von ihm fertig geworden. Sein Stil ist leicht gekennzeichnet. Wer mit Burgers Art vertraut ist, vermag sich auch von der inhaltlich und technisch eng verwandten Malerei Dielmanns ein zutreffendes Bild zu machen. Dies Verhältnis beruht auf einem ganz eigenartigen geistigen Austausch, der zwischen ihm und dem um volle fünfzehn Jahre jüngeren Burger Jahrzehnte hindurch stattgefunden hat. Dielmann war ein feiner, theoretisch veranlagter Kopf und Burger bekennt, daß er ihm von dieser Seite her manche Anregung zu verdanken gehabt hat, aber der eigentlich produktiv beanlagte und thätige Genius war Burger. Er bildete darin die natürliche Ergänzung des älteren Freundes, und dieser selbst erkannte dies in praxi an, indem er, ohnehin gewohnt, sich gehen zu lassen, sich mit dem jüngeren mehr und mehr identifizierte. Er nahm sogar dessen gute Dienste in Anspruch, um sich von ihm seine Bilder vollenden zu lassen und als Burger auf und davon ging, um in Cronberg Hütten zu bauen, folgte er ihm auf dem Fusse nach. Die selbständige Begabung Dielmanns soll übrigens mit alledem nicht in Zweifel gezogen

werden; in mannigfachen Studien und Entwürfen seiner Hand kommt sie zu sprechendem Ausdruck. Berühmt sind unter den oberhessischen Motiven, die er, hierin Jakob Becker folgend, gerne behandelte, seine Kinderszenen durch die naive Anmut der Schilderung, die manchmal, obschon unbewußt, an Ludwig Richter streift.

Die Zahl der Namen, die sich diesem Zusammenhange im engeren oder weiteren Sinne einfügen, ließe sich beträchtlich vermehren, erschiene es nicht angezeigt, hier nur von solchen Künstlern zu reden, von denen wir zugleich in der Lage sind, eine Probe ihrer Kunst in Abbildung beizufügen. Wir müssen deshalb einen Philipp Rumpf, Maurer, Dresler u. a. übergehen, doch sei hier noch des Landschaftsmalers Dr. Peter Burnitz als eines besonders anziehenden und eigenartigen Künstlers gedacht. Von Burnitz ist wohl noch seltener als von Burger und Dielmann außerhalb Frankfurts die Rede; auch er gehört zu denen, welchen recht eigentlich gegen ihr Verdienst das „bene qui latuit, bene vixit“ zur Devise ihres Lebens und ihrer künstlerischen Thätigkeit geworden ist. Burnitz ist neben Burger und Dielmann entschieden die selbständigste Erscheinung des engeren Cronberger Kreises. Der Wille des Vaters und häusliche Ueberlieferung hatten ihn für die juristische Laufbahn bestimmt, doch wurde er sich seines eigentlichen Berufes noch zeitig genug bewußt, um sich ihm in jungen und rüstigen Jahren zuwenden zu können. Eine spanische Studienreise im Jahre 1848 führte diese Entscheidung in ihm herbei; bestimmend wirkte auf seine weitere Entwicklung ein längerer Aufenthalt in Paris, der ihn im Kreise der Schule von Fontainebleau heimisch werden liefs. Den Künstlern, welche diese Genossenschaft bildeten, schloß er sich aufs engste an, ja er wurde ihr Schüler und arbeitete mit ihnen als einer der ihrigen; erst nach Verlauf von zehn Jahren kehrte er in seine Heimat zurück. Die Studie aus St. André, deren Abbildung unser Text enthält (S. 244), ist bezeichnend für diese seine Lehrzeit. Er hat den Einfluß der Männer von Barbizon auch später, nachdem er seinen dauernden Sittersitz in Cronberg



J. F. DIELMANN, HESSENMÄDCHEN

genommen, nicht verleugnet. In der Wahl seiner Motive, die er in poesievoller Einfachheit aus Wald und Feld entnahm, sind Corot und Daubigny für ihn vorbildlich geblieben und namentlich mit Corot verbindet ihn außerdem die zarte perlgraue Tonwirkung seiner Bilder, eine Eigentümlichkeit, die in manchen landschaftlichen Details sein Frankfurter Landsmann Viktor Müller mit ihm teilt, der ja auch die französische Schule durchgemacht hat.

Oeffnet sich hier über den engeren Umkreis Frankfurts hinaus der Blick in die Weite, so lenkt ihn

III. PETER BECKER

„der letzte Romantiker“, wie man ihn zu nennen pflegt, wieder zurück und hinein in die alte Tradition des Ortes selbst und seiner Vergangenheit. Peter Becker ist kein Angehöriger des Cronberger Kreises, er geht seinen Weg für sich allein, aber er am wenigsten darf neben Burger und dessen Anhang fehlen, wenn hier von Frankfurter Kunst im engeren Sinne die Rede sein soll.

Seine Jugend fällt, wie die Jugend Burgers, in die vormärzliche Zeit. Das empfängliche Gemüt des Knaben begeisterte sich an den Eindrücken der alten reichsstädtischen Glorie, wie sie damals nicht nur die Stadt, sondern auch das autonome städtische Gemeinwesen in so manchen seiner Institutionen noch vermitteln konnte, und seine Phantasie träumte schon damals den Traum von des alten Reiches Herrlichkeit, wie ihn der gereifte Künstler ja auch später in einem prächtigen, mit Steinle gemeinsam ausgeführten Werke verwirklicht hat. Die noch in voller Blüte stehende romantische Bewegung, die ja in Frankfurt in den Kreisen der Brentano, Böhmer, Veit u. a. eine ihrer bevorzugten Pflegestätten besaß, trug das ihre dazu bei, um das Gemüt des jungen Künstlers in dieser bestimmten Richtung zu befestigen, und im Zusammenhang damit geschah es auch, wenn sich mit Beckers künstlerischer Gesinnung ein spezifisch nationaler Zug verband. Als Jüngling zog er aus, „um Deutschland zu entdecken“, wie er sagte und beinahe Jahr für Jahr hat er seitdem die Fahrt nach demselben Ziele erneuert. Seine Wanderungen erstreckten sich freilich nicht, wie er es wohl in jungen Jahren sich gedacht, über das ganze Reich. Von einer Reise ins ostelbische Gebiet abgesehen ist der Westen mit den Stromgebieten des Mains, der Weser und des Rheins das Gebiet geblieben, das er die Kreuz und Quer durchwandert und zum Gegenstande seiner Schilderungen gemacht hat. Für die romantische Landschaft, die ihm je länger je mehr zur eigentlichen Aufgabe seines Lebens wurde, war hier der geschaffene Boden, ein Gebiet, nicht nur voll landschaftlicher Schönheit und historischer Merkwürdigkeiten, sondern auch voll des poetischen Stimmungsgehaltes, in welchem er erst eigentlich sein Ideal erfüllt sah. Er ist eben nicht nur der Merian des neunzehnten Jahrhunderts, als den man ihn wohl auch bezeichnet hat, sondern neben dem Periegeten steckt auch ein Dichter in ihm und aus seinen Werken klingt es wie ein Widerhall der Lieder, in denen ein Ernst Moritz Arndt, ein Schenkendorf die Schönheit des Vaterlandes besungen haben.

Als ein echter Poet bewährt sich Peter Becker in einer Menge von Einzelbildern, die meist in Aquarell, seltener in Oel ausgeführt, im öffentlichen und privaten Kunstbesitz

seiner Vaterstadt vorhanden sind und denen sich als ebenbürtige Schöpfungen einige cyklische Darstellungen anreihen. Von diesen letzten sind zwei in lithographischem Druck vervielfältigt, eine dritte mit Frankfurter Ansichten ist von dem Kunsthändler Prestel in Lichtdruck herausgegeben worden. Die Perle unter ihnen, das „Rheinalbum“, ist leider durch die verständnislosen Kopien des Lithographen, dem es zum Opfer fiel, derart entstellt worden, daß es nur in den Original-Aquarellen zu genießen ist. Für ein „Saaralbum“, das wenig später, zwischen 1858 und 1860 entstanden ist, hat der Künstler selbst den Lithographenstift in die Hand genommen und in seiner eigenen markigen Handschrift sind die prächtigen, jetzt selten gewordenen Blätter unversehrt zur Verbreitung gelangt. Schade, daß die außergewöhnlichen Dimensionen dieser Zeichnungen hier keine Nachbildung im Kleinen gestatten; ganz in ihrem Sinne hat Becker 1861 die Ansicht des Städtchens Kiedrich im Rheingau als Original-lithographie ausgeführt, von der die beigegefügte Tafel eine wenig verkleinerte Nachbildung giebt.

Eine unendliche Mannigfaltigkeit des Einzelnen und Kleinen ist in den Wanderbildern des lustig fabulierenden Künstlers sein bevorzugtes Ausdrucksmittel, und mit der anmutigen Unbefangenheit der alten Meister bringt er es fertig, eine halbe Welt im Rahmen eines Foliobogens zu umspannen: Berge und Wälder, Fels auf Fels getürmt, Bäche und Ströme die Länder durcheilend, mit Schiffen beladen und gleich Perlenketten von Burgen, Städten und Rebenhügeln umsäumt, und im Gedränge von Mauern und Gassen Dächer und Dächlein dicht aneinandergeschmiegt, nichts ist vergessen, selbst Frau Sonne nicht, die hin und wieder mit goldfarbenen Strahlen schelmisch über den Horizont hervorlugt.

Für diese Art der Schilderung hat sich Becker seinen eigenen Stil geschaffen, auch wieder im Sinne der Alten, wenn auch, ohne sie nachzuahmen. Es ist im wesentlichen ein zeichnerischer Stil, den er innehält, und obwohl er von Natur mit einem feinen Farbensinn begabt ist, so erlaubt er sich dennoch, wo es ihm gerade paßt, von der eigentlichen malerischen Erscheinung so gut wie ganz zu abstrahieren. Das gilt insbesondere von seinen Aquarellen, denen er nicht ungern den Charakter von illuminierten Umrisszeichnungen giebt. Und welch ein Mittel ist die bescheidene Umrisslinie in seiner Hand! Sie hält ihm die Silhouetten der Stadtbilder, die Bergprofile, kurz alle bestimmenden Züge der Landschaft fest, sie bewältigt ihm die abenteuerlichsten Perspektiven und schafft im Geschiebe der architektonischen Massen eine Raumwirkung, die zum Erstaunen ist, sie holt und beschreibt von Nah und Fern die Dinge bis ins kleinste herbei und von jedem erzählt sie eine Geschichte, vom Vogel auf dem Zweige, wie vom Gockelhahn auf der Kirchturmspitze, denn alle haben etwas erlebt und alles Weben und Werden des natürlichen wie des geschichtlichen Wachstums muß zur Erscheinung kommen, wenn das Bild fertig sein soll so, wie es der Künstler in seinem Innern angeschaut und wirklich erlebt hat. Was daraus entsteht ist in der Regel nicht sowohl ein natürliches, als vielmehr ein stilisiertes Bild der Welt. Aber dieses Bild entbehrt dennoch keineswegs eines vollen Wirklichkeitsgehaltes: in der eigentümlichen Bedingtheit seiner Formen zeigt es die Welt des Dichters, die so gewiß eine wirkliche und wahre ist, als die poetische Wahrheit überhaupt, wie der griechische Denker sagt, erst eigentlich die Wahrheit ist.

In dem mehr oder weniger archaischen Etwas, das Peter Becker eigentümlich ist, suchen manche den besonderen Reiz seiner Schöpfungen. Und es ist wahr, mit seinen leichten Reminiscenzen an allerhand Vorläufer aus früherer Zeit weiß unser Künstler einen eigenen Zauber auszuüben, zumal auf Solche, die in der einheimischen älteren Kunst zu Hause sind. Da werden wohlbekannte Erscheinungen wach, und, bald an Schützens Rheinlandschaften, bald an Merians Städtebilder oder an Elsheimers Historien anstreifend, spinnen sich die Fäden der Erinnerung bis zu den Gebrüdern Beham und den anderen deutschen Meistern der Illustration im sechzehnten Jahrhundert fort. Aber höheren Wert hat doch die Energie und Freiheit der persönlichen Gestaltungsgabe, die sich zugleich in Peter Beckers Werken äußert, und das um so mehr, je mehr er gerade um ihretwillen zu kämpfen und auch zu leiden gehabt hat. Er teilte lange Zeit das Los so vieler originalen Künstlercharaktere, er blieb unverstanden. Einen kleinen Kreis von Künstlern und Kunstfreunden hat es wohl immer gegeben, die ihn besser kannten, aber es hat lange gedauert, bis er auch außerhalb dieses Kreises zu unangefochtener Geltung gelangte. Die Menge wufste ihn nirgends unterzubringen. In der That paßte er ja auch in keine der vorhandenen und bekannten Richtungen hinein. In der Schule Jakob Beckers, der einzigen, der er an-

gehört hat, ist er nie ganz heimisch geworden, aber er war auch kein Parteigänger der Nazarener. Er stand zwar mit Veit und noch mehr mit Steinle in einem Freundschaftsverhältnis, dem eine offene gegenseitige Wertschätzung zu Grunde lag, aber eine engere Geistesverwandtschaft hat er, wie er selbst betont, zu keinem von beiden empfunden. Es hat eben immer nur Einen Peter Becker gegeben. Und dabei muß es auch bleiben.

Will man die nationale Kunst unserer Zeit auf ihren Gehalt und ihre Lebensfähigkeit prüfen, so werden Persönlichkeiten wie die hier geschilderten ein bevorzugtes Interesse verdienen. Man wird sie zu den lebendigen und treibenden Kräften rechnen, zu denen, welche den Fortschritt bedeuten, und das nicht nur, weil sie eigene und neue Wege eingeschlagen haben, sondern auch deshalb, weil eine besondere und originale Stammesart in ihren Werken ausgeprägt ist. Wir dienen keiner partikularen Bestrebung, wenn wir auf diesen letzten Punkt besonderes Gewicht legen. Wir räumen damit nur ein, was die Erfahrung bestätigt, daß unser Geistesleben ein Zusammenwirken verschieden gearteter Stammesindividualitäten zur Voraussetzung hat und daß seine nationale Eigenart und Stärke auf der lebendigen Sonderkraft beruht.

HEINRICH WEIZSÄCKER



PETER BURNITZ. BAUMSTUDIE





LÉO FRÉDÉRIC

DIE NIEDERLAENDISCHE DICHTUNG

DER LETZTEN ZWANZIG JAHRE



OR einigen Jahren, vielleicht 1888, schrieb ich im Feuer einer litterarischen Polemik: Jeder Sachverständige wird wohl zugeben, daß eine Sprache nur gewinnen kann, wenn sie möglichst reich und schmiegsam erhalten wird. Die schwierigen Formen,

in denen die Modernen sich geben, tragen hierzu ganz wesentlich bei. Sie bereichern sie in kleinen Arbeiten mit nur zwei, drei oder höchstens vier Endsilben durch neue Reimworte, steigern ihre Ausdrucksfähigkeit durch Allitteration und Blankvers und ringen vor allem darnach, für jede seelische Empfindung den richtigen Ausdruck zu treffen, und ihn ohne jede Reminiscenz an klassische Vorbilder, frisch und gesund aufs Papier zu bringen. Niemand wohl hängt auf richtiger an der niederländischen Heimat und ihrer Sprache, und doch muß ich bekennen, daß unsere poetische Litteratur seit 1830 — besonders in den vlämischen Provinzen des Königreichs Belgien — bei weitem nicht auf der Höhe der litterarischen Kunst anderer Völker gestanden und daß unsere ganze Dichtung Verse, wie man sie bei Leconte de Lisle findet — man denke nur an *Les Roses d'Jspahan*, *Le Manchy*, *La Vérandah*, *La Fontaine aux Lianes* — im Lauf des ganzen neunzehnten Jahrhunderts bis 1870 nicht aufzuweisen hat!

Und dennoch bietet unsere Sprache dem Dichter weit reichere Hilfsmittel als die französische, von der selbst ein Gautier erklärte:

„Car notre idiome à nous, rauque et sans prosodie,
Contre quelque mot dur se heurtant dans son vol,
Brise ses ailes d'or et tombe sur le sol.“

✱

So wahr und so richtig diese Worte in Bezug auf die nord- und süd-niederländischen Dichter nach Bilderdyk sind, so wenig treffen sie den Dichtern gegenüber zu, welche der jüngeren und allerjüngsten Generation angehören, besonders denen gegenüber, die zwischen und nach 1875 bis 1880 zu schaffen anfangen, die sich aber jetzt schon, in weniger als zwanzig Jahren, nicht nur die Kritik und das Publikum, sondern ebenso die Redaktionen aller Monatschriften und den Schulunterricht erobert haben!

Alles aber, was so ungefähr von 1830 bis 1870 geleistet worden, zeigt, mit Ausnahme des Aller-allerbesten, das heißt, mit Ausnahme der besten Sachen eines da Costa, eines Beets, eines Potgieter, eines Multatuli, in den eigentlichen Nord-Niederlanden, und der schönsten Dichtungen eines van Beers und eines Gezelle in Vlämisch-Belgien, deutlich die

Abhängigkeit von den früheren niederländischen Klassikern. Und dies bezieht sich nicht nur auf die ganze Gedanken- und Gefühlswelt, sondern auch auf die Versbildung und auf die Sprache selbst. Die Form — und darunter versteh' ich ebenso gut Sprache wie Metrum — war für die meisten unserer Dichter ein Instrument, welches kaum einer zu spielen verstand und das infolge jahrelanger Vernachlässigung hart und unbiegsam geworden war.

In einem ausgezeichneten Aufsatz über den alten Dumas entwickelt Brunetière folgende Gedanken:

„Il y a deux sortes de qualités en littérature, celles qui sont proprement et uniquement littéraires: on les reconnaît à ce signe, qu'elles n'ont pas d'emploi en dehors de la littérature ou de l'art; et celles qui trouvent leur usage dans l'art ou dans la littérature, mais qui le trouveraient aussi bien dans les affaires, dans le commerce ou dans l'industrie, dans l'administration ou dans la politique.“

Diese Zeilen kennzeichnen unsere ganze Vers- und Prosalitteratur nach 1830; denn sie zeigt einen nicht zu verkennenden didaktischen, man könnte sogar sagen einen utilitaristischen Charakter.

Die Liebe zum Vaterlande zuerst, und in den meisten Fällen noch wohl zum engeren, kleineren: Holland oder Flandern; dann die Förderung aller häuslichen und bürgerlichen Tugenden, bildeten, nur zu vielfach den Stoff, den die meisten unserer Dichter mit Vorliebe besungen haben. Aus der übergrossen Anzahl dieser Gedichte erheben sich nur sehr einzelne, wie „Die drei Schwesterstädte“ des Ledeganck und „Maerlant“ des Jan van Beers, samt einer Dreizahl „Binnenhuisjes“ oder „Intérieurs“ von de Génestet und Beets über die Mittelmässigkeit.

Es war im Grund auch nicht anders möglich, als daß eine Litteratur, deren Hauptprinzip Utilitarismus und die von ihren Verfassern absichtlich für die große Menge bestimmt war, nicht besonders künstlerisch sein konnte. Man suchte wirkliche und wahre Begeisterung durch deklamatorische Rhetorik, zartes, inniges Gefühl durch übertriebene Empfindlichkeit und Sensiblerie, die ursprüngliche Phantasiekraft durch allerhand angelernte und konventionelle Gemeinplätze, Reichtum und Tiefe durch leichte und oberflächliche Politur zu ersetzen. Wie Willem Kloos schon im Anfange der achtziger Jahre einmal sagte: „Man schriftstellerte für das Volk und nicht für die Welt, für den braven Bürgersmann und nicht für die Anhänger ewiger Schönheit.“

Es war überaus kennzeichnend und wurde zunächst viel zu wenig beachtet, daß die allererste Reaktion sich schon früh, am allerfrühesten wohl in den südlichen Niederlanden, und zwar in J. M. Dautzenberg, und erst später im Norden, in Beets und besonders in de Génestet geltend machte. In der Hauptsache aber beschränkte sie sich bis dahin ausschließlich auf die äussere Form.

Der poeta minor Dautzenberg nimmt in der niederländischen Poesie 1830—1870 eine ganz eigenthümliche Stellung ein. Wenn man bedenkt, daß die meisten Sachen aus seinem Büchelchen „Gedichte“ [1852] schon in den Jahren 1844, 46, 48 geschrieben wurden, also in einer Zeit, wo alles noch konventionell und ultraromantisch war, so fühlt man eine tiefe Ehrfurcht vor dem Mann, der sich seit seinem ersten Auftreten als entschiedener Verfechter des Prinzips: l'Art pour l'Art, als geschworener Feind aller

Sensiblerie und aller Uebertreibung und als verständiger Freund schöner Einfachheit und einfacher Schönheit bethätigte.

In Betreff des Metrums stehen alle, die, wenigstens in Flandern, nach ihm kamen, bis 1880 zu so ziemlich unter seinem Einfluß. In Bezug auf die Wahl des Stoffes aber ist dies viel weniger der Fall.

Der Vlame van Beers und der Holländer Beets sind, was man sonst auch behaupten mag, bereits eine gute Strecke weiter gegangen auf dem Wege zur Natürlichkeit. Die besten „Idyllen“ des ersteren und die „Lieder im Volkston“ des zweiten beweisen es zur Genüge. Frans de Cort, dem man — heute scheint es so ziemlich unglaublich — vorgeworfen hat, daß er Kunstaristokrat sei, hat sich im Gegensatz dazu nur zu oft zu sogenannten „Liedern im Volkston“ verführen lassen. Sie beruhen meist auf Banalitäten oder auf flachen Witzen und Wortspielereien.

Jedenfalls bleiben das kleine bürgerliche Epos „Begga“ des Jan van Beers, und die formvollendete Epistel in Hexametern, Ein Tag mit Tony (Anton Bergmann), des de Cort hervorragende Muster der niederländischen Dichtung aus den Jahren 1860—1875.

Dautzenberg besaß, leider, nicht die genügende Energie, um die von ihm erstrebte Reform durchzusetzen, auch besaß er weder die geniale Vielseitigkeit eines da Costa, noch den lyrischen Enthusiasmus eines ten Kate, noch auch die verführerische Stimmungsgewalt van Beers' und Beets'; alles Eigenschaften, die dem großen Publikum nur zu sehr gefallen.

Eine Reaktion ganz anderer Art begann mit dem westvlämischen Dichter Guido Gezelle. Dieser, der gewiß von niemand für einen „Parnassien“ gehalten wird, verjüngte in einer langen Reihe vorzüglicher Lieder und Naturstimmungen nicht nur den durch Gewohnheit beinahe versteinerten Rhythmus, sondern auch die mehr und mehr in lauter Gemeinplätze und konventionelle Figuren entartete Bildersprache. Gezelle ist ein großes, ein sehr großes lyrisches Talent, das früher oder später zweifellos auf seinen vollen Wert eingeschätzt werden wird.

✱

Was aber wollte nun die jüngere Generation?

Es ist eigentümlich genug, daß die meisten unserer Kritiker, sei es absichtlich oder unabsichtlich, von den Bestrebungen der Dichter, die nach 1875 anfangen, einen völlig unvollkommenen, zum Teil sogar eine direkt falsche Vorstellung haben.

Die Poesie lebt nicht lediglich von Gedanken; sie besteht in der Hauptsache aus Rhythmus und Plastik, und zwar aus Gehörs- und Gesichtsplastik, aus Musik und aus Bildern.

Paßt der Rhythmus, den ich wähle, zum Stoff? geben meine Reime und ihr Klang die gewollte Stimmung wieder und stimmt das Ganze harmonisch zusammen? Mehr hat die Kritik nicht zu verlangen.

Aber nur zögernd wagte man es, sowohl im Süden als im Norden, als Gesetz anzuerkennen: „Der einzige Zweck der Poesie, der einzige Grund ihrer Existenz ist die Poesie selbst.“ Nichts giebt dem Kritiker ein Recht, zu verlangen, daß sie belehre, sittlicher mache oder ausbilde. Ihre Mission ist nur, wie Gautier es ausdrückt: „de produire une sensation du beau.“

Damit ging man nun an die Arbeit und es galt vor allem „die Sprache zu überwinden“.

Im Lande Goethes, Rückerts und Platens wird man ohne weiteres einsehen, daß eine Sprache um so vollkommener ist, je schmiegsamer und ausdrucksfähiger sie gestaltet wird. Und in dieser Beziehung haben schon gewisse „Parnassiens“ von vor 1880, indem sie die schwierigsten Formen ohne Rücksicht auf veraltete Ueberlieferungen zu meistern und indem sie für jede seelische Empfindung den entsprechenden Ausdruck zu schaffen suchten, sich bereits ganz unleugbare Verdienste erworben. Von weit grösserem Wert war aber das Streben der wirklich „Modernen“ nach grösserer Plastik und Veranschaulichung und nach intensiverer Versinnlichung durch Bilder und Symbole.

Und für das alles lohnte man ihnen mit der Bezeichnung „Décadents“! Die Worte Goethes können sie darüber trösten: „Das Lyrische der Darstellung ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äusserlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zum Verfall.“

Noch eines aber ist zu betonen, was auch wohl Kritiker der alten Schule sogar den jüngsten französischen, englischen und deutschen Dichtern als Verdienst anrechnen: daß sie rücksichtslos gewisse Eigenschaften, Instinkte und Seelenstimmungen im Menschen zeigten, die von früheren Schriftstellern im Schatten gelassen wurden, entweder weil man sie nicht sah oder weil man keine Form für sie hatte.

Und dann — der ganze, strahlende, bezaubernd schöne Reichtum der nordischen, morgenländischen, alt-italienischen, alt-hellenischen Poesie —: haben Vosmaer mit Nanno, Emants mit seiner Götterdämmerung und Lilith, A. Rodenbach mit seinem Gudrun-drama, Couperus mit seinen Petrarca-Bildern, Verwey mit Persephone und Demeter, nicht ganz neue Welten eröffnet und für das niederländische Publikum zugänglich gemacht?

Auch dieses ist noch hervorzuheben: Mehrere dieser Modernen, namentlich Gorter und Kloos, haben zum erstenmal seit Vondels Zeiten unsere Poesie bereichert mit einem wahren Schatz ursprünglich gesehener, vortrefflich ausgeführter Bilder. Mag das auch auf den Einfluß der grossen englischen Dichter zurückzuführen sein, so ist dabei doch wohl mehr ursprüngliche Verwandtschaft als banale Nachahmung und unsere Litteratur erhob sich dadurch zu einer Höhe, welche Shelley, von der seines Landes sprechend, bezeichnete als „that peculiar style of intense and comprehensive imagery“.

✱

Die grösste Beachtung unter den jüngeren niederländischen Dichtern verdienen wohl Hélène Swarth (jetzt Frau Lapidoth-Swarth), van Eeden, Gorter, Kloos. Der populärste von ihnen ist wohl Frédéric van Eeden. Von ihm haben wir Den kleinen Johannes, Joannes Viator, Ellen, Die Brüder, Das Lied von Schein und Wesen und das ganz mittelalterlich gefärbte Drama Lioba (1897). Ich will mich hier nur auf das Erste und das Dritte beschränken. In beiden tritt sein Talent vielleicht am besten hervor.

Der kleine Johannes gleicht einem Märchen; die Geschichte spielt, wenigstens zum grössten Teil, im Zauberlande, wo Blumen und Kräuter, Vögel und Insekten, als denkende Wesen mit einander sprechen und mit allerhand wunderbaren Geschöpfen verkehren, die weder der Geisterwelt, noch der der Sterblichen ganz angehören und über eine Macht und Wissenschaft verfügen, welche die Besten und Grössten unserer Zeit kaum erreichen können...

Dennoch ist Der kleine Johannes ebensowenig als die Geschichte des kleinen Woutertje Multatuli's ein Märchen im eigentlichen Sinne des Worts. Es ist ebenso wie in den erwähnten Werken, etwas mehr als bloß gesehene und gehörte, in der Aussenwelt wahrgenommene Poesie. Die ganze Darstellung ist trotz ihrer beinahe kindlich einfachen Sprache von so zwingender Gewalt, daß man sich nicht in eine geträumte, sondern wie in eine selbsterlebte Wirklichkeit versetzt fühlt. Der kleine Johannes hat ebensoviel von einer verhüllten Autobiographie als von einem philosophischen Märchen. Die Personen der kleinen Fabel, Windekind, Wistik, Robinetta, Pluizer, sind ausgezeichnet erfundene Verpersönlichungen unseres unbewußten Gefühls für die Poesie der Natur, dann wieder des unwiderstehlichen Wissensdranges, des ersten Liebestraums oder der bitteren Ironie der Wirklichkeit mit ihren enttäuschenden Antworten auf alle unsere Wie, Was, Warum?

Das Leben des kleinen Johannes ist die Geschichte des inneren Kampfes, den jeder denkende Mensch mit sich selbst zu kämpfen hat, bis er nach grossen Enttäuschungen und vielen Leiden zum vollkommenen Begriffe der Menschheit kommt, wie sie sich in den Besten geoffenbart hat.

Diese 189 Seiten sind so voll Natürlichkeit und Einfachheit, so weit von allem entfernt, was an Konventionalität und rhetorischen Bombast erinnert, wie man es kaum von einem Landesgenossen Bilderdyks, da Costa's, ten Kate's, Schaapmans erwarten sollte.

Einem geborenen Erzähler gleich, stellt van Eeden alles mit so aussergewöhnlicher Lebendigkeit und Frische dar, daß man ihn direkt zu hören und zu sehen glaubt. Was George Brandes einmal von Andersen sagte, gilt auch für ihn: „Alles wird frisch von der Leber weg gesagt, mehr als gesagt, gebrummt, gesummt und geblasen.“

Ellen, ein Lied vom Schmerz, ist, als lyrisches Ganzes, die Leidensklage eines Herzens und die hohe, edle und aufrichtige Manifestation reiner, grosser Menschlichkeit.

Die „Serene harmony of beauty and sorrow“, „the human Soul“ der begnadeten Frau, welche den Dichter das Lied inspirierte, findet man in verschiedenen Liedern dieses Buches wieder.

Van Eedens Arbeiten zeugen überall von weiser Beschränkung. Keine unnützen Abschweifungen, kein zweckloses Wortgepinsel; überall nur genau so viel einzelne und doch wieder ganz intim zum Ganzen passende Teile als nötig sind, um den Gesamteindruck wiederzugeben: Reime, Stimmungen, Gesänge, Sonette und Lieder, und in jedem Reim oder in jeder Stimmung, in jedem Gesang, in jedem Sonett oder Liede, nur so viele Bilder, ich hätte beinahe gesagt, so viele Worte, als bei strenger Selbstkritik unbedingt nötig sind, — kaum mehr.

Es wäre wie Entweihung, Gedichte dieser Art nachzuerzählen und zu berichten, wie erst durch Ellen das Leben

für den Dichter vollen Wert gewinnt, oder wie er im so und sovielen Gesang ihr dankt für den wohlthuenden Einfluß, den sie durch Geist und Anmut auf ihn ausgeübt hat. Der Feind alles Bestehenden, „der schweigend und verzehrend liebt, die Stimme nicht will und nicht das Augenlicht, sondern nur den armen Leib allein“, reißt ihm sein Sternkind nur zu bald aus den Armen — so, daß der größte Teil des Liedes nichts anderes sein konnte als ein „tröstendes Seelenlied“ des alleingeblichenen Dichters, die Melodien seines einsamen Leides, das große Lied seines großen Schmerzes.

Van Eeden könnte hinsichtlich der äußeren Form seines Lied van de Smart ein überaus musikalischer Dichter genannt werden. Ellen ist so durchaus musikalisch gefaßt und ausgeführt, daß es auch dem gewöhnlichen Leser auffallen muß. Nur noch Gorter vielleicht hat eine solche Melodie des Verses.

Namentlich den Nachliedekens, besonders „Al mooie dingen verminderen“ und dem Nachspiel gebührt hier der Preis. Der zweite und der dritte Gesang allein aber genügt, um van Eeden einen großen, sehr großen Künstler nennen zu müssen, und Stücke wie: „Jetzt möcht ich lieber fort von hier“ findet man von gleicher Schönheit nur in ganz alten Volksliedern wieder.



Kaum weniger populär ist Hélène Swarth. Sie gehört zu den interessantesten Charakteren der jüngeren europäischen Litteratur. Wir besitzen in ihr eine Dichterin, mit der keine einzige der sonst ziemlich zahlreichen Damen, welche sich bei uns der Dichtkunst befleißigen, verglichen werden könnte. Sie würde auch einer glänzenderen Litteratur als der unseren zu großem Ruhme gereichen. Ich glaube sogar, daß sie von einer kommenden Generation vielleicht als der reinste und vollendetste Ausdruck der niederländischen Poesie in der ganzen zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts anerkannt werden wird. Sie gab uns bis jetzt noch keine tief ergreifende Tragödie, kein durch kühne Erfindung überraschendes Epos, sondern nur kurze Gedichtchen von einzelnen Strophen und kleine Szenen aus Natur- und Herzensleben. Dennoch findet man in diesen Meisterstückchen, in „Einsamen Blumen“, „Blauen Blumen“, „Bildern und Stimmen“, „Schneeflocken“, „Trauerveilchen“, „Passifloren“ und „Weisse Tauben“ zwischen all den Impressionen des Augenblicks soviel Homogenität, soviel Gedankenklarheit und eine solche Tiefe der Empfindung, eine solche Innigkeit des Gefühls, daß man sofort die Ueberzeugung gewinnt: was hier — aus diesen Zeilen — spricht, ist nicht die geübte Stimme einer Bühnenheldin, nicht das Seufzen nachempfundenen Schmerzes, sondern die verhüllte Geschichte intimsten Gemütslebens, das Selbstbekenntnis einer einfachen reinen Frauenseele.

Wer in dem Werke eines Dichters mehr zu lesen versteht, als was da schwarz auf weiß gedruckt ist, erkennt in mehr als einem dieser Lieder eine Erinnerung an einen in all seiner kindlichen Einfalt tiefschmerzlichen Liebesroman.

So enthalten „Trauerveilchen“ eine der rührendsten Episoden: die letzten Kapitel einer unglücklichen Liebe, das zarte Requiemlied, das eine Jungfrau über das Grab des untreuen Geliebten flüstert.

Die andern Sammlungen lassen uns in gleicher Weise einen Blick in die tiefsten Falten ihres Gemüts- und ihres Seelenlebens thun und schon durch diesen Wahrheitsmut unterscheidet sich Hélène Swarth sehr zu ihrem Vorteil von ihren niederländischen Mitkünstlerinnen und schließt sich den besten Dichterinnen unserer Zeit an, die alle „aus ihrem großen Schmerz ihre kleinen Lieder“ machten.

Einen Zug teilt Hélène Swarth mit Sully Prud'homme: das Bedürfnis nach einem Glauben, den sie aber noch nicht gefunden zu haben scheint. Das unerbittliche Heute hält die Thüre des Tempels verschlossen, den sie dem „unbekannten Gotte“ so gern weihen möchte. Und nun folgt die Entwicklung der ganzen Tragödie, welche sich in einem Menschenherzen zwischen der ewigen Sehnsucht der Seele und der unerbittlichen Vernunftkenntnis abspielen kann.

Zu ihrem ersten großen Schmerze gesellt sich damit dieser andere, und — ist jener ein Konflikt des Herzens, ist dieser mehr ein Konflikt des Geistes, beide doch entreißen ihr gleich bittere Klagen.

Aus mehreren ihrer Sonette erkennt man übrigens klar, daß ihre persönliche Enttäuschung allmählich zu einem Zweifel an der Liebe überhaupt geworden, was z. B. Gedanken wie in „Frühlingsathem“ deutlich belegen.

Wek liefde niet, kunt gy geen liefde geven!
Leg om haar leest, al mocht zij 't ook gedoogen,
uw arm zoo teeder niet! Onzalig pogen!
Een droom zocht gij, — doch zij wil gansch uw leven.
Kleur met geen rozebloes haar bleeke wangen . . .
Zoek voor 't ontblaadren minder fijne kelken
en laat de lèlie, ongeplukt, verwelken.

Zum Schluß noch eines ihrer kleinen Lieder: „Mitleid“, das wie ein Pendant zu Heines „Fichtenbaum“ aussieht.

'k Weende stil, en zie! terwijl ik
weende, werd mijn weemoed weelde.
Zachtkens zong de wind . . . Het was mij
of een hand mijn wangen streelde.

'k Sloot mijn armen, liefdesmachend,
om den boom, den groengetopte.
Trilde niet de stam? — Mij was het,
of een hart aan 't mijne klopte.



Ganz abgesondert steht Herman Gorter. Nur selten und wohl nie unter uns Niederländern gab es einen Künstler, der in der ganzen Art und Gestaltung seiner Kunst eine größere und überraschendere Originalität an den Tag legte als Gorter. Er kann in der litterarischen Bewegung unserer Tage nicht nur einer der Symbolisten, sondern der Symbolist par excellence genannt werden. Für ihn gilt, was Jules Tellier von sich selbst sagte: „ce que je pense, se teinte de ce que fais et vois. Ce que je fais et vois se transforme au gré de ce que je pense.“

Was er fühlt und denkt, sein ganzes inneres Leben sowohl als alles Äußere, das er sieht und hört, ist für ihn lediglich Aeusserung und Erscheinung des großen Ichs, das alles, was besteht, umfaßt, des großen, einen „Alls“. Dieses in Symbolen wiederzugeben ist der Inhalt seiner Kunst und verleiht seinem „Mei“ so ausserordentliche Originalität.

Wie man das Gedicht anderweit auffassen will, lasse ich dahingestellt. Ich meinerseits halte die drei Gesänge für eine Symbolisierung des ganzen inneren Lebens dieses damals kaum zwanzigjährigen Künstlers, dem der Morgen eines Jahres ein Symbol war für den Morgen des Lebens, der Liebe, der Kunst.

Die Außenwelt gut und scharf zu erkennen vermag nur ein bedeutender Künstler; Gedachtes aber in und durch das Gesehene und das Gesehene wieder durch Gedanken und in reinen Kunstformen auszudrücken, dazu gehört doch wohl eine weit höhere Gestaltungskraft. Diese Kraft besitzt Gorter wie vielleicht seit Shelley und Keats kein Zweiter in Europa. Und dazu kommt noch die ganz eminente Suggestionskraft seiner Bilder. Es mag unter unsern jüngeren Dichtern einzelne geben, die mitunter ein glücklicheres Bild finden, ich wüßte jedoch keinen, dem es gelänge, sich wie Gorter durch ganze Bücher hindurch symbolistisch auszudrücken.

Wenn die Kunst des Symbolismus anstrebt, Form und Linie, Farbe und Klang feiner und schärfer wahrzunehmen und mit größerer Plastik und höherem Wohlklang zurückzugeben, so ist Gorter darin Meister. Die Sprache seines „Mei“ ist übrigens von einer Melodie, wie sie die ganze niederländische Litteratur sonst nicht wieder aufzuweisen hat.

✱

Endlich noch ein paar Worte über Willem Kloos, den genialsten und grössten aller späteren Schriftsteller.

Es ist leicht erkennbar, warum Kloos die Gedichte seiner Sammlung „Verzen“ so, wie sie von 1880 an bis 1894 entstanden, auf einander folgen liefs. Wie er selbst in einem seiner kräftigsten Stücke sich ausdrückt, hat er „in seinem Buch alles niedergelegt, was im Laufe des Lebens sein Wesen gefühlt hat an Menschenliebe und an hoher Liebe Gottes“. Seine Verse, im vollsten Sinn des Wortes „erlebt“, sind die ergreifende Beichte eines Menschenlebens, oder das poetische, nein, noch besser gesagt, das zu lebendiger Poesie gereifte Tagebuch eines Mensch-Künstlers am Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

Eine so hohe Meinung ich auch von anderen unserer Zeitgenossen und nicht blofs unserer niederländischen Litteratur haben mag, ich selbst kann nirgends eine kräftigere Individualität finden als Willem Kloos. Ich kenne kein Buch, in dem sich das subjektive Ich eines modernen Künstlers mit gleich königlicher Majestät ausspricht.

Wie ein einziger Accord in breitem und großgetragenen Largo schwebt es über diesen Liedern: „Die Poesie besteht, denn ich bestehe.“ Andere mögen einen solchen Hochmut übel aufnehmen, aber nie Dichter, nie Künstler! Ich meinerseits bewundere eine solch göttliche Unverschämtheit als die sympathische Impudenz eines Künstlers, der in dem vollen Gefühl seines Könnens, in der vollen Hochkraft seines Wollens sich selbst als Gott vorkommt.

In Bezug auf die Form mögen seine Lieder und Sonette nicht alle gleichwertig sein, einzelne jedoch sind wahre Meisterstücke und gehören ohne Frage zu den mächtigsten lyrischen Schöpfungen der gesamten Weltlitteratur. So z. B. Sonet XXXV „das Meer“, dessen Verse sich ausdehnen so breit und weit wie das Meer selbst, mit dem der Dichter seine Seele vergleicht, oder die zwei Gegenstücke: „Ik ben

een God“ und „Ik ben de Duivel-God“, gegen deren unübertroffene Herrlichkeit all die „Chants de Maldoror“ des Comte de Lautréamont und seiner belgisch-französischen Nachahmer einfach verblässen.

DE ZEE

De Zee, de Zee klotst voort in eindelooze deining,
de Zee, waarin mijn Ziel zich-zelf weerspiegeld ziet;
de Zee is als mijn Ziel in wezen en verschijning,
zij is een levend Schoon en kent zich-zelve niet.
Zij wischt zich-zelf af in eeuwige verreining,
en wendt zich altijd om en keert weer waar zij vliedt;
zij drukt zich zelve uit in duizenderlei lijning
en zingt een eeuwig-blij en eeuwig-klagend lied.
O Zee, was Ik als Gij in al uw onbewustheid,
dan zou ik eerst geheel en groot gelukkig zijn;
dan had ik eerst geen lust naar menschelijke belustheid
op menschelijke deugd en menschelijke pijn;
dan was mijn Ziel een Zee, en hare zelfgerustheid
zou, wijl Zij grooter is dan Gij, nog grooter zijn.

HOMO SUM

Ik ben de Duivel-God dier gruwbre oorkonde,
’t vervloekte Boek van laffen deemoed, klein,
die loert, die loert, koud-donker, donker-rein,
of Hij die menschjes niet verderven konde.
Ook Hij droeg fier, op ’t lijf vol eeuwge pijn,
een matelooze, toegeschroeide wonde,
dat alles had zó anders kunnen zijn. —
Zijn Zijn . . . Mysterie, maar zijn schijn . . . Dood-zonde.
Want ook Ik viel, uit een licht Rijk van ’t Goede,
in dit groot Duister, dat nu Mijn Licht zij,
en waar Ik eeuwig als Verdoemde in brand.
Maar, in de pracht van mijne staatge woede,
voel Ik mij groot en heerlijk, dat Ik vrij
haten en kwaad-doen mag, met sterke hand.

Eine sehr interessante, aber keineswegs leicht zu beantwortende Frage wäre: „Worin besteht die Ursprünglichkeit des Kloos als Künstler?“ oder: worin besteht der Unterschied zwischen seiner Kunst und der der ganzen Generation der Epigonen nach dem Tode Bilderdyks erst und unseren eigenen wohl etwas schüchternen, aber doch nicht ganz unbedeutenden Vorgängern zwischen 1870 und 1880?

Ich sage absichtlich: „Ursprünglichkeit als Künstler“, und zwar, weil es sich dabei, obgleich es kaum möglich wäre, den Menschen vom Dichter zu trennen, in der Hauptsache doch um den Dichter handeln würde, nicht im Leben, das ihm den Stoff lieferte für seine Inspirationen, sondern in der künstlerischen Wiedergabe des Lebens selbst.

Und ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, daß seine Originalität mehr auf der Pracht und auf dem Reichtum seiner Stimmungen beruht als auf einer Reformierung unserer Dichtung. Ja man könnte behaupten, daß aus seinen „Verzen“ fast noch mehr als aus van Eedens „Ellen“ und Verweys „Verzamelde Gedichten“ deutlich wird, daß von allen Jüngeren nur ein einziger vielleicht nicht dahin wirkte, die seit zweihundert Jahren verblasste Tradition unseres großen litterarischen Jahrhunderts wieder herzustellen. Obschon Vondel auch vor 1870 oft genug gefeiert wurde, so drangen doch erst die Modernen bis in das innerste Wesen seiner herrlichen Poesie und ganz besonders Verwey und Kloos, in deren Gedichten die Spuren Vondelschen Einflusses offen zu

erkennen sind. Seinem Leben, seinem Inhalt nach ist Kloos ein per se Moderner, nach Form und Art aber in mehr als einer Hinsicht durchaus Vondelianer, ich will sagen einer aus dem siebzehnten Jahrhundert, der sich nur in einer verjüngten Sprache äußert.

✱

Ich habe hier nur vier unserer meist gefeierten Dichter genannt, so leicht es auch gewesen wäre ihre Zahl zu verdoppeln. Neben Kloos, Gorter, van Eeden, Swarth, wäre vor allem auch der treffliche Jaques Perk anzuführen, der unmittelbare Vorläufer der Generation von 1880; und weiterhin Verwey, dessen *Cor Cordium* zu den Schönsten gehört was unsere Lyrik aufzuweisen hat, sowie Marie Boddaert,

Winkler Prins, Hendrik Boeken, André Jolles, Lucie Broedelet, J. B. Schepers in Holland, Prosper van Langendonck, August Vermeylen, Alfred Hegenscheid, Victor de Meijere, der Maler Edmond van Offel, Hendrik de Marez, Karel van de Woestijne in Flandern — Dichter von denen sich jeder durch Eigenart und Ursprünglichkeit auszeichnet.

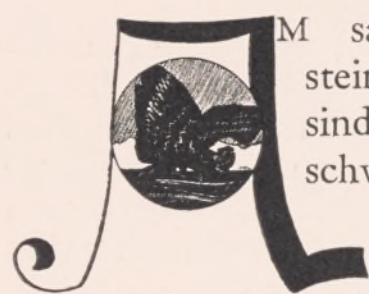
Der Zweck dieser Skizze ist erreicht, wenn es mir gelungen wäre, darzuthun, daß die Niederlande stolz sein dürfen auf eine Litteratur, die, um mich noch einmal eines Wortes von Kloos zu bedienen, „im Stande ist, die Seele zu befriedigen, die mit Schönheitsschätzen früherer Jahrhunderte genährt, auf deren Höhe steht, die Blicke nach oben richtet, die Flügel ausbreitet und sich tragen läßt auf den Tönen vaterländischer Laute.“

POL DE MONT

DIE KLEINE KRABBE UND DIE GERECHTIGKEIT

EIN MAERCHEN VON WINDEKIND

VON FREDERIK VAN EEDEN

M sandigen Strande ragen zwei steinerne Dämme ins Meer. Es sind Seewehre, und aus großen, schwarzen Steinen wurden sie gebaut. Wenn Flut ist und das Meer den höchsten Stand erreicht hat, überschwemmt das Wasser sie beinahe ganz und bei Ebbe sind sie trocken.

Da, auf den schwarzen Steinen saß ein Mensch, so weit im Meer wie nur möglich, sodaß es ihn an allen Seiten umspülte. Er schaute über das rollende Wasser, es war still und warm. Die Wellen waren klein und kamen langsam näher — kaum gaben sie sich Mühe, sich zu krümmen, plub! schlugen sie ermattet auf den flachen Strand.

Zwischen den Steinen wartete der dunkelgrüne Seetang geduldig auf das steigende Wasser. Einige Pflanzen formten ein dickes, samtartiges Kleid, die größeren breiteten ihre flachen, bräunlichen Blätter aus, das Meer erwartend, das bald kommen müsse.

Langsam, langsam stieg das Wasser. Bei jeder Welle schlug es etwas weiter über die Steine und schoß eilig zwischen die Spalten und Rinnen durch,

beim Zurückfließen leichten weißen Schaum hinterlassend, mit großen Blasen, die, eine nach der anderen, an der Luft zerplatzten. Und dankbar erhob sich der Tang, als das Wasser ihn erreichte und die lederartigen Blätter wieder anschwellen und glänzen liefs, nach stundenlanger Trockenheit.

Unzählige kleine Seetierchen lebten zwischen ihm. Muscheln hielten ihre Schalen fest verschlossen bis das Meer kommen würde, und in dem Wasser, das von der vorigen Flut in Höhlungen zwischen den Steinen zurückgeblieben war, warteten kleine Garnelen und Krabben.

Vor den Füßen des einsamen Menschen lag eine kleine, tote Qualle. Sie war nur noch halb lebendig von den Wellen auf die Steine geworfen und dann von der Sonne ganz getötet. Der glitschige, durchscheinende Körper war verschrumpft und matt geworden. Der Mensch bückte sich nach dem seltsamen Tier. Es war noch schön, von bläulicher Farbe, durchscheinend wie ein Edelstein, und auf dem halbkugeligen Rücken waren sternartig regelmäßige braune Streifen. Ja, es war eine schöne Qualle, als sie draußen im Meere umherschwamm.

Aber jetzt war sie tot und nichts als ein Häufchen bläulicher Schleim, den das wiederkehrende Wasser nicht mehr beleben konnte.

Da kam eine kleine, graue Krabbe behutsam aus der dunklen Spalte zwischen zwei Steinen hervorgekrochen. Sie hatte hier lange Stunden ruhig gewartet — jetzt aber mußte das Wasser bald kommen, dachte sie und wagte es langsam und vorsichtig aus ihrem Schlupfwinkel zu kriechen, denn sie hatte die tote Qualle schon lange vor dem Eingang ihrer Höhle liegen sehen, und tote Quallen sind das schönste Essen, das eine junge Krabbe sich vorstellen kann. Langsam strumpelte sie weiter über dem dicken Kleid von grünem Tang, daunig wie Moos im Walde, — eins zwei, eins zwei, schräg-links zu der Qualle. Immer nach vier Schrittschen blieb sie einen Augenblick stehen, um es sich noch einmal zu überlegen.

Der Mensch, der auf den Steinen saß, schaute weit über die näherrollenden Wellen hin nach der großen Sonne, die am Horizont unterging. Das war für den Menschen ein prachtvoller Anblick. Jedoch die Krabbe fand es gar nicht schön, so weit sah sie noch nie. Sie betrachtete mit ihren beiden schwarzen Aeuglein die kleine Qualle; das war ein schönerer Anblick! Auch achtete sie nicht auf den Menschen, der da sass; er war viel zu groß.

„Wird das Wasser bald kommen“, fragte der Tang, „wir werden trocken, wir sterben“.

„Das Wasser kommt immer“, sagte die Krabbe im Vorübergehen — und den flachen Körper hoch auf seine sechs Füßchen hebend, verfolgte sie stattlich ihren Weg, — schräg-links zu der Qualle.

„Aber das Wasser kommt nicht“, seufzte der Tang; „es dauert so lange, — es hat noch nie so lange gedauert“.

„Dumme Zweifler“, sagte die Krabbe. „Ich ärgere mich über euch. Würdet ihr noch leben, wenn das Wasser je ausgeblieben wäre? Wer hat für Euch gesorgt, für Euch und Euer Geschlecht, für all den Tang, der auf den Steinen wächst? Wollt ihr dem Wasser undankbar werden, das immer wiederkehrt, wenn ihr am Sterben seid! Glaubt ihr, das Wasser, das uns belebt, das uns genährt und gefeuchtet hat, wird jetzt seine Kinder in Trockenheit und Elend umkommen lassen? Dummer Tang! Ihr seid zu klein, um die große Gerechtigkeit des Wassers begreifen zu können. Es kennt unsere Bedürfnisse und unsere Not, es giebt uns Feuchtigkeit, wenn wir verschmachten und führt uns Nahrung in den Mund. Fragt die Muscheln, still sitzen sie an den Steinen und be-

wegen sich nicht. Wenn aber die Schalen sich öffnen, strömt die Nahrung herein, die das Wasser für sie ausgesucht hat. Denn das Wasser ist gut und verfehlt seinen Weg nicht, — das Wasser ist gerecht und giebt jedem, was jedem gehört. Schande über die Undankbaren, die kein Vertrauen haben!“

Die Krabbe stand nach dieser Rede gerade vor der Qualle und steuerte nun auf das schmackhafteste Teilchen los, das sie sich inzwischen ausgewählt hatte.

Dann ergriff sie mit ihren festen Scheren ein Stückchen, zog es zu sich und fing an mit den kleinen, beweglichen Kiefern davon zu fressen. Ruhig und bequem, denn sie war die einzige Krabbe in der Gegend und den Menschen sah sie nicht.

Der Tang schwieg beschämt — und die Krabbe schmauste gierig weiter, dankbar dem großen Wasser, daß ihr die Nahrung hingelegt hatte.

Dann sah der Mensch aus seinen Träumereien auf, denn die Sonne am Horizont war hinter den Wolken verschwunden und langsam herabgesunken wie ein großer Tropfen flüssiges Feuer. Und der Mensch schaute vor sich hin zwischen die Steine und sah die Krabbe bei ihrem schönen Mahle. Er beobachtete sie eine Zeitlang und machte dann ein seltsames Geräusch.

„Burrr!“ sagte er, „ekelhaft!“

Und ehe die Krabbe wußte was geschah, wurde ihr Mittagsmahl aus ihren Scherchen herausgeschleudert und plumpste in einiger Entfernung ins Wasser.

Hätte sie nicht zur rechten Zeit losgelassen, sie würde mitgeflogen sein. Jetzt sperrte sie in wütendem Staunen die zornigen Scherchen auf und suchte, wer ihr diesen Streich gespielt hätte.

„Wer war das“, rief sie, „das ist ungerecht. Es war mein Fraß.“

Ein langer fleischfarbiger Gegenstand nähert sich ihren Scheren, — eine Menschenhand, aber das wußte die Krabbe unglücklicherweise nicht.

„Warst Du das? Warte nur!“ sprach sie, „ich werde es dir schon beibringen“, und kräftig kniff sie die scharfen Scheren zusammen.

Das bekam ihr schlecht, sie flog noch weiter als die tote Qualle — aber nicht ins Meer, sondern in weichen, trockenen Sand.

Sie fiel flach auf ihren Rücken und blieb eine Zeit lang wie betäubt liegen. Dann gelang es ihr, sich mühsam umzudrehen und wieder auf die Füße zu kommen. Sie machte einen beklagenswerten Eindruck, denn das feuchte Körperchen und die langen Füße waren mit Tausenden trockener

Sandkörner bedeckt. Was sollte sie nun anfangen! „Ist das gerecht?“ fragte die Krabbe. „Ist das gerecht? Wo ist das Meer? — Ich will wissen, ob das gerecht ist. Es war mein Fraß. Das Meer wird mir Recht geben. — Wo ist das Meer? Wenn ich nur wüßte, wo das Meer ist! — Ich will mein Recht,“ sprach die Krabbe.

Jetzt lief sie schnell. Eins zwei, eins zwei — schräg-links, mit den hohen, schwebenden Schrittschritten. „Wo ist das Meer?“ rief sie, „wo ist das Meer?“ Aber die Muscheln in ihrer Nähe waren tot und trocken, von der Sonne weiß gebleicht, und antworteten nicht.

Gott sei Dank, der Sand wurde feuchter. Das Wasser kam schon näher. Ein sterbendes Fischchen lag am Strande: „Führe mich zum Meere! Ich bin ein junger Hering — und muß sonst sterben.“

„Ist das meine Schuld“, sagte die Krabbe unwirsch, „ich habe selber genug zu thun. Ich suche Gerechtigkeit.“

In einiger Entfernung stand eine Möve dicht bei den Wellen.

Aufmerksam sah sie hin, ob das Meer etwas Gutes an den Strand spülen würde, — kein Fischchen oder Würmchen entging ihren scharfen Augen.

„Die wird mir helfen“, dachte die Krabbe, und aus der Ferne rief sie „Recht! Recht! — ich suche das Meer und die Gerechtigkeit! Man hat mir meinen Fraß geraubt und mich auf den Strand geworfen. Das Meer wird mir Recht schaffen.“

Die Möve kehrte ihren schnellen Hals um — und schielte mit einem Auge nach der kleinen Krabbe, die ihr entgegenstrumpelte; ruhig ihren Bewegungen folgend.

„Recht!“ rief die kleine Krabbe, „mein Fraß!“

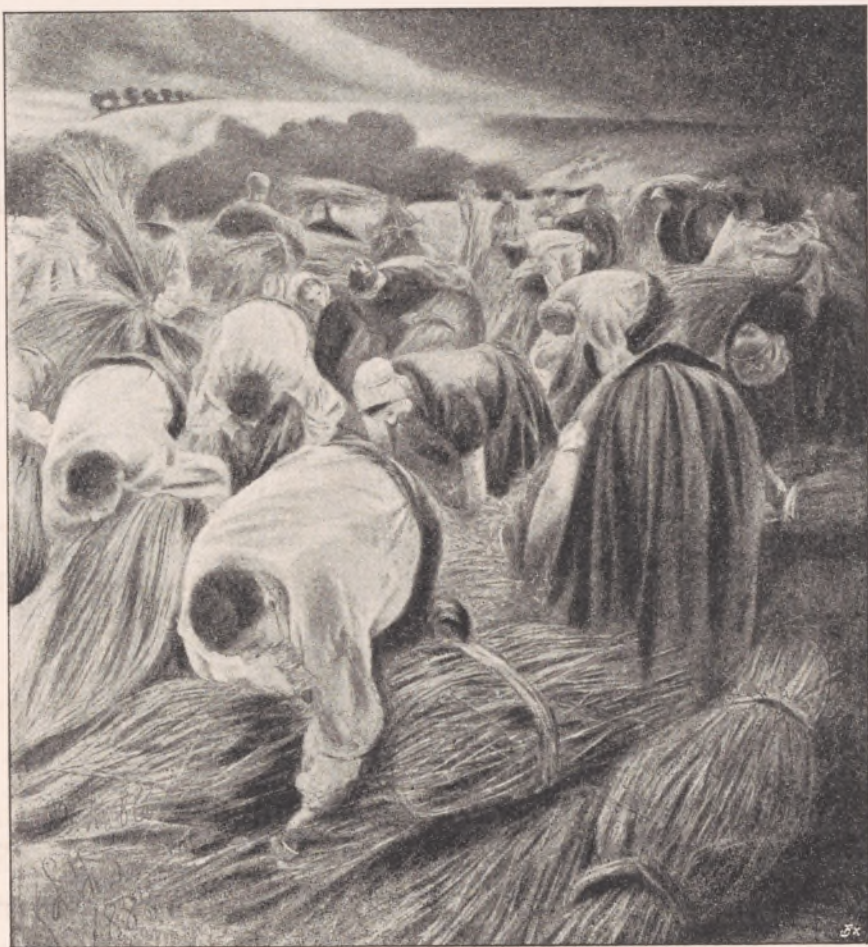
Schräg-links lief sie auf die Möve zu. Die Möve schwieg und liefs sie ganz nahe kommen. Und da happ! — bohrte sich der scharfe Schnabel durch den Rücken der kleinen Krabbe durch. „Gerechtigkeit!“ rief sie noch — und im nächsten Augenblick lag sie flach auf der Erde — und die Möve holte die Eingeweide aus dem aufgeschlagenen Körperchen.

Das Meer war gestiegen und bedeckte die schwarzen Steine ganz mit sich krümmenden, schäumenden Wellen.

Die geduldigen Muscheln öffneten ihre Schalen und liefsen den labenden Saft hineinströmen — der schmiegsame Tang erhob sich in der Flut, und schaukelnd wellte das weiche Laub in dem frischen, wühlenden Wasser.

„Seht ihr! Seht ihr!“ — sprach er leise, „wir waren schlecht. Ist das gute Wasser nicht gekommen, um uns zu laben? Ja, die kleine Krabbe hatte Recht, das Wasser ist gerecht und gedenkt seiner Kinder.“

Aber auf dem trockenen Strande lag die ausgepickte Schale der kleinen Krabbe, zwischen den gespreizten Füßen. Und der Wind trocknete sie aus und die Sonne bleichte sie weiß, weißer als der Schaum der heranrollenden Wellen.



LÉO FRÉDÉRIC



GEDICHTE

VON HERMAN GORTER

AUS DEM HOLLAENDISCHEN UEBERSETZT VON MAXIMILIAN DAUTHENDEY

I

Zwei Lampen leuchten,
Blau schimmert der Spiegel,
 es beleuchten
Lichter die Möbel rundum,
Alle Dinge sind stumm.

Ich hörte Frauenathem
Kommen, ich wollte —
Ich wollte — ich sitze ganz still,
Es ist nichts, was ich will.

Höre der Uhr Wiedergeticke,
Sie zählt die Augenblicke.

II

Meine Hände sind so heiß,
Meine Augen brennen so müde
Tief in meinem Kopf. Ich weiß
Nichts mehr, ich bin so müde.

Es sind Stimmen auf der Strafe,
Wind und Himmellicht,
Um mich trockenes Gephrose,
Mein Gehör zerbricht.

Und es ist nichts in mir über,
Als das arm' hungrige Verlangen,
Ich hab' es so lange, so lange —
Es will nicht mehr vorüber.

III

Die Bäume waren stille,
Die Luft grauweiß,
Die Hügel sonder Wille
Lagen auf fremde Weis.

Männer arbeiteten was,
Rundum in der Erde
Als gruben sie einen Schatz,
Aber sacht ohne Beschwerde.

Wahrscheinlich war alles so
Weit über den Erdenraum,
Welt und Menschengras
Sie leben kaum.

Ich liebe es anzusehn
Bang mit zufriednem Sinn,
Meine Füße wie Sensen gehn
Gut drüber hin.

IV

Der stille Weg,
Der mondlichte Weg.

Die Bäume,
Die so still altgewordenen Bäume.
Das Wasser,
Das sachtbesponnen zufriedene
Wasser.

Und dahinter in der Ferne
Der niedergesunkene Himmel
Mit Sterngeflimmel.



E. VAN OFFEL, LE JEUNE HOMME DEVANT LA VIE

MAURICE MAETERLINCK

NUN die Franzosen des Positivismus, Materialismus und der Schreckensherrschaft des brutalen Naturalismus müde geworden sind, geben sie sich wieder, wie die Kinder sterbender Kulturperioden, neu-idealistischer Gefühlschwelgerei hin. Symbolismus und Mysticismus sind machtvoll in ihre Litteratur (vorwiegend in die Lyrik) und bildende Kunst eingedrungen. Eine leidenschaftliche Schwärmerei entstand für die sanfte Anmut und rührend kindliche Frömmigkeit der Madonnen und Heiligen der italienischen „Primitifs“, für die englischen Präraphaeliten, das Neu-Christentum Tolstoi's und die naiv geheimnisvolle Glaubenswelt der alten Mystiker. In diese Geistesverfassung hinein, die den grössten aller Symbolisten, den genialen Stimmungskünstler Paul Verlaine Triumphe feiern liess, klang die Stimme eines jungen belgischen Dramatikers: Maurice Maeterlinck, der köstlich süsse, weltfremde Träumereien für Marionetten schrieb und die neue Weise auf eine ungeahnt treffliche Art zu singen verstand. Und Maeterlinck wuchs mit seiner Aufgabe. Von Werk zu Werk streifte er die fast kindische Schreibweise, die allzu durchsichtige, lächerlich

wirkende Symbolik ab und lernte, seinen Gestalten grosse Züge rein menschlicher Wahrheit zu verleihen. Wohl darf Maeterlinck keineswegs auf den Namen: „Shakespeare des Nordens“ Anspruch machen, den ihm allzu fanatische Bewunderer beigelegt haben, doch liegt in den kleinsten Figuren eine erschütternde Tragik — nicht eine Tragik gewaltiger äusserer Ereignisse, grosser Leidenschaften, es ist vielmehr eine tragische Sinfonie, die sich auf den zartesten Saiten des Empfindens abspielt und mit einem resignierten Wehlaut endet.

Was nun will Maeterlinck darstellen? Das innerste Leben der Menschen unter einem Symbol, das geheimste Vibrieren der Seele, die Manifestationen unseres verborgensten „Ich“, die uns selbst oft durch ihr plötzliches ans Lichttreten in Staunen versetzen. „Nous mourrons tous inconnus“ — dieses Wort Balzacs scheint Maeterlinck scharfsinnig durchdacht zu haben; er versucht dieses geheimnisvolle „unbekannte“ Leben der Psyche zu erlauschen und zu offenbaren. Denn ein Geheimnis ruht tief in der Brust eines jeden Wesens verschlossen „elle est un petit être mystérieux comme

tout le monde“ läßt er von der kleinen Prinzessin Mélisande sagen. Die meisten seiner Gestalten verstehen selbst nicht, was in ihrem Innern vorgeht. Sie führen ein schmerzreiches Dasein in dem unheimlichen Dunkel eines Lebens, dessen Sinn sie nicht begreifen. Sie verstehen nur zu fühlen und zu leiden, darum erzittern sie in beständiger Furcht vor dem Leid, das unabwendbar ist. Sie sind mit überraschendem Ahnungsvermögen begabt und fühlen, was gewöhnlichen Sterblichen verschlossen bleibt. Einmal befähigt sie diese „hyperacuité de sentiment“ in den schlichsten Dingen hehrste Wunder zu sehen, bis die Wirklichkeit mit rauen Händen hineingreift und sie zerstört, sie aber an der Erkenntnis der Nichtigkeit ihrer holden Träume zu grunde gehen. Dann wiederum kann in den verborgensten Tiefen ihrer Seele eine schlummernde Leidenschaft erwachen, der sie willenlos gehorchen müssen, obwohl sie wissen, daß sie in den Abgrund des Verderbens treiben. So müssen sie ewig lächeln, lieben und leiden, sie können nicht wollen. Mit dumpfer Verzweiflung lehnen sie sich wohl einmal gegen das unerbittliche Schicksal auf, fühlen aber, daß es umsonst ist, und sterben in stiller Resignation, fast dankbar, hinüberzugleiten aus dem qualvollen Sein ins erlösende Nichts. Es liegt etwas vom Aufhören des Willens zum Leben in diesen zarten Geschöpfen. Sie sind nicht an Raum und Zeit gebannt; sie leben zu irgend einer Zeit an irgend einem Orte, der ihrer jeweiligen Stimmung am trefflichsten entspricht, denn sie verkörpern Empfindungen, die alle Menschen zu allen Zeiten gemeinsam teilen. Sie personifizieren Seelenzustände, die uralt sind, wie die Welt und über deren Sphinxrätsel die Menschheit doch noch immer vergeblich nachsinnt.

Darstellen will er „ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre.“ Und dies kleine wundersame Leben der Einzelnen, das er uns vorführt, ist nur ein Symbol des großen Jahrtausende alten Menschenlebens; hinter der schlichten Handlung richtet es sich empor, mächtig erschütternd, zurückstrahlend in die dunkelste Vergangenheit, hineinleuchtend in die fernste Zukunft.

✱

„L'Intruse.“¹ Irgendwo in einem alten Schlosse, auf einer einsamen Insel ist ein junges Weib schwer erkrankt. Die Angehörigen haben sich in einer weiten Halle um den bleichen Schein einer Lampe versammelt. Sie warten auf die jüngste Schwester, die versprochen hat, noch diesen Abend zu kommen, um die Kranke zu besuchen. Sie lauschen und lauschen, sie wechseln gleichgiltige Worte — es ist ja keine Gefahr mehr vorhanden, soeben hat sie der Arzt beruhigt. Doch in ihren Seelen geht etwas vor, worüber sie sich selbst nicht klar sind, ist's ein Ahnen künftigen Leids? Die Lampe flackert unruhig und droht zu verlöschen. Draußen hört man das „Schleifen einer Sense“ — der Gärtner ist's nur, der das Gras mäht. — „J'entends comme s'il fauchait dans la maison“ sagt der alte blinde Großvater. Die innere Unruhe wächst; jedes kleinste Vorkommnis der Außenwelt nimmt eine hohe symbolische Bedeutung an, und doch klingt, was sie reden, so harmlos. „Mir scheint, es dringt Kälte ins Zimmer herein“ — „Ein wenig Wind streicht durch den Garten,

¹ Der Eindringling, hier weiblich gebraucht, weil es sich auf la mort bezieht. Paris, Brüssel, Lacomblez. 1892.

Großvater, und entblättert die Rosen“... „So schließt die Thür“ — „Wir können die Thür nicht schließen!“ Ist's der Wind, der sich dagegen stemmt? Nein — Jemand will hinein. Es kommt mit langsamen, schleppenden Schritten die Treppe herauf. Die Schwester muß es sein! Sie lauschen atemlos. Oder die Magd? Die Magd hat das Nebenzimmer nicht verlassen. So war es doch vielleicht die Schwester? Ihre Lippen lächeln. Ihre Seele beginnt wieder zu hoffen. Niemand kommt — da erscheint die Pflegerin und macht das Zeichen des Kreuzes. So hat sich dennoch eines ins Haus geschlichen, ein Eindringling, der immer Einlaß zu finden weiß: der Tod. Das ist einfach, menschlich, erschütternd.

Verwandt mit „l'Intruse“ ist „l'Intérieur“.² Ein liebliches Häuschen in mitten eines Gartens. Eine Familie sitzt bei der Lampe. Vater, Mutter, zwei weißgekleidete Schwestern und ein Kind. Welch friedliches Bild! Da draußen stehen Leute, ängstlich flüsternd, und betrachten die drinnen Sitzenden. Sie kommen, um mit einer entsetzlichen Trauerkunde diesen Frieden zu zerstören, denn schon bringen Dorfleute auf einer Bahre die jüngste Tochter des Hauses, die am Morgen fortwanderte, ihre Großmutter jenseits des Flusses zu besuchen, und sich in den Fluten ertränkt hat. Wie sollen sie die Armen auf den furchtbaren Schlag vorbereiten? Wie ahnungslos sie sind! Sie lächeln und sagen sich gleichgiltige Dinge. Sie wissen nicht, was in ihren Seelen vorgeht, bis ein Ereignis kommt, das sie aufrüttelt, wie einst die Seele der armen Toten aufrüttelt ward. „Da sind sie nur durch diese armseligen Fenster von ihrem Feinde getrennt“, sagt der Greis, den sie dazu ersehen haben, die Schreckensbotschaft zu überbringen. „Sie glauben, es könne nichts passieren, weil sie die Thüren geschlossen haben; sie wissen nicht, daß sich immer etwas in den Seelen ereignet und daß die Welt nicht mit den Hausthüren endet. Sie sind ihres kleinen Lebens so sicher und ahnen nicht, daß so viele andere weit mehr darum wissen, und daß ich armer Alter hier, zwei Schritte von ihnen ihr bischen Glück wie ein krankes Vöglein in den Händen halte, die ich nicht zu öffnen wage.“ Endlich faßt er sich ein Herz und tritt ein. Nicht ein Wort bekommen wir zu hören von dem was drinnen gesprochen wird. Doch die Außenstehenden verkünden uns, wie den Armen allmählich eine Ahnung aufgeht. Die Mutter zittert und erhebt sich — sie hat zuerst verstanden — und da steht auch die Totenbahre vor der Thür.

Das tiefsinnigste jenes kurzen tragischen Bildes aus dem wirklichen Leben sind die „Blinden“ (les Aveugles)², denn ihre ergreifende Wirklichkeit schließt eine philosophische Idee von höchster Bedeutung in sich ein. Ein steinalter Priester hat sich Blindgeborner erbarmt und ihnen auf einsamer Insel ein Asyl gegründet. Heute hat er sie, wie alle Tage in den Wald hinaus geführt und ist dann erschöpft auf einen Baumstamm gesunken und eingeschlummert. Die Dämmerung bricht herein. Die Blinden werden hungrig und ungeduldig — kommt ihr Beschützer noch nicht, sie heimzuführen? Schauerlich fährt der Abendwind durch die Zweige. Es ist als ob schwarze Vögel mit losem Flügelschlage über ihre Häupter hinstreiften. Atemlos lauschen sie und vertrauen sich in

¹ l'Intérieur = das Innere eines Hauses. (Brüssel, Edmond Deman).

² Brüssel, Lacomblez. 1892.

Jammertönen greinender Kinder ihre wachsenden Befürchtungen an. Qualvolle Stunden verrinnen. Endlich hat sich ein Blinder einige Schritte fortgetastet; er stößt gegen den schlummernden Alten — er ist kalt, starr, tot — er ist von ihnen gegangen ohne ihnen einen anderen Führer zu hinterlassen. Verzweifelt klagen die Unglücklichen hinaus in die Nacht, in der sie fortan hilflos umherirren müssen. Unheimliches Geräusch von Schritten ertönt. Eine junge Blinde hebt ihr sehendes Kind empor. Es beginnt ängstlich zu weinen. „Es sieht, es sieht; es sieht etwas Seltsames!“ Die Schritte kommen näher. Wer ist's? Sie wissen es nicht. „Ayez pitié de nous!“ ruft die Aelteste verzweifelt aus. Totenstille. L'enfant pleure plus désespérément.

Die blinde Menschheit hat ihren uralten Führer, die Religion verloren. Nun irrt und klagt sie in der Nacht, der Willkür unbekannter, vielleicht feindlicher Mächte preisgegeben. Wer wird sie retten? Ein sehendes Kind? „Ayez pitié des aveugles!“

✱

Fast immer betritt Maeterlinck die Märchenwelt, die Welt der hohen gotischen Schlösser an weiten Meeren, der schweigenden Parke, düsteren Weiher und geheimnisvollen Grotten, der alten Könige, der jungen Prinzen und lieblichen Prinzessinnen mit holden Namen. Doch Letztere bleiben immer dieselben personifizierten Empfindungen. Eng schmiegt sich die Natur an sie an, die ihrer jeweiligen Stimmung nach lacht oder weint, sich in eine unheilschwangere Stille hüllt oder sich zu leidenschaftlichem Ringen der Elemente aufbäumt.

„La mort de Tintagiles“¹ ist die einfache Geschichte von der Ermordung eines Königskindes durch unsichtbare Hände. In ihrem verwitterten Turme im unzugänglichen Felsenest am Meer lebt die allmächtige Königin die um Alleinherrscherin zu sein, den kleinen Prinzen Tintagiles vernichten will. Sie gebietet ihren Dienerinnen, einen Moment zu erlauschen, da er unbewacht ist, denn sie weiß wohl, daß ihn seine Schwestern Ygraine und Bellangère unterstützt von einem alten treuen Rittersmann nicht aus den Augen lassen. Zweimal müssen sie unverrichteter Sache gehen, da übermannt die aufopfernden Wächter endlich der Schlaf. Doch damit ihnen der arme Kleine, der in Vorahnung seines frühen Todes schläft „comme un jeune roi triste“ nicht geraubt werden kann, haben die KönigsKinder ihre reichen Flechten um den Bruder geschlungen. Die listigen Dienerinnen aber sehen es durch die Thürspalte und mittelst einer Scheere lösen sie Tintagiles und tragen ihn fort, noch schlummernd, die abgeschnittenen Flechten in den Händchen haltend.

Letzter Akt: Ygraine hat den Raub bemerkt. Sie will den Bruder retten. Atemlos stürzt sie fort, endlose Stufen emporklimmend, lange Gänge durchschreitend. Die überall verstreuten blonden Haare zeigen ihr den Weg. Endlich gelangt sie an eine mächtige eiserne Thür und zwischen den Flügeln eingeklemmt findet sie wieder Strähne goldenen Haares. Dahinter ist er! Und dahinter erklingt das verängstigte Stimmchen des geraubten Kindes. „Schwester Ygraine, hilf mir, hilf mir! Ach kannst du nicht aufmachen! Nur ein klein wenig, daß ich hindurch schlüpfte. Ich bin

ja so klein, so klein!“ Aber Ygraine sieht weder Schloß noch Riegel und kratzt sich die Finger wund an der schweren Eisentür. In ihrer Herzensangst findet sie noch liebende, beruhigende Worte, womit man ein krankes Kind zu trösten pflegt. Unterdeß kommt sie, die Furchtbare, die Unbekannte, und schlingt ihre Finger um die Kehle des unglücklichen Opfers, das noch mit brechender Stimme nach Ygraine ruft und als es sieht, daß es keine Rettung mehr giebt auf die Eisentür einen letzten Abschiedskuß drückt. Wer ist diese allgewaltige Königin, die niemand sieht? Sie ist Tiberius, Athalia, Ludwig XI, Richard III — doch wir brauchen nicht so weit zu gehen: sie ist das allmächtige, unerbittliche, unsichtbare Schicksal, dem doch keiner entrinnt, und die uns ihm entreißen wollen, ringen sich vergebens die Hände wund.

✱

Maeterlinck's Auffassung von der Liebe ist eine dem romanischen Temperament völlig fremde und vielleicht deshalb berührt sie mit so eigenartig neuem Zauber. Sie ist den Reflexionen des grübelnden Nordens entsprungen, eine Macht, der wir zwar willenlos gehorchen müssen, nicht mit der Hoffnung auf künftigen Besitz, nur mit dem Vorgefühl kommenden Wehs, der Vergänglichkeit alles Schönen. Nichts bleibt, nichts besteht, nicht einmal die edelsten Empfindungen unseres Herzens. Pelléas und Mélisande, Alladine und Pallomides sind unglückliche Liebespaare, die den „coup de foudre“ über sich ergehen lassen und daran sterben. Sie sind geschaffen, um zu leiden und Anderen Leid zu verursachen. Wie wohlklingend ihre Märchennamen auch sein mögen; in Wirklichkeit heißen sie: Hass, Liebe, Freude, Leid, Schweigen, Sorge, Seufzer, Furcht und Scham.

Alladine und Pallomides, von dem alten eifersüchtigen König Allamore in düstere Grotten eingeschlossen, sagen sich süße Dinge angesichts des Todes.

Alladine: Wie feierlich Du mich küßt —

Pallomides: Schließe die Augen nicht, wenn ich Dich küsse. Ich will sehen, wie die Küsse in Deinem Herzen wiederzittern; den ganzen Tau will ich sehen, der aus Deiner Seele aufsteigt. Wir werden keine Küsse mehr finden, wie diese, denn man umarmt sich nicht zweimal am Herzen des Todes. —

Eine köstliche Welt thut sich ihnen auf. Ihre Liebe verklärt die düstere Grotte zu einem Feenschloß voll seltener Blumen und Edelsteine. Doch ihre Retter kommen. Sie öffnen die Pforten; das grelle Tageslicht flutet herein und zerstört die wundersame Herrlichkeit. Traurig und öde starren ihnen die Felsen entgegen; trübe fließt das Wasser zu ihren Füßen. Enttäuscht sehen sich die Liebenden an. Wo sind sie? In ihrer schönen Welt nicht mehr. Doch — sie lieben sich noch, warum umschlingen sie sich so traurig? Sie ahnen das Ende ihrer Liebe. Mit halber Absichtlichkeit weichen sie vor ihren Rettern zurück, bis ihr Fuß ausgleitet und sie in die Fluten stürzen.

Noch lebend werden sie herausgezogen und auf Ruhebett liegend, durch eine Thür getrennt, rufen sie sich leise Klagen zu über das Ende ihres schönen Traumes.

Alladine: Ich liebe Dich noch, aber es ist so traurig. — Es ist als wären wir meilenweit auseinander!

Pallomides: Du denkst an etwas, was Du nicht sagst.

¹ Brüssel, Edmond Deman. 1894.

Alladine: Es waren keine Edelsteine.

Pallomides: Und keine wirklichen Blumen.

Alladine: Das Licht hat kein Mitleid gehabt.

Pallomides: Alladine, wohin gehst Du? mir ist, als ob sie Dich weit fort brächten!

Alladine: Mir ist nicht mehr leid um die Strahlen der Sonne.

Pallomides: Doch, wir werden all die Wunderdinge wieder sehen.

Alladine: Ich habe den Wunsch zu leben verloren.

Die mitleidslose Sonne, die grausam zerstörende Hand der Wirklichkeit hat ihnen die Daseinsfreude geraubt; lautlos, fast glücklich schleichen sie sich davon, um das Ende ihrer Liebe nicht zu überleben. In einem Jugendwerke, die „Komödie der Liebe“ hat der alte Pessimist Ibsen einen ähnlichen Gedanken verkörpert. Klingt aus diesem Wehlaut der Resignation nicht ein Dekadenzmotiv heraus, krankhafter Ueberempfindelheit entsprungen! Steht es nicht im Widerspruch mit den starken ernsten Forderungen des Lebens, die ein echter Dichter und Künstler niemals übersehen darf!

Freier, erhabener ist das Motiv, das Maeterlinck's jüngstes Drama: „Aglavaine und Sélysette“¹ durchzieht. Es ist sein reifstes Werk; ohne übertriebene märchenhafte Symbolik stehen sich allzumenschlich fühlende Menschen in einem schweren Seelenkonflikt gegenüber, der ihnen Perspektiven auf einen idealeren Ausdruck der Menschenliebe öffnet. Noch liegen sie zu sehr im Banne der Wünsche, des Sehnsens ihres kleinlichen Ichs befangen, um ein tieferes, idealeres Ich, das langsam in ihnen zu erwachen beginnt, stark und bewußt mit siegender Herrlichkeit hervortreten zu lassen. Die kleine Sélysette liebt ihren Gatten Méleandre harmlos, instinktiv, wie ein Kind. Da erscheint Aglavaine, eine voll entfaltete Frauennatur von höchster Anmut des Körpers und Geistes. Sie und Méleandre werden für einander von einer jener den Willen lähmenden Leidenschaften ergriffen, die „sich in der Seele einnisten wie ein seltsamer Adler im Käfig. Der Käfig ist unser, doch der Vogel gehört niemand. Wir betrachten ihn ängstlich, wir wärmen und nähren ihn, doch wissen wir nicht, was er thun will, ob er auffliegen und sich ans Gitter stoßen oder ob er singen wird.“ Beide sind zu großdenkend um ihr Glück auf dem Jammer eines Wesens zu gründen, das sie lieben, doch finden sie nicht den Mut, sich zu trennen, denn furchtbar ist ihnen der Gedanke: „quand nous serons séparés et quand il ne restera de notre grand amour qu'un petit souvenir qui doit diminuer comme tous les autres.“ Im Herzen der arglosen Sélysette keimt die Eifersucht und mit ihr flammt eine latent schlummernde Liebesleidenschaft empor, der sie sich entsetzt unterwerfen muß. Etwas ganz Häßliches steigt in ihrem Herzen auf, nur für einen Augenblick, und wie Brunhilde wissend ward durch zehrende Liebesnot, geht ein Ahnen von etwas Edlerem als das leidenschaftliche Begehren durch ihre Seele: das freudige Entsagen. Sie träumt von Aufopferung. Sie durchkostet alle widerstreitenden Empfindungen der Menschenbrust, sie weint alle Thränen: „qui viennent de plus loin que lorsqu'on a pitié.“ Sie wünscht das Glück der Liebenden herbei und fühlt die Kraft noch nicht in sich, es neidlos mit anzusehen, denn „J'aime Mé-

léandre, Méleandre m'aime, il t'aime aussi; tu nous aimes l'un et l'autre, et cependant nous ne pourrions pas vivre heureux, parceque l'heure n'est pas encore venue où des êtres humains peuvent s'aimer ainsi.“ Ihr Opfermut findet noch keinen anderen Ausweg, als den Tod. Sie stürzt sich von der Zinne eines alten Wartturms herab — doch kein Schatten der Reue soll das Glück trüben, das ihr Tod schaffen will — alles ist wohl vorbereitet — sie müssen den Sturz für eine Unvorsichtigkeit halten. Sterbend noch preßt sie mit ihrem letzten Atemzuge hervor: „Je suis tombé — en me penchant.“

Wie reich ist diese arme kleine Seele, rein menschlich betrachtet; wie klein und arm sind wir angesichts dessen, was Maeterlinck von uns in Zukunft erhofft. Im „Trésor des Humbles“ steigt er in die bisher noch unerschlossenen Tiefen unseres Seelenlebens hinab und fördert ungeahnte Schätze an den Tag. Geblendet stehen wir vor dem Reichtum, der in uns wohnen soll — wir wagen nicht ihn anzutasten, aus Furcht, er möchte wie ein Zauberspuk in Nichts zerrinnen. Dann fühlen wir bei manchen Sätzen wieder die innersten Saiten unseres Wesens mitklingen: das ist wahr, echt, auch das hatten wir schon empfunden — nur fanden wir keine Worte dafür.

✱

Maeterlinck findet Worte, für die reiche Fülle von Gedanken aus den mystischen Tiefen des Lebens. Er hat hier das Zarteste ausgesprochen, was von den Bethätigungen der Psyche überhaupt gesagt werden kann — hart an die Grenzen des Verständlichen gehen seine Offenbarungen, schweifen wohl auch einmal darüber hinaus unter Geister, die mit subtilerem Wahrnehmungsvermögen ausgestattet sind, als wir armen Sterblichen. Doch, was wir heute noch nicht begreifen, „das Unbeschreibliche“ selbst, bald soll's gethan sein. Der seltene Philosoph hat „les murmures sourds de la vie profonde“ belauscht und sieht eine Zeit kommen, wo sich die Menschen von Seele zu Seele verstehen werden „libre d'amour et de libération.“ Nicht vereinzelte Seelen, die Seele der ganzen Menschheit zeigt heute wieder in verstärktem Maße jenes mächtige Erwachen, jenes spiritualistische Verlangen, das von Zeit zu Zeit durch die im Banne des Materialismus befangene Welt geht, „ou l'âme, obéissant à des lois connues, remonte à la surface de l'humanité et manifeste plus directement son existence et sa puissance“. Eine Menge von Konventionen, Schranken, Schleiern, nutzlos gewordenen Vermittlern fallen von Tag zu Tag und einem geheimnisvollen Impuls gehorchend strebt die Psyche empor — sie will ihr eignes Leben frei und herrlich entfalten, sich selbst und die Mitmenschen immer mehr und mehr begreifen.

Bisher lebten wir nur im Dunklen, „à coté de notre véritable vie.“ Wir waren wie die „Blinden“, die von sich sagen „Wir haben einander niemals gesehen; wir befragen uns, wir geben uns Antwort, wir leben zusammen, doch wissen wir nicht, was wir sind.“ In diese trostlose Dunkelheit und Einsamkeit unseres Inneren hinein wirft unsere göttliche Seele bisweilen einen erleuchtenden Strahl: „Le visage de notre âme divine sourit par moments par dessus les épaules de sa soeur, l'âme humaine, inclinée aux humbles besognes de la pensée, et ce sourire qui nous fait entrevoir en passant tout ce qu'il y a par delà la pensée importe seule dans les oeuvres des hommes.“

¹ Paris, Mercure de France, 1896.

Wahrhaft geboren werden wir erst, wenn wir empfinden, daß es etwas Ernstes, Unerwartetes im Leben giebt; dieses Empfinden kann inmitten des tiefsten, ausdrucksvollen Schweigens übermächtig erschüttern, ein- zweimal im Leben — wenn die Lippen verstummen vor einem großen Schmerz einer heißen Liebe und die Seelen zu reden beginnen. (Siehe Kapitel: le Silence). Es kann durch ein Ereignis der schlichsten Alltagstragik in uns erwachen. (Siehe le tragique quotidien). Es ist das freudige Erkennen einer unsichtbaren Güte, die uns umschwebt (la Bonté invisible) oder — und hier begegnet sich der vlämische Mystiker mit dem Neochristen Tolstoi — das wunderbare urplötzliche Hervorleuchten der inneren Schönheit eines Menschen (la beauté intérieure). Jenes divinatorische Empfinden das in seltenen, entscheidenden Momenten unseres Lebens in uns auflodert, leitet den im Dunkel tastenden Geist zurück zum Urquell unseres Seins, zu der unerforschten Unendlichkeit und offenbart uns die heiligste reinste Liebe, deren wir Menschen fähig sein können: „Il y a en nous des vies où nous aimons sans le savoir. Aimer ainsi, ce n'est pas seulement avoir pitié, se sacrifier intérieurement, vouloir aider et rendre heureux. C'est une chose mille fois plus profonde que les mots humains, les plus suaves ne peuvent pas rejoindre. On dirait par moments que c'est un souvenir furtif mais extrêmement pénétrant de la grande unité primitive.“

Immer häufiger sollen uns diese köstlichen Momente geschenkt werden; immer freier wird dann der Ausblick in das transcendente Leben der Menschheit; immer klarer liegt die Seele unseres Nächsten vor uns; ihr unergründliches Geheimnis wird entschleiert; ihr schlichtestes Alltagsleben durchstrahlt die innere Schönheit. So führt uns Maeterlinck auf freie leuchtende Höhen, von wo aus wir unser jetziges Leben als ein trauriges Umhertasten in schlummernden Finsternissen erkennen. — Sehend will er uns machen, dass wir auch das Geringfügigste unseres Daseins unter dem Gesichtspunkte der Ewigkeit betrachten können.

✱

Der Dichter Maeterlinck bleibt hinter dem Denker weit zurück. Seine Gedichtsammlung „Serres chaudes“ zeigt große Schwächen, die auch einzelnen seiner kleinen Dramen nicht abzuleugnen sind. Zu den ärgsten gehören: eine große Hartnäckigkeit im Wiederholen ein und desselben Satzes, als ängstliche Frage oder Bestätigung, archaisierende Unbeholfenheit der Sprache, gesuchte Naivität, halb kindisches Lallen und Stammeln. Absurde Symbole entstellen die tiefsinnigsten Gedanken fast bis zur Lächerlichkeit, oder rufen verwirrende Unklarheit hervor. Maeterlinck sucht durch das Zurückgreifen auf das Primitive neu und originell zu sein. All diese Fehlgriffe schwinden mit seinem künstlerischen Ausreifen; für eine gewisse Manieriertheit, die sich noch immer unangenehm fühlbar macht, werden wir durch die reiche Fülle eigenartiger Gedanken entschädigt. In der Form schließt sich der Lyriker an die Jüngsten Frankreichs an, die stolz darauf sind „Décadents“ zu heißen. Er pflegt in denkbarster Formlosigkeit den ihnen so teuren „vers libre.“ Ferner befolgt er die Theorien über das Musikalische der Sprache, die René Ghils im „Traité du Verbe“ (mit Avant-Dire von Stephan Mallarmé) niederlegte und zu einer wahren In-

strumentierungslehre entwickelte. Er stimmt seine Gedichte auf gewisse Töne, leider über diese Spielerei den Inhalt zu sehr vernachlässigend. Als charakteristisches Beispiel hierfür:

Ennui.

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du reveil.
Je vois les paons blancs, les paons d'aujourd'hui
Les paons en allés pendant mon sommeil,
Les paons nonchalants, les paons d'aujourd'hui
Atteindre indolents l'étang sans sommeil.
J'entends les paons blancs, les paons d'aujourd'hui
Attendre indolents les temps sans soleil.

Ein ähnliches Vorgehen kennzeichnen auch vereinzelte Szenen seiner Dramen. Um ihre freudige, bange oder grauenhafte Wirkung zu erhöhen, läßt der Dichter bestimmte Laute in ihnen vorherrschen; hier mag dies Verfahren gerechtfertigt sein, denn es dient nur als Mittel, nicht als Hauptzweck der Dichtung.

Muß Maeterlinck seinem ganzen Werke nach zu den Verfallzeitlern gerechnet werden? Unstreitig. So hoch seine Verinnerlichung des Lebens nach traurigem Verlieren der Litteratur in brutalen Naturalismus oder leere Kunstspielerei auch anzuschlagen ist, so warm wir in ihm einen Vertreter der idealen Forderungen der Menschenseele begrüßen, er ist ein Dichter von zu großer Einseitigkeit. Er betont, wie die ihm verwandten englischen Präraphaeliten nur die Seite des Gefühls und hier vorwiegend das Dulden und Leiden. Ein ergebungsvoller Dulder auf seinem Schmerzenslager ist eine unvergleichlich rührende Erscheinung. Er kann in seinem schweigenden Martyrium größer, erhabener dastehen, als mancher gefeierte Held; seine Empfindungswelt kann eine herrliche, beneidenswerte sein, sein Wahrnehmungsvermögen kann sich auf das wunderbarste verfeinert haben — es bleibt immerhin ein Kranker, dessen Dasein den Gesunden nicht als Normalzustand hingestellt werden darf. Solch sympathische Kranke schildert uns Maeterlinck fast ausnahmslos. Sie tragen eine Märtyrerkrone, von der ein wehmütig köstlicher Zauber ausgeht, doch ruht in ihnen auch „zuviel verborgenes Gift“ um sich von dem Zauber ganz bestricken zu lassen. Es ist ein bedeutungsvoller Schritt zum Verfall, den der Poet gethan hat. Die Charaktere, die frisches kräftig pulsierendes Leben der ewigen Zerstörung entgegenzuhalten vermögen, verschwinden in der Litteratur. Resignierte, willensschwache Geschöpfe bleiben übrig, auf deren zartbesaiteten Seelen das Leben spielt, wie es ihm gerade gut dünkt, die zwischen Gute und Böse schwanken, wie das Schilfrohr im Winde. Sie müssen alle an der *Maladie de siècle*, der zunehmenden Willenlosigkeit zu Grunde gehen, nachdem sie namenlos gelitten haben.

Maeterlinck's Gestalten haben ihren Schwerpunkt alle nach der Seite des Guten. Ist das ein charakteristisches Bild der Menschheit — haben alle instinktiv das gleiche Streben und dürfen sie deshalb dem Gefühl mehr Spielraum geben, als dem Willen? Wenn nun ein Antipode Maeterlinck's diese Willensschwäche nach der Seite des Niedrigsten ausbeutet! Allzuviel von den „Modernen“ haben es schon gethan, und ihnen vermag leider ein so überzarter Träumer nicht Halt zu gebieten.

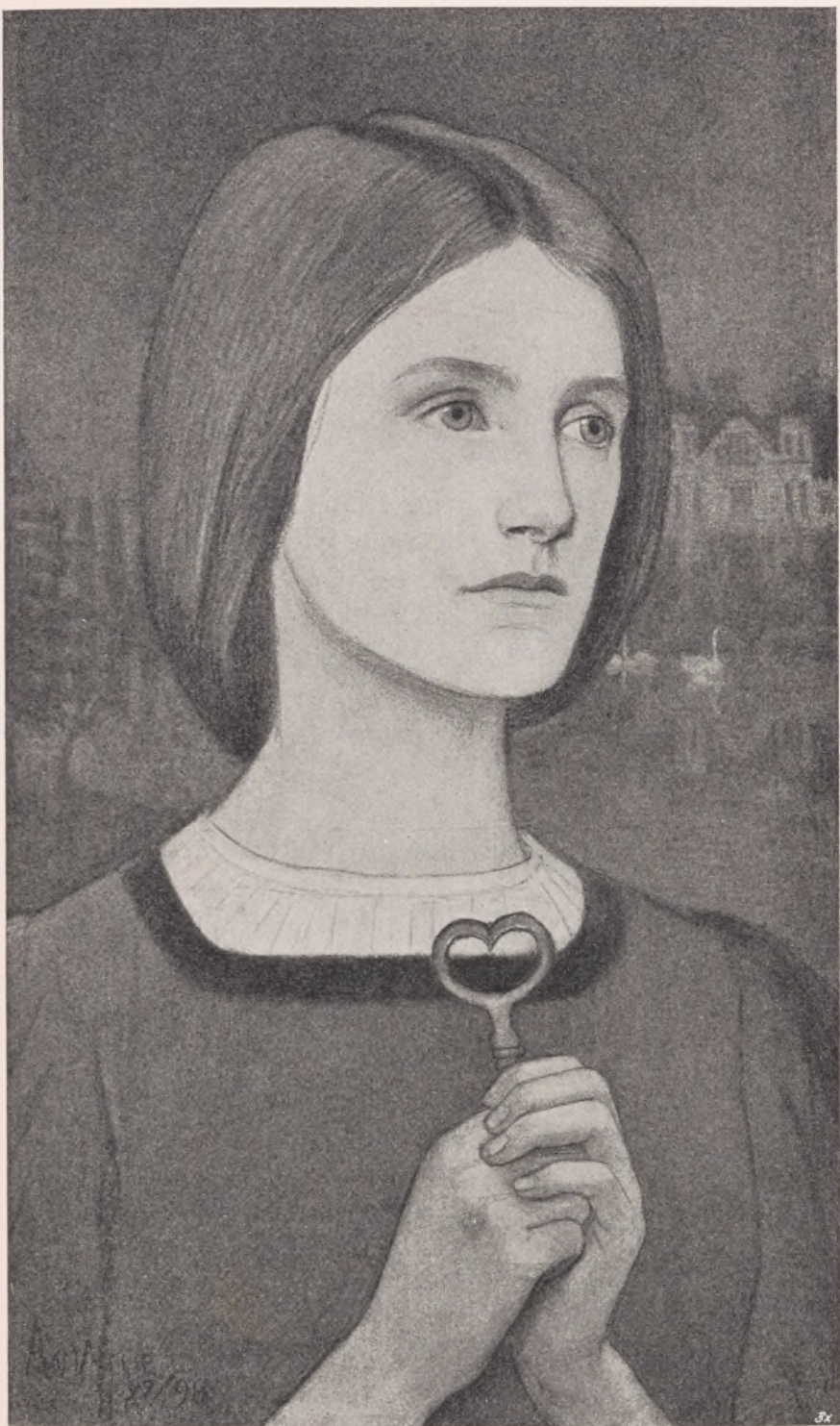
A. BRUNNEMANN



ZWEI BALLADEN

NACH

MAURICE MAETERLINCK UEBERTRAGEN VON FRANZ BLEI



ANTON VAN WELIE, SELYSETTE

„IL NY A PAS ENCORE D'ETOILES DANS LE CIEL, MAIS ELLES SONT PRÊTES
A LE PERCER DE TOUTES PARTS, ET IL FAUT SE HÂTER, CAR QUAND ELLES
SERONT LA, CE SERA PLUS TERRIBLE“ MAURICE MAETERLINCK, AGLAVINE
ET SELYSETTE, ACTE IV, SCENE 7

Dreißig Jahre suchte ich, o meine Schwestern,
Wo er sich barg.
Dreißig Jahre ging ich, o meine Schwestern,
Und fand ihn nicht.
Dreißig Jahre ging ich, o meine Schwestern,
Meine Füße sind wund.
Ueberall war ich, o meine Schwestern,
Und war doch nicht.
Traurig ist die Stunde, o meine Schwestern,
Ich bin so müd.
Schon stirbt der Abend, o meine Schwestern,
Mein Herz thut mir weh.
Ihr seid noch jung, o meine Schwestern,
Geht weit von hier.
Nehmt meinen Stab, o meine Schwestern
Und suchet auch Ihr.

II

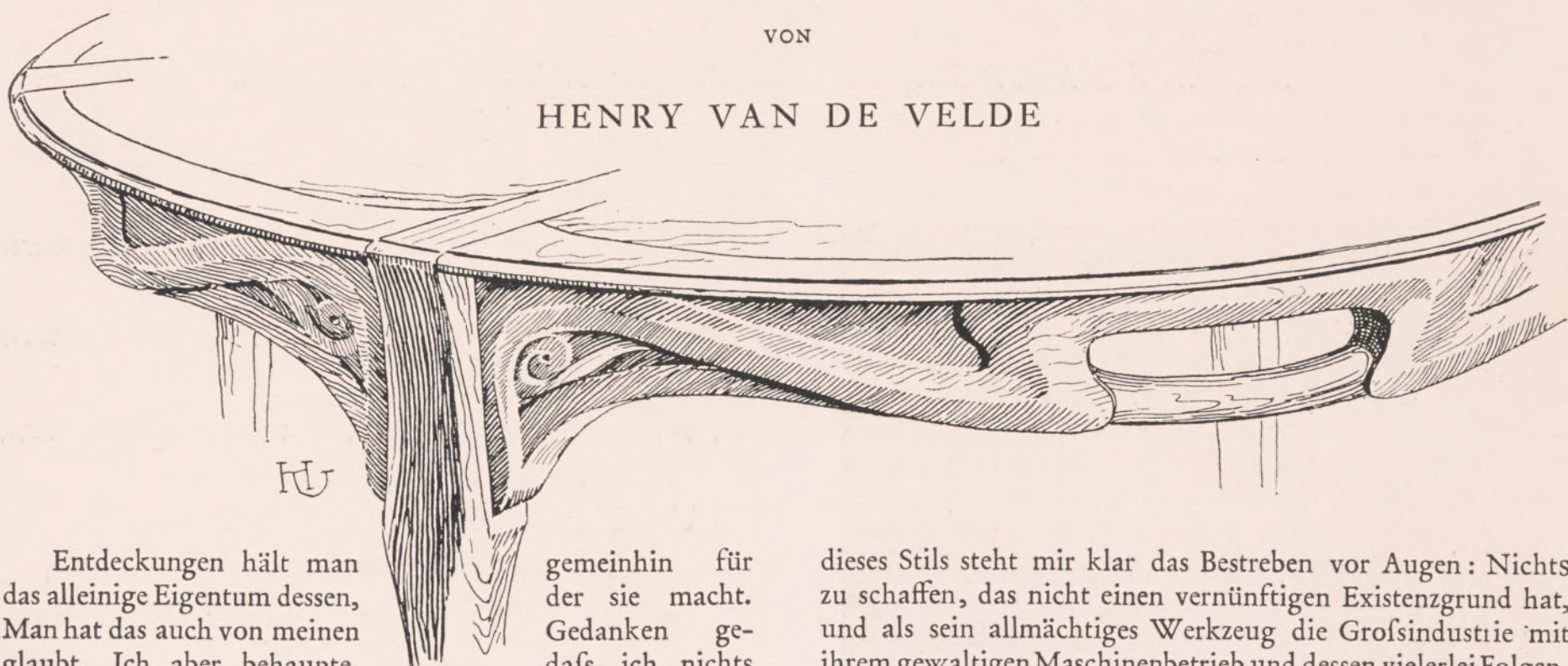
Sie hatten getötet drei Mädchen jung,
Zu sehn, was in ihren Herzen wär.
Das erste, das war von Tugend voll,
Und sein Blut, wohin es floß, sein Blut —
Dort zischten drei Schlangen drei Jahre.
Das zweite von Sanftmut und Güte verging
Und sein Blut, wohin es floß, sein Blut —
Dort grasten drei Lämmer drei Jahre.
Im dritten, da war ein tief-tiefer Schmerz,
Und sein Blut, wohin es floß, sein Blut —
Dort wachten drei Engel drei Jahre.

EIN KAPITEL

UEBER ENTWURF UND BAU MODERNER MOEBEL

VON

HENRY VAN DE VELDE



Entdeckungen hält man das alleinige Eigentum dessen, Man hat das auch von meinen glaubt. Ich aber behaupte, entdeckt habe, es sei denn, daß eine Entdeckung in der Erkenntnis liegt, daß es vollauf genügt, ein vernünftiger Mensch zu sein, um sich von dem ganzen Schwarm der heutigen Gewerkekünstler zu unterscheiden. Diese hegen in der That ganz andere Sorgen, die einen, wie Morris und seine Nachfolger, möchten der Tradition gemäß schaffen; die andern, die französischen Lieferanten des Champ de Mars, wollen Phantastisches schaffen. Jene sind also beengt durch das, was in den als künstlerisch gut geltenden Epochen geschaffen wurde; die andern haben keinen Maßstab, keinen festen Pol des Urteils, an den sie sich halten könnten, um ihre Instinkte zu zügeln, die ebenso widernatürlich sind, wie die Sucht nach Schnaps oder faulen Gerüchen oder faden Süßigkeiten. Diese enden in gänzlicher, sinnbethörender Verwirrung.

Der Charakter meiner ganzen gewerblichen und ornamentalen Arbeiten entspringt einer einzigen Quelle: der Vernunft, der Vernunftgemäßheit in Sein und Schein; womit ohne weiteres auch meine Sonderstellung und Fremdartigkeit gekennzeichnet ist. Denn ich hätte vergeblich nach einem bessern Mittel gesucht, um anders als andre zu schaffen. Mein Ziel stecke ich mir freilich höher; es gilt eine neue Basis zu gewinnen, von der aus wir einen neuen Stil schaffen wollen; als Keim

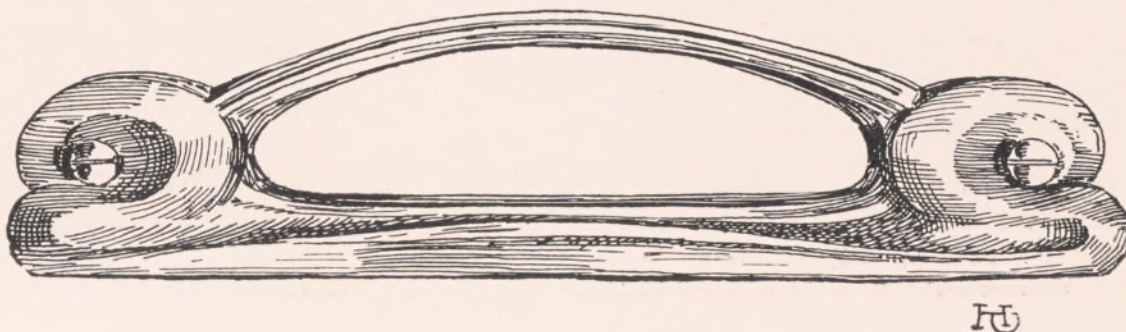
gemeinhin für der sie macht. Gedanken ge- daß ich nichts

dieses Stils steht mir klar das Bestreben vor Augen: Nichts zu schaffen, das nicht einen vernünftigen Existenzgrund hat, und als sein allmächtiges Werkzeug die Großindustrie mit ihrem gewaltigen Maschinenbetrieb und dessen vielerlei Folgen.

Zur Zeit allerdings herrscht eine wahre Vernunftfinsternis. Wir sind dahin gelangt, daß wir die widersinnigsten Dinge als vernünftig und die vernünftigsten als Wahnwitz ansehen. Ich habe zum Beispiel Gelegenheit, immer wieder folgendes Begebnis zu beobachten. Ich habe das Glück gehabt, mir selber ein Haus bauen zu dürfen; dieses einfache Haus erweckt, wenn Leichenzüge daran vorüberkommen, jedesmal unter den Leidtragenden eine plötzliche und unwiderstehliche Heiterkeit. Und doch unterscheidet es sich von denen, die daneben stehen, lediglich dadurch, daß es sehr bescheiden, nur durchaus logisch gebaut ist und nicht den geringsten Schmuck aufweist. Ein anderes dahinter mit phantastischen Masken und einem angebackten und völlig unnützen hohen Turm erscheint als das vernunftgemäße Haus und meins als das wahnwitzige.

Ich könnte dasselbe von unsrer Frauenkleidung behaupten; was ich zu Hause gewohnt bin, dem gegenüberstellen, was ich auf der Straße und in Gesellschaft sehe, und denselben Vergleich auf unser ganzes geistiges und moralisches Leben ausdehnen.

Doch hier kommt es mir nur auf Hausgerät an und auf die Feststellung, daß die Vernunft unter einem Wust von archäologischen Kenntnissen und launischen Verrückt-





heiten begraben liegt. Im übrigen wäre es eine Herkulesarbeit, diesen Schutthaufen wegzuräumen und dem auf die Spur zu kommen, was so lange schon dort unten ruht; und wenn es gelänge, so würde die Vernunft, die aus diesem Moder ans Licht emporstiege, wohl so altersschwach sein, daß es unendlich besser ist, von Anfang an eine neue Vernunft sich zu schaffen, die nichts von alten Dingen weiß oder richtiger wissen will. Wer so handelt, ist gewiß ein moderner Mensch; ob auch ein Künstler, das mögen andere entscheiden.

Dieses Bestreben scheint so ausgedrückt zuerst recht wesenlos und gewöhnlich und kaum dazu angethan bemerkenswerte Folgen zu zeitigen; wenn aber wie heute ein anderes Bestreben obgesiegt hat, dann wird es ebenso fruchtbar wie ungewöhnlich.

Ich stelle zwei Ausgangspunkte einander entgegen: den unsrigen, als welchen ich das Streben nach einem logischen und vernunftgemäßen Werk ansehe; den andern: als welchen mir das Streben nach einem „schönen“ Werk erscheint.

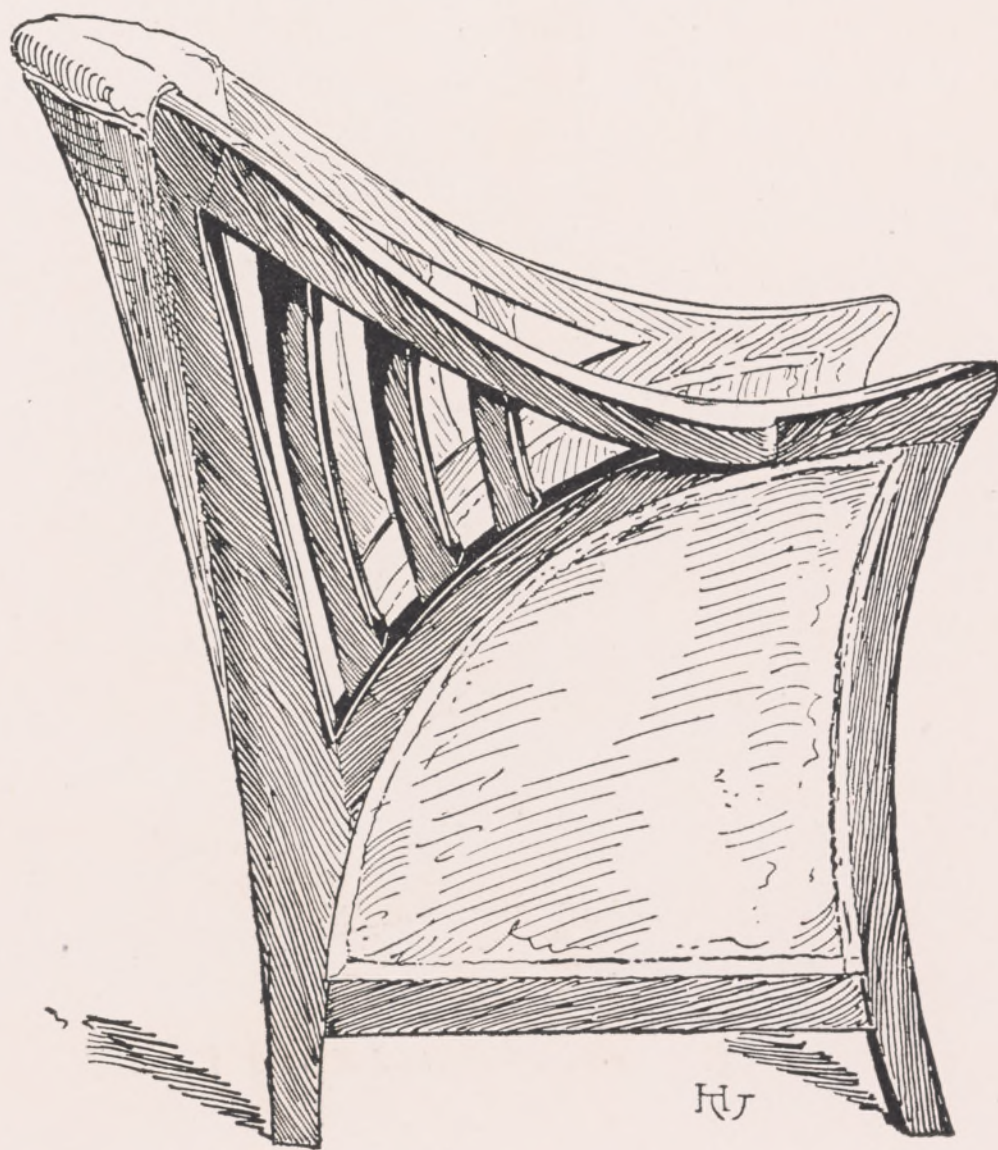
Diese Ausgangspunkte sind in ihrem Wesen selbst von einander verschieden und ebenso verschieden sind daher die Resultate; nur vertauschen die beiden Richtungen unterwegs sozusagen mit einander ihre Ziele. Wer zu Anfang nur ein in allen Einzelheiten nützliches Ding schaffen wollte, gelangt zur reinen Schönheit; wer dagegen rücksichtslos nach Schönheit strebte erreicht nicht sie, sondern das andere Ziel: nämlich die Nützlichkeit, und bringt es auch in der nur bis zu mittelmäßigen Leistungen. Von diesen Endpunkten aus blicken nun die Gegner einander an und können den Abstand messen, der den Stil des XIX. Jahrhunderts von dem des kommenden trennt. Denn die Geschichte wird gewiß unsre Arbeit zusammenfassen und sie dem künftigen Jahrhundert zugutehalten; diese Arbeiten der Maschinenbauer, Techniker, Handwerker sind in der That nur Vorläufer; das Entstehungsdatum des neuen Stils wird erst der Augenblick sein, in dem sein Dasein uns bewußt wird.

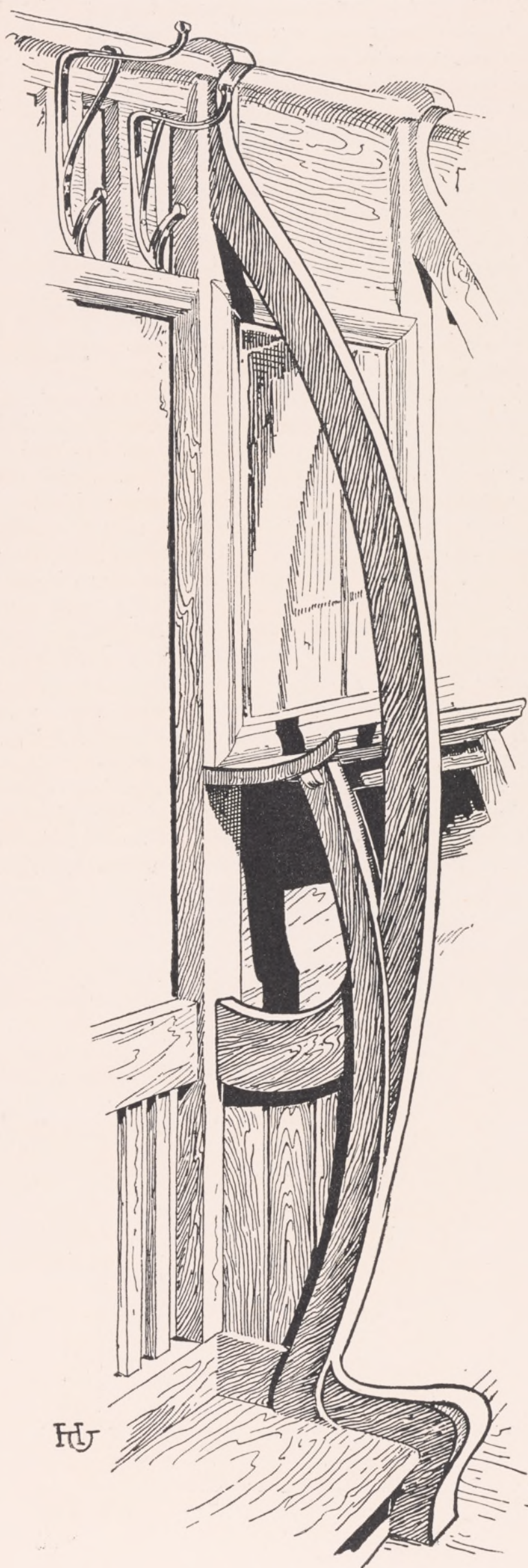
Was nun das Mobiliar anlangt, so wird der Unterschied in folgendem bestehen: man wird ein einheitliches Stück einem komplizierten, ein einheitliches Zimmer einem ungeordneten und zusammenhanglosen vorziehen und erkennen, daß jedes Zimmer einen Haupt- und Knotenpunkt hat, von dem sein Leben ausstrahlt und dem sich alle anderen Gegenstände darinnen angliedern und unterordnen müssen. Diesem neuentdeckten Skelett des Zimmers gemäß wird man die verschiedenen Einrichtungstücke anordnen, die man fortan als lebendige Organe des Zimmers und der Wohnung empfinden wird.

Wird nun auch dieses Bestreben ohne weiteres sichtbar werden, so wird doch der Höhepunkt an Ebenmaß und geistiger Klarheit erst ermöglicht werden durch die Entdeckung des ästhetischen Werts, der neben den positiven auch den negativen Umrissen der Gegenstände zukommt, vielleicht die wertvollste von unseren Entdeckungen; ich meine die Erkenntnis, daß ein Möbel, daß jeder Gegenstand, außer der eigenen Silhouette, die er auf die Wand, in die Luft, kurz auf jeden Hintergrund zeichnet, zugleich auch in diesem Hintergrund eine der seinigen sich genau anschmie-

gende, umgekehrte Form ausschneidet und daß diese negative Form ebenso wichtig ist, wie die des Gegenstandes selbst und ein sicheres Urteil über die Schönheit des Dinges ermöglicht.

In einer ausschließlich dem Kunstgewerbe gewidmeten Zeitschrift müßte diese Bemerkung durch Zeichnungen belegt werden. Hier genügt es, auf das wirkliche Vorhandensein dieser mit dem Gegenstande zusammen ihren Platz verändernden Formen hinzuweisen; denn schon diese Andeutung wird klar machen, wie wichtig diese Formen sind und wie unerläßlich es ist, daß sie ebenso einfach und ebenso schön gehalten werden, wie der Gegenstand selbst. Zwischen den körperlichen und den sich anschmiegenden sozusagen unkörperlichen Formen darf ebenso wenig ein Widerspruch bestehen wie zwischen dem Menschen und der Chimära, die ein Jeder nach Heine auf dem Rücken trägt; und in der That ist auch ein solcher Widerspruch nur dann möglich, wenn die Gegenstände mißraten und häßlich sind. Eine künstlerisch vollkommene Linie als Grenzlinie zwischen zwei Flächen schafft nach beiden Seiten künstlerisch vollendete Formen. Betrachtet man z. B. von den Umrissen eines Möbels die zwei Linien, die es rechts und links begrenzen, so hat man zwischen diesen beiden Grenzlinien das körperliche Möbel; außerhalb der Grenzlinien dagegen je eine auf der Wand abgezeichnete Komplementärform, eine unkörperliche Form, die sich mehr oder weniger weit vom Möbel weg ausdehnt. Ein geübtes und empfindliches Auge genießt beide, die körperliche und die unkörperliche Form, gleich intensiv und summiert sie zu etwas, an dem es ganz neue Empfindungen erlebt. Diese Empfindungen gleichen der Begleitung beim Gesange und steigern den Genuß des Auges ebensosehr wie die Polyphonie den Genuß des Ohrs.





Diese Begleitempfindungen verbinden die verschiedenen Gegenstände, die in einem Zimmer sind, untereinander, auch wenn ihre Aufstellung oder andere Gründe eine wirkliche Verbindung unmöglich machen; und stellen jene Einheit her, von der ich beim Hinweis auf den Abstand zwischen der alten Arbeitsmethode und unseren neuen Bestrebungen sprach.

Ein einzelnes Möbel erscheint nur dann als Einheit, wenn alle sozusagen fremden Teile wie Schrauben, Scharniere, Schlösser, Griffe, Haken nicht selbständig bleiben, sondern in ihm aufgehen . . . sonst erreichen wir nicht jene Einheit, die wir vor allen anderen Eigenschaften erstreben; die Symphonie, die unser Ideal ist, wird durch unartikulierte oder falsche Töne geschändet.

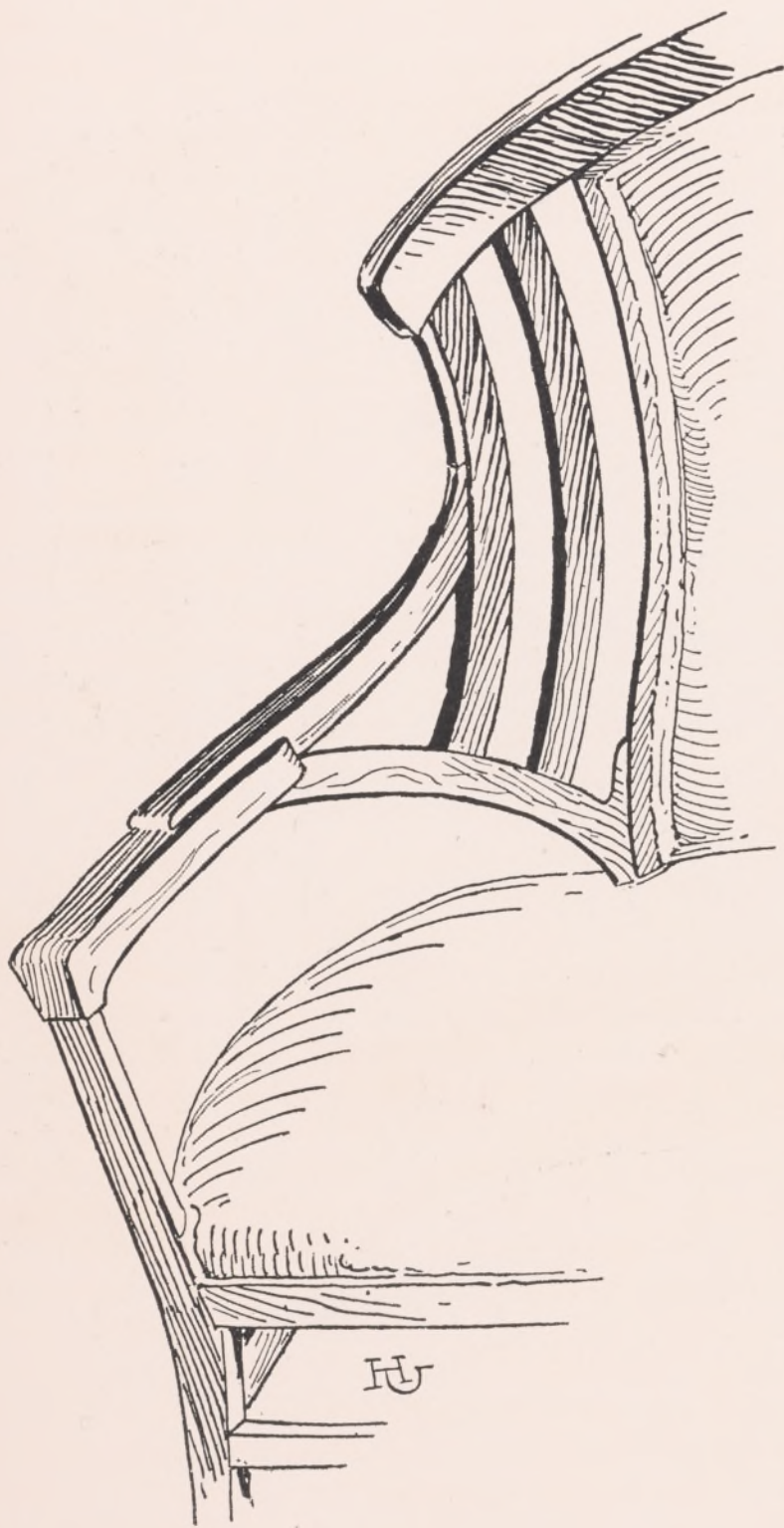
Diese fremden Teile sind unentbehrlich und vervollständigen die natürlichen Organe des Gegenstandes; sie gleichen aber Pfropfreisern, die je nach der Geschicklichkeit, mit der sie aufgepfropft werden, am Leben des Ganzen teilnehmen oder absterben. Im ersten Fall ordnen sie sich ganz natürlich dem Zweck des Möbels ein; im entgegengesetzten bleiben sie wertlose Anhängsel, die nie mit dem Ganzen verwachsen können.

Die Wichtigkeit dieser fremden Teile ist verschieden; die einen braucht man nur als Hilfsmittel anzusehen, die andern müssen dagegen das Aussehen des Möbels beeinflussen und schreiben dessen Bau und Einteilung vor. Sind Teile dieser letzten Art notwendig, so muß ihr Platz von Anfang an bestimmt sein und der Bau des Gegenstandes aus ihnen, wie das Wasser aus der Quelle, abgeleitet werden; sie müssen im Ganzen ebenso aufgehen, wie ein Nebenfluss im Hauptstrom.

Bevor ich aber fortfahre und darlege, wozu diese Methode führen kann, will ich ein Wort über die Erfindung dieser Sonderteile einfügen. Eine Notwendigkeit ist ihnen fast allen gemein: sie müssen am Gegenstande, zu dem sie gehören, befestigt werden. Das sicherste Mittel dazu bietet die Schraube; daher kann ich mir keinen Sonderteil dieser Art denken, dessen Leben und Logik man nicht aus der Schraube herleiten müßte; der Schraubenkopf, mag er platt oder rund sein, muß den Mittelpunkt und sozusagen den Keim abgeben, aus dem sich nach logischen Gesetzen das Ornament entwickelt; dieses wird dadurch organisch und wesentlich und erobert sich aus eigenem Recht ein individuelles Leben, ohne irgendwelche Anleihen bei einer modischen, bald die Pflanze, bald das Tier und bald den Menschen mißbrauchenden Ornamentik zu machen. Ich glaube übrigens, daß der edelste Inhalt jeder Ornamentik immer das Abstrakte sein wird und behalte mir vor, dieses einmal in einem Kapitel über „Moderne Ornamentik“ darzulegen. Ein Jünger der Schule des „schönen“ Möbels wird sich um eine solche Auffassung und eine solche Art, das Ornament anzubringen, natürlich wenig kümmern; er würde, wenn es sich um einen Kleiderständer handelte (die nebenstehende Zeichnung bietet mir einen Anlaß, gerade dieses Beispiel zu wählen), immer noch nachträglich irgend einen Platz für die Haken finden; und wenn ihm nachher, weil die aufgehängten Mäntel schwer sind, das schöne Möbel auf die Nase fiel, so würde er es stracks mit Klammern in die Wand einmauern und es diesen überlassen, für die Sicherheit, wenn auch nicht für die Logik, zu sorgen. Wir dagegen meinen, daß es besser ist, zuerst Platz und Gestalt der Kleiderhaken zu bestimmen, ihre künft-

tige Belastung ins Auge zu fassen und von unten nach oben Streben zu führen, die verhindern, daß das Stück vornüberfällt oder die aufgehängten Kleider in den meist engbegrenzten Raum zu beiden Seiten hinausbauschen. Dieses Beispiel scheint mir schlagend und geeignet, die Vermutung anzuregen, ob nicht in den Formen eines solchen Möbels eine Art von ewigen Gesetzen zu entdecken wäre.

Ich rechne mir das keineswegs zu persönlichem Verdienst, da ich mich ja nur der strengen Logik ergebe und dieser das Ewige innewohnt! „Ab uno disce omnes.“ Und in der That ist es keines Rühmens wert, daß man sich zwingt, sozusagen mathematisch zu arbeiten. Stolz könnte ich auf folgenden gewiß individuelleren Grundsatz sein: systematisch bei Möbeln alles zu vermeiden, was nicht durch die Großindustrie verwirklicht werden könnte. Mein Ideal wäre eine tausendfache Vervielfältigung meiner Schöpfungen, allerdings unter strengster Ueberwachung; denn ich weiß aus Erfahrung, wie schnell ein Vorbild bei der Vervielfältigung verflacht und durch allerhand unehrliche oder verständnislose Manipulationen ebenso gemein werden kann wie das,



wogegen es wirken soll. Auf einen durchschlagenden Einfluß hoffe ich daher erst von dem Augenblick an, da ein größerer Maschinenbetrieb mir ein Wirken gemäß der Maxime erlaubt, die meinem sozialen Glauben die Richtung gewiesen hat: daß nämlich ein Mensch umso mehr wert ist, je zahlreicheren Menschen sein Lebenswerk Nutzen oder Veredelung bringt.

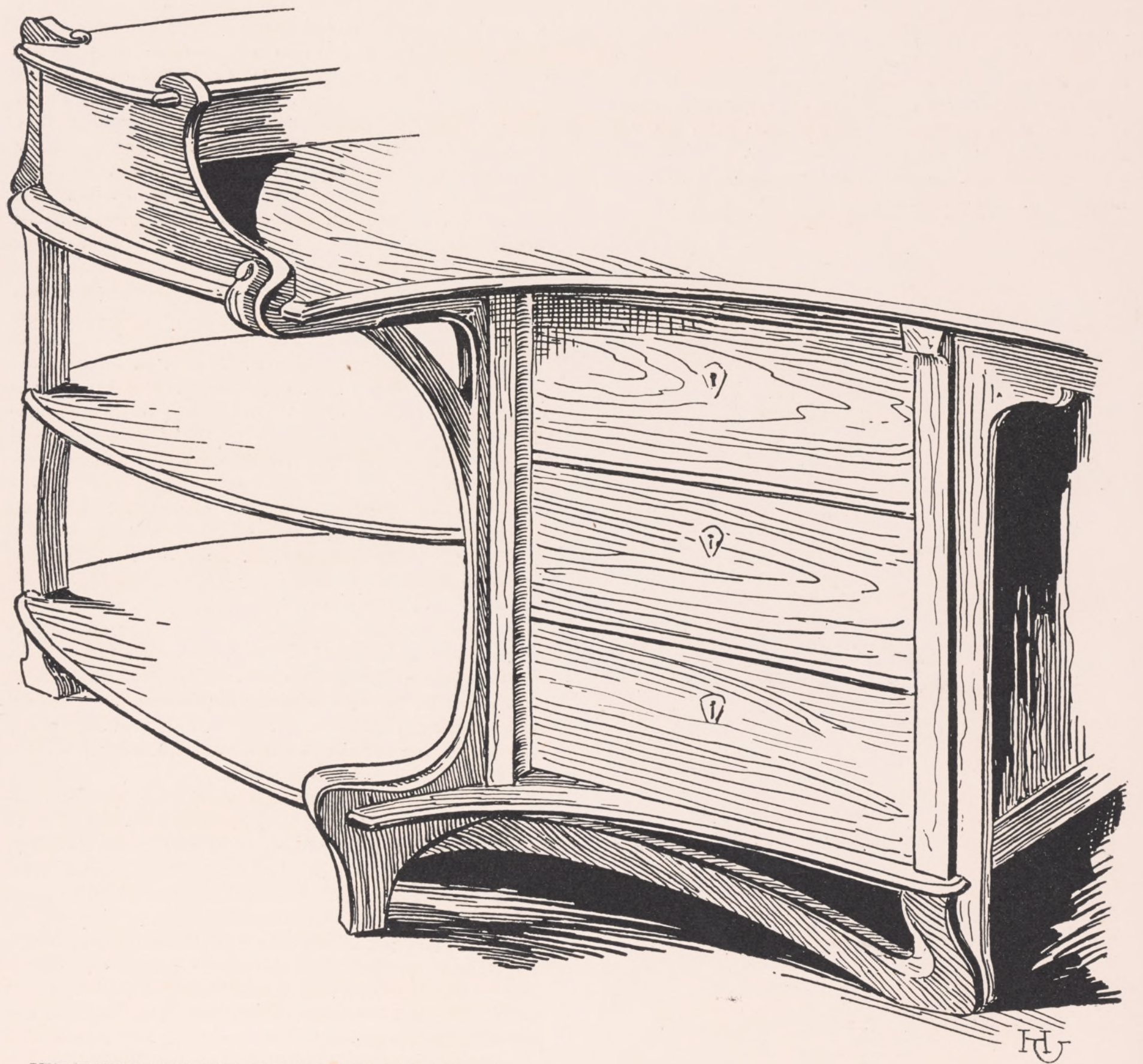
Also durch den einfachen Vorsatz, streng logisch zu sein, durch den ausnahmslos durchgeführten Grundsatz, jede Form und jedes Ornament zu verwerfen, die ein moderner Maschinenbetrieb nicht leicht herstellen und wiederholen kann, durch die Klarlegung des wesentlichen Organismus jedes Möbels und jedes Gegenstandes und durch die stete Sorge für dessen leichte Brauchbarkeit gelangen wir dazu, das Aussehen der Dinge vollständig zu erneuern. Gibt es irgend etwas, für das man krampfhafter nach neuen Formen gesucht hat, als ein Kleiderständer, ein Ausziehtisch oder ein Lehnstuhl? Und doch beweisen die hier wiedergegebenen Zeichnungen dieser Gegenstände, zu wie neuen Ergebnissen man bei Anwendung von Mitteln oder Materialien gelangen kann, die so alt wie die Welt sind. Denn ich muß in der That zugeben, daß die Mittel, die ich anwende, dieselben sind wie die der ganz frühen und volkstümlichen Epochen des Kunstgewerbes und daß ich nur, weil ich begreife oder bewundere, wie einfach und logisch und schön der Bau eines Schiffes, eines Gerüstes, eines Wagens oder eines Schubkarrens ist, befähigt bin, einigen gesund gebliebenen Menschen zu Gefallen zu arbeiten, die einsehen, daß, was an mir fremdartig scheint aus der Anwendung von unanfechtbaren und althergebrachten Grundsätzen hervorgegangen ist: aus einer Logik, die bedingungslos und ohne Zaudern dem Zwecke nachgeht; und aus einer rückhaltlosen Offenheit in Bezug auf die angewandten Mittel, die natürlich für jeden anderen Stoff andre sein müssen.

Nachdrücklich zeigen meine Möbel, daß sie aus Holz sind; mit Stolz und Freude lasse ich jede Fuge sehen und suche nach neuen Weisen, Stück an Stück zu fügen. Ich empfinde das als eine Art von Ehrlichkeit und als einen Protest gegen den greisenhaften Geschmack, der keinen Unterschied mehr zwischen Holz und Metall oder Pappe fühlt. Gegenwärtig scheint das Ideal zu sein, den Beschauer darüber in Zweifel zu lassen, woraus ein Gegenstand gemacht, wie er gearbeitet ist und wozu er dienen soll; und die höchste Herrlichkeit ist erreicht, wenn man eine Schreinerarbeit für ein Stück Gufsmetall halten könnte.

Ich weiß sehr gut, daß man alles, was ich mache, ausrangieren wird, sobald ein Stoff entdeckt wird, der leicht zu gießen und besser für Möbel zu verwenden ist als Silber, Gold und Bronze, wie sie die Sucht nach maßlosem Luxus unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. verwendet hat. Ich neide aber nicht das Los meiner glücklicheren Kollegen, die dann nur ihre alten Entwürfe vom Schreiner zum Giesser tragen werden; denn mein Handwerkergewissen, das von mir die Ehrfurcht vor dem verwendeten Stoff fordert, würde mich nicht in Ruhe lassen. Ich glaube fest, daß diese Gewissenhaftigkeit gesund und fruchtbar ist, und ebenso, daß diese Kunstgrundsätze für alle Ewigkeit ihre Geltung behalten werden. Sie sind ewig, weil sie auf alle Schöpfungen des menschlichen Geistes anwendbar sind. Allerdings deuten sie auch eine Grenze an, indem sie die Folgerung zulassen, daß es für jeden Gegenstand nur einen richtigen Umriss, nur

einen richtigen Aufbau gibt, und zwar den, der am meisten der Vernunft gemäß ist. Ich muß also zugeben, daß wenn ich fortfahre, verschiedene Stühle, Tische, Schränke zu entwerfen, ich das nur thue, weil ich bisher noch keinen dieser Gegenstände vollendet gebildet habe. Und hätte ich auch die

erstrebte Vollendung erreicht, so würden mich doch die immer neuen Anforderungen des Publikums zwingen, neue Formen zu suchen; und so lange mir die Kraft erhalten bleibt, immer Besseres zu erstreben, habe ich weder vor diesen Anforderungen Furcht, noch vor dem Weiterringen.



DIESE FRAGMENTZEICHNUNGEN NACH VAN DE VELDE'SCHEN MOEBELN
SIND VON HUGO ULBRICH

Inhalts-Verzeichnis

PAN Dritter Jahrgang 1897 Viertes Heft

Dichtungen	Seite
Wilhelm Holzamer	
Der feine Klang	205
In der Nacht	207
Der Wanderer	207
Nachfeier	208
Alfred Gold	
Hier werden Spielfachen verkauft	209
Gustav Falke	
Der Gärtner	212
Das mitleidige Mädel	212
Arno Holz	
Phantasus (Zweite Reihe I—X)	213
Walter Harlan	
Der dumme Apfelbaum	215
W. Zaiss	
Der Wanderer	217
Lied	218
Vision	218
Stanislaw Przybyszewski	
Sonnenopfer	219
Wilhelm von Scholz	
Nachtbild	226
Gewandstudie	226
Karl von der Heydt	
Der Liebesgarten	227
☆	
Frederik van Eeden	
Die kleine Krabbe und die Gerechtigkeit.	
Ein Märchen von Windekind. Aus dem	
Holländischen von Anselm Hartog	250
Herman Gorter	
Gedichte. Aus dem Holländischen von	
Maximilian Dautbendey	253
Maurice Maeterlinck	
Zwei Balladen. Übertragen von Franz Blei	259

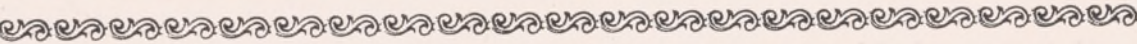
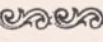
Aufsätze	Seite
Alfred Lichtwark	
Realistische Architektur	229
W. von Seidlitz	
Der Karlsruher Künstlerbund	235
Heinrich Weizsäcker	
Frankfurter Kunst	239
☆	
Pol de Mont	
Die niederländ. Dichtung der letzten 20 Jahre	245
A. Brunnemann	
Maurice Maeterlinck	254
Henry van de Velde	
Ein Kapitel über Entwurf und Bau mo-	
derner Möbel	260

Kunstbeilagen	vor Seite
Ludwig von Hofmann	
Sonnige Tage (Farbige Originallithographie)	205
Karl Köpping	
Sitzende nackte Figur (Originalradierung)	213
Emil Orlik	
Plakat zu Gerhart Hauptmann's „Weber“	
(Farbige Netzätzung nach einer Lithographie)	217
Theodora Onasch	
Budumtschlag (Farbige Strichätzung)	229
Graf von Kalckreuth	
Heimkehr (Farbige Originallithographie)	235
P. Becker	
Ansicht von Kiedrich (Netzätzung nach einer	
Lithographie aus dem Jahre 1861)	239
Max Liebermann	
Constantin Meunier (Lichtdruck)	245
Henri Hérain	
Spielendes Meerweib. Vierfarbiger Original-	
druck (drei Holzschmitte, eine Lithographie)	253
H. Petitjean	
Maurice Maeterlinck (Originallithographie)	259

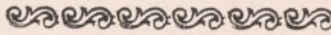
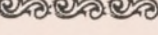
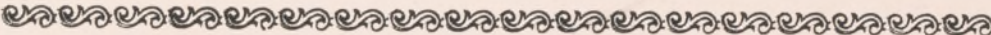
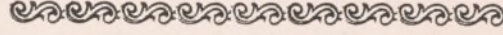
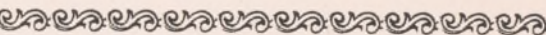
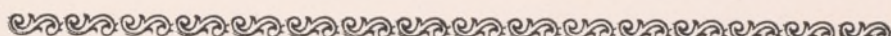
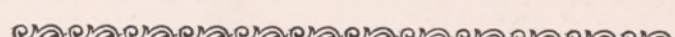
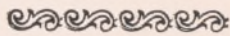
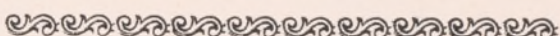
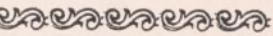
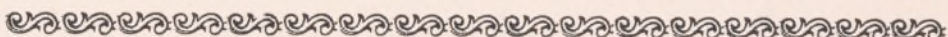
Abbildungen im Text

	Seite		Seite
Peter Becker		Wilhelm Laage	
Alt Frankfurt	239	Koblenmeier (Nach einem Holzschnitt) . .	238
Anton Burger		Walter Leistikow	
Motiv aus dem Taunus	240	Schlußstück	226 u. 266
Straße in Cronberg	241	Edmond van Offel	
Peter Burnitz		Le jeune homme devant la vie	254
Baumstudie	244	Theodora Onasch	
J. F. Dielmann		Kopfleiste	219
Hessenmädchen	242	Buchumschlag (Äpfel)	225
O. Eckmann		Seitenleiste	227
Initialen	235, 239	Gustav Schönleber	
Philipp Franck		Skizze (von Ostende)	235
Landschaft, Federzeichnung	205	Henry van de Velde	
Leo Fréderik		Möbelentwürfe gezeichnet von H. Ulbrich	
Zu Hause	245	Tischfragment	260
Garbenbinden	252	Griff	260
R. Grimm		Schloß	261
Zierstück	207	Schleife	261
Schlußstück	208	Stuhl	261
Th. Th. Heine		Kleiderständer	262
Zierstück (Tulpen)	213	Stuhlfragment	263
Ludwig von Hofmann		Schreibtischfragment	264
Schlußstück (Ende)	218	Ernst H. Walthier	
Rundschau	229	Seitenleiste	209
Graf von Kalkreuth		Schlußrundstück	211
Bauernhof, Skizze	237	Schlußschleife	212
O. Kampmann		Kopfleiste	215
Hof	217	Schlußschleife	234
		Anton van Wélie	
		Sélysette	259



DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: 
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-
HEFTETEN ORIGINALEN (VON HOFMANN, KÖPPING, GRAF VON KALCK-
REUTH, PETITJEAN, HÉRAN) UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH
LIEBERMANN, ONASCH, BECKER UND ORLIK AUF KAISERLICHEM JAPAN
ALS BEILAGE **FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN**
DRUCKE VON: 
LUDWIG VON HOFMANN, SONNIGE TAGE, FARB. ORIGINALLITHOGRAPHIE
KARL KÖPPING, SITZENDE NACKTE FIGUR, ORIGINALRADIERUNG 
GRAF VON KALCKREUTH, HEIMKEHR, FARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE
H. PETITJEAN, PORTRAIT MAURICE MAETLRLINCK'S, ORIGINALLITHO-
GRAPHIE 
HENRY HÉRAN, SPIELENDES MEERWEIB, FARBIGER ORIGINALDRUCK
(DREI HOLZSCHNITTE, EINE LITHOGRAPHIE) 

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: DRITTER JAHRGANG, VIERTES HEFT: 
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: **SIEBENUNDDREISSIG NUME-**
RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-
AUSGABE, **FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFER-**
DRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, **EINTAUSENDEINHUNDERT EXEM-**
PLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE 
DIE ORIGINALRADIERUNG VON KARL KÖPPING WURDE GEDRUCKT BEI
O. FELSING IN BERLIN 
DIE ORIGINALLITHOGRAPHIEN VON L. VON HOFMANN BEI A. MANZI IN ROM,
VON GRAF VON KALCKREUTH IN DER KUNSTDRUCKEREI KÜNSTLER-
BUND KARLSRUHE (G. BRAUN'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI), VON H. PETIT-
JEAN BEI A. CLOT IN PARIS, VON H. HÉLAN BEI DER SOCIÉTÉ DES
ARTISTES LITHOGRAPHES FRANÇAIS EBENDA 
DER LICHTDRUCK NACH MAX LIEBERMANN BEI A. FRISCH IN BERLIN
DIE STRICH- UND NETZÄTZUNGEN NACH ONASCH, ORLIK UND BECKER
VON DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG 
DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT WURDEN
HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN & CO., A. FRISCH UND MEISENBACH
RIFFARTH & CO. IN BERLIN 
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGS-
DRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER
E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN 
DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE **HERGESTELLT**
IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCH-
BINDEREI-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 FÜNFZEHNTE APRIL EINTAUSENDACHTHUNDERTACHTUNDNEUNZIG

DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG