

PAN



1899
3

FÜNFTER JAHRGANG



PAN

ZWEITE HÄLFTE DES FÜNFTEN
JAHRGANGS DRITTES UND VIERTES
HEFT NOVEMBER 1899 BIS APRIL 1900



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





1899. FÜNFTER 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 AUGUST, NOVEMBER, FEBRUAR UND MAI BEI
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

ALLGEMEINE AUSGABE ~~~~~
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE ~~~~~
AUF KUPFERDRUCK ~~~~~





LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, NINNEEI UND MUHME PAN V₃
ORIGINALRADIERUNG



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, ALTE AM HAUSE

BEI DER MUTTER

von

JOHANNES SCHLAF

Zwitschern die Schwalben in den roten Abendfrieden,
Und sie sitzt vor ihren Hyacinthen,
In ihrer stillen Stube,
Die Brille auf der Nase,
Und liest die Zeitung,
Meine alte Mama ...

Kriegsnöte, Unfälle zu Wasser und Land,
Der Roman, Zeitungsenten und die Lokalberichte,
Entdeckungen und Erfindungen,
Verlobungen und Heiraten,
Geburtsanzeigen und Todesfälle.
Und ich sitze in meinem Winkel,
Ihr alter grofser Sohn,
Betrachte ihr graues Haar,
Und lese in all den Runzeln und Falten,
Auf der Stirn, die Wangen herab, um den Mund,
Und lese in ihren freundlichen Augen,
Betrachte ihr gutes, altes Gesicht,
Und sie und ich: wir erzählen uns hundert alte Geschichten

Vergangener Freuden und gar mancher Leiden,
Jungen und reiferen, kleinen und grofsen,
Und wir lächeln uns die heimliche Schlusweisheit zu,
Wie alles gar nichtig, ertragbar und schlieſſlich zu überwinden,
Lächeln und lassen alles gut sein . . .

Schöne, stille, liebe Stunden!
Ich weifs mir keine schöneren . . .
Klug, weife, alt und so wunderbar müde.
Jaja, die Zeit, und die Welt,
Die so vorgesritten und reif ist! . . .

Schön sind und berauschend die roten Sommerrosen über die Zäune,
Die Jasminen in der duftenden, mondblauen Sommernacht.
Schön sind die holden Kämpfe der Liebe,
Alle Tiefen des Lebens aufgewühlt in ihrem herrlichen Tumult!
Unsagbar die Seligkeit deiner Küsse.
Die Glut deiner liebenden Augen,
Und die zärtliche Kraft deiner Umarmungen,
Du junges Weib und meine Weggenossin! . . .
Aber wir wissen: es ist so viel heimliche Not und Feindschaft darin,
Und in allen Erfüllungen dieser heimlich trübe Rest der Sehnsucht . . .
Wann, wann wird unsre Liebe so still, so lind, so rein sein, wie die Seele
dieser Abendstunde? . . .

Schön ist Mannesfreundschaft,
Schön das freie Gefühl der Manneskraft,
Hineingerichtet in alle Tiefen der Welt und der Erkenntnis!
Schön ist der Kampf auch Mann gegen Mann,
In den täglichen Fehden des Lebens,
Kampf um Ruhm und Erwerb,
Erworbenes zu sichern und zu behaupten, —
Schön die treibende Macht eines edleren Ehrgeizes:
Aber trübe, trübe, trübe . . .

Gottes sänftigende Stimme aber von dir zu mir,
Mit der frohesten, seligsten Botschaft ewiger Einheit und eines wohlverbürgten,
zuverlässigen Friedens,
In dem alle Wonnen und Leiden, Stürme und Kämpfe sich schweigen.

Du, in deinem grauen Haar,
Hinter deinen Hyacinthen,
In deiner stillen Stube,
Ausruhend im Frieden deiner letzten Tage! . . .

All meine schönste und reinste Wonne, all meine Ruhe,
Mein holdester Lohn,
Deine Augen zu sehen
Und dein liebes altes Gesicht,
Wie es mit gelassener Freundlichkeit
All diese Berichte da verfolgt
Von Kriegesnöten, Unfällen zu Wasser und Land,
Den Roman, Zeitungsenten und die Lokalberichte,
Entdeckungen und Erfindungen,
Verlobungen und Heiraten,
Geburtsanzeigen und Todesfälle . . .

Stimmen, vertraute, liebe Stimmen rufen von drüben her, schon lange
Gar manche. —
Uns Beide. —
Licht erlosch mit ihnen um Licht,
Immer ernster das Leben, ernster und rauher meine reifende Mannheit.
Wenn du tot bist, ist alles drüben,
Was meines Lebens innerster, heiligster Sinn,
Und deine Stimme ihnen zugesellt,
Wird die entscheidende sein,
Die hinüberführende . . .

Und doch bleibt diese letzte Stunde des Abschiedes zu bedenken,
Und ihr dunkler Schatten will mich bangen machen; . . .
Und dieses harte Wort: nie wiedersehn! Nie wiedersehn! . . .

Wohl! Wohl! . . .
Aber heilige drei sind ewig verbundene Einheit,
Sind die unermessliche Vielheit der Welt:
Vater, Mutter und Kind . . .

Die Angel der Welt, treibender Sinn, ewige Schöpfung ist diese Verbundenheit,
Und diese heiligste Trinität . . .
O nein! diese milde, weise, lächelnde Abendstunde kann nichts bange machen! . . .
Fromm bin ich wie ein Kind,
Und all die holden Märchen, die du dereinst deinem Kind erzählt:
Ich weiss: Wahrer sind sie als alle stolzesten Erkenntnisse und Weisheiten! . . .

Dieser heitere, blaue, fromme Abendhimmel,
Friedlich belebt von Schwalbengezwitscher und weissblitzendem Taubengefieder:
Nochwohnt Gott über diesem reinen Blau mit all seinen Engeln und Heiligen,
Und hat uns ein Wiedersehen vorbehalten
In den seligeren Sphären . . .

JOHANNES SCHLAF



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, FRAU MIT KÜHEN (SKIZZE)

DICHTER UND TOD

O Tod, du fahler Geselle
mit blutleerem Herz und Gebein,
du dürftiges Knochengestelle,
was trittst du auf meine Schwelle,
was stellst du so früh dich ein?

Was willst du mich jetzt schon holen
zu deinem gewaltigen Trofs?
Was schleichst du auf korkenen Sohlen
und kuppelst vorm Hause das Fohlen
an dein schwarznächtiges Rofs?

O Tod, du fahler Geselle,
erbärmliches Knochengerüst,
ich weiche noch nicht von der Stelle —
zurück von meiner Schwelle!
Lafs sehn, wer der Stärkere ist!

„Hübsch artig, mein Freund, und bescheiden!
Ich denke, wir kennen uns schon:
stand manchmal dir liebend zuseiten
in deinen tiefirdischen Leiden,
wenn Glück und Gesundheit dich flohn.

„Wenn Alles dich hatte verlassen,
so war ich befruchtend bei dir:
Ich lieh dir mein glühendes Hassen,
ich lehrte den Gram dich verprassen,
ich machte den Riesen aus dir.

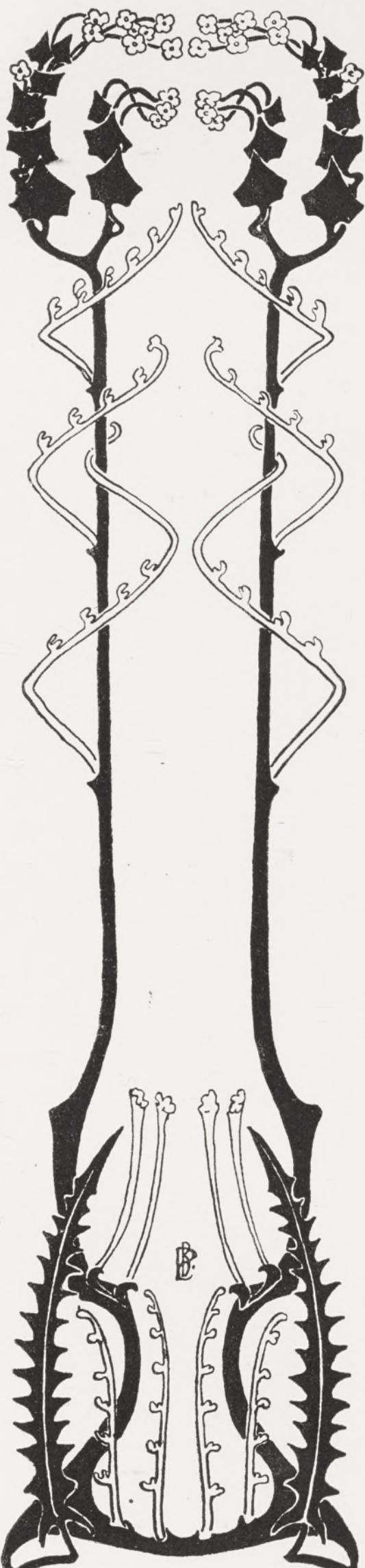
„Auch heute nur kam ich geritten,
gedenkend der rastlosen Zeit —
auch heute nur will ich dich bitten
beim Grässlichsten was du gelitten:
gedenke, dafs mir du geweiht!

„Und nütze die Zeit, die von hinten
rollt, ein nie ruhendes Rad:
Lafs ab von dem freylen Beginnen,
aufs „Leben“ dich jetzt zu besinnen:
was den Tod dir versüfst, ist — die That!“

LUDWIG SCHARF



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, GEWITTERWOLKEN PAN V 3
LICHTDRUCK



BERNHARD PANKOK

GEDICHTE

von GEORG REICKE

ROSEN IM SCHNEE

Rosenblätter sah ich heut im Schnee —
Dunkle Rosenblätter, die wie Tropfen
Roten Bluts auf weissem Linnen lagen.
Rosentropfen, blutete ein Weh
Auch der Seele, die in bangem Klopfen
Euch als Schmuck am Busen hat getragen?

Warf euch leichthin eine Kinderhand?
Oder waren's letzte Totenkränze,
Denen diese Zeugen stumm entfielen?
Ach, ihr teilt das Schicksal mit dem Lenze,
Der mit Blumenfingern vor uns stand,
Und um den nun wieder weisse Flocken spielen!

VORFRÜHLING

Von kahlen Ästen flimmert Frühlingsluft —
Ein erster Sonnenhauch geht durch die Räume,
Und um die müden Sinne spielt's wie Träume
Von neuer Liebe, neuem Lied und Duft!

Und aus dem Traum entspinnt sich holde Lüge
Von jungfräulicher Dörfer Felderglanz,
Von Waldesdunkel und von Wellentanz,
Und lichten Morgen, jung wie deine Züge!

Ich seh dich schreiten mit mir Hand in Hand,
Auf steilem Wege sind wir lang gegangen,
Nun halten wir von Sonnenglut umfangen
Und blicken nieder ins gelobte Land — —

Das ist der Frühling! Aug' und Antlitz offen,
Weifs uns der liebliche Betrüger wohl zu fassen,
Noch aber wird, wie oft! die Sonne uns verblassen,
Und wem ward je erfüllt sein Frühlingshoffen!



HEISSE NACHT

.. und ab und zu kam ein verirrter Falter
Und flatterte mit schwerem Flügelschlag
Um unser Licht, bis auf den blanken Halter
Verbrannte er niederfiel. — Im Garten lag

Die schwüle Sommernacht, kaum dann und wann
Im Schlaf sich regend, wenn vom See erfrischt
Ein leiser Windhauch durch die Blätter rann,
Wollüstig weich, mit Blumenduft vermischt.

Die gelbe Seide hatt'st du ausgezogen,
Im Schofse lag das knisternde Gewand
Und deines jungen Busens stürmisch Wogen
Bedeckte nur die ringgeschmückte Hand,

Stumm hielt die andere ich aufs Herz geprefst
Und las in deiner Blicke dunklen Gluten. —
Ob sich das Rätsel wohl ergründen lässt,
Wie Seel und Seele ineinanderfluten?

Ist dies nun Liebe, die das Tiefste kennt,
Wenn Sinne ihre heisse Sprache reden?
Wie, oder sind's die Sinne, was uns trennt
Und flackern sie um Alle und für Jeden?

Giebt es nicht dennoch letztgeheimen Laut
Im Blut, im Druck der Hand, im Augenleuchten,
Darin nur einem unsre Seele taut,
Die wir sonst eisumstarrt und unser däuchten?

Vielelleicht gar ist's uns Schicksal, so zu irren
Um schöne Flammen, wie der Falter irrt,
Der unablässig um die Leuchte schwirren
Und fürchten muß, daß er ihr Opfer wird!





LUDWIG VON HOFMANN, KOPFLEISTE

AM MEER

von

STANISLAW PRZYBYSZEWSKI

UND wieder einmal kam die blaue Stunde, die Stunde der grossen Sehnsucht, da das Meer das hohe Lied von Dir und mir, das düstere Leid unseres Gramgeschickes singt.

Alles verschwimmt in meiner Seele, der Traum meiner Nächte fliesst in den wachen Tag über, in tiefem Dunkel blühen auf nackten Bäumen schwere, goldene Blütendolden, rings auf den Felsen schlafen schwarze Schicksalsvögel und Milliarden von Sternen säen fahles Licht in die Meeresgründe hinab.

Nie hab ich Dich so traurig gesehen.

So traurig sah ich einmal die schwarzen Felder am Allerseelentag. Der Wind fegte das faulende Laub vor sich hin, pfiff in dem dürren Gras der bereiften Wiesen, dunkel brütete die Nacht über den Gräbern, dunkel geisterten die nackten Pappeln am Wege und durch die irre Finsternis mühte sich der winzige Schein eines fernen Hüttenfensters.

So traurig sah ich einmal die Sonne an einem Herbstabend untergehn. Den ganzen Tag troff der Regen. Unablässig rieselte er und schluchzte, löste die Seele in unruhiger Schwermut, und darüber lastete bleiern der Himmel in hoffnungslosem Brüten. Es dämmerte, aber man sah nicht die Sonne, nur ein schwaches, schmutziges Leuchten kroch am Himmelsrand hervor und verschwand.

So traurig hört ich einmal ein Lied, zerfetzt vom eisigen Winde, am Grab eines Kindes. Trockene Schneemassen wirbelten in der Luft, der schneidende Frostwind köpfte die dürren Kronen der jungen Bäume und auf den kleinen Sarg fielen die gefrorenen Klumpen der harten Erde, fielen und stöhnten das letzte Wiegenlied.

Und so traurig sah ich einmal eine flügellahme Möve gegen die Zeit der Meeresflut auf dem Riff einer Felseninsel sitzen. Schon wälzten sich die Wogen über das felsige Gestein, schon zerspritzte ihr Schaum an dem winzigen Riff; langsam tauchte die Insel in dem schäumenden Gewoge unter und mit todesbanger Traurigkeit sah die Möve den Untergang nahn. Noch einmal flog sie auf, noch einmal fiel sie kraftlos zurück, schob den Kopf zwischen die Flügel und erwartete den Tod.

In der blauen Stunde, in der letzten Glut des blutigen Wiederscheins der versunkenen Sonne hab ich Dich gesehen einen Augenblick lang, denn schon flogst Du wie ein Erdschatten über den Himmel und tauchtest in das dunkle Schweigen der Nacht hinein.

Du verflogst wie ein flüchtiger Erdschatten. Nur einen schweren Blick hast Du mir noch zugeworfen, einen Blick voll weinender Sehnsucht, innig und so hilflos wie die stammelnde Bitte eines Kindes. — Und ich trug Deinen schweren flehenden Blick

in meiner Seele wie das Echo fernster Glückserinnerung, wie den verhallenden Klang einer gesprungenen Saite und suchte Dich, suchte . . .

Auf allen Meeren irrt ich herum, aber mein Schiff konnte Deine weisse Mondlichtheimat nicht finden. Durch viele Länder bin ich gegangen, aber nie konnte ich Deinen Blick fassen, der mir in meinem Herzen mit blauer Wunderblume blüht.

Gieb mir Deine Hand!

Einstens ehrt ich die Menschenhand. Die fernsten Räume hat sie nahe gerückt, eiserne Regenbogen über klaffende Abgründe geworfen, Berge hat sie durchbohrt, die Erde durchwühlt und ihr Gewässer in neue Betten geleitet. Den Marmor hat sie mit Leben durchglüht und in dem harten Granit ein Gewebe der zartesten Spitzen gehauen, alle Schönheit hat sie erzeugt und alle Sehnsucht erfüllt, —

aber was ist mir die allmächtige Menschenhand gegen Deine zarte, schmale Hand, wenn sie sich leuchtend im Dunkel vorschiebt, wie ein schwermütiger Harfenaccord sich um mein Herz legt und über das bange Zwielicht meines Lebens die sternselige Pracht deiner goldenen Haare breitet!

Oh, gieb mir Deine Hand!

Und sieh mich an!

Alle Schönheit dieser Erde hab ich gesehen. Im Schoß der Ewigkeit hab ich die ungeheuere Sonne liebend umfangen, als sie in die nackte Erde das flammende Blut des Feuers goß, die Wunder des Edens hab ich durchlebt und mich in dem Glanz gesonnt, den meine Königskrone von einem Pol zum andern in die Welt strahlte, Pyramiden hab ich gebaut und auf tausende von Meilen das Wasser der Meere in die Wüsten geleitet, — ich habe die grausige Schönheit des Oceans gesehen, als er sich über die Himmelsräder in den Welt Raum zu ergießen schien und die Erde sah ich sich aufreissen und das All in kochender Sintflut versinken, —

aber was ist mir alle Schönheit und alle Macht gegen Deinen Blick, diesen traurigen Blick, da er in der blauen Stunde auf meine Seele fiel, die Wunderblume in ihr weckte, die mit weitgeöffnetem Kelch die Sehnsucht und das Verlangen trinkt.

Oh, sieh mich an, wie einmal schon am weissen Strand in der Dämmerung . . .

Wir schwiegen, aber unsere Seelen wuchsen, flochten sich ineinander und träumten, träumten: von der ewigen Stille, da man die Strahlen der Sterne wie verzitternde Saiten hört, —

von der endlosen Klarheit, da der Himmelsrand die Erde nicht berührt und das Auge endlos und körperlos durch alle Weltenräume schweift, —

von der vergessenen Pracht uralter Sarkophage, in denen stolze Königsleiber durch Jahrtausende modern, —

von stillen Meeren, die abgestorben in spiegelglatter Ruhe sinnen, —

von schweigenden Vögeln, die lautlos mit ewig gebliebenen Flügeln durch sonnenlose Weiten ziehen, —

von toten Städten, die in schattenlosem Schweigen vom Widerschein leben, den unsichtbare Sterne jenseits der Meere werfen.

So safsen wir versunken, dem Leben fremd, und träumten von jenen Dingen. Denn es giebt keine grösere Schönheit, als die tote Pracht, vom Spinnweben umspunnen, als alte, rostzerfressene Kronen und der fahle Glanz, den abgestorbene Dinge strahlen.

Und sprich mit mir!

Gern hört ich, wenn einst, auf der Terrasse meines Palastes im Mondenschein die fremde Sklavin mit silbernen Stäbchen die Zither schlug und einstörende Lieder sang, — Lieder, wie sie Palmen in einsamen Wüstenoasen weinen oder schlanke Cypressen an zerfallenen Gräbern bluten. Mit stählernen Flügeln rauschte mein Herz, wenn mein Heer in der todesverachtenden Wucht der Cymbeln und ehernen Hörner an mir vorüberstampfte. Lange Stunden safs ich am Meer und liess seine königstolzen Ewigkeitsrythmen meine Seele durchschauern, —

aber was sind mir alle Klänge, aller Rausch, und Glut und Sehnsucht dieser Lieder gegen die Musik Deiner Stimme, wenn sie sich mit der verfliesenden Röte abendlicher Schwermut in meine Träume verwebt und purpurne Kränze später Herbstblumen in mein Denken verflieht!

Komm! Sprich mit mir!

*

Traum, Traum, Alles nur Traum!

Ich sah im roten Frühlicht mein endloses Reich im Morgennebel zerfließen, die Sonne schmolz

auf meinem Haupte die stolze Königskrone, in alle Winde zerstoben meine schwarzen Krieger, im goldenen Sonnenstaub lösten sich auf meine Paläste und meine Gärten, und wieder bricht sich die Brandung zu meinen Füßen, wieder ist es Nacht, die dunkle Nacht über dem Meere.

Die Tiefe düstert aus dem schwarzen Gewoge, zwei Sterne mühen sich mit fahlem Licht durch die Nacht und versprühen glitzernden Reif auf den Sturm des Meeres.

Um zwei Sterne wachsen rotglühende Dunstringe; sie wachsen, ballen sich zu Wolken, wogen hin und her über dem Himmel, und zwei Sterne werden zu zwei riesigen Feuerherden. Sie ringeln sich tief wie zwei Vulkankrater in den Himmel hinein, zerfetzen die Nacht in flackernde Purpurstreifen und insprühender Rutenschwingung schießen Feuerströme ins Wasser hinab.

Einen Augenblick steht das Meer in hochgereckten Flammenbränden, wirft seine feuerstrotzenden Arme in den Himmel hinauf, wälzt sich an den Rändern an ihm empor, und von allen Seiten saugt der Himmel die kochende Brandung in sich auf.

Und mitten in dem Brand des Alls seh ich Dich mit weitgestreckten Armen mit flackerndem Haar, das wie eine Flut von Kometenschweifen über den Himmel fliegt.

Langsam erlischt das Wunder, der Himmel verglüht und auf dem Dunkel des Meeres verzittern zwei fahle Sterne wie glitzernder Reif, aber Dich seh ich noch immer, hochgereckt, leuchtend wie damals, da Du auf meinen göttlichen Machtsspruch aus dem Urwillen entstanden warst:

denn Ich war Gott!

*

Ich war der Werdewille jeglicher Erde, durch den sie sich ewig neuformte und neugestaltete, ich war der Scheidewille, durch den sich das Wasser vom Lande trennte, ich war der lenkende Gedanke, der den Sternen unverrückbare Bahnen gezeichnet hat, ich war das Herz des Alls und von meinem Blute lebte das All.

Die Sonne war ich, und um mich sausten im gleichmässigen Lauf die Erden, ich war die Macht der Zeit, die das Feuer erstarrte, die Felsen verwitterte und fruchtbare Land bildete, ich war die weise Vorsehung, die den Mutterschoß für die Lebenskeime bereitete.

Bis die Zeit kam, da mein Schöpferwille erlahmte, meine Gedanken irrten über den Oceanen und entspannten mit ihren Flügeln einen trüben Himmel

über dem All, oder hockten wie müde Möven beieinander und sahen sehnsgütig in die endlosen Lichtfern.

Und wenn ich in weissem Licht mein Werk badete, wenn ich alle Fernen in blauen Dämmerungsnebeln auflöste, wenn ich des Tages müde das Licht löschte und die Welt in den finsternen Grüften der Nacht begrub, wenn Ewigkeiten und abermals Ewigkeiten über meine Seele liefen, da fühlte ich in dunkler Ahnung, dass noch eine Sehnsucht, noch ein Verlangen in mir auf das »Werde« harzte.

In endlosen Nächten träumte ich von der Vollendung meines Werkes, von der Erfüllung all meiner Kräfte, aber vergebens habe ich Welten zerstört und aus den Scherben neue geformt, vergebens schüttelte ich die Sterne durcheinander und warf sie auf neue Bahnen, vergebens kehrt ich um und um die Ordnung der Dinge, machte Tag zur Nacht, verlöschte das Licht und entzündete es von Neuem: unbefriedigt und gleichgültig sah ich zu dem fruchtlosen Spiel.

Da endlich kam die Stunde, da das Wort zum Körper wurde, mein Wille strotzte von nie gekannter Kraft, und in der Nacht der grossen Wunder schütterte die Welt von meinem Donner: Werde!!

*

So bist du entstanden!

Und von dem Urquell meiner Macht strömte endlos die göttliche Gnade in Deine Seele über. Sie breitete sich über die Erde, mit tausend Sinnen erfassste sie mein Werk, durchdrang seine tiefsten Heimlichkeiten, bannte die Sterne in ihrem Lauf, erriet das fernste Schicksal.

Deine Macht glich der meinen, denn alle Schönheit und alle Kraft hab ich Dir gegeben, und Du warst auf Erden, was Ich im Himmel war.

Mit liebenden Händen schüttete ich auf Dich herab den Glanz der Sterne und die verträumte Lichtflut blasser Mondscheinnächte, einen neuen Himmel hab ich über Dir entspannt, regenbogenfarbne Lichtferne vor Deinen Augen gebreitet und die nackte Erde verwandelte ich in ein Paradies.

Mit vollen Händen warf ich den Samen in die Frühlingserde.

Und wo einst nackte Berge durch Jahrtausende verwitterten, blühten jetzt endlose Zauberwälder auf, wo einst wilde Stürme hohe Sandberge in den Himmel warfen, breiteten sich jetzt herrliche Wiesen und reiche Weidentriften, und wo noch vor kurzem gespenstische Schluchten und Riffe geisterten, schossen jetzt jungfräuliche Palmenwälder empor.

Die nackten Felsenwände rankten sich üppige Weinberge hinauf, schlüpfrige Moortriften bedeckten die breiten Blätter und Blüten gelber Seerosen, und die Abgründe hinab fielen dichte Epheugeflechte.

Aber vergebens entfachte ich am Himmel immer grössere Wunder, vergebens erschöpfte sich meine Macht um immer selteneren Reichtum aus der Erde hervorzuzaubern. Abwesend und gleichgültig sahst Du zu der endlosen Folge von Zeugen und Sterben, dem endlosen Wechsel von Wachstum und Vergehen.

Still und traurig sah ich Dich in dem milden Duft der Abendröte in den Zaubergräten zwischen schwarzen Palmen wie mattes Irrlicht gleiten.

Still und traurig sah ich Dich die Bergabhänge hinabschweben wie aufgelöst in weissen Nebelleuchten.

Ich sah Dich am Meeresstrande träumen, versunken in die nächtlichen Lieder des Meeres, die am Ufer schlaftrunken verhallten.

Und wenn auf den Gipfeln der Berge alle Feuer erloschen, wenn über den Gärten und Wälzern das letzte Licht verzitterte, und im Schweigen der Nacht jeder Ton verglühete, dann kroch zaubernd das Meer zu deinen Füssen, langsam umspülten Dich lockend seine Wellen, und trugen Dich auf das jenseitige Ufer zu neuen Gestaden.

Wie im Traum gingst Du auf dem Meer. Deine Augen, weitgeöffnet, starrten fremd in dunkle Fernen und über den Wellen schleiftest Du die leuchtende Flut deiner goldenen Haare.

*

Einsam irrtest Du umher, und Dein Herz welkte in Sehnsucht wie eine Blume in der Hitze der tropischen Sonne.

Verlangend streckten sich in Deinen Träumen die blassen Hände nach dem unsichtbaren Gott, der die Pracht und den Ueberfluss dieser Erde Dir zu Füssen geworfen hatte.

Verlangend suchten deine Augen den Gott, den Du in dem Duft deiner Gärten atmetest, den Du in der Melodie der Oceane trankst, den Du mit dem Licht, das Dich umströmte, in alle Fernen strahltest.

Und als wieder einmal Dein Haar über dem Meere wie blasses Mondlicht flimmerte, da fiel die Nacht von Deinen Augen und Du sahst mich, Deinen Gott, am jenseitigen Ufer.

Einen Augenblick bliebst Du stehen in schauern dem Glück, einmal noch entflammte sich meine göttliche Liebesgnade wie eine junge Sonne um

Deine Stirn, und plötzlich, als hätte er sich in der Abendröte aufgelöst, zerfloss Dein Körper.

So verzittert der Tau, wenn der Morgenwind über die Wiesen streicht.

So verhallen am Ufer die letzten Wellenaccorde, wenn ein fernes Ruder in die glatte Abendflut des Meeres eine Furche reist.

So verglüht in tiefer Finsternis der leuchtende Schweif eines fallenden Sternes und so verfliest in der Dämmerung die Sintflut trunkener Farben, wenn die Nacht am Himmel das Schweigen entspinnt . . .

*

So träume ich oft den Uranfang für Dich und mich, träume lange Stunden hindurch, suche Dich und verlange nach Dir.

Du verloschest wie ein Irrlicht, verflogst wie Nebel in der ersten Frühlichtsstunde, vielleicht bist Du gestorben und thronst unerreichbar über allem Zorn und allem Schmerz des Lebens, aber noch immer tastet sich Dein Blick irrend in meine dunkelsten Seelengründe, noch immer singt deine Stimme mir ins Herz die schwermütigen Sterne hinein, die einst über unserem Glück glitzernden Reif versprühten.

Oft seh ich Dich am Rande meines Bettes sitzen, und mit traurigem Lächeln mir in die halbwachen Augen starren. Deine schluchzende Hand streichelt meine Haare, Deine Lippen ruhen abendmild auf meiner Stirn und Deine Augen trinken Verlangen an meinem Blut.

Oft seh ich Dich auf dem schäumenden Kamm der Wellen liegen, wenn die Flut gegen den Mittag die Ufer stürmt, wie diamantner Reif glitzert im Licht der weisse Schaum auf den goldenen Strähnen Deines Haares.

Oft seh ich Dich in Mondscheinnächten auf den Klippen fern im Meere sitzen und singen — singen in den steppenweiten Rythmen der Sterne, die mit tausendfach gebrochener Strahlenflut Deine Füsse liebend umschmeichel.

Dann schmilzt der Mond auf Deinem Haupte, sickert, aufgelöst in perlendem Sprühregen, durch die Seide Deiner Haare und tropft in dünnen Silberstrahlen in das Wasser hinab.

Und lächelnd, verträumt, wirfst Du mit beiden Händen den flimmernden Silbertau des geschmolzenen Mondes in das andächtige Schweigen, das um Dich kauert. Unablässig wirfst Du den Demantsstaub in die Goldflut der Sternenstrahlen, die sich tausendfach in dem Meer zu Deinen Füssen bricht, und langsam erblüht rings um Dich in flirrender,

funkensprühender Pracht der Hochzeitsring des Meeres.

Schaukelnd umspült er Deine Füsse, löst sich los vom Meer, wächst flimmernd an Dir empor, windet sich wie ein kostbares Band um Deinen Leib, strömt hinauf, verflucht sich in Dein Haar und schlingt sich wie ein Diadem, geschweift aus Mondlicht und Sternengold um Deine Stirn.

Doch wenn ich die Anker meines Schiffes lichtete, wenn ich die Segel spannte, um zu Dir, Du Meeresbraut, hinauszufahren, sah ich Dich in der leuchtenden Ferne verzittern, sah Deinen schwarzen, langen Blick verglimmen und Dein Haar sah ich, wie es über dem Meer den demantenen Tau des Mondlichtes und den goldenen Reif der Sterne versprühte..

*

Die Sterne verblichen, das Meer wacht auf und wie ein Traum des versunkenen Glücks klingt in meiner Seele Dein schwerer Blick.

Die Rosen verwelkten, und ihr Duft verzittert in dem blauenden Schweigen des Frühlichts und von dem Dornenstrauch fielen weisse Dolden herab, wie Töne, die eine unsichtbare Hand von einer Harfensaiten reisst.

Das Meer wacht auf, flammendes Rot des Ostens weckt den Tag, und wie ein Erdschatten gleitest Du über den Himmel hinweg.

Auf allen Meeren hab ich Dich gesucht, alle Länder hab ich durchforscht und konnte Dich nicht finden.

Und doch saßt Du einmal neben mir auf dem Himmelsthron über den Wolken. Die Milchstrafse war zu unseren Füßen und die Strahlen aller Welten verflochten sich zu Glorien der Allmacht um unsere Häupter und unser Blick trank in der heiligen Ruhe des Gottseins die unbefleckte Schönheit des Alls.

Mit Dir zusammen hab ich das Paradies verloren, und umheult von Sturmkanonen, umschrieen von Blitzen, die in dem schwarzen Himmel meine düsteren Schicksalsrunen rissen, trug ich Dich, Du armes Kind, und suchte, wo ich Dich betten könnte.

Und wieder hast Du mit mir über Völker und Länder geherrscht, auf Deinen Wunsch schickte ich Tausende meiner Sklaven ins Verderben, damit sie zu Deinen Füßen seltene Schönheit breiten, Städte habe ich brennen lassen, wenn Du das Dunkel scheutest, und Städte ließ ich schleifen, damit Du meine Schiffe sehen könntest, als sie mit siegreichen Fanfaren in den Hafen einliefen.

An meiner Seite sahst du in die brechenden Augen des gekreuzigten Nazareners. Auf meinen Armen trug ich Dich aus der ewigen Stadt, da Horden der Barbaren flammende Fackeln in die heiligen Tempel warfen. Und Du rittst neben mir, als ich hinauszog, um das heilige Grab mit meinem Blut zu weihen.

Und so weit meine unsterbliche Seele zurückdenkt, seh ich Dich immer neben mir. Tausendmal sprengte sie die Gruft meines Leibes und verkörperte sich von Neuem, aber immer war ich mit Dir zusammen.

*

Und nun weiss ich es!

Ich war kein König, ich war kein Gott, und nie hab ich den einsamen Strand verlassen, an dem meine Hütte steht.

Nun weiss ich es:

An diesem Strand lebten wir unser grösstes Glück, wie stolze Königskinder irrten wir auf nie betretenen Pfaden und pflückten seltene Blumen in zerklüfteten Schluchten.

An diesem Strand fühlt ich Deine Hand heiß und glücklich in der meinen brennen, hörte Dein stilles Lachen in finsternen Nächten glühen, und Deine Träume schlügen an mein Herz wie weisse Vögelfittige.

Ich war kein Gott, ich war kein König, denn von Urbeginn an war ich der Sohn des Meeres und Du Geliebte ein unerreichbarer Traum, den die Schönheitstrunkene Mondnacht auf den leuchtenden Fluten singt.

*

Und wieder kam die blaue Stunde, die Stunde der grossen Sehnsucht, da das Meer mir das hohe Lied von Dir und mir, das düstere Leid unseres Gramgeschickes singt.

Und wieder lebe ich durch die grosse Nacht des Wunders, da zuerst Dein langer schwerer Blick sich in die dunkelsten Tiefen meiner Seele senkte und ihr die tiefsten Rätsel meines Uranfangs entschleierte.

*

Nacht über dem Meer!

Der Dampfer stampfte ächzend durch den Sturm, und gegen die Scheiben der Kajütenfenster klatschten die Sturmwellen.

Ich dachte an meine ferne Heimat, an ihre öden Stoppelfelder in dem Zauberblitz der herbstlichen

Mondnächte, dachte an das kahle Storchnest, das ich einst als Knabe auf die höchste Spitze der Pappel gebaut, und das nie ein Storch bezogen hat, ich dachte an die schaurigen Märchen, die mir unsere alte Magd erzählte, wenn sie an dem endlosen Winterabenden Flachs spann . . .

Der Dampfer stampfte und ächzte. Mir gegenüber spielten ein paar Passagiere Karten, rings auf den Polsterbänken schliefen Menschen, ich horchte auf den heulenden Sturm da drausen, horchte auf das eintönige Gepolter der Maschine und — schrak plötzlich zusammen.

Ich sah starr auf mich hergerichtet ein kleines mondlichtblasses Frauengesicht, mit Augen — Augen . . .

Ich sah nicht ihre Form, auch nicht ihre Farbe; ich fühlte nur, wie sie mit weichen, flehenden Händen sich um mein Herz legten, wie sie es lockten und in ein fiebrigtes Klopfen küsstens.

Einen Augenblick sah ich es um ihre Lippen zucken, als wollte sie mir Etwas sagen, als müßte ich ihr Etwas sagen; aber nur einen Augenblick lang. Ihr Gesicht wurde wieder stumm und kalt.

Nur ihre Augen glühten sich noch tiefer in mein Herz hinein. Es riss mich, aufzustehen und dem Blick zu folgen. Und ich wußte: würde ich aufstehn, würde er vor mir, dicht vor mir wie ein Stern dahinschweben und mich über alle Meere, alle Stürme führen.

Ich weiß nicht, wie lange wir uns anstarnten? Ich weiß nicht, war ich wach? Träumte ich? Aber da brach schon das Licht in ihren Augen, sie schlossen sich und ihr Gesicht sank wieder auf das Polster zurück.

*

In den Menschengewühl auf der Landungsbrücke habe ich sie verloren.

Und ich suchte sie — O! wie ich sie suchte! Nie früher hatte ich sie gesehen, aber von Urbeginn an, waren wir zusammengewesen.

Und vom Morgen bis in die späte Nacht hinein suchte ich ratlos auf allen Straßen der großen Stadt, Tage lang. In jedem Weibe glaubte ich sie zu sehen, durch jedes Fenster sah ich sie nach mir ausspähn, immer den Blick mit der brennenden Frage, ob ich nicht kommen, nicht folgen würde.

Und ich sah diese Augen, wie sie weit und licht wurden, ich sah sie rotglühen wie glimmende Kohlen, sah sie strahlen wie das weiße Licht elektrischer Lampen und oft am nächtlichen Strand sah ich regenbogene Farbenringe um sie kreisen,

wie man sie um Gaslichtflammen durch bereifte Scheiben sieht.

Und je länger ich suchte, wuchs die Strahlenglorie um die verglühenden Blicke des Doppelgestirns. Ueber den ganzen Himmel hin sah ich zwei ungeheure Flammenscheiben erblühen und an den Saum der Erde im roten Dunst verzittern, bis endlich die zwei Augen wie zwei Blutsonnen ins Meer tauchten, unerreichbar . . .

*

Ich ging in schweren Träumen. Vielleicht würde ich gesunden, wenn ich diese Augen töten könnte! —

Ich ging und dachte an ein andres Augenpaar. Zwei Menschenäugen auf einer goldenen Schüssel starrten mich an: das war Johannes der Täufer.

Oh, mit welcher Lust stach sie hinein, die Königstochter mit einer goldenen, spitzen Nadel! Jäh schossen zwei dünne Fäden Blut hervor, die Augen weiteten sich im Schmerzenskrampf, schrieen auf und brachen. Wild jauchzte die Königstochter auf, denn nun brach der Liebesbann.

So träumte ich und ging und suchte.

Da hörte ich am nächtlichen Strande eine lange, lauernde Stimme, voll lockender Rätsel und schmeichelnder Heimlichkeiten. Eine Stimme war es, deren Klang mir keinen Anfang hatte und ohne Ende in die Ewigkeit strömte; eine Stimme, die im Ewigkeitsringe in sich selbst zurückfloß.

Nun erst wußte ich!

Das war die Stimme, die aus den Augen blutete, nach denen ich suchte.

Das Meer war es: Das hatte damals seinen Blick in meine Seele gesungen. Und diese Stimme, die jetzt mein Herz in alle Fernen lockte, die hatte auch in ihre Seele den Sternenblick hineingesungen, die Stimme des Meeres, den Blick ins Paradies der Ewigkeit . . .

Denn dieses Paradies singt nur das Meer!

*

Nie früher hatte ich es gesehen, obgleich mein Herz oft auf der Sintflut seiner Nebel träumte, nun wußte ich, daß es seit Urbeginn mit mir zusammengewesen war, Blut von meinem Blute, Wesen von meinem Wesen, mein Kind, meine Schwester, mein Weib: — das Meer.

Kein Sterblicher hat es geliebt, wie ich es liebe.

Oh, dieses Wunder über alle Wunder, das meergewordene Wort der Schöpfung.

Ich liebe es im witternden Zwielicht des wendenden Tages, wenn es still und glatt sich in zwei Meere teilt. Ich sehe, wie die stille Fläche sich am Horizont emporschiebt, wie sie sich mit dem Himmel vermählt, mit breiten purpurnen Zungen an seinem Dunkel sich emporleckt, weit empor — ich sehe über dem himmelgewordenen Meere rote Paläste und Wundergärten erblühn, zu allen Seiten phantastische Formen spriesen: zerfetzte, riesige Farrenkräuter, krystallklar gegliederte Palmenblätter, Orchideenkelche, die den ganzen Osten mit glühenden Schweifen peitschen.

Ich liebe es an schwülen Mittagen, wenn die Sonne über das Wellengekräusel ihren Diamantstaub schüttet, wenn Milliarden und Abermilliarden winziger Krystalle in tollem Geflimmer mit stechenden Lichtern über den grofsen Mutterschofs tanzen.

Ich liebe es, wenn die Windsbraut es aufwühlt und seine Wogen über den Horizont hochbuchtet und schwer wie Steingeröll in wildem Ringkampf ans Ufer wälzt.

Aber über Alles lieb ich es, wenn die Ewigkeit die schwere Trauer des Abendrotes über seine brütende Schwermut blutet:

Da lieb ich es am meisten und sitze stundenlang und horche.

*

Um ewig stille, schneebewachsene Höhen wälzt die Nacht in schwarze Tiefen ihre dunkle Last.

Die Felswand hinab, in tauber Ruhe, behüten Schatten das stille Sonnengrab.

Schon glüht das Schweigen um die Felsengründe, schon spinnen Sterne über dem Wasser ihre ersten Träume, schon buchtet sich das Meer mit leuchtenden Nebeln die Himmelssäume hinauf:

Vergifs, Herz, vergifs!

Und aus der Blume der Ewigkeit, die auf dem Schnee der gipfelhehren Berge wächst, blüht ein dunkles Lied über das Meer. Tastend strömt es über die Flut, gleitet mit leisen Fingern über ihr Gekräusel wie über Perlen eines Rosenkranzes, schon glänzt es über alle Weiten:

In hundert Jahren ist Alles vergessen!

Und die Andacht des Meeres, das Licht, das seinen Gründen entquillt und sich vom Himmel

aus Sternenkelchen ergiebst, das Lied der Berge, das seine Kränze von Ewigkeit zu Ewigkeit flieht, dies Alles nur Ein Ton, Ein Traum, Ein Glück:

Alles vergessen!

Und nun breitete meine Seele ihre traumschweren Flügel, — von einem Himmelssaum zum andern umfängt sie das Meer mit schlaftrunkenen Armen, und Herz an Herz ruhen wir Beide, Ich und das Meer.

*

Denn nie noch hat das Meer je einen Sterblichen geliebt, so wie es mich liebt.

Denn meine Seele ist das Meer. Dieselben uferlosen Formen, dieselbe schäumende Freiheitspracht, derselbe Aufruhr und Ueberschwang.

Und das Meer verlangte nach mir, und lange Jahre lebte ich mit ihm allein zusammen, und träumte mein Herz mit seinen Melodien in den Schlaf und wuchs erwachend mit seinem Morgenrot in den Himmel hinauf.

Aber Einmal, als die Abendstunde kam und das Meer seine heilige Nachtmesse zu singen begann, sah ich sie kommen, das Weib mit den Sternenblicken, das Weib mit der Stimme des Meeres, das Weib, nach dem ich einst gesucht hatte.

Wie eine Sturmtaube kam sie, eine verirrte Möve, die endlich ihre Heimat findet.

Ueber Tausende Meilen, über Flüsse und Berge war sie gekommen, dem Abendsterne folgend, der im Osten des Meeres scheint.

Und als sie aus dem Walde trat, der an den Ufern des Meeres wächst, stürzte sie langhin auf ihr Gesicht und weinte lautlos:

Das warst Du!

Und ich nahm Dich auf meine Arme und trug Dich in meine Hütte.

Deine Füsse waren von der harten Wanderung wund und bluteten.

Und ich wusch Deine Füsse und küsste die heiligen Wundmale.

Wir blieben zusammen.

*

Um uns schrieen lautlos die Blitze . . .

*

Aber das Meer grollte. Denn in den Stürmen unseres Glückes vergaßen wir seine Schönheit.

Und Einmal in einer dunklen Herbstnacht, als wir in unsrer Hütte mit heißen Lippen lachten, hörten wir das Meer aus allen Schlünden aufbrüllen.

Unsre Hände lösten sich jäh und mit Entsetzen starren wir durchs Fenster.

Höher als höchste Tannengipfel wuchsen zwei Sturzwellen aneinander empor, überschlugen sich, und bäumten von Neuem hoch, und wie das Todesgewimmer verreckender Tiere scholl durch den Donner des Meeres ein Lärm von Notpfeifen und Nebelhörnern . . . Wir stürzten hinaus.

Auf der Gipfelspitze einer Woge sahen wir ein Boot aufwirbeln und verschwinden.

Wir standen und starren . . . Paar Trümmer von Menschenleichen, zerbrochenen Planken tanzten auf dem Getose.

Und über dem Aufruhr des Meeres, wie ein verglimmender Spahn, stand fern im schwarzen Nebel der dünne Strahl des Leuchtturms . . .

Wir kehrten stumm in unsre Hütte zurück. Die ganze Nacht lang sprachen wir kein Wort. Aber ich fühlte Deine Augen mit kranker Trauer durch die Finsternis glühen . . .

*

Seit dieser Nacht wurde unsere Liebe scheu und siech. Und einmal in einem schweren Wintersturm, als der Zorn des Meeres mit Schwefelblitzen und Donnerkeilen auf unsre Hütte regnete, da flog meine Sturmtaube weit hinaus, weit, allein und tauchte ins Meer.

Und da glättete sich das Meer zu alter Schönheit und alter Versonnenheit von einem Pol zum anderen, denn es hatte sein Herz wiederbekommen.

*

Denn Dein Herz war das Herz des Meeres.
Das hat mir das Meer selbst gesagt.

Denn als Einmal meine Seele sich in Trauer über dem Meere auflöste, fühlt ich plötzlich ein Herz um mich flattern, gegen meine Brust klopfen. Ich sah es, wie es über dem Meere flog und untertauchte, wie es sich hochwarf und wieder fühlte ich sein fiebrigtes Klopfen, wie den Flügelschlag eines Vogels im Todeskampf.

Entsetzt fing ich an zu pfeifen, schreien, lachen, um die Angst zu betäuben, aber immer stärker fühlte ich es um mein Gesicht schlagen und gegen meine Brust klopfen.

Und das Herz wächst, wächst, springt, zerreißt die Nacht und taucht jäh ins Meer.

Jetzt klopft es: die ganze Erde und bebt und

schüttert, das Herz wühlt in der Erde. Breit öffnet sich der Meeresgrund, und alles Blut der Erde, alle Flüsse und Seen und Oceane strömen zum Erdenherzen zurück.

Aus meinem Blute wachsen lange, zitternde Gespensterhände der Sehnsucht. Ich fliehe auf die höchsten Berge, und auf mein Machtwort stürzen von allen Höhen Schneelawinen in die Meeresgründe herab: bis dort, wo noch vor kurzem weit das Wasser glänzte, jetzt eine unendliche Schneefläche blaut.

Denn so hat mir meine Sehnsucht gesagt, daß ich in der schwarzen Nacht wenigstens ihren Schatten sehen müfste auf dem Schnee, wenn sie über die Welt schwebt.

Aber ich sah keinen Schatten.

Und auf mein Machtwort wälzen alle Gletscher der Erde ungeheure Eisflarden herab und in trübem Opal grünt das Eis über dem Schnee.

Denn wieder hat mir die Sehnsucht gesagt, daß ich in der schwarzen Nacht sehen müfste, wie über dem leuchtenden Eise eine Flamme aufblüht, wenn noch ihr Herz für mich schlägt.

Und sieh: eine feine Feuerflamme zündelt auf, breitet sich, wie Lauffeuer wälzt sie sich über die Eisflächen — und Schnee und Eis in einem Nu Ein Feuermeer, das Erdenherz erbebt von Neuem und wirft sein heiliges Blut empor.

Und wieder glänzen die Nebel, wieder glüht das Schweigen in Mondlichtstreifen um die Himmelsäume, und wieder tropft das Sternenlicht in zitternden, millionenfach verrinnenden Silberadern bis auf den Grund hinab.

*

Nie hat das Meer mich geliebt, wie seit jener Zeit.
Alle seine Heimlichkeiten hat es mir geoffenbart,
seinen Blick, seine Stimme, sein Herz.

Nichts vertrug es mehr auf seinen Wogen; wie schlecht geleimte Kästchen zerrifs es tausend Panzerschiffe Mir zum Opfer, und Abertausende von Menschengerippen bedeckten den Strand meiner Felseninsel.

Nur Ich, ich allein, der Sohn des Meeres, der Sohn seiner Rätsel und Stürme durft' es noch befahren.

Und in einer dunklen Nacht fuhr ich hinaus. Das lange, schmale Boot tanzte wie ein Kreisel um sich selbst herum. Von einer Woge zur andern sprang es über weite Abgründe, stürzte von Tiefe zu Tiefe, wie ein Tropfen von Berg zu Thal, wie Gischt von Thal zu Berg geschüttelt.

Ich schrie vor Entzücken über das herrliche Spiel, das das Meer mit seinem Sohne trieb.

Da wurde es still. Nur eine Sekunde lang. Das Meer lag spiegelglatt.

Und da seh ich mein Boot auswachsen; ich fühlte, wie es zu leben begann, ein warmer, blutdurchzuckter Tierkörper wurde. Zu beiden Seiten buchtete das Meer sich hoch, und die gebuchtenen Meeresflächen wuchsen in den Körper hinein, zwei ungeheure Flügel entschwangen sich: ich safs auf dem Rücken eines Riesenvogels.

Ein Schwingenschlag — und langsam löste sich das fleischgewordene Meer vom Grunde. Noch ein Schwingenschlag und ich sah tief hinab auf einen verglühenden Stern: die Erde ...

*

Und wieder wälzt die Nacht um ewig stille, schneebewachsene Höhen in schwarze Tiefen ihre

dunkle Last. — Die müde Glut der Sonne verlischt am Himmelsrand, kühl wölbt die Ruhe sich empor, und wie ein Ewigkeitsschauer kommt das Wetterleuchten.

Erdfern fliehen die Räume, die Seele wirkt auf dem Wasser aus Sternenstrahlen glitzerndes Gewebe und durch alle Nähen und Weiten flammt ewigkeitswitternd mein Frühlichtstraum:

In hundert Jahren ist Alles vergessen.

Versprüht ist die Freude, versunken das Glück. Längst schon verwitterte das Leid. Nur das Meer bleibt, und meine Liebe bleibt, die aus der Tiefe seiner dunklen Gramgeschicke flammende Traumbrände wirft.

Und wieder breit ich meine sturmsatten Flügel um seine Ufer, mit sehnuchtseligen Armen umfasse ich sein Dunkel, und sauge und trinke mein Ewigkeitsglück, mein schweres Glück —

Das Meer! Mein Meer!



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, DIE SCHOLZEN



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, DIE GEBIEREN (NACH EINEM AQUARELL)

GEDICHTE

VON KARL HENCKELL

IST DAS NOCH...?

Ist das noch derselbe Himmel,
Der sich über mir gespannt,
Als im flackernden Gewimmel
Wilder Feuer ich gebrannt?
Ist das noch dieselbe Erde,
Die mein rascher Fuß betrat,
Als mit glühender Geberde
Ich verschwendet Zukunftssaat?

Erd und Himmel sind die gleichen,
Und die gleichen Sonnen loh'n,
Doch die Seele rückt ihr Zeichen
In begrenzte Felder schon.
Schritt für Schritt wird nun gemessen,
Noch im Schwunge geizt die Hand,
Fiel doch manch ein Korn indessen
Auf Morganas Wüstensand . . .

UNBEKÜMMERT

Mag des Lebens stille Welle
Mich getrost ein Weilchen tragen —
Sanfter Windhauch ihr Geselle —
In das Land der Lotophagen,
Zu den Fluren der Vergesser
Alles Kampfes, aller Klagen,
Wo die plätschernden Gewässer
Träumerisch ans Ufer schlagen.

Meine Seele, ja, gestatte
Dir, der Welt dich zu verschließen,
Darfst nun gleich dem Rosenblatte
Deine Leichtigkeit genießen.
Lafs sie kämpfen, lafs sie jagen,
Wie sie dich den Kämpfer hiessen,
Gleich den Göttern goldner Sagen
Selig so dahinzufließen . . .





LARS JORDE, KOPFLEISTE

ODE AN DIE SCHOENHEIT

Kehre wieder aus dem Dunkel deiner Verborgenheit,
mächtige Einerin!

Siehe, schon öffnen sich dir
in dieser Tage dumpfem Getriebe
tausend Herzen und tausend Sinne,
und in vielen stillen Gedanken
schlägst du heimlich
deine liebliche Hütte auf.
Stunde auf Stunde wächst
der Menschen lachende Hoffnung
und der Menschen süßer Durst
nach dir, du Heilige,
und aus nächtigen Fernen,
wo nur Wenige dich fühlen konnten,
zieht dich hernieder
des neuen Jahrhunderts
selige Sehnsucht,
hernieder zur Erde,
ins Reich des Lebens,
ins Reich junger, glühender Menschenkinder.
Wärmer dünkt uns die Sonne;
köstlicher wird uns die Frucht.
Im Spiele der Kinder
weile mit hütender Hand,
winde Knaben und Mädchen
die knospenden Kränze,
und ihr jubelndes Lachen
sei deiner Ahnung voll.
Schöne den Gang der Jünglinge,
wenn sie, dem Tagwerk entflohn,
zum Kampfspiel eilen,
stähle ihnen den Arm
im edlen Wettstreit,
sei ihnen Führerin
zur Mutter Natur
über Höhen und Tiefen,

dass ihr Herz reif werde
und dich finde,
in Allem, du Benedeite.
Und den Jungfrau
fülle das suchende Auge
mit heimlichem Licht,
wirf goldene Ströme
auf ihr strahlend Gelock
und nähre in ihrem Busen
die zitternde Frage
nach deiner Erkenntnis,
nach deiner Stunde, o Schönheit.
In der Männer stolzem Besitz
sei du heimisch,
fülle ihnen täglich die Brust
mit deinem Ueberfluss,
sei du der Lohn ihrer Arbeit,
der Preis ihrer Thatkraft;
komme im Rausch u. in stiller Vergessenheit,
dass sie deiner Güte voll werden
und sich erneuen können in dir,
die Vielgeprüften, die Tapferen.
Und den Frauen nahe dich schwesterlich,
dafs sie mit dir eines Geschlechtes seien,
Schenkerinnen deiner reifen Beseligung,
deines Genusses, der Leben bringt.
Gieb ihnen deine Geheimnisse,
die unerschöpflich bleiben,
dass ihr Liebreiz immer aufs neue
den Starken entfache,
dass keine alternde Lässigkeit
Zwietracht gebäre
und ein armes
freudeloses
Kindergeschlecht.
Siehe, es reifen Mensch und Welt.

An den Spalieren füllt sich die Traube;
reife Früchte wirft uns der Herbst in den Schofs.
Herbst der Menschheit
gieb uns dereinst
edelsten Wein!
gieb uns saftige Früchte,
Schönheitgeschwelt!
gieb uns den Rausch
hoher Begeisterung
und die Kraft
vollendeten Schaffens!
Eine Freund und Feind und Mann und Weib!
Gieb den Wenigen,
die dir befruchtende Sonne sind,
gieb ihnen Macht und Dauer
von Geschlecht zu Geschlecht,
dafs sie voller werden und tropfen von Fülle
und nicht sich verdunkeln
im Brennen tosender Stürme! —
Greis und Greisin
segne mit goldener Hand.
Schön sei ihnen des Lebens
fromme Erinnerung;
schön sei ihnen der Tod
mit seiner krystallenen Sternennacht;
schön sei ihnen des Alters
milde Gegenwart,
die sich im reichen Ertrag
durchlebter Tage,
in der Tüchtigkeit ihrer Enkel sonnt.

Siehe! da kommt ein Zug
Mit Flöten und Trommeln,
Freude schlägt ihm den Takt,
und es wächst die Menge umher,
heimlicher Schönheit voll,
reich an Jubel und frohen Worten.
Festlich schimmert ihr Kleid;
blütenbekränzt sind Haare und Stirnen;
und es hebt sich
von klangreichen Munden
ein glühendes Lied,
das schwilkt und wachsend braust
und über dem Leben schwebt,
über Wäldern, Feldern und Städten
bittend — erfüllend,
gleich einem seligen
letzten Frühlingstag:

kehre wieder, mächtige Einerin,
Schönheit du!
Die du dem Geiste des Menschen-
geschlechtes
von Jahrhundert zu Jahrhundert
im Herzen und Leben
harmonische Formen gibst,
die du kelterst den Most der Völkerkämpfe,
die du wieder und wieder
dem ewigen Streit des Erkennens
fruchtbaren Frieden bringst,
kehre wieder wie einst
und las uns in Heiterkeit
unser Erkennen geniesen
und den Sommer unseres Volkes.
Du weilst in den Nächten und streust die
Sterne hin;
du lässt Wolken sich ballen
und formst die Gewitter;
dein zündender Blitz
erschüttert den himmlischen Schofs,
dafs reichlicher Regen
segnend die Erde nässt.
Du lässt die Knospen wachsen und
springen;
aus deinen Händen
fallen Millionen Blüten
auf unsere Erde;
die Felder reifen
unter deinem glühenden Kuss.
Der Sommerfrühe jubelnde Lerchen
singen dein Lied.
Du bist im Herbst die grosse Malerin,
und im Winter deckst du die müde Welt
mit weisser Ruhe zu,
o Erlöserin du!
Lafs auch uns, o Erlöserin,
wachsen und blühen,
in edlen Früchten prangen,
und am Ende, heiterer Ruhe voll,
deiner unendlichen Fülle gedenken,
dafs noch der Tod,
dein feindlicher Bruder,
jener andere, stille Erlöser,
dereinst uns schnell begnade,
in deinem Namen,
o Schönheit!

FRANZ EVER



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, KINDER IM BETT (STUDIE)

SPRÜCHE

GLÜCKLICHE HAND

Die Hand, die eine Perle fand
In Einfalt, — eine glückliche Hand!
Glücklicher aber ist die Hand,
Die suchte und ihr Geschäft verstand.

DIE ELTERN

Sie baten Gott: Es darf nicht sein!
Sie schickten sich mit den Monden drein,
Am Ende müfsten sie's ersehn.
Nun drücken sie's ans Herz mit Thränen,
Und nicht für sieben Himmel mehr
Gäben sie's wieder her. —

VERLORENE LIEBESMÜHE

Narren laufen in allen Gassen!
Umsonst bleibst du bei denen stehn.
Die müfst du weiterlaufen lassen
Und nicht dein Auge nach ihnen drehn!

AN EIN KINDERBETTCHE

Wen Mütterchen zu Bett gebracht,
Der schläft gar eine süfse Nacht, —
Ein Busch von Rosenzweigen
Muß über seine Stirn sich neigen.

WALTER HARLAN

DIE HELDEN

Wahrlich! Da saßen die Helden mit ihren blanken Schwertern und mit ihren glänzenden Augen in ihren prächtigen Mänteln auf den schweren Sesseln.
Die Helden sprachen lange kein Wort.

In dem kleinen dunkelgrauen Zimmer hörte man nur die große alte Uhr langsam hin und her ticken.

„Wir haben's vorausgesehen!“ begann endlich der stille Blonde.

„Es musste so kommen!“ sagte ein Andrer.

„Wir haben lange genug geschwiegen!“ brummte ein Dritter.

„Unsre Geduld ist gerissen!“ rief ein Vierter.

„Allzu gut ist dumm!“ flüsterte ein Fünfter.

Dann erhoben sie sich von ihren Sitzen und schworen sich ewige Treue — ewige Treue gegen den alten Feind — den Geschäftsmann.

Und sie zogen aus mit ihren Mannen und schlugen den Geschäftsmann tot.

„Das war keine Heldenthat!“ sagten sie nachher.

Und es war doch eine Heldenthat — sogar ihre größte Heldenthat.

GERETTET

Es lehnen sich unzählige Riesen, die gestrandet sind, an eine alte, zackige, ganz steile Steinwand. Die messerscharfen Zacken der Wand schneiden in das Fleisch der Gestrandeten, daß es schmerzt.

Aber es heißt: stillhalten — oder abstürzen!

Die wild an die Steinwand anprallenden Meereswogen spritzen den Riesen oft in die Augen.

Es heißt: stillhalten!

PAUL SCHEERBART





KARL HAIDER, BAYRISCHE VORGEbirgslandschaft PAN V 3
LIGHTDRUCK



HANS BALUSCHEK, LUMPENSAMMLERINNEN

THEODOR FONTANE

ALS ich ihn das letzte Mal sah, etwa zwei Monate vor seinem Tode, war das mitten im tosenden Lärm der Weltstadt, und doch ein wenig abseits: in der Königgrätzerstrasse, ganz nahe beim Potsdamer Platz. Da stand er vor dem Pallast-Hotel, den blaugrünen schottischen Shawl locker um die Schultern, stand allein und blickte halb über das Gewühl hinweg, mehr in der Stellung eines Lauschenden als eines Schauenden. Fast erschrack ich ein wenig, als ich ihn sah: so alt schien er mir plötzlich geworden, so nahe dem Verfall. Aber dennoch lag etwas ungemein Ehrwürdiges in der ganzen Erscheinung. Er schien völlig in Sinnen verloren, beinahe der Welt schon entrückt. Etwas wie ein kindliches seliges Staunen, wie dankesfrohes Mitgenießen lag auf seinen Gesichtszügen, in denen die Augen einen eigenen, gleichsam verklärten Glanz hatten. Was mochte in ihm vorgehen in dieser Minute? Sah er noch einmal Alles in sich, das er so gut kannte und so treu liebte? Wogte in ihm ein Erinnerungsbild an jene Zeiten, die er gleichfalls kannte und miterlebt hatte, wo dieses Alles so ganz anders war, so vorortlich-primitiv, mit simplen Volksgärten und bedächtig vorüppelnden Kremsern, mit sich dehnenden Blachfeldern und fern aufragenden Fabrikschloten? Gedachte er längst verlebter Stunden mit Freunden, witzreichen und schwärzenden, die nun bereits die Erde deckte? Schwanke Träume schienen ihn leise zu bewegen ... Still wollte ich

vorübergehen. Da traf mich sein Blick. Anfangs wie der eines Unbekannten, dann sich freundlich erhellend zu leutseligem Gruss. Und doch auch dies wie traumverloren. Ich fühlte mich seltsam bewegt. Rasch schritt ich vorüber, obgleich ich am liebsten auf ihn zugeilt wäre und ihm die Hände geküßt hätte. Aber ich konnte nicht. Wie ein Frevel wäre mir es erschienen, dieses webende innere Leben zu stören. Gewiss war ich nur wie eine Erscheinung an ihm vorbeigeglitten. Gleich darauf bewegten ihn wieder Bilder und Träume, Gegenwärtiges, Vergangenes ... Zukünftiges ...

Wunderlich genug ragte der alte Theodor Fontane in unsere junge Zeit hinüber. Sie musste ihm in Vielem völlig fremd sein, weil sie an manchen Empfindungen, die ihm zeitlebens teuer blieben, kalt und keuchend vorüberraste. Und dennoch dieses mitthätige interessevolle Eingehen auf unsere Zeit, diese immerwache Poetenneugier, dieser wundervolle Poetenglaube. „Eine neue Zeit bricht an. Ich glaube, eine bessere und eine glücklichere“, schrieb der Siebenund-siebzigjährige in seinem letzten Buch, dem nach seinem Tode veröffentlichten Roman „Der Stechlin.“ Und ebendaselbst, wo so vieles steht, das gleichsam den Ton eines Vermächtnisses hat: „Ich respektiere das Gegebene. Daneben aber freilich auch das Werdende. Denn eben dieses Werdende wird über kurz oder lang abermals ein Gegebenes sein. Alles Alte, soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben.“ Und so hat er es gehalten. Bis zum letzten Atemzug hat er nicht

aufgehört, das ehrwürdige Alte zu lieben. Aber je älter er selber wurde, um so beflissener zeigte er sich, für das Neue, das Werdende zu leben. Sein Herz war in beiden Lagern, ohne daß er es zu teilen brauchte. Nur das Tempo seines Schlagens war verschieden, dort langsam, ruhig, behäbig, drüben hurtig, teilnehmend und fast ungeduldig. Er wollte so vieles noch erleben, ehe es zum Sterben kommen sollte. So manches in der Familie und so manches noch draussen in der Welt. „Mit Bismarck — was wird das noch geben? Das mit Bismarck, das möcht' ich noch erleben.“ Und als ob das Schicksal ihm gerade diesen Wunsch gern noch hätte erfüllen wollen, ließ es ihn „das mit Bismarck“ noch bis zu Ende miterleben, und hat es in vorsorglicher Liebe so gefügt, daß das letzte Lied, das er uns sang, jene ergreifenden Verse sind, in denen er uns „nach dreitausend Jahren“ den epheuübersponnenen Sachsenwald als das Grabmal des Gewaltigen zeigt, in dem die lärmende Freude später Waller, von Schauern angeweht, jählings verstummt.

Dreihundert Jahre zurückschauen und dreitausend Jahre vorwärts, das war so recht was für den Alten. Damit bewährte er seine köstliche Spannkraft. Und immer noch den leisensten Pulsschlag der Gegenwart daneben fühlen: wie nah brachte ihn das allen Jungen, allen Werdenden! Kaum kennt die Geschichte ein anderes Beispiel, daß ein Alter von einer aller Umstürzlerei bezichtigten Jugend mit solchem Enthusiasmus auf den Schild gehoben wurde, wie in unseren Tagen der alte Fontane. Als wir im Januar 1890 zur Feier seines siebzigsten Geburtstages versammelt waren, kam das mit geradezu elementarer Macht zum Ausdruck. Alles war darauf angelegt, so recht eine würdige Feier im traditionellen Stil zu werden. Ein Minister hatte gesprochen, mit Humor und Bonhomie, und die Altersgenossen Fontanes hatten sich in Vers und Prosa gar lieblich ergangen, um den Jubilar in Ehrbarkeit für sich einzuhimsen. Es war eine friedliche, gesättigte, mollige Stimmung. Da plötzlich erhob sich, ganz unprogrammgemäß, Ernst von Wolzogen, schlug hell und tönend ans Glas und begann „auf eigene Gefahr“ ein Poem vorzulesen, das dem alten Kämpfen den „Dank der Jugend“ brachte. Und solch fröhliche Wucht legte Wolzogen in seine Stimme, daß die hinausgeschmetterten Verse wie ein wahrer Siegeshymnus erklangen — und mit einem Mal brach ein Jubel los, so hellstimmig und jugendlich dröhrend, als sei eine Schanze erstürmt und eine neue Fahne aufgehisst worden. Bestürzt blickten sich die älteren Herrschaften gegenseitig an, schüttelten missbilligend die Köpfe, verschränkten trotzig die Arme — aber es war nun einmal geschehen! Fontane und Wolzogen eilten aufeinander zu, und ich glaube, sie lagen sich in den Armen. Ein Jeder aber wußte jetzt, auch der Widerstrebendste, daß der Siebzigjährige und die zwischen Zwanzig und Dreißig von diesem Moment an eine Art Blutsbrüderschaft geschlossen hatten.

An jenem Tage leuchtete der Name „Fontane“ in hellerem Glanz auf als jemals zuvor. Und dieser Glanz ist seitdem nicht schwächer geworden. Er hat sich im Gegenteil noch reicher vertieft und vergoldet. Der merkwürdige Anlauf, den Fontane in den sechziger Jahren seines Lebens, am deutlichsten mit „Irrungen, Wirrungen“, genommen hatte, erführte erst in den siebziger Jahren, mit „Frau Jenny Treibel“ und „Effi Briest“ und am geheimnisvollsten mit dem „Stechlin“, auf die volle Sonnenhöhe seiner Kunst hinauf. Welcher Wunder

wundersamstes! In den Jahren, da er nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge ein verbrauchter Mann hätte sein müssen, rückte er plötzlich in die vorderste Linie, thatenlustig, fast rauflustig, mit stählernen Muskeln und Nerven. Während weit Jüngere als er rings erleichten, oder durch zappelndes Mitkommen wollen und honigsüße Worte lediglich ihre Unkraft bewiesen, schüttelte Fontane gleichsam die letzte Befangenheit von sich ab und wurde jetzt erst ganz, der er war. Als ein unversehrter Mann hatte er sich bis dahin von der Zeitwoge tragen lassen und gewissermaßen seine beste Kraft für sein letztes Lebensjahrzehnt aufgespart. Lag eine Ahnung in ihm, daß der Zeitpunkt für ihn bis dahin nicht gekommen war? War es eine geheimnisvolle Weisheit, die ihm zuraunte, daß sein eigener großer Moment zusammenfallen müsse mit dem großen geschichtlichen Moment, der sich für die deutsche Dichtung langsam bereitete? Jedenfalls als der geschichtliche Moment kam, wo die Dämme durchbrochen wurden, und die gestaute Kraft der Jugend sich mit jauchzendem Anprall in die deutschen Litteraturlande ergoß, da war auch Fontane mit einem Mal aller Fessel ledig, und neben den Jungen schwamm der Alte mit rüstigen Armen, ein neu Geborener, einher.

Bis dahin hatte er, alles in allem, noch in einer Art von Halbschatten gestanden. Jahrzehnte lang hatte er seine beste Kraft in Redaktionsbüros ausgegeben. Aber weit mehr Kraft hatte er nebenher stetig in sich eingenommen. Einen Jungbrunnen hatte er gefunden, den er durchaus nicht ängstlich hütete als irgend ein kostbares Geheimnis. Sondern vor aller Welt trank er unablässig daraus und badete sich darin seine Glieder. Wanderschaft hieß dieser Jungbrunnen, und das doppelte Elixier, das als Zaubermittel darin verborgen lag, hieß freie Luft und Berührung mit dem Volkstum. So ist er trotz fast zweier Menschenalter „Berlin“ doch niemals verberlinert. Vielmehr blieb er zeitlebens der biedere Neu-Ruppiner, der in die märkische Hauptstadt eingewandert war, und in dieser staunend miterlebte, wie sich das Ding mit starken Adlerschlägen zur Weltstadt auswuchs. Und vielleicht hat Keiner so fein und sicher empfunden wie er, daß unter der blendenden Hülle der neugebackenen Weltstadt als wahrer Wesenskern doch immer noch das Weldorf steckte, das kurfürstliche Nest, über das die Civilisationsbarbaren in bunten Hunnenschwärmern von allen Himmelsrichtungen hereingebrochen waren.

II.

Das Wandern war von früh auf seine Lust. Es muß ihm wohl im Blut gesteckt haben, als ein Rest unruhvollen Gascognertums. Denn Gascogne war Fontane der Abstammung nach, als reiner Sprosse der französischen Colonie. Aber im Lauf von anderthalb Jahrhunderten hatte sich in seiner Familie eine vollkommene innere Anpassung an die neue Umgebung vollzogen: das Gesetz der „mimicry“ hat sich bei ihm auf's Glänzendste bewährt. Herz und Gesinnung und Denkweise waren deutsch, die Lebensgewöhnung desgleichen, und nur in einzelnen individuell gewordenen Zügen, in gewissen triebhaften Anwandlungen und ursprünglichen Talenten schlug das alte Franzosenblut neckisch und föderksam durch. Kurmärker und Gascogne zu sein in einer einzigen Person, das fast Antipodische in liebenswürdiger

Laune organisch zu verschmelzen: so hat sich die Natur in unserem Theodor Fontane nun einmal darstellen wollen. Und weil diese Mischung eine höchst aparte war, musste wohl oder übel ein Dichter daraus werden: Einer, der so märkisch war, in seiner Einfalt, Biederkeit und Gerahtheit, wie nur je irgend ein ältester Autochthone, und dem dabei immer wieder ein tolles Gascogner-Springteufelchen vorwitzig über die Schultern guckte.

In Fontanes Wandertrieb war wohl so etwas Gascognisches. Schon der Vater zeigte diese Unruhe. Und so verlebte Theodor denn recht bewegte Kinderjahre. Er hat sie uns auf's Prächtigste beschrieben. Von Neu-Ruppin ging es nach Swinemünde und von Swinemünde nach Neu-Ruppin wieder zurück. Und stets war das Leben im Hause ein wibbelndes Hin und Her, mit vielen sich zudrängenden und wieder entschwindenden Gesichtern, mit Auftritten zwischen den Eltern, Befehlen, Widersprüchen und allerhand Schnippchen. Dann einige Jahre Berlin mit Schulbesuch und Schulschwänzen. Eintritt in die wohllöbliche Apothekerzunft und in die noch weit wohllöblichere Dichterzunft. Gift- und Heilmischerkünste hüben und drüben. Dann Leipzig, dann Dresden, und wieder Berlin. Eintritt beim Regiment „Kaiser Franz“ und zwischendurch ein längerer Urlaub nach England. Wieder in die Apotheke und gleichzeitig immer tiefer ins litterarische Leben hinein. Die Brüder vom „Tunnel über der Spree“, eine verwogene buntgemischte Gesellschaft halber und ganzer Genies, viel Ehrgeiz, viel Arbeit, viel Bummelei; unendlich viel Worte und verschwindend wenig Thaten. Verlobung, Heirat, und immer die Apotheke daneben. Dann endlich der Bruch mit allem alten Krempel; der freie Schriftsteller etabliert sich. Wird bald auf eine Reihe von Jahren nach England verschlagen, als eine Art von offiziöser Korrespondent. Und diese englischen Jahre, in die auch Ausflüge ins schottische Hochgebirge fallen, werden für den Menschen und Dichter entscheidend. Das Talent empfängt seine Richtung, der Charakter seine Form. Vierzigjährig kehrt Fontane zurück und wird Redakteur bei der Kreuzzeitung (für Englisches), muss aber neben Georg Hesekiel, der „das grosse Talent“ war, wie es scheint, erheblich zurückstehen. Ein Jahrzehnt bleibt er in dieser Stellung. Es ist zugleich das Jahrzehnt seiner „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“, die auf den in England gelegten Fundamenten das erste Stockwerk eines neuen Hauses aufbauten. Dann die Kriege; 1864, 1866, 1870/71. Alle drei machte Fontane als „Schlachtenbummler“ mit, und seine flotten und frischen Berichte haben weithin dankbare Leser gefunden. 1870 geriet er in französische Gefangenschaft und kam, nachdem er verschiedentlich herumgeschleppt worden war, für einige Monate auf die Insel Oléron im Atlantischen Ocean, zwischen den Mündungen der Loire und der Gironde. In einem heiteren Buch hat er uns diese vielfach trüben Erlebnisse erzählt. Andere Erzählungen waren zwischendurch auch schon erschienen, und daneben ein erster grosser Roman „Vor dem Sturm“, aus dem märkischen Winter 1812 auf 13, in vier Bänden. Dann lange Jahre Theaterkritiker bei der „Vossischen Zeitung“ bis in die Zeit hinein, da er die „Freie Bühne“ aus der Wiege heben und Hauptmann und Holz-Schlaf entdecken helfen konnte. Allerhand Wanderungen und Erzählungen immer nebenher. Endlich, 1888, „Irrungen Wirrungen“, und damit der An-

bruch jenes letzten grosartigen und recht eigentlich märchenhaft anmutenden Dichterjahrzehnts, dessen wir bereits gedacht.

Also des Hinundhers giebt es in Fontanes Leben genug, und doch auch, damit verquickt, eine planmässige Stete der Entwicklung. Das Wandern, absichtsvoll gepflegt, verliert völlig den Charakter der Unruhe und wird eine Art hoher Schule des Lebens. Nachdem der Blick für Eigenartiges in der Fremde geschärft, die Feder auf Widergabe der Eindrücke eingeübt worden ist, beginnt bei dem Vierzigjährigen eine ausdauernd verfolgte Besitzergreifung der engsten Heimat, Die Landschaft, die geschichtliche Erinnerung, die Erlebnisse adeliger Häuser, die Eigenart des märkischen Landvolks beschäftigen gleichzeitig den Geist des Wanderers. Das auf der Fahrt mit den Sinnen Erhaschte lebt zunächst auf in dem Boden eines sicheren von Hause mitgebrachten Wissens und frischen Begehrns. Ueberall lauscht daneben das Ohr und fängt eigene Klänge und vielverheissende Andeutungen auf. Der Dichter tritt in ein Bauernhaus, dort sitzt eine Alte, die mehr weiss als irgendwer in der Gemeinde. Er lässt sich erzählen. Etwas wie eine Familienchronik thut sich vor ihm auf. Viel packende wahrheitliche Züge, viel Lug und Legende drüberhin gesponnen. Gar eigen spiegelt sich das Leben der Grosen in den Köpfen des Volkes. Glanz und Elend bekommen stärkere Farben, Erlebnisse werden zum Roman, das Walten einer göttlichen Gerechtigkeit macht sich bald aufrichtend, bald zerschmetternd, stets aber mit einer gewissen Furchtbarkeit geltend. Der Forschersinn wird durch die vom Volksmund umgefärbten Historien nur noch entschiedener aufgeweckt. Beim Pfarrer oder beim Amtmann finden sich Niederschriften, der Schulmeister hat ein vergilbtes, verschollenes Büchelchen. Auch hier wird emsiglich weitergespürt. Manche Aufklärung wird so gewonnen. Charaktere und Begebenheiten schälen sich kernhafter heraus. Zuguterletzt heisst's dann wohl: ja, die Nachkommen der Betreffenden wohnen da und da; oder das Geschlecht ist in der preussischen Staatsgeschichte wohlberühmt, und es findet sich Jemand, der eine nähere Bekanntschaft damit vermittelt. Hier stößt der geschichtliche Forscher dann natürlich auf manche Enttäuschungen. Oft findet er Verschlossenheit, Verständnislosigkeit, Unliebenswürdigkeit. Oder es sind wirkliche Geheimnisse da, die Niemandem preisgegeben werden dürfen. Oder alle Dokumente sind vernichtet, oder verschollen, oder vergraben. Aber hie und da lichtet sich auch das Dunkel. Die Nachkommen sind froh, dass Jemand da ist, der sich für die Sache interessiert. Ganze Stöfse von Briefen, Tagebüchern und anderen Aufzeichnungen sind da. Sie liegen irgendwo auf dem Boden, im Staub unter Kisten und Akten. Thut nichts, sie werden herbeigeschafft. Und da sitzt denn der Wanderer und hat sich in einen Gelehrten verwandelt und studiert. Aber indem nun Menschen und Begebenheiten greifbarer vor ihn hintreten, empfangen sie doch ihr eigentliches Leben erst von dem Boden, aus dem sie gewachsen sind und der dem Forscher von seiner Wanderschaft her so innig vertraut ist. Antriebe und Rassezüge finden ein rasches lebendiges Verständnis. Die Art der Leute ist ja wohlbekannt. Hier tritt sie nur gleichsam konzentrierter, zugespitzter, in gewissem Sinne heroisiert wieder auf. Und jedes Wort, jede unabsichtliche Wendung bringt den Geruch einer

versunkenen Zeit mit herauf, in der so unendliche viele Nebendinge befremdlich anders waren, während sich die Gleichheit des Wesens, die Unverlierbarkeit des Rassekerns um so majestätischer offenbart. Das Wesentliche dessen, was heute noch ist, wird durch die Verschiedenheiten im Unwesentlichen nur noch fühlbarer. Und indem der forschende Dichter so in sich aufnimmt, was der Baron X und die Gräfin Y vor hundertundfünzig Jahren miteinander dachten und thaten, wird ihm vielleicht wie durch eine plötzliche Offenbarung klar, warum der Schulze N und die Bäckersfrau NN (oder ein General und eine Ministersfrau) heute gerade so und so gehandelt haben und gar nicht anders handeln konnten.

So wandelt sich der forschende Gelehrte wieder in den Dichter und Menschenkenner zurück. Die Art der Einen erklärt ihm die Art der Anderen und die Art des Volksschlages überhaupt. Aber mögen da auch Bücher und Schriften gleichsam das Letzte mit zugetragen haben, die Kraft der Auffassung und des lebendigen Mitühlens entstammt doch dem gesunden Herzschlag des dichterisch erregten Wanderers. Ihm fingen Schlösser und Seen und einsame Bauerngehöfte zu reden an. Verfallene Trümmer im Walde raunten ihm geheimnisvolle Kunde zu, und die Meilensteine an der Landstrasse, die Grenzsteine zwischen den Aeckern schrieen ihn laut und tönen an. Und immer wechselte das Bild. Die Weltstadt im Rücken, sog der wandernde Dichter mit der Landluft zugleich neue Lebensluft in sich ein. Die dumpfe Redaktionsstube war vergessen, oder wirkte als komisch-gruseliges Gegenbild. Der Lärm war verstummt, der Geisteslärm und der Sinnenlärm. Wie hatte ihm in Berlin oft der Schädel gedämpft, wenn in heißen Nachtgesprächen die „Fragen der Zeit“ leidenschaftlich erörtert, oder Gegenstände der Poetik mit tüftelnden Worten zerfasert und zerzupft wurden! Wie furchtbar nah, mit Gebärden der Vergewaltigung, waren ihm die Dinge auf den Leib gerückt, stießen ihn wohl gar an und suchten ihn in eine öde Hast zu pressen! Und nun hier die Gewohnheit des freien Atmens, des unbehinderten Ausschreitens, des Wolkenzuges der Bilder und Gedanken! Wonach sie in der Stadt gierig scharrten und schnappten, das trug ihm hier gleichsam der Abendwind zu: gleich verwelten Blättern, Züge des Menschenlebens und Merkwürdigkeiten der Geschichte. Und alles so vertieft, so klangreich und voll, weil nirgends auf den Moment zugespielt, vielmehr dem Ewigen der Menschennatur entwachsend und wie mit geheimnisvoller Laterne hinüberleuchtend in dunkle Gebiete. Und doch auch alles wieder so harmlos, so alltäglich, so anspruchslos und unverziert, wie simple Feldblumen oder kriechende Moose. So war denn nach solchen Ausflügen stets die Botanisiertrömmel voller Anekdoten und Geschichten, ein Schatz, der zu Hause ausgeschüttet und pietätvoll bestaut und betrachtet wurde. Denn darin stimmte Fontane seinem Vater aus vollem Herzen zu, dass die Anekdoten eigentlich das Wichtigste in der Weltgeschichte seien, und eine gute Anekdotensammlung ein wahres Schatzkästlein der Menschennatur, dem zumal ein Dichter immer auf's Neue zu Dank verpflichtet sein werde.

Aber auch der ganze Mensch wurde ausgeweitet und erhoben. Gewiss war es zunächst die Mark, die Fontane nach ihrer Gegenwart und Geschichte in tausend und aber-tausend einzelnen Zügen und Bildern in sich aufnahm. Sie war sein Spezialstudium, in dem er beschlagener Fachmann

war. Er konnte sich als solcher überall sehen und vernehmen lassen und sass z. B. als gern gesehener Plauderer vielfach im Jagdschloss Dreilinden, am Tisch des Prinzen Friedrich Karl, der für dergleichen Unterhaltung eine feine Vorliebe hatte. Aber ins Enge ließ sich Fontane durch sein Spezialstudium denn doch nicht ziehen. Die Jahre in England, die Wanderungen durch Schottland, Schleswig-Holstein und Dänemark, die lebendige Vertrautheit mit weltgeschichtlichen Schlachtfeldern hätten eine solche Enge nicht geduldet, auch wenn der Dichter nicht von Natur aus ein aufs Weite eingerichteter Mensch gewesen wäre. Er tadeln bei dem von ihm als Lyriker über alles bewunderten Theodor Storm die „Provinzialsimpelei“, die „Husumerei“, und gewiss wird man zugeben müssen, dass Fontane als Märker durchaus nicht etwa in den gleichen Fehler verfallen sei. So sehr er das Kleinste und Geringste schätzt und liebt und das Große bewundert, ist er weit entfernt davon, Alles zu loben. Er wahrt sich die Unabhängigkeit seines Auges und seiner Meinung. Er sammelt das Charakteristische, mag es nun sein wie es wolle, mögen es selbst leichtfertige gewissenlose Geständnisse sein, die ein adeliger Mörder im Gefängnis dem Briefpapier anvertraut. Gerade weil er auf seinen Wanderungen, auch innerhalb der Mark, von Oertlichkeit zu Oertlichkeit und in gewissem Sinne von Zeitalter zu Zeitalter geführt wurde, fiel es ihm nicht ein, sich für irgend eine Normalwahrheit oder Normalsittlichkeit einzufangen zu lassen. Freizügigkeit und Freimütigkeit galten ihm im Grunde seines Herzens ebensoviel als Heimatliebe und Treue. Derselbe Mann, der das schöne Wort gesprochen hat:

„Der ist in tiefster Seele treu,
Wer die Heimat liebt wie Du“,

er hat an anderer Stelle bekannt:

„Treulos sind alle Knechte,
Der Freie nur ist treu.“

Und diese auf innere Freiheit begründete Treue, eine echte Wanderertugend, hat er sein Leben lang gehegt und gepflegt. Ein offenes Wort, auch gegen das, was man liebt, wusste er jederzeit zu schätzen, und ein „Fingerknips wider die Gesellschaft“ konnte ihn in Entzücken bringen.

III.

So war denn unser alter Theodor Fontane ein echter Freiluftmensch, physisch, geistig und moralisch. Und darum war er auch ein Freiluftpoet, in der Art seiner Weltbetrachtung sowohl wie auch in seiner Handhabung der Mittel.

Er begann als Balladendichter. Und die Ballade ist vorbildlich geblieben für sein Kunstschaften, auch später bei den Romanen. Balladen sind, rein stofflich betrachtet, kaum etwas anderes als dichterisch angeschaute Geschichtsanekdoten, also eben das, was Fontane auf seinen Wanderungen so eifrig zu sammeln liebte. Aber zur Geschichtsanekdote tritt das Legendarische, das Mythische, kurz die Welt des Aberglaubens, mit all ihrem Gefolge von Gruseln, Schaudern, Gespensterei. Und abermals handelt es sich um eine Art Gerichthalten des Volkes über Thaten und Schicksale der Grossen. Deshalb hat die Ballade meist einen Zug ins Düstere. Uebermut führt zum Verbrechen, das Verbrechen wird furchtbar geahndet. Oder der Glanz allein, in welchem die Hochgestellten sich sonnen, erscheint strafbar, er wirkt wie ein Ueberspringen

der Schranken und wird dadurch zum Frevel, dem gegenüber das Schicksal mit unerbittlicher Faust das Gleichmaß der Dinge wieder herstellt. So ist die Ballade in gewissem Sinne der antiken Tragoedie verwandt, sie ist deren nordische Schwester, auf dem Gebiet des epischen Gedichts. Der nordische Charakter ist der Ballade durchaus wesentlich. In Schottland und Norwegen empfing sie ihre typische Form, und in Norddeutschland hat sie sich stärker eingebürgert als in Süddeutschland. Zu diesem nordischen Charakter gehört auch, dass das Landschaftliche eine Rolle spielt, und zwar meistens im Nebel oder Sturm, im Aufruhr der Elemente. Das Symbolische und das Stimmungsvolle empfängt hierdurch gleichzeitig seinen mächtigsten, sinnenfälligsten Ausdruck. Alles ist von Naturanschauung durchtränkt, die menschlichen Vorgänge erscheinen als ein Niederschlag waltender Naturmächte, werden gleichsam zu einer Art von Naturscheinungen.

Von den deutschen Dichtern hat kaum ein Zweiter das tiefe Wesen der Ballade so erfasst wie Theodor Fontane. Was er von Bürger, Herder, Goethe, was er vom „Wunderhorn“ und der gesamten Romantik, was er von Scott, Burns und Tennyson erhielt, soll gewiss nicht vergessen bleiben. Aber alle diese Lehrmeister hätten ihn kaum dazu bringen können, die dürftigste Schulballade zu verfassen, wenn nicht in seiner eigenen Natur und in seiner Art zu erleben und zu schauen etwas gewesen wäre, das ihn auf die Ballade gezielterisch hindrängte. Was dieses war, das wird kaum je einer mit Worten auszusprechen vermögen. Da waltet ein geheimnisvoller Urtrieb. Aber der Hinweis wird erlaubt sein, dass Wandertrieb und Balladentreib gewiss vielfach aus einer Quelle stammen. Geschichtsleben und Naturleben gehen in beiden Fällen einen wundersamen Bund miteinander ein und schaukeln die Seele in glitzernden Schwingungen hin und her.

Es kommt also bei der Ballade alles darauf an, denjenigen Ton und Punkt zu treffen, von dem die dieser Dichtung eigentümliche Zwitterstimmung ausstrahlt. Fontane hat sich gelegentlich, in seinem Roman „Vor dem Sturm“ darüber ausgesprochen. „Es ist jetzt Mode“, heißt es da, „von Stimmung zu sprechen und von Instimmung kommen. Aber das Instimmung kommen bedeutet noch nicht viel. Erst der, der die ihm gekommene Stimmung: das rätselvoll Unbestimmte, das wie Wolken Ziehende, scharf und genau festzuhalten und diesem Festgehaltenen doch zugleich auch wieder seinen zauberischen, im Helldunkel sich bewegenden Schwankezustand zu lassen weiß, erst der ist der Meister.“ Mit diesem Maßstab gemessen, wird Fontane den Namen eines „Meisters“ vollauf beanspruchen dürfen. Denn das Geheimnisvolle deutlich herauszustellen und doch das Geheimnis selber keusch zu verschließen, das eben ist die Kunst, die er beherrscht — eine Kunst, die ihm zur zweiten Natur geworden ist. Darum bewährt er sie auch modernen Stoffen gegenüber. Welch wundervolle echte Ballade gewinnt er aus der letzten Begegnung Kaiser Friedrichs III. mit einem fremden Souverän, mit König Oskar von Schweden, einer Sache, die uns in der Zeitung als trockene Hofnotiz berührt. Aber der Dichter macht sie bedeutsam, indem er seinen geheimnisvollen Schleier darum breitet, in welchem gesehen, die beiden modernen wohlbekannten Fürsten wie sagenhafte Recken erscheinen. Oder das vielbewunderte Meisterwerk

„Die Brück‘ am Tay“, ein Eisenbahnunglück vom Dezember 1879, das Fontane in Macbeth-Beleuchtung setzt, indem er so erst seinen tiefen Sinn zu offenbaren scheint.

Während derart aus sagengeschichtlicher Zeit dumpfe Schauer in die Fontanesche Dichtung hinüberwehen — durchaus fühlbar noch in seinem letzten Werk, dem „Stechlin“ — hat dennoch unsere eigene Zeit mit ihrer Helle und sinnlichen Schärfe mehr und mehr den Dichter gefangen zu nehmen gewusst. Der romantische Wanderer wird moderner Freiluftpensch. Die Schleier des Wunderbaren werden immer dünner, wenn sie auch nie ganz verschwinden. Aber sie verbüllen uns schließlich blos noch ein letztes Mysterium, das Ewig-Unbegrißene. Oder sie wirken beinahe ornamental, als poetischer Schmuck. Der wahre Gehalt der Dichtungen aber und ihr breiter Vordergrund ist klar und realistisch. Auch hier zeigt sich Fontane als echter Märker, als ein Bruder Heinrichs von Kleist und Adolf Menzels und als der würdige Nachfahre eines Wilibald Alexis. In seinem Sehen und Beobachten zeigt er die echte märkische Unbefangenheit und trockene Kühle, mag auch der Vortrag warm und schwungsvoll sein. Wenn er sich den „Sinn für Feierlichkeit“, mit Recht abgesprochen hat, so entbehrt er in mindestens gleichem Grade den Sinn für Sentimentalität. Klar, wie der Tag die Dinge vor ihn hingestellt, giebt er sie in seiner Dichtung wieder, keck Farbe neben Farbe setzend und gern zwischendurch ein bisschen hechelnd. Gedichte wie „Brunnenpromenade“ oder „Luren-Konzert“ oder „Einzug (7. Dezember 1864)“, zumal aber die Reihe von Gedichten auf die Generale Friedrichs des Großen und die „Alte Fritz-Grenadiere“ sind wie ins Poetische übertragene Menzel-Bilder. Und dies alles wird noch beinahe in Schatten gestellt durch die „Siegesbotschaft“: „Tanz — ist heute im Krug zu Vehlefanz“ u. s. w. Wie da die dörfliche Tanzbodenatmosphäre gemalt ist und die plötzliche Aufregung, als „der Laatsche-Neumann“ die Botschaft von Düppel bringt, und schließlich das Ausrücken der ganzen Tanzgesellschaft, um das nächste Dorf mit Siegesgebrüll aus dem Schlafe zu rütteln, das ist alles mit einer Treffsicherheit hingesetzt, die eine geniale Vertrautheit mit dem Instinktleben des märkischen Volkes verrät. Da lebt und bebzt die ganze Landschaft mit, da ist nichts, das nicht echt und eigenartig wäre.

Und das gleiche Leben in den Romanen. Märkische Luft fast in allen, unverfälschter märkischer Volksschlag. Man schlage auf, welchen man wolle, und wo man wolle: stets die gleichen Vorzüge! Aber diese Gleichheit wirkt nichts weniger als ermüdend. Denn sie ist in sich unendlich mannigfaltig. Adel, Volk und Bürgerstand, Portierwelt und Gelehrtenwelt, Plattland und Stadt: Welch schwindender Reichtum an immer neuen Figuren, immer neuen Beziehungen, immer neuen Schicksalsverschlingungen! Von „Vor dem Sturm“ bis zum „Stechlin“, welche Ueppigkeit der Gestaltung, welche Geschlossenheit des Charakters! Zumal der märkische Junkerstand, der vielgeschmähte, hätte alle Ursache, Fontane in Dankbarkeit ein Denkmal zu setzen. Dass sie so liebenswürdig und sympathisch wirken könnten, haben wohl viele dieser Herren selbst nicht einmal geahnt. Und doch ist es gewiss nicht fontanische Schminke, was sie so liebenswert macht, sondern die unvergleichliche Poeten-gabe, überall das Goldkorn zu finden. Und das entdeckt

Fontane in der schlichten Tapferkeit und Lauterkeit der Ge-
sinnung, in dem offenen Auge für Not und Gebot der Zeit.
Nicht Allen sagt er diese Charakterzüge nach, aber doch bei
Manchen hat er sie uns glaubhaft gestaltet, von den Vitz-
witzens und Halderns bis zu den Poggenpuhls und Stechlins.
Daneben giebt es dann freilich auch die bekannteren Typen
der Innstettens und Briests, die starre, eisige Korrektheit oder
die vorurteilsvolle Vertrottelung, immer mit einer Portion
von Dünkel, aber auch von Tüchtigkeit. Ueber manchen
liegt auch ein leiser Hauch von Wehmut, wie über dem
jungen Grafen Haldern in „Stine“, oder noch öfter eine
trockene Selbstpersiflage, wie über vielen episodisch ver-
wendeten Figuren, etwa dem Hauptmann von Czako („Stech-
lin“). Eine besondere Vorliebe hat Fontane für alte Orig-
inale, und die findet er in allen Ständen, bei Freiherren, Ober-
lehrern und Straßengegern, bei verwittibten Haushälterinnen
und uralten aristokratischen Erbtanten. Was er diese
Leute alles reden lässt, ist stets voll drolliger Urwüchsigkeit
und Gesundheit und voll jener gewissen knurrigen kauzigen
Heiterkeit, dazu in Ausdrücken und Wendungen, wie sie
nirgends in einem Wörterbuch stehen, daher sie nur ein
rüstiger Wandersmann am Wegrand auflesen kann.

Und wie die Menschen, so lehrt uns Fontane auch die Landschaften lieben. Die „Grafschaft Ruppin“, wer hätte wohl danach ein Verlangen getragen, bevor er Fontanes „Wanderrungen“ oder „Stechlin“ gelesen hatte! Aber jetzt beschleicht Einen manchmal eine scheue Sehnsucht nach der stillen Melancholie dieser Seen und Wälder, nach unscheinbaren Marktflecken wie Gransee oder Neu-Ruppin, nach Schloss Rheinsberg, und selbst wohl gar nach dem Wustrauer Luch. Und in „Hankels Ablage“ — abscheulicher Name! — wer sollte dort nicht Bothos und Lenas mit Inbrunst gedenken und ihres Liebesausflugs, wie sie nachts am Fenster standen, und er ihr schweigend die Augenlider küsstet! Diese Orte sind durch Fontanes Poesie für uns geweiht. Wir treten ehrfürchtig dort auf und sprechen leise. Es ist, als müsse uns Geisterraumen dort umwegen.

So sind die auf unermüdlichen Streifzügen erforschten Gegenden nach und nach in der Dichtung zu einem durchaus eigenen und anheimelnden Leben erstanden. Und höchst bezeichnend bleibt stets, wie in dieser scheinbar so weltentlegenen märkischen Landschaft, als unsichtbar naher Mittelpunkt, als eine Art gigantischer Kolos, Berlin fühlbar bleibt, und zwar mehr die Residenzstadt als die Weltstadt Berlin. Wie unwillkürlich sind die Augen immer dorthin gerichtet, geheime Flüche und Segnungen wandern dorthin, stille bebende Hoffnungen flattern dort hinüber. Und Berlin selbst, wenn dort die Handlung spielt, wirkt wie ein gutmütiger schnaufender Riese, der sich tüchtig herauspflegt, und mitleidig-hilf bereit das vielfältige Gekrabbel, um sich her und auf sich herum, mit trägen blinzelnden Augen beguckt. Est ist noch nicht der Baal, mit den hundert Schlünden und kochenden Oefen und menschenfresserischen Geltisten, wie die Letztgeborenen die Weltstadt sehen. Es ist vielmehr, wie schon gesagt, nichts als das grosse Weltdorf, die riesige Kleinstadt, mit 'nem Fürsten drin, — von dieser Vorstellung hat sich der alte Fontane niemals loslösen mögen.

Und nochmals müssen wir des Spaziergängers gedenken, wenn wir, ob auch mit flüchtigem Blick, den Bau dieser Romane mustern. Von straffer, zusammengezogener Kom-

position nach Art eines Dramas, wie sie manch Einem jetzt auch für den Roman wünschenswert erscheint, ist in diesen Büchern nicht die Rede. Von Spannung, auch von der dürfdigsten, keine Spur. Sie wirken wie ein lässiges, gedankenvolles Schlendern durch irgend einen Ausschnitt aus dem Leben. Sie sind — ich weiß kein anderes Wort dafür — Spaziergänger-Romane. Alles, was am Wege blüht, wird mitgenommen. Stets ist Zeit dafür vorhanden, hier eine Blume zu pflücken, dort auf der Wiese ein wenig auszuruhen, nebenan unter der alten Linde ein bedächtiges Gespräch zu führen. Und die Ereignisse, um die es sich handelt, kommen langsam, ganz langsam heran. Wenn sie da sind, erscheinen sie höchst selbstverständlich, und die Erzählung gleitet über sie hinweg wie über unbedeutende Begebenheiten. So wird Effi Briests Ehebruch eigentlich gar nicht erzählt; der Dichter lässt uns nur indirekt, wenn auch mit feinen poetischen und charakteristischen Mitteln, darauf schließen. Und doch ist dieser Ehebruch der Angelpunkt des Ganzen. Genau so verhält es sich im „Stechlin“ mit der Verlobung Woldemars und Armgards. Das ganze Buch scheint lediglich auf das Zustandekommen dieser Verbindung angelegt zu sein. Und wie wird diese endlich geschlossen? Woldemar sagt des Abends, beim Abschied auf dem Korridor, zu Armgard: „Welche liebenswürdige Schwester Sie haben.“ Armgard errötet. „Sie werden mich eifersüchtig machen.“ „Wirklich, Komtesse?“ „Vielleicht . . . Gute Nacht.“ Und darauf wird dann Armgard, als sie Abends beim Zubettegehen etwas einsilbig ist, von der Schwester gefragt, was ihr fehle. „Ich weiß es nicht. Aber ich glaube fast . . .“ „Nun was?“ „Ich glaube fast, ich bin verlobt.“ — Das ist Alles. Kaum ein leichtes Gekräusel auf dem Spiegel eines Sees. Aber aus der Tiefe blitzt es herauf. Es ist wie eine flüchtiger, matter Blick auf einem Abendspaziergang. Ein Blick, den man trotzdem nicht vergessen kann.

IV.

Ein Wanderer war Fontane, aber nicht etwa ein Weltfahrer. Er war ein Mann, der eine Heimat hatte und in dieser Heimat sesshaft war. Der nur zeitweilig sich erhob, den Ranzen schnürte und fröhlich losmarschierte, auf Schusters Rappen, in freier Gottesluft. Das Bewegliche und das Verharrende hielten sich bei ihm aufs glücklichste die Wage. Er mochte nicht einrosten: dafür sorgte das Eine; er wurde nicht unstät: dafür sorgte das Andere. Von all seinen Wanderungen kehrte er stets wieder, frohen und genügsamen Herzens, in dieselbe schlichte Wohnung zurück, in den traulichen Kreis der lieben Seinigen. Es war gemütlich da oben und ganz einfach; altväterisch, fast kleindörflich. Nichts erinnerte an Berlin, das tief unten, die Potsdamerstrasse entlang, in tosenden Takschlägen vorüberbrauste. Da oben hat er wohl in seinen letzten Jahren recht viel gesessen und still für sich gebosselt. Ab und zu kamen Freunde; dann war das Gespräch gleich lustig in Gang, flott und anmutig auf und niederschnellend. Das liebte der Alte, er war ein entzückender Plauderer. Geduldig im Anhören, schlagfertig und witzreich im Antworten; voller Anekdotenreichtum. Und immer das Leben tief unten, das hurtige, arbeitsame Berlin, und drum herum das stille märkische Land mit seinen versteckten Adelssitzen, prunklosen Landstädtchen und

aufhorchenden See'n. Dies Alles war immer gegenwärtig. Da mochte er wohl gut seßhaft sein, der Alte. Die Ernte lag aufgeschichtet da, ein unverlierbares Gut. Er konnte behaglich drin herumwühlen.

Und so hat er denn, indem er munter fabulierte und mit geübten Händen aus wohlvertrauter Erde lebende Menschen formte, auch allerhand andere Schätze noch zu spenden gehabt, die ihm so zugekommen waren auf seinen Lebenswegen. Er war allzeit ein starker Miterleber gewesen; von seinen Freunden wußte er uns zu erzählen, in autobiographischen Romanen. Er war auch ein stiller Sinnirer gewesen, in einsamen Stunden, wenn irgendwo das Leben sein mächtiges Wort gesprochen hatte; viel kostbare Weisheit war ihm aus solchen Stunden geflossen. Und er hatte, wenn er das „Kribbeln und Wibbeln“ in seiner angstvollen Beflissenheit, und unerschütterlichen Gleichmäßigkeit wieder mal beobachtet hatte, manchmal auch fein und herhaft gelacht; so gewann er sich seinen köstlichen, leichten Humor, der so kristallklar und durchsichtig ist bis auf den Grund seines lieblichen Herzens.

In dieser Rolle als lustiger weisheitsvoller Weltbetrachter fand sich Fontane höchst eigenartig zurecht. Er zeigt hier eine wunderliche Doppelnatur, die man sofort als vollkommen organisch empfindet, mögen ihre Gegensätze auch vor dem Verstande als schier unvereinbar erscheinen. Auf der einen Seite ist er der Milde, der Gütige, der eine menschlich warme Teilnahme und heitere Trostkraft selbst bei den mindesten Anlässen verrät. Und auf der anderen Seite zeigt er etwas Ehernes, Kaltes und Gleichmütiges, dem gegenüber Menschen- und Völkerschicksale armselige Lappalien sind, die niemals einen Weisen aus dem Gleichgewicht bringen können. In dem Roman „Effi Briest“ zeigen sich diese Charakterzüge wohl aufs innigste verbunden. Man kann einem Geschöpf der eigenen Dichtung nicht väterlicher, wohlwollender und warmherziger gegenüberstehen als Fontane seiner Effi. Jeden ihrer Lebensschritte scheint er aufs sorglichste zu bewachen; in jeder Lebenslage steht er ihr tröstend und rechtfertigend zur Seite; in Schuld und Schicksal kennt seine Liebe nie ein Ermatten. Und trotzdem läßt er dieses Schicksal sich an Effi mit einer Gleichmütigkeit vollziehen, als ob es sich um ein lumpiges Marionettenspiel handele, bei dem der, so die Fäden zieht, nicht mit der Wimper zuckt. Keine Spur von Erregung, von Anklage, von Zweifel an der ewigen Weltgerechtigkeit. Was kommen muß, das kommt; die Suppe, die eingebrockt wurde, muß auch aufgegessen werden. Im Kleinen und Einzelnen ein lebendiges Mitgefühl; dem Grossen und Ganzen gegenüber eine kalte Gelassenheit, oder brauchen wir das zutreffende märkische Wort: die vollkommenste Wurschtigkeit. Und dieselbe „Wurschtigkeit“, ob Effi liebt oder die Ehe bricht, und ob ihr Verführer leben bleibt oder niedergeknallt wird. Natürlich wird er niedergeknallt, kalt und korrekt: denn das gehört sich so. Aber der Dichter geht wie über eine Nichtigkeit drüber weg. Er kennt die menschliche Schwäche und liebt sie und achtet sie, weil er sie teilt; er verzeiht ihr alles, und wo er lindern kann, da lindert er. Aber dem Schicksal fällt er nicht in die Speichen und klagt es auch nicht an. Und ohne zu klagen, beugt er sich vor den Notwendigkeiten. Lieber macht er einen Scherz und hilft sich so über das etwas Fatale der Situation mit Grazie und Tapferkeit hinweg.

So hat er zwar ein mildthätiges und bewegliches, und doch auch wieder ein strenges, stahlgepanzertes Herz—gerade hier vielleicht mehr Preuse als irgendwo anders. Er rechnet stets mit Realitäten; und es giebt keine Realitäten, denen er sich verschließt. Darum ist er auch, obwohl ein zartes moralisches Gefühl ihn innerlich leitet, nichts weniger als ein Moralist. Er läßt die Menschen sündigen, wie sie sündigen, und richten, wie sie richten. Er selbst richtet nicht, auch nicht über die Richter. Der Einzelne ist ja niemals schuldig, oder Alle sind schuldig. Aber jede That und jede Lebensführung trägt etwas in sich, wie ein Gesetz, aus dem sich die Folgen und Konsequenzen unerbittlich entwickeln. Das mag man nun Lohn oder Sühne nennen, je nachdem; beides ist ein Wort. Fontane hat es niemals für die Aufgabe des Dichters gehalten, die Menschen anders zu machen. Er hat lediglich zu erforschen gesucht, wie sie sind, und sie also dargestellt, mit ihren Gebrechen und Vorurteilen, mit ihren Thorheiten und Lastern, mit der Unzahl ihrer Beschränktheiten, mit all ihren Gebundenheiten. Gesetz und Sitte, Verhältnisse und Standesangehörigkeit schreiben mehr oder weniger einem Jeden die feste Bahn vor, aus der er sich kaum je hinausbewegen kann. Thut er dies, so beginnt ein tragischer Kampf; und gewiß ist dieser Kampf ein des höchsten Dichters würdiger Vorwurf. Fontane hat diesen Vorwurf niemals behandelt, er war keine Kämpfernatur. Da liegt in der That seine Grenze. Aber ein Tadel ist nicht daraus abzuleiten; denn jede Natur hat ihre Grenzen. Statt Menschen darzustellen, die die Welt verbessern wollen oder die gegen die bestehenden Gewalten einen heldenmütigen Kampf der Freiheit und der höheren Gerechtigkeit kämpfen, hat er es sich lieber angelegen sein lassen, in allen Menschen, wie sie auch sein mögen, von welcher Richtung, Rasse, Religion oder Volksschicht, dasjenige aufzusuchen, was sie vor sich selber rechtfertigt, den Glauben oder Instinkt, von dem sie lebten, und so in jedem Menschen — das Menschliche aufzuzeigen. Auch darin zeigt sich ein hoher und idealer Sinn. Denn in den meisten Menschen liegt das Menschliche tief, tief verborgen, und noch seltener zeigen die Menschen Kraft und Lust, in ihren Mitmenschen das Menschliche aufzuspüren. Ist Jemand nur ein wenig von anderer Art oder gehört einer anderen Partei oder Interessengemeinschaft an, gleich leiten seine „Brüder“ daraus ein Recht, ja oft geradezu eine Verpflichtung ab, ihn misszuverstehen, fast Alles an ihm aufs übelste zu deuten und sein Menschliches womöglich gänzlich zu leugnen. Dieser fürchterlichen modernen Unduldsamkeit, die gerade so schlimm, wo nicht gar schlimmer ist, als irgend eine von Geschichte und öffentlicher Meinung gebrandmarkte Intoleranz, all diesem unfeinen und unfreien Pharisäertum tritt Fontane mit der ganzen Existenz seiner menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit entgegen. Daher seine Milde, Güte, Versöhnlichkeit. Sie ist nichts anderes als sein inniger Glaube an die Allgegenwart und Allbethätiung der Menschlichkeit. Dieser verbietet ihm, zu moralisieren. Darum hat jeder in seinen Grenzen Recht, Effi Briest, die die Ehe bricht, und Baron Innstetten, der den Ehebruch blutig rächt; die Welt, welche Effi verurteilt, und der Hund Rollo, der „von alledem nichts versteht.“ Fontane empfindet in dieser Hinsicht ähnlich wie Goethe. Die „Ordnung“ erscheint ihm als etwas Heiliges, weil Gegebenes, an dem ohne Not zu rütteln vermessen ist;

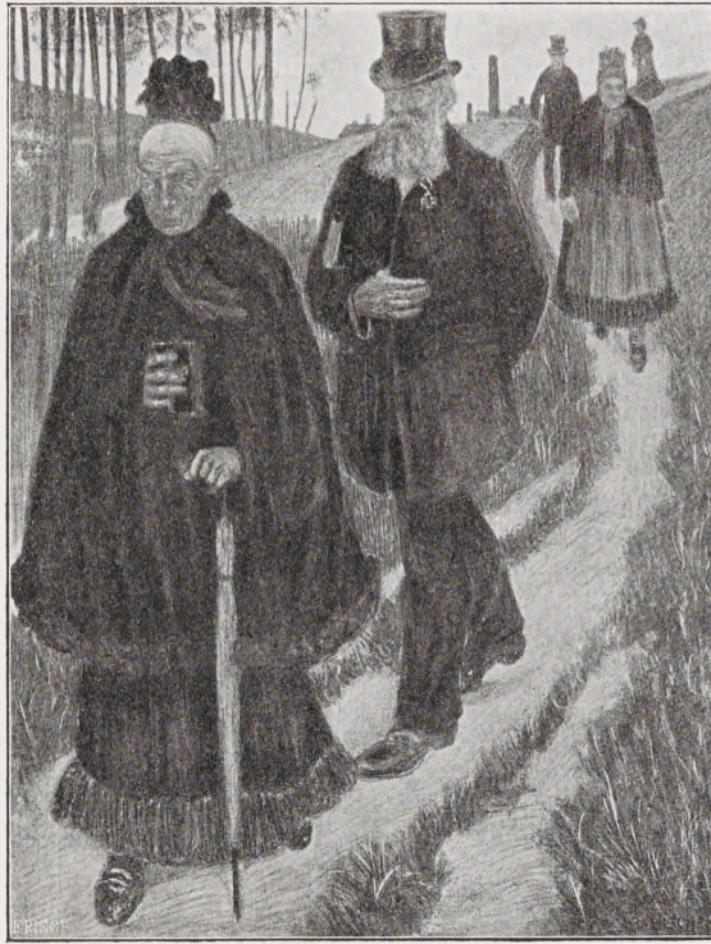
die „Gerechtigkeit“ als etwas Problematisches, das zu erkennen und zu erfüllen oft unmöglich ist. Daher begleitet er Auflehnungen, die ohne Aussicht auf sicheren Sieg unternommen werden, mit Misstrauen, ja „mit einer größeren oder geringeren, ich will nicht sagen in meinem Rechts- aber doch in meinem Ordnungsgefühl begründeten Missbilligung“, wie er gelegentlich in den „Kinderjahren“ bekannt. Auch hier werden Viele anderer Meinung sein, ohne dass darum diejenige Fontanes, die aus seiner Natur folgerichtig entwickelt ist, zu verwerfen wäre.

Jedenfalls muss man diesen Charakterzug sich gegenwärtig halten, um die Gelassenheit, mit der Fontane, trotz herzlicher innerer Beteiligung, den Geschehnissen dieser Welt gegenübersteht, in ihrer individuellen Eigenart zu begreifen. Sie ist nicht blos „Wurschtigkeit“, sondern auch Ehrfurcht vor dem Göttlichen, vor dem als unabänderlich Empfundenen. Es liegt Religiosität darin. Aber es ist jene Religiosität, die die Bewegungen des Menscheninneren nicht hemmt und einschränkt, sondern freimacht. Und darum keimt gerade hier Fontanes Humor, als die höchste Bethätigung seiner inneren Freiheit und Gelassenheit. Dieser Humor ist gleichsam ein graziöses Spielen mit dem Ernst schlichter Notwendigkeiten. Mag alles in diesem Leben von ehernen Gesetzen umgrenzt und umhegt sein, es gibt im Hirn des Menschen eine Kraft, die tändelnd drüber wegspringt. Es ist die Laune, die Phantasie, und die daraus quellende Lustigkeit und tiefe Schalkhaftigkeit. Fontane besaß diese Kraft in besonderem Masse, und nichts blos gelegentlich, sondern immer. Es gibt bei ihm keine Kopfhängerei; eine wahrhaft bezaubernde Heiterkeit schlägt immer wieder durch. Und diese betrachtet die Kleinheiten der Menschen mit Liebe. Allerhand Drolligkeiten und Schnurrpfeifereien erwachsen daraus, und Menschen, deren steifleinener Ernst sich zur Höhe dieser freien Geistigkeit

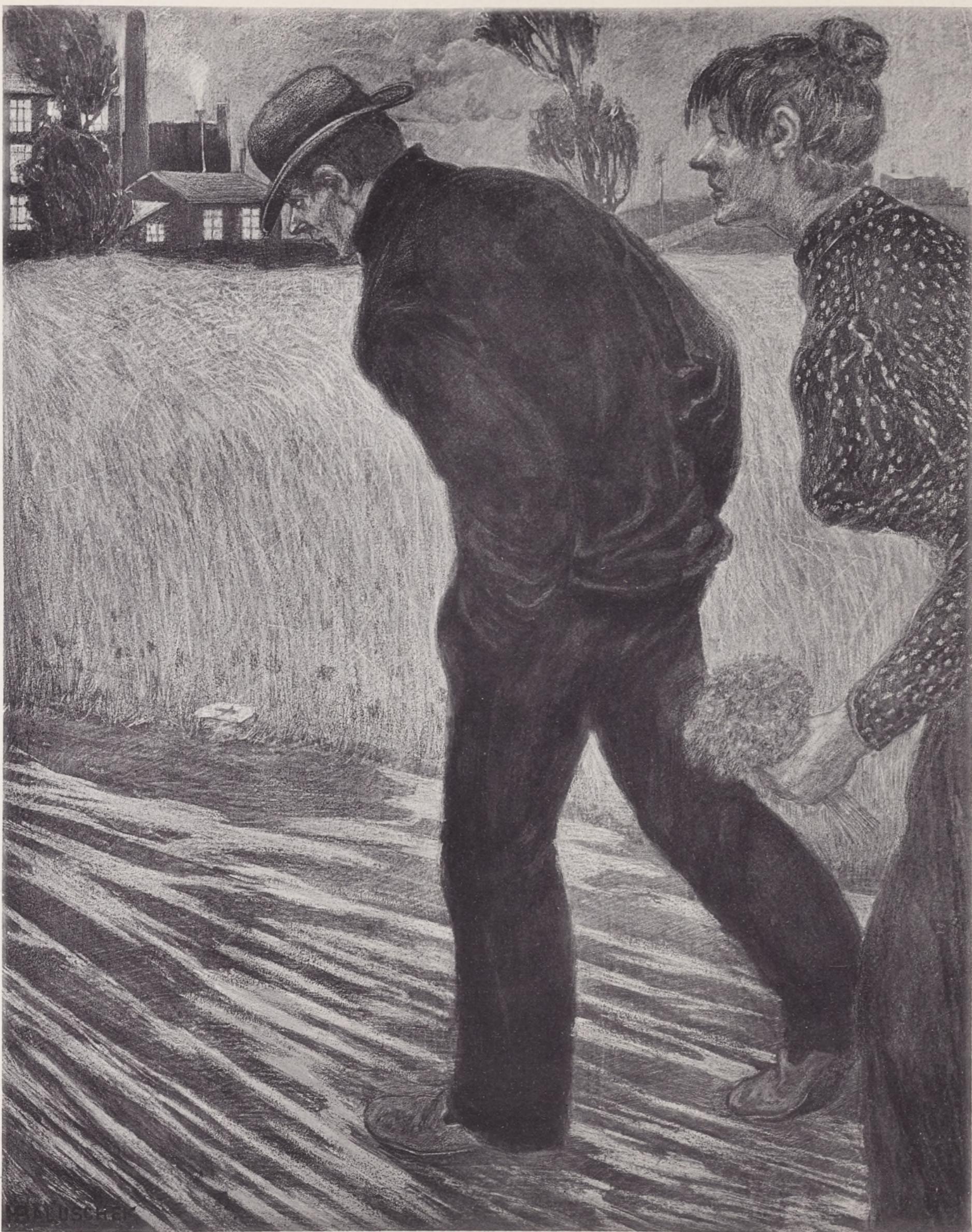
nicht zu erheben vermag, sprechen da wohl gar von „Frivolität.“ Fontane hat derlei Vorwürfe stets lachend zurückgewiesen. Er wusste, was ihm seine „Frivolität“ wert war, als eine wahre Kraft- und Gnadenspenderin. Sie war vielleicht noch mit ein Erbteil vom Blut seiner Vorfahren. Denn eine wahrhaft gallische Grazie durchrieselt und durchprickelt Fontanes Humor. Sie belebt und beschwingt vor allem die Kunst seiner Gesprächsführung. Da ist ein unablässiges Federballschlagen, ein Tennisspiel der Gedanken und Empfindungen. Vogelleicht und vogelsicher fliegen die Worte hin und her. Zumal im „Stechlin“, der mir überhaupt Fontanes freiestes Buch zu sein scheint, feiert diese Kunstfertigkeit echte Triumphe, und immer schwingt ein reizender, feiner Gemüston mit. Was gelegentlich vom alten Herrn Stechlin gesagt wird, das gilt auch von Fontane als dem Verfasser dieses Buches: „Ganz der Alte; jede Zeile voll Liebe, voll Güte, voll Schnurrigkeiten. Und eben diese Schnurren treffen sie nicht eigentlich den Nagel auf den Kopf?“

Und wie das freieste, so ist „Der Stechlin“ auch das jugendlichste Buch, das Fontane uns hinterlassen hat. Und Beides geht innig zusammen, die Freiheit und die Jugend. „Je freier man atmet, je mehr lebt man“ heißt es daselbst. Und an anderer Stelle: „Nichts beneidenswerter, als eine Seele, die schwärmen kann. Schwärmen ist fliegen, eine himmlische Bewegung nach oben.“ Und wie eine Zusammenfassung letzterungen einer beglückender Erkenntnisse mutet es an, wenn das schöne Wort fällt: „Aus Begeisterung und Liebe fliesst alles.“ Gerade diesen Ton in seiner vollsten Reinheit und gerade im hohen Greisenalter, dicht an der Schwelle des Grabes, gefunden zu haben, ist einer der wundersamsten Glücks- und Segenfälle in Fontanes langem, an Glück und Segen reichem Leben. „Aus Begeisterung und Liebe fliesst alles.“ Mehr braucht es nicht.

FRANZ SERVAES



HANS BALUSCHEK, KIRCHGANG





LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, DER CELLIST

DIE ZWEI REICHE DER KUNST

Eine gewaltige Kluft teilt die moderne Kunst in zwei Reiche. Die Künstler des einen Reiches sprechen die Sprache des Lebens, des wirklichen, um sie waltenden unendlichen Lebens, fühlen sich als Werkzeuge und Teilkräfte der Realität und ihrer Entwicklung und wollen in ihren Werken wie in Centren, in denen die tausendfältigen Strahlen der Wirklichkeit zusammenlaufen, das Bild dieses Lebens erzeugen. Getreu und darum veränderlich, stets in Bewegung, Fluss und Entwicklung wie das Leben selbst und wie ihre Seele sind die Werke dieser Künstler. Das zweite Reich der Kunst steht nicht wie jenes im Leben, sondern abseits vom Leben. Grüblerische Melancholie, starre Trauer erfüllen es oft und machen es zu einer Unterwelt; nur selten flüchten — im Reich des realen Lebens unverstanden und verfolgt — jene Schöpfer des hehrsten Idealismus und dionysisch-trunkener Zukunftshoffnung dahin und bilden in diesem stillen und düsteren Reiche eine „Insel der Seligen“. Nur dass beide vom Leben abgewandt sind, ist diesen zwei Gruppen des zweiten Reiches der Kunst gemein. Sonst sind sie wie Tag und Nacht unterschieden. Denn die einen entfliehen dem Leben, weil es zu enge ist für ihren Ueberreichtum, die anderen entfliehen dem Leben, weil sie zu enge sind, um das Leben zu ertragen und aufzunehmen. Man könnte sagen, das erste Reich der Kunst deckt sich mit dem Reich des wirklichen Lebens. Seine Künstler sind vor allem Menschen,

organisiert wie der Normalmensch, ihm nur durch die künstlerische Fähigkeit überlegen, Menschen, welche aber auch diese Fähigkeit nur lieben und gebrauchen, um dieses Leben, das Normalleben, die Realität zu erkennen und darzustellen. Aber das zweite Reich der Kunst ist kein „Reich von dieser Welt“. Wie eine Unterwelt und Oberwelt stehen seine beiden Teile der Allzuarmen und der Allzureichen fern von dem wirklichen Leben, dem ersten Reich der Kunst. Beobachten wir zunächst jene Unterweltlichen! Vom rauschenden Leben gequält und vertrieben flüchteten sie in ihr selbstgeschaffenes Reich der Schatten, wo nur die Einsamkeit leerer Zeit und menschenlosen Raumes um sie waltet, wo sie ihrer eigenen Seele horchen, die sich ihnen zu einem neuen Reich, zu einem Asyl erweitert, das aus sich selbst blüht und wächst, unbeeinflusst von dem grellen Licht und Lärm der Wirklichkeit, unter dem Schatten der Einsamkeit und dem Schweigen der toten Dinge — ungestört vom Leben, welches ihnen ja nichts ist als die Summe aller Wirkungen fremder, anders, nämlich normal organisierter und ihnen darum verhaschter Wesen. Ihre Seele und die Vergangenheit, die allein mit ihrem matt Abglanz einst wirklich gewesenen Lebens ihnen das giebt, was auch sie noch vom Leben vertragen, die es ihnen schmerzlos reicht, wie in einem milden Extrakt — sind ihr einziger Besitz. Wie anders die Oberweltlichen, die Seltsten, die Göttlichen! Das wirkliche Leben erschien ihren scharfsichtigsten und weitsichtigsten Blicken, die aus der unendlichen Mannigfaltigkeit mit ordnender Genialität das Wesentliche fanden, zu arm und zu bedrückend im Vergleiche zu dem Zukunftsweltenbild, das sie in sich tragen als seinen ersten Vorläufer und das sie, unverstanden von den Gegenwartsmenschen, den Normalen — mit glühendster Inbrunst verkünden. Mit den Füßen stehen sie gleichsam noch in dem Leben, das sie überwunden haben, weil sie seine höchste Endentwicklung voraus erkannten, aber mit dem Haupte und mit den trunkenen Blicken weilen sie in den Morgenröten der kommenden Zeiten!

Im Gegensatz zu den Unterweltlichen und Oberweltlichen, die beide fern dem wirklichen Leben sind, könnte man die Künstler des ersten Reiches: die Weltlichen nennen. Ihre Liebe gilt der Gegenwart, dem Seienden in seiner gegenwärtigen Mannigfaltigkeit, ja Unendlichkeit. Sie abstrahieren nicht, idealisieren nicht, sie fühlen sich als Teil dieses Seienden, dessen Einmaligkeit und Einzigkeit sie ebenso wohl wie die Ausserweltlichen erkennen, aber das sie eben deshalb nicht wie jene melancholisch oder dionysisch verlassen, um sich in eine andere Welt, in die Welt der Vergangenheit oder Zukunft zu flüchten, sondern in dem sie vielmehr mit doppelter Liebe und Freudigkeit aufgehen.

Die „weltlichen“ Künstler arbeiten mit den Mitteln, welche ihnen das Leben zuwirft und wählen nicht lange, da ihnen alles, was vom Leben kommt, gleich teuer ist und ihnen das Leben selbst, nicht die Kunst als das Heiligste und Verehrungswürdigste gilt. Was nur tauglich ist, den drängenden Reichtum ihres Innern, der ein Abbild ist des Reichtums der äusseren Welt, zu verkünden, ergreifen sie sorglos. Ihre Ausdrucksformen sind wechselnd wie das Leben, während die „ausserweltlichen“ Künstler sich eine Manier, ein immer wiederkehrendes Cliché ihrer Formen erfunden haben. Währerisch sind diese Künstler in der geistigen Nahrung ihres Lebens. Sorgfältig und ängstlich halten sie

alles von sich, was ihren abnormalen, vielleicht kranken Organismus verletzen könnte. Sie haben ihre eigene Nahrung, die sie ihren Verdauungskräften anpassen. Noch sorgfältiger, peinlicher, gewissenhafter und — wehleidiger sind sie in der Auswahl jener Mittel, mit denen sie ihr Inneres der Kunst anvertrauen. Die Kunst sehen sie nicht wie die „Weltlichen“ als etwas Selbstverständliches zu ihrem Sein wie Atmen Notwendiges an; es ist, als ob sie der Kunst und damit ja den ihnen gleichgültigen oder verhassten Menschen ein Geschenk machten. Es liegt immer eine gewisse Scham in ihren Werken. Sie fühlen, dass sie sich eigentlich untreu werden, dass sie sich gewissermaßen kompromittieren, wenn sie künstlerisch schaffend werden und sie suchen, das gut zu machen, indem sie oft ihre Werke nicht der Allgemeinheit, sondern nur einer erwählten Schar Gleichgesinnter und -Begabter geben.

Wie anders die „Weltlichen“, die Künstler des Normalen, der Gesundheit! In allen Formen, nie an die Manier gebunden, tritt ihre Kunst auf — heute im Lumpenkleid — morgen im Prunkgewand. Das Liebste ist ihnen die Wahrheit — unbekleidet in ihrer göttlichen, nur die Schwachen und Kranken schmerzenden Nacktheit. Die „Ausserweltlichen“ hingegen lieben das Kostüm, das reiche, komplizierte, mit dem tiefsten Verständnis aller alten Kulturen gebildete Kostüm, um sich in diesem zu verbergen vor der Menge, um ihren zarten, anders gearteten Organismus, der empfindlich ist wie eine Mimosa pudica, vor jeder rauen Berührung zu schützen, um nur von Gleichgesinnten und Gleichleidenden erkannt zu werden. Ja, das Kostüm wird ihnen wichtiger und teurer als das, was von ihm gedeckt werden soll. Sie sagen nicht: Seht, was ich bin! sondern: Seht, was ich euch sehen lassen will! — — — Jene sprechen in der Sprache des Lebens, in der einfältigen, schlüchten oder rauhen und charakteristischen Redeweise des Volkes, welche durch ihre Kunst immer erweitert und so zu der ihr bestimmten und möglichen Höhe entwickelt wird, — diese verachten den Dialekt des Volkes, sie haben ihre eigene Sprache, ihre Priestersprache. Denn wie Geheimpriester der Kunst fühlen sie sich, die die Pflicht haben, ihre vermeintlich letzten und tiefsten Erkenntnisse zu bewachen und sie der Welt zu bewahren, indem sie sie vor ihr schützen. Aber ihre Erkenntnisse sind nur die Wahrheiten ihrer eigenen, abnormalen Natur, welche für die Menschheit, die immer die Summe des Normalen bleiben muss, nur durch die artistischen Formen wertvoll sind, in denen sie auftreten. In der Kunst hat alles ein Recht, sich auszudrücken: das Wahnsinnige sogar und Krankhafte, nicht minder wie das Lebens- und Zukunftsfähige. Was man im Leben bekämpfen und vernichten möchte, das kann man — wenn es zum Präparat der Kunst geworden, gleichsam in den Phiolen der Schönheit zu seiner Wesens-Essenz aufgelöst ist, verehrend genießen. . . .

Die „Weltlichen“, die Künstler des Lebens, werden vom Volke verstanden, das seine Werke zu seinem Eigentum macht. Die „Ausserweltlichen“ verzichten auf den Volksbeifall, ja sie verachten ihn und begehrn nur nach der Liebe der „Erwählten“, d. h. der Gleichgearteten. Ihre Kunst ist ihnen eine Geheimkunst, ein Privileg, ein Adelszeichen. Diesen gelten jene nicht, und jenen gelten diese nicht als wahre Künstler. Ueber die „Weltlichen“ schrieb ich einmal: Sie sind jene reichen und weiten Naturen, deren Wesen mit dem Worte Künstlertum nicht vollständig erfasst wird.

Ueber ihre Kunst reicht ihre Persönlichkeit, über ihre Werke reicht ihr Leben. Sie betrachten es als die Aufgabe ihres Daseins, die unendliche Fülle der Welt in sich aufzunehmen und in der tiefen und breiten Schale ihrer Seele zu sammeln. So kann ihnen oft ein Tropfen Lebens wichtiger sein als das vollendeste Kunstwerk. Die Kunst ist ihnen ein Teil des Lebens, ein blühendes oder verdorrtes Reis. Jenen Künstlern des zweiten Reiches (den „Unterweltlichen“, da wir die „Oberweltlichen“ als zu seltene Erscheinungen füglich beiseite lassen) ist die Extension, von ihrer Seele als Mittelpunkt aus über das All des Lebens versagt. Sie sind schon durch ihren geistigen und körperlichen Organismus — sei es, dass ihre Sinne und Gefühle einmal zu stumpf, einmal zu verfeinert und zart geworden sind — unfähig, sich selbst dem Leben, als das Zweite, als ein Ebensoganzes wie das Leben gegenüberzustellen. Sie ertragen seinen Andrang und seine Ueberfülle nicht. Wie eine gewisse Art von Fischen überlassen sie sich nicht toll und kämpferisch der wogenden Strömung, sondern kriechen scheu und verängstet in ein bergendes Versteck, um der Nahrung zu warten, an der sie nicht ersticken. Das Wenige, welches diese Menschen aufnehmen, wird zu einer unerhörten Feinheit verarbeitet und das kostbare, so mühsam gewonnene Kunstprodukt wird einsam wie die Perle in der Muschel verwahrt, in einer vor jedem Trubel der Welt fest verschlossenen Hülle. Indem sie nicht wahllos und vom Zufall geleitet, wie jene, sich den Eindrücken der Welt überlassen und sie zu Kunst verarbeiten, suchen sie vielmehr aus einer ganzen Gruppe sorgfältig überdachter und gleichsam langsam in sich ausgebrüteter Empfindungen und Erlebnisse die Essenz zu ziehen und diesen kostbaren Stoff in die dauerndste Form zu gießen. Sie lieben deshalb vor allem die Gleichnisse, die Symbole und bauen in sie den Gedanken hinein, sodass er unversehrt darin verharren kann, wie die Mumie in dem Sarkophag. Sie sind im Glauben, dass das eigentlich Künstlerische, als etwas zu Feines, zu Zerbrechliches einer festen Kleidung bedürftig ist, die es vor der Zerstörung schützt. So ist ihnen das Symbol nur ein Mittel, den Inhalt ihrer Kunst aus dem Schwanken, Fließen und Vergehen des Lebens für die Ewigkeit zu bewahren.

Die „Weltlichen“ wollen Künstler ihrer Zeit sein, die „Ausserweltlichen“ wollen Künstler der Ewigkeit sein. Getrennt sind ihre beiden Reiche durch eine gewaltige, kaum überschreitbare Kluft. Sollen wir nun, nachdem wir ihr Wesen zu erkennen versucht haben, auch die gebräuchlichen Namen dieser Grundrichtungen der Kunst aufzählen? Es sind ihrer zu viele und treffen jeder nur ein Teilchen der Wahrheit. Die treffendsten sind noch für die „Weltlichen“: Klassiker, Realisten, Objektive — für die „Ausserweltlichen“: Romantiker, Subjektive, Stilisten, Symboliker, Decadents.

In jedem Kunstabschnitt der bisherigen Zeiten finden wir diese Grundspaltung. Vom Standpunkt der Kunst aus sind beide gleichwertig, denn was die Weltlichen an Reichtum und Fülle vorhaben, das ersetzen die Ausserweltlichen an unsäglicher Feinheit und Schönheit. Unter der Optik des Lebens aber sind diese beiden Richtungen nicht gleichwertig. Der genialste „Weltliche“: Goethe, hat einmal von diesem Standpunkt des Lebens aus zu Eckermann über sie so wahr und klar entschieden, indem er die einen als die Künstler der Gesundheit und des stetigen Wachstumes, die anderen als die Künstler der Krankheit und des Verfalles bezeichnete. MAX MESER



LUDWIG VON HOFMANN, REITER

KUNST UND RELIGION DIE KUNST UND DIE RELIGIOESE MENGE VON HARRY GRAF KESSLER

Die Geschichte zeigt als den unerschöpflichsten Quell von Kunst die Religion. Haben immer wieder Not oder Zufälle die Kunst in den Dienst des Glaubens gestellt? Oder deutet diese Stetigkeit gesetzmässige Beziehungen an, und neigt von Natur die Seele dazu, Bahnen zwischen Religion und Kunst zu bilden? Muss notwendig religiöse Erregung zu Kunstschaften und Kunstgenuss führen, und kann umgekehrt Kunstgenuss zu religiöser Erregung werden? Die Aesthetik wird nicht umhin können, diesen Wechselbeziehungen nachzuforschen, sobald sie sich erst dem Ratgeber entwachsen fühlt und nur darauf ausgeht, das ästhetische Phänomen verstehen zu lernen, wie es auftritt und wie es verläuft.

Die Seele im Umwandeln von Religion in Kunst und von Kunst in Religion begriffen, — Verbindungen von Gefühlen und Bildern, die zu den ewigen und typischen Seelenvorgängen gehören, deren Wesen aber eben der Wandel ist, — ein verfliessender und jedesmal wie vom Zufall gewebter Schleier von Inbrunst und Sinnlichkeit, und auf diesem eine von den unwandelbarsten Erscheinungen der menschlichen Geistesgeschichte, der schillernde Regenbogen des religiösen

Kunstwerks: — wenn der Lohn kein anderer ist, so wird zum mindesten doch das Schauspiel sehenswert sein.

*

Die religiöse Erregung ist ihrem Wesen nach immer die Sehnsucht, das Ueberweltliche klarer wahrzunehmen, um es inbrünstiger fühlen zu können. Beide Elemente, in die schon der naive Sinn die Seelenvorgänge zerfallen sieht, haben also an ihr den gleichen Anteil: die Vorstellungen, die aus den Sinnesempfindungen und deren Erinnerungsbildern erwachsen, und die Reaktionen des Seelenverlaufs auf die Vorstellungen, die von der neueren Psychologie seit Wundt unter dem Namen Gefühl zusammengefasst werden. Die Verbindung zwischen einem Bilde des Göttlichen und einem starken Gefühl ihm gegenüber ist der Eine Kern, der von der Mannigfaltigkeit der religiösen Gestaltungen umhüllt wird. Und auch diese Gestaltungen durchlaufen immer wieder analoge Bahnen; denn den zahllosen Bildern und Gefühlschattierungen, aus denen sie zusammenwachsen, dienen doch

immer nur zwei Gefäße zum stürmischen Widerspiel ihrer schöpferischen Vermischungen: die religiöse Menge und der Heilige.

I

Einer „Menge“ nähert sich eine Versammlung religiös bewegter Menschen umso mehr, je mehr die religiöse Erregung in jeder einzelnen Seele den Einflüssen folgt, die von den anderen Seelen auf sie einwirken, je weniger individuell sie also verläuft. Die Vorgänge in den verschiedenen Seelen werden einander aber dann nicht nur ähnlicher, sondern entwickeln sich überhaupt anders als in einer Seele, die sich allein überlassen ist. Von den beiden Bethätigungen, die zusammen die religiöse Erregung bilden, wird in der Menge die Eine: das starke Fühlen, — die Inbrunst der dem Göttlichen zustrebenden Sehnsucht, — der Seele leicht. Wenn Menschen versammelt sind, in deren Seelen ähnliche Gefühle vorwiegen, so verstärken einander die ähnlichen Gefühlswellen schon durch ihren Parallelverlauf und dessen Aeusserungen. Stimmungen, die Viele zugleich und zusammen empfinden, wachsen von selbst zu immer gröserer Kraft an. Die Menge bietet dem gemeinsamen Fühlen eine natürliche und starke Resonanz. Für den anderen Bestandteil der religiösen Erregung, für das deutliche Vorstellen, die klare Anschauung des Göttlichen, ist der Mensch dagegen gerade in der Menge von äusserer Hilfe abhängig. Die Menge erlaubt ihm nicht, sich durch eigenes Denken zu eigenen Bildern emporzurütteln, sonst würde das Bild nicht in allen Versammelten dasselbe sein. So kann die religiöse Erregung in der Menge erst ganz zur Entfaltung kommen, wenn ihr von außen Vorstellungen gegeben werden.

Aus dieser Notwendigkeit zerfällt die religiöse Menge auf allen Kulturstufen und auch dann, wenn sie wie die bacchische Schaar oder wie die Versammlung christlicher Ekstatikersekten durch keinen Brauch von vornherein geordnet ist, in Gemeinde und Seher, Gemeinde und Priester. Inmitten Derer, die sich auf Grund von dunklen Ahnungen oder verblassten Erinnerungsbildern zusammenfinden, zunächst nur lose durch das Gefühl verknüpft, steht Einer auf und setzt an die Stelle ihrer verworrenen und mehr oder weniger verschiedenen Vorstellungen das gemeinsame und fest umrissene Bild. Das ist die Funktion, die den Priester und Seher ausmacht; sein Wesen ist, dass er Vorstellungen schafft; wie die Sinne für den Einzelnen wirken, so wirkt der Seher für die Vielen. Er ist für die Menge das Auge, das Ohr, das Sinnesorgan, durch das allein das Bild des Göttlichen sich ihr enthüllen kann.

Die einfachste Form dieser Seher-Funktion bildet sich, wenn allein die gemeinsame Gefühlserregung Einen emportreibt, zu handeln oder Worte hervorzustossen; so ist es mit Dem, den der Geist bewegt bei den Quäkern und in anderen Mystikergemeinden. Was der Erleuchtete thut oder sagt, das entspricht dem Gefühl Aller hier deshalb, weil sein Bewusstsein denselben Inhalt wie das ihrige hat. Was in seiner Seele im Vergleich zu deren bisherigen Inhalt plötzlich als klares und sicheres Bild aufleuchtet, überstrahlt gleich hell, was die anderen Seelen anfüllt; die Offenbarung verhält sich zu den in jenen Seelen vorherrschenden Gefühlen ebenso wie zu den seinen; denn es sind dieselben Gefühle, zu denen sie in Beziehung tritt. Hier kommt also die Macht des Sehers von einer Art von organischer Einheit, die dem, was ihn als

Offenbarung überzeugt, im Bewusstseinsinhalt der Anderen dieselbe Vormacht sichert; die Offenbarung hängt wirklich mit dem dunklen Meer von Gefühlen und verworrenen Bildern zusammen, das durch die Seelen der Menge brandet; sie ist eine Welle, die höher und heller beleuchtet ist, in der sich aber dieselben Schwingungen fortsetzen, die auch jene anderen, nächtigen Wogen emportreiben.

Aus diesem jeder religiösen Menge als solcher notwendigen Organ entwickelt sich überall eine zweite Form: das Sehertum als Amt, der zum Seher Geweihte, der Zauberer, der Priester. Das Unterscheidende dieser zweiten Stufe ist, dass die Vorstellungen, die erweckt werden, nicht mehr ohne Vorberechnung, wie sie des Rausches Wogen und Zufälle emportreiben, aus dem Innern eines Begeisternten quellen, sondern sich unabhängig von Dem finden müssen, was gerade im Priester vorgeht. Die Einwirkung wird vorbedacht und die hinreissende Macht, die die Worte oder Gebärden des echten Sehers daraus schöpfen, dass sie organisch emporwachsen aus dem Gefühlsrausch der Menge selbst, wird durch Berechnung hinzuerworben. Aber auch der Priester verfolgt wie der Seher als Endziel die Verschmelzung der Gefühlsbewegung mit einer gleichzeitig in der Seele leuchtenden Vorstellung, eines Bildes des Göttlichen mit der Glut der von der Menge genährten Gefühle.

Die Aufgabe, die den Priestern und Sehern gemein ist, ist also: Vorstellungen, die sie erwecken, mit Gefühlen zu einer organischen Einheit zusammenzuknüpfen. Die gewöhnliche Mitteilung von Mensch zu Mensch, und auch die der reinen Erkenntnis, der Wissenschaft, dienende reiht immer nur Vorstellung an Vorstellung, schlägt nur zwischen Bildern oder zwischen Begriffen Brücken; sie will auch da, wo sie Gefühle erwähnt, nicht das Gefühl selbst in die Gedankenreihe verflechten, sondern die Vorstellung des genannten Gefühls, einen Begriff also, oder bestenfalls ein Erinnerungsbild. Hier aber enthüllt sich also, hervorgegangen aus den Bedürfnissen des religiösen Mengenlebens, eine Einwirkung von Seele auf Seele, die von jener gewöhnlichen ihrem innersten Wesen nach verschieden ist. Der Priester will das Gefühl selbst, eine lebendige Regung des Menschenherzens, in die Maschen seines Gewebes verknüpfen; Gefühl und Vorstellung sollen nebeneinander gleich stark und hell im Bewusstsein leuchten.



Wer diese Thätigkeit, die neben der Mitteilung von Vorstellungsreihen als besondere Gattung der seelischen Einwirkung sichtbar wird, hier beim Priester zum ersten Male in ihrem Wesen wahrnimmt, der wird fragen, ob denn diese Gattung mit dem Wirken des Priesters erschöpft ist, oder ob zu ihr auch noch andere Arten der Einwirkung von Mensch auf Mensch gehören? Sobald die Ästhetik nicht bloß das Wesen der Kunst, sondern auch das Wesen des Kunstgenusses erforschen will, d. h. die Zusammensetzung der Vorgänge, die des Künstlers Werk in der Seele von Hörern oder Beschauern auslöst, stellt sich die Frage gerade auch in betreff der Kunst. Wenn aber der Kunstgenuss nicht bloß in Vorstellungsfolgen, sondern notwendig in einem Gewebe von Vorstellungen und Gefühlen besteht, und wenn dieses Verbundensein sich als gleich wichtig für die Ziele des Künstlers

wie für die des Priesters zeigen sollte, dann könnte sich wohl von hier aus entwirren lassen, warum Religion und Kunst so rätselhaft verschwistert blühen und sterben.

*

Jedes gewöhnliche Kunstarbeit setzt als selbstverständlich voraus, dass der Künstler nicht bloß die Vorstellungen berücksichtigt, die sein Werk erweckt, sondern auch das Gefühl, das es erregt. Vulgar krystalliert sich dies zu der Anschauung, der Künstler wolle, dass der Beschauer sein Werk schön finde. Denn der Ausspruch, „Das ist schön oder unschön“, ist nicht, wie manchmal geglaubt wird, ein kritisches Kunstarbeit, sondern der Ausdruck eines die betrachtete Vorstellung begleitenden Gefühls. Die Seltenheit dieses Gefühls bei der Mehrzahl Derer, die mit Kunstwerken in Berührung kommen, — im Gegensatz zu der grossen Gewöhnlichkeit des seinen Ausspruch usurpierten Urteils — erhellt allerdings daraus, wie selten die Worte „Das ist schön“ vor einem dem Beschauer wirklich neuen Werke vernommen werden. Denn das Urteil lässt sich immer erst dem Gefühl nachsprechen, das Jemand empfunden und ausgesprochen hat; und manchmal dauert es lange, bis Einer von Denen, denen Schönheit zu fühlen als Gabe beschieden ist, vor dem Werk eines Künstlers sich einfindet.

Aber gerade an dieser verschiedenen Fähigkeit zum Kunstgenuss zeigt sich, dass die Menge Recht hat, dass die Kunswirkung in der That irgendwie von dem Gefühl abhängt. Denn was von Mensch zu Mensch und auch von Zeitalter zu Zeitalter wechseln kann, ist nicht die erweckte Vorstellung, sondern die Reaktion der Persönlichkeit auf die Vorstellung. Diese aber ist, was Gefühl heisst. Es fragt sich also, ob diese Verknüpfung von Gefühl und Vorstellung nur ein allerdings regelmässig bei der Kunstbetrachtung eintretendes Accidenz ist; — denn so wird, wie es scheint, gewöhnlich geglaubt; weshalb man sich der Mühe nicht zu unterziehen pflegt, ein Werk zu fühlen, das man beurteilen will; — oder ob im Gegenteil die Verbindung von Gefühlen mit Vorstellungen für den Künstler ähnlich wie für den Priester der Zweck seines Schaffens ist, und ob aus ihr das Wesen selbst der Kunst und des Kunstgenusses hervorgeht. Von der Rolle, die im Kunstschaften und Kunstgenuss das Gefühl und die Verbindung zwischen Gefühl und Vorstellung spielen, hängt der Grad der Verwandtschaft zwischen Priester und Künstler ab.

*

Das Kunstwerk setzt sich zusammen aus stark in die Gefühlsbewegung eingreifenden Sinnes- oder Phantasiereizen: durch diese Zusammensetzung seines Urstoffs ist der Kunstgenuss mit dem Spiele verwandt, mit Kampfspiel und Reiten, mit allen Empfindungen, die dienen, ein erhöhtes Fühlen auszulösen, auch wenn es Empfindungen der Muskeln und gröberen Nerven sind. In der griechischen Seele vereinigte kein Zufall das Bedürfnis nach Kunst mit dem nach Spiel und Wettkampf; die Verschwisterungen von Gefühl und Sinnesempfindung stiegen nach ihrer natürlichen Folge auf; zuerst die der gröberen Gefühle und Körperempfindungen, und dann die Reizungen des Ohrs, des Auges, der Phantasie. Die Natur war es, die die Empfänglichkeit für feinere und

kunstvolle Reize auf die Freude am eigenen Körper aufbaute. Die „höhere Bildung“, die es anders macht, auch die heute wieder beliebte ästhetische, unterlässt es gewöhnlich, Werke zu zeitigen. Und auch dem Kunstempfinden des Stubenhockers soll man misstrauen. —

Die Art, wie diese Elementarvorgänge zur Kunst verbunden werden und wie die künstlerischen Verbindungsformen das Gefühl beeinflussen, muss den Wert zeigen, den das Gefühl und seine enge Verbindung mit der Vorstellung für die Kunst haben.

Vom Spiel zur Kunst leitet der Rhythmus. Der Rhythmus ist eine in Zahlen fassbare Eigenschaft des Zeitverhältnisses, nach dem die Sinnesreize geordnet sind; — die Phantasiereize sollen später berührt werden. — Wenn man nach forscht, wie der Rhythmus auf die Elementarverbindungen von Gefühl und Sinnesempfindung wirkt, dann zeigt sich, dass zunächst die Wiederkehr desselben Zeitverhältnisses in verschiedenen aufeinanderfolgenden Gruppen von Sinnesreizen die Aufmerksamkeit anzieht. Der sinnliche Teil der symmetrisch geordneten Seelenorgane wird infolgedessen vor dem inneren Auge deutlicher; das Gefühl aber nicht nur deutlicher, sondern zugleich kräftiger, weil die durch die Aufmerksamkeit verdeutlichte Sinnesempfindung das Gefühl stärker anregt als eine undeutliche. Die verstarkten Gefühlswellen können einander nun verwischen und stören; die Form des Gefühlsverlaufs geht dann dem Bewusstsein verloren; — (ich nenne Form des Gefühls die Curve, die seine Stärke beschreibt, während seine sozusagen stoffliche Eigenart seine Qualität oder Farbe heisst); — das wiederkehrende Zeitverhältnis, nach dem die Sinnesempfindungen eintreten, kann aber auch im Gegenteil der Art sein, dass die Gefühlswellen sich sozusagen mit einander einschwingen, und dass also aus ihren widerstreitenden Verlaufsformen eine einzige und reine Gefühlslinie wird. Dies ist die Wirkung, die an dem Zahnenverhältnis Rhythmus heisst; ihre physiologische Kehrseite ist bisher nicht aufgeklärt.

Die Besonderheit des Rhythmus ist nicht, dass er irgendwie die Qualität der Gefühle verändert (denn dieselben Sinnesempfindungen und daher dieselben Gefühlsfarben können rhythmisch oder unrhythmisch durcheinander verlaufen), sondern dass er den Gefühlsverlauf in eine feste Form leitet. Im Rhythmus zeigt infolgedessen das Fühlen seinen Verlauf und dessen ganze Stärke deutlich; es wird zu einem scharf begrenzten Strom, statt sich im Widerstreit zu einem formlosen Nebel aufzulösen. Der Rhythmus erlaubt deshalb, durch Wahrnehmungen der zarteren Nerven, des Ohrs und des Auges, das Gefühlsleben ebenso stark anzuregen, wie durch die Empfindungen der Körpervenen, die von Natur das Gefühl stärker erregen, weil sie heftigeren Reizen gewachsen sind. An rhythmischen Formen und Tönen bemerkt der Wilde wahrscheinlich zuerst den Gefühls- und Erregungswert der reinen Gesichts- und Gehörempfindungen; dann böte also der Rhythmus zuerst die Empfindungen des Ohrs und des Auges neben denen des Körpers der Kunst als Stoff ihrer Formen dar.

Diese Besonderheit der rhythmischen Anordnung knüpft zwischen den Sinnesempfindungen und ihrer Gefühlsbegleitung ein neues Band. Der Verlauf des deutlichen Fühlens wird von den Intervallen der Sinnesempfindungen abhängig; die Gefühlswoge, die sich infolge der Rhythmisik der Zahl

bildet, kehrt in ihrer besonderen Form jedesmal mit dem gleichen Rhythmus wieder; sie verändert sich, wenn der Rhythmus wechselt. Zu dem Bande, das von Natur das Gefühl in seiner Qualität an die Qualität der Sinnesempfindung knüpft, gesellt sich ein zweites, durch das seine Form von der Bewegung der Sinnesempfindungen abhängig wird.

Wenn schliesslich wechselnde Rhythmen das Gefühl in Bewegungen bringen, die untereinander zu einem einheitlichen und klar bewussten Gefühlsverlauf zusammenfließen, dann erscheinen die rhythmischen Gruppen zusammen als eine einzige rhythmische Form verwickelter Art. Der Gesamtrhythmus setzt also für grössere Folgen von Sinnesreizen die Wirkungen des einfachen Rhythmus fort; die von den einzelnen Gruppen ausgehenden rhythmischen Gefühlswellen verlaufen, ohne einander zu stören; sie werden zu einem Gesamtgebilde, das als ein Wellenspiel des Gefühlslebens neben den Sinnesempfindungen in klarer Gestalt dahinwogt.

Rhythmisches wird auch das scheinbar unbewegliche Ornament wahrgenommen; das Auge erfasst die einzelnen Teile der Symmetrie nacheinander. Und Rhythmen sind die Proportion und die ornamentale Flächenverteilung, der „schöne Fleck“, den die Japaner und der arme Beardsley so raffiniert erregend verwendet haben. —

Der Rhythmus schafft aber nur eine Form; in ihr können die Farben des Fühlens sich rein oder verworren mischen wie in derselben Wellengestalt klares oder trübes Wasser verfliesen kann. Wenn die Sinnesempfindungen sich aber so ordnen, dass die Gefühlsqualitäten nebeneinander rein erhalten bleiben oder zu neuen aber klaren Schattierungen zusammenfließen, dann heißt diese Eigenschaft ihrer Verbindung Harmonie. Die Harmonie bevorzugt keine Sinnesempfindung; nur den Gefühlsfarben und ihren Verwandtschaften verdankt sie ihr Sein. Ihr Entstehungsgesetz ist die rätselvolle Gefühlschemie, nach der die Elemente der Gefühlsbewegung einander suchen und fliehen, trüben oder zur höchsten Macht und Klarheit emporheben. Sie selbst aber ist der tiefe Friede oder der machtvolle Kontrast aller Gefühle in selig bewegter Einigkeit. Hier haben ihr Reich die grossen Geheimnisvollen der Kunst, Leonardo, Velazquez, Wagner, deren Zauberformeln keiner enträteln und keiner fliehen kann; die Orphischen, die aus Gefühlselementen neue Leidenschaften erfinden; die Bethörer der Sinne, die zwischen Gefühlen die geheimsten Wahlverwandtschaften ausspüren und die Seele daran wie in einen Strudel hinabziehen. —

Von den Reizen der Sinne unterscheiden sich die der Phantasie, das Wort, das Porträt, die Naturnachahmung; sie erwecken außer der Sinnesempfindung und deren Gefühlsbegleitung auch noch eine Vorstellung der Phantasie, von der eine zweite Gefühlsbewegung ausgeht; sie schaffen also als seelischen Elementarvorgang eine Verschlingung von Sinnesempfindung, Phantasievorstellung und von mindestens zwei Gefühlselementen.

Die Phantasiereize verbinden sich zum Kunstgenuss durch die Poesie. Die Konzeption, nach der sie verbunden werden, wird wegen derselben Eigenschaften poetisch genannt, wegen deren eine Verbindung von Sinnesreizen rhythmisch oder harmonisch heißt: weil die nach ihr aufeinanderfolgenden Reize das Interesse erwecken, das Fühlen deshalb stärker erregen und den verstärkten Gefühlsstrom in klaren Farben und in deutlichen Bahnen neben der Vorstellung herlenken.

Die Gefühlsbewegung ist es also, die die Reizfolge zu Poesie zusammen hält; die Konzeption wird erst poetisch in dem Moment, da an dem Gewebe von Phantasievorstellungen die Farben und Formen einer eigenartigen und klaren Gefühlsbewegung hervorleuchten. Die Offenbarung, aus der jedesmal eine poetische Konzeption hervorgeht, ist daher die eines mit bestimmten Sinnes- und Phantasievorstellungen untrennbar verbundenen Gefühlsspiels; dieses Gefühlspiel ist, was mit jedem poetischen Werk neu geboren wird; was das Werk zusammen hält wie die Seele den Körper; was man mit Recht seine „Idee“ nennen kann. Der Rhythmitiker wählt den Takt nach der Form der Gefühlswelle, die er erregen will; der Künstler stimmt die Qualitäten der Sinnesempfindung nach einer erschauten Gefühlsharmonie; der Poet aber steigt von einem Gefühlspiel, dessen Möglichkeit sich ihm offenbart hat, hinauf und zurück zu den Phantasievorstellungen und Sinnesempfindungen, an die die Farben des erschauten Fühlens gebunden sind, und ordnet dann so die Sinnes- und Phantasiereize, dass sie den Verlauf der Gefühle in die gewollten Linien leiten.

Aber statt eines einzigen Gefühlsflusses, wie ihn Rhythmus und Harmonie formen, umfasst die Poesie, da die Phantasie von außen nur durch die Sinne zu reizen ist, immer die Wellen von zwei Gefühlströmungen: die Empfindungen und Gefühle der Sinne neben denen der Phantasie. Das Gefühlspiel, aus dem die poetische Konzeption hervorgeht, ist deshalb immer eine Kreuzbewegung, in der Phantasigefährle und Sinnesgefühle durcheinanderschwingen oder verschmelzen.

Daher ist aber die Ansicht falsch, dass blos das Wort, die Dichtung, die natürliche Ausdrucksweise der Poesie sei. Die andren Verkörperungen der Poesie sind kein Surrogat für dichterische; denn dem bestimmten Sinnesgefühl entspricht ein bestimmter Sinnesreiz; und dieser braucht nicht ein Wort zu sein. Die bildende Kunst ist es, die eine poetische Konzeption natürlich ausdrückt, wenn die Sinnesgefühle, die von der Konzeption umfasst werden, an Reize des Auges gebunden sind. Zum Ausdruck von Tizians Himmlischer und Idischer Liebe wäre das Wort Surrogat. — Aber anderseits ist deshalb ein schlechtes Gemälde, auch wenn es sich noch so sehr für poetisch ausgiebt, kein gutes Kunstwerk; Kaulbach ist, gerade weil er ein trauriger Maler ist, nicht poetisch. Denn die Poesie umfasst in ihrem Grundwesen auch das Sinnliche.

Rhythmus, Harmonie und Poesie sind die einzigen Mittel alles Kunstschaffens; in aller Technik, in jeder Regel, in jedem einzelnen Handgriff zeigen sich Proteusartig immer nur sie. Sie aber sind nur drei Formen Eines Bestrebens; sie sollen die seelischen Elementarvorgänge so aneinanderreihen, dass ihr Zusammensein das Fühlen neben dem Vorstellen zur Geltung bringe, und ihre Aufeinanderfolge das Fühlen in seiner Form an die wechselnde Vorstellung anschliesse.

Die Reinheit und Klarheit der Gefühlsbewegung ist schliesslich auch, was die Einheit des Kunstwerks nötig macht; denn diese Einheit bedeutet, dass die verschiedenen von einem Werk erregten Gefühlsvorgänge in ein solches Verhältnis gebracht sind, dass ihre Farben sich gegenseitig nicht trüben und ihre Formen einander nicht verwischen.

Das Gefühl, schwebt also nicht entfernt und sozusagen entbehrliech als Ausdruck ästhetischer Hochschätzung neben

und über dem Kunstwerk. Sondern Empfindungen wirken so, wie es der Künstler erstrebt, nur in dem Mafse, in dem sie sich mit den vom Künstler gewollten Gefühlen verbinden; sie wirken daher künstlerisch um so sicherer, je notwendiger, d. h. je enger sie mit dem Gefühl verknüpft sind; und sie wirken infolge von steigender Deutlichkeit und infolge von reicher und subtiler Beziehungen untereinander nur dann auch künstlerisch stärker, wenn zugleich mit der Deutlichkeit der Vorstellungen die Gefühlsreaktion anwächst und die Verfeinerung des Sinneseindrucks sich widerspiegelt in einem reicherem Farbenspiel der Gefühlsbewegung. — So erklärt sich auch, warum die Feinheit der Sinne allein zum Kunstgenuss nicht genügt und die ästhetische Begabung des Wilden in keinem Verhältnis steht zu seiner sehr weit ausgebildeten Fähigkeit, Sinneseindrücke zu unterscheiden.

Weil das enge Nebeneinander von Gefühl und Vorstellung das Ziel der Kunsttechnik ist, deshalb fallen aber gewisse Arten der Verknüpfung zwischen Gefühl und Vorstellung für den Künstler fort: nämlich die Fälle, in denen nicht eine Verbindung zwischen Gefühl und Vorstellung das Erstrebe ist, sondern die Vorstellung bloß als Mittel dient, um ein Gefühl anzuregen — und ferner die Fälle, in denen Gefühl und Vorstellung zusammen zu einem Motiv des Handelns werden. — Wenn die Einwirkung nur Zorn oder Freude, Leid oder Lüsternheit anregen, den Menschen leidenschaftlich oder sentimental stimmen soll, kann von Kunst nicht die Rede sein, weil die Absicht nicht auf ein gleichwertiges Nebeneinander von Gefühl und Vorstellung, sondern bloß auf deren Nacheinander geht. — Im zweiten Fall aber entzieht sich das Gefühl der Gestaltung durch den Einwirkenden; die Form des Gefühlsverlaufs wird in dem Moment von der äusseren Einwirkung unabhängig, in dem das Gefühl und die Vorstellung sich zum Motiv zusammenschliessen. Der Entschluss zur That wirkt wie ein Blitz, der eine Neuordnung der ganzen atmosphärischen Kräfte einleitet; ein neuer Abschnitt beginnt für die Seele; und dieser Abschnitt lässt sich durch die Einwirkung und überhaupt von außen nicht bestimmen; Form und Verlauf des Gefühls werden von Dem, der den Seelenzustand geschaffen hat, nur bis zum Entschluss zur That beherrscht. Das ist der Grund, warum, wie Schopenhauer zuerst beobachtet hat, die Kunst aufhört, wo das Motiv beginnt.

So ist eine klare und feste Verbindung von Gefühlen mit Vorstellungen das Ziel des Kunstschaaffens; die Kunst-Technik kann erst dort anfangen, wo die Auswahl der Sinnesempfindung oder Vorstellung leise beeinflusst wird von der Rücksicht auf ein bestimmtes Gefühl; und der Reiz hört auf, künstlerisch zu sein, wenn nicht mehr die Vorstellung selbst zu seinen Endzielen mitgehört, sondern was gewollt oder gezeigt wird, nur eine Leidenschaft oder nur eine That ist. Jenseits der einen Grenze stehen alle Mitteilungen von reinen Vorstellungsreihen: die Nachrichten der Wissenschaft und des Alltagslebens; die andere scheidet Alles ab, was nur zum Affekt oder nur zur That reizt. Dazwischen liegt das gleichzeitige Auftauchen und Wieder-verschwinden von Gefühlen und Vorstellungsreihen. Zu diesen Formen des Seelenlebens gehören die, die der Künstler erstrebt.

*

Jeder Kunstgenuss ist also notwendig ein Ablauf von eng verwobenem Fühlen und Wahrnehmen. Ob umgekehrt jede absichtlich erzeugte Verschwisterung von Gefühlen mit Vorstellungen auch künstlerisch ist, ist die weitere Frage. Denn die Aesthetik hat fast immer bestimmte Gefühlsfarben oder Vorstellungarten ausgesondert und erklärt, dass nur diese in die Kunst eingehen dürften; und wenn sie mit Recht Vorschriften dieser Art machen könnte, dann würde sich hier der Priester vom Künstler trennen; der Künstler müsste Regeln befolgen, die den Priester als Priester nicht binden können. Deshalb muss jene Frage hier beantwortet werden.

Am längsten und manigfältigsten hat die Aesthetik das Wesen der Kunst im Vorstellungsinhalt finden wollen; in Deutschland mit Vorliebe im abstrakten Vorstellungsinhalt. Namentlich die Philosophieprofessoren der deutschen Universitäten haben von Zeit zu Zeit immer wieder unternommen, die Kunst als eine Art von minderer Metaphysik hinzustellen, und damit zu verstehen gegeben, dass ein Kunstwerk eigentlich nur von einem Philosophieprofessor ganz zu begreifen wäre. — Von Andren wurde Benvenuto Cellinis Aufserung, dass die Kunst das Ziel habe, einen vollkommenen männlichen oder weiblichen Körper richtig darzustellen, als der Inbegriff der ästhetischen Weisheit fruktifiziert; die Vorstellung des in jedem Gebiet der Seele und der Natur Vollkommenen solle die Kunst schaffen. Allerdings sei nicht die abstrakte Idee ihr Ziel; aber sie habe Das zu enthüllen, was Plato die Idee nennt; die vollkommene Form, die der getrübten Wirklichkeit zugrunde liegt, werde durch sie dem menschlichen Auge und Ohr wahrnehmbar. So braucht denn Niemand, der sehen und hören kann, die Furcht zu hegen, dass ihm irgend Etwas von Dem, was der Kunst Wert verleiht, verborgen bleibe. Ein Kommentar und ein Operngucker genügen, um in jedes Geheimnis des Genius einzudringen.

Aber die Idee, d. h. das innerste Wesen eines in zahllosen Formen der Wirklichkeit vermuteten Einen Naturstrebens, lässt sich nur als die Uebertreibung von Einer oder als ein Durchschnittsbild aus Allen von diesen wirklichen Formen anschaulich vorstellen; wenn die Kunst die Idee enthüllen soll, dann erreicht sie ihr letztes Ziel entweder im anatomischen Schema oder in der Karikatur. Deshalb gefiel diese Aesthetik in gleichem Mafse dem gebildeten Bürger und dem Bohème-Romantiker. Die Phantasie durfte ohne Scheu rasen; sie schuf Ideen. Und dem gebildeten Bürgerstande schmeichelte es, wenn er umgekehrt zu verstehen glaubte: was Gott eigentlich immer gewollt aber nicht gekonnt habe, und deshalb den Akademiedirektoren überlassen musste, sei das Mittelmässige.

Was soll aber bei Dem Allem die Kunst? Die Kunst ist für die Zwecke, die alle Ideenästhetiken der Kunst vorschreiben, überflüssig. Ja die Kunst wäre dem wahren Werte des Kunstwerks schädlich, wenn dieser in einer objektiven Mitteilung bestände. Denn je stärker die Form des Werkes wirkt, um so weniger objektiv kann der Ergriffene dessen Inhalt erfassen; um so mehr von Dem, was ihm eigen ist, steigt aus seiner Seele empor und mischt sich in die Vorstellungen, die ihm der Künstler giebt. Die ganze Technik geht darauf aus, dieses Subjektive heranzuziehen, Gefühle mit den erweckten Vorstellungen zu verweben. Wer zur Kunst greift, zeigt also, dass was er mitteilen will, keine objektive Erkenntnis sein kann; ja, dass er den

Seelenreichtum des Hörers braucht, um, was er zu sagen wünscht, ganz auszusprechen.

Aber deshalb kann überhaupt das Wesen der Kunst nicht in der Mitteilung von Vorstellungen einer bestimmten Art bestehen; jeder Versuch, hier Schranken zu ziehen, scheitert daran, dass in der Kunst die Vorstellung in enger Beziehung zum Fühlen steht. Die Vorstellung empfängt ihren Kunstwert erst aus ihrer Beziehung zu einem Gefühl; dieses Gefühl wird durch die Form bestimmt; die Form aber wechselt bei jedem Werk; infolgedessen wechselt auch der Kunstwert eines Inhalts mit jeder Verarbeitung. Mit anderen Worten, die Rolle der Vorstellung ist, dass sie die Qualität des Gefühls bestimmt, wie das, was vulgär Form heißt, des Gefühls Stärke hebt und seinen Ablauf formt; der „Inhalt“ ist bei der Kunst nur ein Teil der Form, die dem Künstler dient, ein bestimmtes Spiel von Gefühlen hervorzurufen. So sind denn auch, nebenbei gesagt, Realismus und Naturalismus eine Erneuerung nicht um des Inhalts sondern um der Form willen; sie werden nötig, weil die ältere Kunst als unwahr empfunden wird, nicht weil ihr Inhalt objektiv unwahr ist; dieser relativen Wahrheit bedarf in der That die Kunst, weil sie sonst ihre Macht über das Fühlen verliert oder durch den Widerspruch, den sie herausfordert, den Gefühlsablauf in einen Gegensatz zur Vorstellung bringt.

Die gestellte Frage aber verengert sich also dahin, ob die Aesthetik mit Recht der Kunst Gefühlsqualitäten verbieten oder vorschreiben kann?

Baudelaire und die ihm gefolgt sind, haben aus dem Grundsatz: „l'art pour l'art“, die alte Ansicht von Neuem ableiten wollen, dass die Kunst immer das Schönheitsgefühl erregen müsse. Dreiviertel von aller Dichtung und insbesondere das Drama werden dadurch aus der Kunst ausgeschieden oder als halbe Kunst von minderem Wert hintangestellt. Baudelaire folgert auch so und stellt tapfer Gautiers Sonette als Kunstwerke über Shakespeares Dramen.

Aber selbst auf die bildende Kunst eingeschränkt, vertraut diese Forderung auf einen Bodensatz alter Metaphysik, die Wörter für Realitäten hinnahm. Schönheit fasst unter einen Begriff tausend Gefühle und Farbenspiele der Seele zusammen, und heute andere als morgen. Die Realität, die dem Worte zu Grunde liegt, das Gefühl, das sich der Aesthetiker denkt, ist nicht mitteilbar und deshalb nicht festzulegen. Die Schönheit allein der Kunst zum Ziel setzen, heißt den Künstler an die Willkür des Sprachgebrauchs weisen, nach französischer Art an den Geschmack.

Aber selbst wenn aller Wahrscheinlichkeit entgegen zugestanden wird, dass immer derselbe Gefühlston mit dem Worte Schön benannt wird, trotzdem die Gegenstände, die ihn erregen, jedesmal andre sind, selbst dann ist Nichts gewonnen; denn es bleibt noch nachzuweisen, dass nur, was diesen Ton erregt, Kunst ist; und dieser Nachweis ist in sich unmöglich. Denn er ließe sich sowohl empirisch wie logisch nur führen, wenn der Begriff der Kunst, der gerade in Streit steht, gegeben wäre; der empirische Beweis setzt die Kunst als bekannt voraus, weil er darlegen würde, dass die Kunst, — die also bekannt sein muss, — immer den Gefühlston Schön erstrebt hat; der Beweis durch die Logik, weil er Schönheitsgefühl und Kunst einem höheren Begriff subsumieren müsste, um aus diesem dann ihren notwendigen Zusammenhang abzuleiten.

Der Vorzug der Schönheitsästhetik vor jeder Ideenästhetik besteht darin, dass sie nicht die eine Hälfte des ästhetischen Vorgangs, das Fühlen, vergisst. Dieser Fortschritt aber genügt also nicht, um zu einem Fundament vorzudringen, von dem aus der Kunst Gefühlsfarben sich vorschreiben lassen; er stellt die Aesthetik blos auf den Geschmack oder macht sie bestenfalls von einem Zirkelbeweis abhängig.

Was vom Schönheitsgefühl gesagt worden ist, gilt aber auch von jeder andren Gefühlsfarbe. Der Kunst lässt sich ebensowenig die Qualität des Gefühls vorschreiben wie der Inhalt ihrer Vorstellungen; sie ist in beiden frei. Eine Verbindung von Gefühl und Vorstellung ist Kunstgenuss, nicht weil bestimmte Gefühle oder bestimmte Vorstellungen darin eingehen, sondern weil mit Absicht von außen ein Gleichgewicht zwischen Gefühl und Vorstellung erzeugt ist, in welchem die Vorstellung das Gefühl erregt, das Gefühl aber nicht forteilt, auch nicht zur That wird, sondern mit der Vorstellung zusammen als helles Doppelgestirn vor dem inneren Auge ausharrt.

*

Hier wird man fragen, was denn den Wert dieser Verbindungen ausmache, dass sie als Kunst eine solche Rolle in der Geistesgeschichte spielen könnten; mit anderen Worten, was die Frucht des Kunstgenusses ist, wenn das Verbundensein gleich klaren Fühlens und Vorstellens sein ganzes Wesen ausmacht.

Die Seele kennt auch ohne künstliche Anregung Augenblicke, in denen Gefühle und Vorstellungen eng verschwistert nebeneinander herschweben; nicht immer taucht aus der diffusen Dämmerung, in der Gefühle und Sinnesempfindungen durch das Bewusstsein fluten, eine helle Vorstellungsreihe, eine Erkenntnis, auf, oder nur ein Affekt, eine stärker erglühende Gefühlsverbindung; sondern manchmal fällt das Licht gleich stark auf Gefühl und Vorstellung: — die tiefste Meeresstille des Fühlens kann dieses Gleichgewicht finden, vor einer Sternennacht, wie in einem Menschenbild die heißeste Leidenschaft. Das Bewusstsein von Kraft und Einheit, das solche Augenblicke des gleich klaren Fühlens und Schauens geben, beruht darauf, dass was die Seele neben den Vorstellungen so deutlich umrissen vor sich sieht, sie selbst ist: Das, was sie im Gegensatz zu den Vorstellungsreihen von Natur für ihr Eigen hält. Während sie die Gefühlsbewegung über Vorstellungsreihen beim Denken vergisst, oder in der Leidenschaft vorwärtsstürmend nicht beachtet, schwebt in solchen Momenten Das, was sie intuitiv als ihr Eigen empfinden muss, ihre in der Gesamtheit ihrer Gefühle sich selber erscheinende Persönlichkeit, deutlich vor ihrem Bewusstsein. Nicht die Vorstellung der Persönlichkeit, die gebildet wird, damit sie als Subjekt zu anderen Vorstellungen in Beziehung trete, nicht das Bild des Ichs, das vor dem eigenen Auge in der Welt eine Rolle spielt, sondern das Ich selbst, das zwischen Geburt und Tod, von Augenblick zu Augenblick, in Sehnen und Hoffen, in Schwäche und Kraft, in Hass und Liebe sich selber erlebt.

Die Fragen, ob es ein Ich überhaupt giebt, ob dieses Fühlende wirklich das Ich ist, sind hier belanglos; denn hier können sie nicht gestellt werden. Die Seele kann das Bewusstsein, dass sie es ist, die fühlt, nicht verlieren; der Vorgang des

Fühlens, was es auch sei, das ihn erlebt, ist untrennbar von der intuitiven, von keinem Zweifel erreichbaren Sicherheit, dass Ich es bin, von dem gefühlt wird. Dieses ist sogar, was allen Reaktionen der Seele sowohl auf Empfindungen der Sinne wie auf Vorstellungen der Phantasie am sichersten gemein ist, was Einen Begriff, der sie alle umfasst, den Begriff des Gefühls, am deutlichsten rechtfertigt.

Wenn das zur Klarheit um eine Vorstellung verdichtete Gefühl deren Wandlungen folgend zu neuen Stärken und Qualitäten übergeht, so verbindet sich deshalb gleichviel ob in Wahn oder Wahrheit damit die intuitive Sicherheit, dass Ich das Innerste meiner Persönlichkeit an diesem Wandel Selber erlebe. Die äusseren Eindrücke sind Mir von Wert, weil Ich an ihnen Mich Selbst in Gefühlen geniesse, die Mir aus eigener Kraft der Phantasie vielleicht versagt wären. Der lockende Reiz, den jede Reihe von Sinnesempfindungen ausübt, die starke Gefühle erregt, liegt in dem Licht, das durch sie die äussere Welt auf die innere wirft, an den Möglichkeiten des inneren Lebens, die durch sie erfüllt werden. —

Das innere Leben wirkt aber nun auf das äussere zurück. Das Gefühl lockert die Enge der Verbindungen zwischen den Vorstellungen, an die es sich heftet, und den vorhergehenden und nachfolgenden. Schon bei mässig starken Begleitgefühlen beginnt diese Lockerung und schreitet mit der Stärke des Affektes fort. Wir sind im Hass und in der Liebe ungerecht; aber ebenso in der Begeisterung, im Schmerz, in der Trauer, weil den Vorstellungen um so weniger Raum im Bewusstsein bleibt, je mehr sich das Gefühl ausdehnt. Alle Bilder, die das Gefühl nicht heraushebt, fangen an, dunkler zu werden, und gleich den anderen das Bild des Ichs, das äussere Ich.

Aber in demselben Maße, in dem sich deshalb die Beziehungen einer Vorstellung zu der Außenwelt und deren Mittelpunkt, der vorgestellten Persönlichkeit lösen, in demselben Maße knüpfen sie sich enger zu der im Gefühl ihr wirkliches Selbst erlebenden Persönlichkeit. Es ist, als könnte das wirkliche Ich sich selber nur in der Selbstvergessenheit klar und stark erscheinen. Je undeutlicher die Kausalität wird, um so bedeutsamer erscheinen die Beziehungen, die die Vorstellungen mit den Gefühlen verbinden. Das innere Auge durchläuft nun die Bahnen zwischen den Gefühlen und der von ihnen emporgehobenen Vorstellung, wie es sonst an der Kette der Kausalität die Vorstellungsröhren entlanggleitet; das Gefühl legt sich als Deutung der Vorstellung unter; die Vorstellung nimmt eine tief persönliche Beziehung an; die Welt scheint aus uns hervorgegangen und in uns zurückzulaufen; le paysage est un état de l'âme. — An den Beziehungen, die die Vorstellung mit der Persönlichkeit verbinden, steigen jetzt auch die Bilder des eigenen Lebens empor; daher mischt sich in diese Augenblicke so viel Vergangenheit und so viel Zukunft; die Seelenvorgänge verketteten sich nach einem Gesetz, das nicht mehr in die Weite der Welt sondern in die Tiefe des Ichs führt.

So begegnen einander die Erscheinungen beider Art. Wie die Vorstellung durch das Gefühl in die Tiefe hinabscheint, so zieht das Gefühl die Tiefe zur Vorstellung empor; wie die Sinnenwelt die Persönlichkeit sich selber enthüllt durch das Spiel des Gefühls, so schenkt die Persönlichkeit durch die Kraft des Gefühls den Reichtum ihres inneren Lebens der Sinnenwelt.

*

Diese Wirkungen führt also auch die Kunst herauf, wenn Kunstgenuss in der That ein gemeinsam ablaufendes gleich klares Fühlen und Vorstellen ist. Je nachdem die eine oder die andere Wirkung vorherrscht, nähert sie sich dem Ornament oder dem Symbol.

Nicht nur die in Linien oder Proportionen rhythmische Flächenverzierung, die eigentlich Ornament heißt, empfängt ihren Wert davon, dass die Arabeske, zu der ihre starken oder zarten Begleitgefühle sich durcheinanderschlingen, das Ich ihm selber enthüllt, sondern jede Rhythmik, auch des Tons, auch der Bewegung.

Der Tanz gesellt die Innerlichkeit zu den mächtigen Empfindungen der Muskeln und Nerven des Körpers. Der Künstler, der seinen Takt ersinn, enthüllt keine Vorstellung, keine Idee; — die Aesthetiker der Idee haben den Tanz auch verschwiegen; und das genügt, ihre Seichtheit darzuthun; — der Tanzrhythmus zielt aber auch nicht auf einen bestimmten Gefühlston, wie auf den der Schönheit oder den der Freude. Sondern der Tanz hebt nur die Gefühlsfarbe, der sich die Seele am meisten zuneigt, zu Kraft und Klarheit empor und gestaltet an den Empfindungen des Körpers, der sich in Eile aber zu keinem Ziele bewegt, ihre Wogenfolge zu Formen, die denen der Sehnsucht gleichen. Daher kann der Tanz jede Schattierung der Persönlichkeit in sich aufnehmen und sie in mächtigem Fühlen von Takt zu Takt forttragen zu dem Unerreichbaren der Mystik und Liebe.

Aus der rhythmischen Körperbewegung, als deren Lautbegleitung, wird, wie Richard Wagner entdeckt hat, das Melos geboren; das hat Büchners Untersuchung bestätigt. Niemand, der den Gesang noch unentwickelter Völker gehört hat, kann überhört haben, wie die Laute nur allmählich eine harmonische Färbung bekommen, wie langsam sie vom bloßen Begleiteräusch der rhythmischen Körperbewegung zu einer Folge bestimmter Töne werden. Das Melos entsteht, wenn sich zum Rhythmus die Klänge in Harmonieen gesellen. Die Gefühlsschattierung ist dann nicht mehr dem Zufall angehängt, sondern auch sie wird, wie durch den Rhythmus der Lauf des Gefühls, vom Künstler bestimmt. Daher die grösere Macht der Melodie, um das Innere vor sich selbst zu enthüllen. Ein Gefühlston, nicht nur ein Gefühlsverlauf, die in der Seele der ganzen Rasse als Teil ihrer Eigenheit schlummerten, werden vom Künstler ans Licht gezogen.

Wie der Klang, so gesellen sich Farbe und Licht in Harmonieen dem Rhythmus zu. Die Malerei, die Plastik, die Architektur, soweit sie blos die Sinne reizen, sind nichts Anderes als Ornamente, bei denen zum Rhythmus eine Harmonie von Licht und Schatten, von Farbe kommt. Hierher gehört auch der Tanz als Schauspiel, im Unterschied vom Tanz als Selbsterregung; die Loïe Fuller hat unserer Zeit die Verwandtschaft zwischen dem Schauspiel des Tanzes und dem des Ornamentes wohl am deutlichsten zum Bewusstsein gebracht; während im Orient dieser Zusammenhang nie verloren wurde. Auch diese Künste haben keinen anderen Erfolg, als den des einfachen rhythmischen Ornamentes; sie verweben miteinander nur reichere und vielfältigere Gefühlsvorgänge.

Zu den Sinnenreizen, wie sie diese Künste verbinden, können aber bei einer jeden noch Reize der Phantasie hinzukommen: zu ihren Rhythmen und Harmonieen Poesie: bei der Architektur die Offenbarung von Schwere und Masse, (die Araber, die der Poesie bei den für das Auge schaffenden

Künsten widerstreben, haben in ihrer Architektur auch die konstruktiven Wirkungen nicht verwendet); — bei der Plastik und Malerei die Darstellung des Lebens oder der Fabelgestalten der Phantasie; — zum Melos das Wort, das aus der Singweise Lied und Dichtung schafft; — zum Tanz die Bedeutung, durch die aus der rhythmischen Körperbewegung die Pantomime, und wenn noch das Lied sich hinzugesellt, Komödie und Drama entstehen. Komödie und Drama führen in den Gefühlswogen, die kontrastierend, zu komischer oder tragischer Einheit durcheinanderschwellen, wohl am mächtigsten das Gemüt sich selber vor; Charakterdarstellung ist ihr Hauptmittel. Der Genuss eines jeden dramatischen Schauspiels ist eine ins Gigantische gesteigerte Arabeske von Gefühlslinien, die die phantastischen, und unter diesen auch die moralischen Gefühle in sich verweben kann, die aber desselben Wesens ist wie die ärmere des einfachen rhythmischen Ornamentes; die Poesie hat nur ein neues Prisma hinzugefügt, durch das das unendlich brechbare Seelenspektrum zu einem reicheren Farbenspiel, zu seiner vollkommeneren Selbstenthüllung hindurchgeht. —

Die Rückwirkung der Gefühlsverbindung auf die Vorstellungsfolge: deren Lösung aus der Kette von Vorstellungen, in die sie als Glied verflochten war, — tritt um so stärker ein, je stärker und mannigfaltiger das Gefühl vom Kunstwerk erregt wird, je vollendet also das Werk technisch ist. Werke jeder Kunstart vom einfachen Ornament bis zu Dichtung und Drama können so stark und ergreifend wirken. Dann kann man sie mit Recht Symbole, d. h. Sinnbilder, nennen; denn der Vorgang, den der Künstler in der Seele erweckt, erhält dann über sich selber hinaus einen tieferen Sinn; die Umkehr des inneren Blicks tritt ein; das Kunstwerk zeigt nicht blos der Persönlichkeit ihr eigenes Ich, sondern legt dieses Ich, das sich in den Gefühlswellen selber erkennt, den erweckten Vorstellungen als Deutung unter.

Die Kunst bekommt dadurch eine eigene Macht, die Welt zu erklären: sie gibt „Wahrheit“; sie kann in der That, wie die Ideenästhetik gewollt hat, die Welt deuten; aber nicht in Begriffen, sondern aus der Tiefe des Ichs heraus; sie wird für den Hörer oder Beschauer eine Deutung der Welt aus seiner Persönlichkeit. — Aber nicht nur was ihm als Außenwelt erscheint, deutet sie ihm, sondern auch sein als Mittelpunkt dieser Außenwelt vorgestelltes äußeres Ich; denn auch dieser Vorstellung legen sich die vom Werk erregten Gefühle als Erklärung unter. Das Kunstwerk deutet das äußere durch das innere Ich.

Wie die Wirkung, die ich ornamental genannt habe, von der Feinheit und Tiefe des Fühlens, von der ursprünglichen Persönlichkeit, abhängt, so wechselt der Wert der symbolischen Wirkung mit dem Reichtum, den sich die Seele erwirbt. Je reicher das innere Ich durch Schmerzen und Freuden an Farben des Fühlens wird, die das Werk heranziehen kann, und je reicher das äußere Ich an Bildern seines Erlebens ist, die das vom Werk erregte Gefühl deuten kann, um so voller wird der symbolische Klang. Deshalb ist die symbolische Wirkung beständig neu, während die ornamentale nur wenig wechseln kann. Die grossen Werke der Kunst haben eine solch unerschöpfliche Zeugungskraft, weil sie symbolisch wirken. Als Symbol ist, wie Keats sagt: „a thing of beauty a joy for ever.“ — Dante und Donatello haben uns die Männer der Renaissance in Seele und Gestalt

bewahrt; nicht „Gebildete“ oder blasse Aesthetiker, sondern Gattamelata und Farinata Uberti, — Männer, wie Dante sagt, „cogli occhi griffagni“ — mit Augen wie Greifen — geschmeidig und hart an Geist und Körper, die Seele voll Hoffnungen und durchkämpfter Leiden, die der leiseste Reiz emportreibt. Selbst ihr Wissensdrang war bei den Borgia und Medici, den Rovere, Este und Malatesta Temperament und Phantasie. Für solche Seelen, die „voll Figur“ und Leidenschaft waren, barg in der That ein Kunstwerk in jedem Moment ein neues, noch ungeborenes Glück.

Das Symbol unterscheidet sich also von Grund auf von der Allegorie, dem Hieroglyph, das nur eine Abart des Phantasiereizes ist, eine Association zwischen einer Sinnesempfindung und einer Kette von Vorstellungen, ohne dass ein Gefühl dazwischenkommt. Im Gegenteil ist die symbolische Wirkung eine Fortsetzung und Steigerung der ornamentalen und hängt ganz vom Gefühl ab. Sie kann allerdings auch durch den Inhalt des Werkes unterstützt werden; man spricht dann von symbolistischer Kunst. Symbole schafft aber auch diese nicht anders als andre Kunst, d. h. durch die Gewalt, mit der sie das Fühlen erregt und an die von ihr erweckten Vorstellungen fesselt; und es ist bemerkenswert, dass diejenigen beiden Künste am häufigsten und unmittelbarsten symbolisch wirken, welche sich eines Inhalts am wenigsten bedienen können, aber gerade deshalb der Entfaltung der inneren Seelenvorgänge am wenigsten Schrecken auflegen, die Architektur und die Musik.

Das Werk wird also um so vollkommener zum Symbol je vollkommener das Gefühl die Vorstellung, von der es ausgeht, isoliert, je ausschliesslicher daher die Beziehung zwischen Gefühl und Vorstellung an die Stelle derjenigen zwischen der Vorstellung und den anderen Bildern tritt, in denen die Außenwelt am Bewusstsein vorüberzieht. Es giebt einen Punkt, wo dann Gefühl und Bild sich so vollständig von aller anderen Erfahrung lostrennen, dass der Bewusstseinsverlauf abbricht. So taucht schliesslich über dem Horizont der Kunst die Ekstase auf, als die höchste Stufe, bis zu der eine Verbindung zwischen einem Gefühl und einer Vorstellung sich erheben kann. Die Ekstase ist in der That der eigentlich überkünstlerische Zustand, das Aufleuchten von Bild und Gefühl zu solcher Glut, dass alle Bande mit dem übrigen Inhalt des Bewusstseins schwinden und keine Erinnerung mehr zum Alltag zurückführt.

* * *

So ergiebt sich denn, dass der Kunstgenuss mit der religiösen Erregung Eines Wesens ist; beide bestehen aus einem starken Fühlen, das mit einem hellen Vorstellen eng verbunden ist. Das Kunstschaften aber erreicht dieses Ziel, indem es Gefühle erregt, Vorstellungen weckt und drittens Beide zu Einem Seelenvorgang zusammenschmilzt. Der Priester dagegen hat nur das Zweite und Dritte zu thun; denn das Gefühl ist in der Menge schon vorhanden. So würde die Untersuchung auf der Seite des Kunstschaften zu einem halb negativen Ergebnis führen, wenn nicht in Wirklichkeit der Priester doch in den meisten Fällen auch das Gefühl beeinflussen müsste.

Denn sobald die Vorstellung des Göttlichen, die er erwecken will, mit der Mengenerregung nicht spontan

verschmilzt, muss er das Fühlen packen, um es heranzuziehen; d. h.: seine Thätigkeit umfasst dann auch den dritten Bestandteil des künstlerischen Schaffens. Die Natur giebt aber, um ein Gefühl zu beeinflussen und an eine Vorstellung anzuknüpfen, nur die Mittel, durch die dieses Ziel vom Künstler erreicht wird; diese daher muss auch der Priester sich schaffen. Er wird den Verlauf der vorhandenen Gefühlsbewegung durch Rhythmus von den Intervallen seiner Einwirkungen abhängig machen, oder aber solche Gefühle neu erregen und an seine Offenbarung knüpfen, die als Brücke die erweckte Vorstellung mit dem Gefühl der Menge verbinden können, also Harmonie oder Poesie benutzen. Deshalb zeigt fast Alles, was dem Priester oder dem Seher dient, Spruch und Mythus und Götterbild, schon in der frühesten Kultur wenigstens Ansätze von Kunsttechnik; nicht zum Schmuck sondern als Aeusserung der Priesterfunktion. Selbst rohe Kunstversuche aber können hier gewaltige Seelenvorgänge hervorrufen, wenn sie eine Vorstellung eng mit der religiösen Massenerregung zusammenknüpfen; denn diese ist an sich schon stark.

Aber andererseits ist gerade deshalb die Aufgabe für den Priester verwickelter als für den einfachen Künstler, weil seine Verbindung von Gefühl und Vorstellung schon auf ein starkes Gefühl in den Seelen trifft. Er hat daher nicht blos eine Vorstellung und ein Gefühl zu schaffen und mit einander zu verbinden, sondern dieses Gefühl zugleich mit dem bereits in den Seelen wogenden zusammenzuschmelzen. Jedes Gefühl hat aber, wie erwähnt, bestimmte Verwandtschaften, nach denen es sich mit anderen Gefühlen eng und klar oder trübe und feindlich verbindet. Aus dieser besonderen Bedingung, unter der der Priester schafft, ergiebt sich also für ihn ein Antrieb zur Verfeinerung der Mittel, durch die er Gefühl und Vorstellung weckt. Dieser Antrieb fehlt vielleicht dem primitiven reinen Künstler. Der Priester aber sucht, seine Herrschaft über die Form und Farbe des Gefühlsvorgangs, den er erregt, auszubilden, weil er ein Interesse hat, ihn den Wahlverwandtschaften des Mengengefühls anzupassen. Und aus derselben Ursache folgt er Wandlungen der religiösen Mengenerregung mit neuen Kunstgestaltungen; sie entsprechen den Verwandtschaften der neuen Gefühlsfarbe.

Eine Schranke aber bildet die vorher bestimmte Farbe des Mengengefühls für die Kunst des Priesters nicht. Denn nicht wie die Einwirkung das Gefühl färbt, bestimmt den Kunswert einer Schöpfung, sondern wie eng und klar sie ein Gefühl überhaupt an eine Vorstellung anschliesst; weil nur hiervon die Wirkung abhängt, die fortschreitend vom Ornament zum Symbol und bis zu den Grenzen der Ekstase den Wert der Kunst für die Seele erhöht. In diesem Punkte aber streben gerade Religion und Kunst nach demselben Ziel; je enger das Fühlen sich an das Göttliche, Offenbarte anschliesst, je mächtiger und heller erleuchtet seine Wellen neben der Vorstellungsfolge hinwogen, um so entwickelter, stärker, vollkommener ist nicht nur der Kunstgenuss sondern auch die religiöse Erregung. Die Kraft des Fühlens aber bietet die religiöse Menge dem Künstler in höchster Steigerung. Nirgends sonst findet er in den fremden Seelen, auf die er wirkt, so starke Gefühle, die er packen und seinen Kunstformen einweben kann; nirgends ist deshalb der Kunstgenuss elementarer, der Natur des Menschen näher, als in der religiösen Menge; er ist dort eins mit der religiösen Erregung selbst; die

Kraft dieser ist seine Kraft. So unvorstellbar uns die Glut der religiösen Begeisterung ist, die in Seelen des dreizehnten Jahrhunderts aufflammen konnte, so unvorstellbar bleibt die Tiefe der Kunsterregung, die die Florentiner fortriss, als die Madonna von Cimabue das Göttliche ihnen so zeigte, dass die Sehnsucht am Ziele zu ruhen glaubte.

II

Das Gefühl, das zur religiösen Erregung gehört, wird von der Menge, wie schon gesagt, spontan gestärkt. An seinen Farben schafft ebenfalls sie, nicht der einzelne Mensch, am fruchtbarsten. Nur sie konnte einige von den Schattierungen des religiösen Gefühlslebens hervorbringen. Andere sind erst durch sie aus schwachen und flüchtigen Stimmungen zu dauernden und machtvollen religiösen Gefühlsformen emporgewachsen. Immer wieder zeigt die religiöse erregte Menge sich als eine Wunder-Retorte, aus der die Seelen bereichert um neue Farben des Fühlens hervorgehen. Dionysische Schwärme durchrasen in den dunklen Jahrhunderten nach Homer Griechenland und schaffen die Reaktionen des inneren Lebens auf die Naturmächte, die sich zur Tragischen Stimmung verdichten. In den Sufischaren des Orients wird die mystische Gefühlsgemeinschaft der Seele mit dem All geboren. Den Ursprung des neuen europäischen Fühlens, der Skala des Mitleidens, der Gefühlsphantasie, des Sentimentalen, bezeichnen jene gewaltigen und noch rätselhaften Schwärmerzüge der Kreuzzugszeit, deren Begeisterungstaumel noch in trockenen Chroniken einen Widerschein wie von der Flamme und Grösse der Euripideischen Bakchen bewahrt, und deren Passions- und Liebesgluten zu reinem Licht gesteigert in der Seele von Franz von Assisi widerstrahlen.

Aber zur Menge werden religiöse Versammlungen in der entwickelten Kultur nur zeitweise häufiger; nach solchen Perioden verblasst die religiöse Massenerregung oft auf Jahrhunderte. Dann wird ein Surrogat für den spontanen Einfluss der Menge nötig.

*

Die Kultversammlung bedarf einer solchen äusseren Hülfe, um das Gefühl zu stärken, wenn es nicht mehr durch die Resonanz der Menge gesteigert wird. Sie bedarf ihrer ferner, um das Gefühl zu färben, wenn sie selbst die orthodox gewordene Farbe nicht mehr spontan entwickelt, oder wenn ihre Gefühlsbewegung in einer neuen, nicht von ihr selbst erzeugten Schattierung leuchten soll.

Die Aufgabe ist in allen drei Fällen gleich; im ersten Fall muss die Einwirkung nicht blos das Fühlen stärken, sondern auch seine Farben halten, damit das verstärkte und dadurch wandlungsfähiger gewordene Fühlen nicht zu einer anderen Schattierung übergehe; im zweiten und dritten verlangt das Wesen selbst der religiösen Erregung, dass das erweckte Gefühl zu möglichst tiefer Inbrunst gesteigert werde. Jedesmal aber muss der Gefühlston zugleich an Empfindungen oder Vorstellungen, die von außen erweckt werden, weiter gebunden bleiben; denn er soll in der besonderen Färbung erhalten bleiben, so lange die Gemeinde versammelt ist. Wieder also kann die religiöse Erregung nur als Schöpfung der Kunst zur Entfaltung kommen; oder anders ausgedrückt: die Aufgabe, die das religiöse Seelenleben hier stellt, ist wieder mit der Aufgabe der Kunst identisch.

Der Ritus ist die Form dieser zweiten Art von religiöser Kunst, in der ihr Wesen am anschaulichsten hervortritt. Es besteht darin, durch eine Vielheit von Reizen immer wieder denselben Gefühlston anzuschlagen; die mit dem Ritus verwandte Kunst reiht zahlreiche Vorstellungen in den Sinnen oder in der Phantasie aneinander, auf die das innere Leben nur mit bestimmten und immer denselben Klängen antwortet. Die Gefühlstöne verbinden sich unter der stets gleichartig wiederholten Einwirkung zur starren Pracht der Monotonie. Oder aber die Empfindungen und Vorstellungen folgen verschieden aufeinander, und nur das innere Leben soll immer wieder mit einem bestimmten und gleichem Klange antworten.

Aber der Gefühlston erklingt doch auf jeden verschiedenen Reiz leise verschieden. Die Vorstellungen, die der Ritus schafft oder zu seinem Zwecke ausgestaltet, Tempel, Musik, mystische Tänze, brechen auch gegen den Willen ihrer Erfinder die Eine Gefühlsfarbe in neue und immer neue Schattierungen. Und dann beginnt diese Verfeinerung auch erstrebt zu werden; man will durch den Zauber von unentdeckten Zwischenklängen und Melodien des Gefühlslebens die Seele immer wieder in den Bann des religiösen Gefühlstons locken; der Grundton, auf den in diesem Volk das religiöse Gefühl gestimmt ist, wird in eine fruchtbare Polyphonie zerlegt.

Schliesslich kann diese Verfeinerung einer bestimmten Gefühlsskala selber als Ziel erstrebzt werden. Neue Klangfarben der bevorzugten Saite werden nicht nur zu rituellen Zwecken sondern um ihres eigenen Reizes willen gesucht und angeschlagen. Eine Kunst entsteht, die durch ihren Ursprung und durch die Bedeutung ihrer Gefühlsskala religiös ist, die aber nicht mehr von religiösen Zielen allein bei der Ausbildung ihrer Mittel, der Sinnes- und Phantasiereize, geleitet wird.

*

Rhythmen und Harmonien werden von der mit dem Ritus verwandten Kunst ausgebildet, wenn der von ihr gesuchte Gefühlston mit der Gefühlsbegleitung eines Sinnes verwandt oder wahlverwandt ist; denn durch Rhythmen und Harmonien werden, wie oben gesagt, die Formen und Farben der Sinnesgefühle kräftig und klar bewusst gemacht. So entfaltete sich die christliche Musik.

Aber auch die griechische Monumentalkunst ist auf ein Sinnesgefühl gestimmt, das die Griechen als religiös empfanden. Denn die griechische Religion entwickelte sich aus den Gefühlen, die die grossen Naturschauspiele in der Seele erwecken; und unter diesen ist das stärkste und allgemeinst das des Lichts. Der dorische Tempel aber hat den Widerhall, den die Lichtempfindung im Herzen weckt, zu einer Skala auseinandergesogen, die an Feinheit der Intervalle und an Fruchtbarkeit der abendländischen Musik gleicht; die stürmische Lust, die der aufgehenden Sonne entgegenjaucht, scheint an ihm zu einer tieferen Seligkeit auseinanderzufluten.

Die Rhythmen, in die das Licht am altgriechischen Tempel gebrochen wird, entsprechen der Fülle und Zartheit, zu denen sich gleichzeitig die Rhythmisik der Linie im Vasenornament und die des Ohrs in den lyrischen Formen entfaltet hatten. Die Geometrie seines mächtigen Vertikalmotives, der Säulenreihe, verknüpft zum Rhythmus die Schattenstücke

der Cellawand und das von den Kannelüren zu einem begleitenden Takt zerteilte Licht der Säulenschäfte; der Rhythmus gab dem Tempel die Weihe. Das Giebeldreieck schliesst das Motiv zusammen. Die strenge Reihe gewaltiger Licht- und Schattenbündel steht zwischen den dreimal durch die Stufe unterbrochenen Lichtmassen des Unterbaus und dem schweren Schatten des Architravs wie ein Urornament. Und kleinere Rhythmen ergreifen das Auge zwischen dem grossen Takt des Hauptmotivs: das Verhältnis des Echinus zu dem Säulendurchmesser; die Abacusplatten, die unter dem Architrav im Takt mit Lücken wechseln; die kleinere Vertikale der Triglyphenreihe, die in Triolen und verdoppelt die Vertikale der Säulenreihe zu wiederholen scheint; die sechs Tropfen, die sich an jede Triglyphe als neuer, winziger Rhythmus anhängen und die rhythmische Vorstellung wie im höchsten Diskant abschliessen. — Diese Rhythmisik bindet den Tempel wie das Metrum den Orakelspruch. Trotzdem ist Nichts erstarrt, sondern atmet alles das zarteste, bewegteste Leben. Die Curvatur der Umrisslinien verschiebt leise den Rhythmus; sie verstärkt und verfeinert dadurch die rhythmische Wirkung und erlaubt ihr an jedem Tempel eine Eigenart. An jedem Tempel aber lassen, solange das Griechentum seine Schöpferkraft behielt, ein veränderter Echinus, neue Proportionen, neue Maasse der Kannelur, die immer erneuerte Zartheit der Umrisse das Licht die alte Weise nach leise verändertem Takte singen. Da die Nüance allein der Erfindung offen stand, hat gerade ihr das Genie gedient.

Und schon an diesem fast geometrischen Teil gesellt sich zum Rhythmus die Harmonie. Was von den Farben des Tempels bekannt ist, zeigt zwischen der überall umringenden Nacht der schwarzen Zwischenverzierungen weite Zusammenklänge tiefer Spektraltöne, in denen das Licht sich ernst und göttlich spiegelte. Das Helldunkel, das über die Farben hinwogte und ihren tiefen Akkord in bewegte Zwischentöne entfaltete, wurde mit tiefer Berechnung ausgebildet; die Kannelüren sind ausgerundet, damit ein jeder von den Lichtstreifen, die an der Säule stehen, verschieden sanft oder abgebrochen in Schatten übergehe; (die Triglypheneinschnitte, die nur den Rhythmus zwischen der freieren Symphonie der Metopen halten sollten, sind im Gegenteil spitz und hart eingekerbt); die Biegung des Säulenschafts und des Echinus bietet sich der Helligkeit zu flüchtigen und verschwimmenden Tönen; in den Abstufungen herrscht noch die grade Linie des geometrischen Ornamentes; aber die ernsten Gesänge des Lichts modulieren sich schon zur Melodie; wie in Allem Griechischen vereinigt sich Zartheit mit Kraft.

Aber wie die Vasen zwischen geometrischen Ornamenten die ungebundenen Linienzüge von griechischen Lebensscenen einfassen, und wie der tragische Chor mit feierlich gemessenen Tänzen die breiter geführte Bewegung der Helden umgibt, so umrahmen die vertikal und horizontal sich kreuzenden Licht- und Schattenlinien des dorischen Tempels ein freieres Spiel des Tages am Fries, am Giebel und an den Metopen. An ihnen entfaltet sich die Bewegung des Lichts jenseits des Zwanges der graden Linie und des noch deutlichzählbaren Taktes. Und doch sind es dieselben Effekte, Lichtrhythmen und Lichtharmonieen, hier wie dort. Aber wie die griechische Lyrik ihre letzte und reichste Blüte in der unendlichen Melodie der Platonischen Prosa trieb, so ist hier aus wenigen Tönen durch die Arbeit von Jahrhunderten eine solche Fülle

und Feinheit der Möglichkeiten gezogen worden, dass sie ausreichen, selbst die Natur in sich aufzulösen, die doch aus anderen Gesetzen ihre Gestalten schöpft. Das Ziel ist, für jede Form der Wirklichkeit einen Lichtrhythmus oder eine Lichtharmonie als Gegenstück zu finden, um aus lauter ornamentalen Effekten ein Stück Natur als Gesamtornament wieder hinzustellen. Zu diesem Ziele verfeinert sich am griechischen Tempel das Jahrtausende alte ornamentale und monumentale Streben des Orients. Der Irrealismus des Haars, des Auges, der Stellung, des Kleides an den archaischen Werken liegt nicht am Ungeschick; der Marmor ist im Gegenteil vollendet bearbeitet; sondern der Künstler transponierte mit Absicht das Leben in rhythmische Linien. Was fortschreitet, ist nicht die Lebensbeobachtung und kaum die Technik, sondern die Feinheit der Rhythmen und Harmonien des Lichts, die dem Künstler erlaubt, sie immer näher dem Leben anzupassen; sein Werk gleicht einem Mosaik, das er von Stufe zu Stufe aus kleineren Stücken zusammensetzt. So wächst zugleich die Zahl der Töne, die Fülle des Klangs, der Reichtum und die Pracht der Orchestration. Am Parthenonfries scheint die Erfindung an neuen Rhythmen und Lichtharmonien unerschöpflich. Dasselbe Thema wird immer wieder in neuer Weise durchgeführt. Eine einzige Mädchengebärde, eine fortgesetzt wiederholte Knabenbewegung, ein Pferdesprung zerteilen den Tag zu immer neuen rhythmischen und harmonischen Spielen; sie scheinen erschöpft und kehren wieder in einer neuen Fülle von Variationen. Die Skulptur gleicht einem Kanon von Bach in Licht statt in Tönen durchgeführt. Und gerade das Licht macht sie religiös. Die tiefste Beziehung des dorischen Tempels zur Religion liegt nicht im mythischen Inhalt seiner Metopen und Giebelskulpturen, sondern in den Kunstmitteln, durch die die heiligende Inbrunst zum Licht erregt wurde; der älteste Mythos war jung im Vergleich zum religiös gedeuteten Lichtgefühl; die antike Skulptur wird irreligiös, als sie die Lichtseligkeit dem Inhalt zum Opfer bringt.

*

Poetisch wird der Ritus dagegen, so weit der Gefühls-ton, den er erregen oder festhalten will, von Vorstellungen der Phantasie abhängt. Denn so weit sind es Phantasieverbindungen, durch die das Gefühl erregt werden muss; diese Phantasiebilder hängen ihrerseits wieder an Sinnesreizen; das erstrebte Phantasiegefühl, das ist das religiöse Gefühl, tönt daher um so reiner, je reiner mit ihm die von den Sinnesreizen erregten Sinnesgefühle zusammenschmelzen. Das Wesen der poetischen Konzeption aber ist gerade, wie schon gesagt, dass sie Phantasie- und Sinnesempfindungen verwebt in eine Kreuzbewegung von ungetrübten Sinnes- und Phantasiegefühlen.

Deshalb ist beim Christentum das Grundwesen der Liturgie und der mit der Liturgie verwandten Kunst poetisch. Denn das Christentum geht auf eine Offenbarung zurück und musste deshalb ursprünglich alle Gefühlsfarben aus solchen Vorstellungen schöpfen, die im Gedächtnis, d. h. in der Phantasie, ihren Sitz haben. Das trennt die christliche Gefühls-welt tief von den religiösen Gefühlen der griechischen Blütezeit, deren echtester Teil aus Schauspielen hervorging, die von den Sinnen an jedem Tage neu wahrgenommen wurden. Poetisch

wurde auch der griechische Ritus in der Tragödie, um der Dionysosoffenbarung und des Mythos willen; aber der Mythos war bloß eine Blüte des griechischen religiösen Gefühls; die Symbolik des Christentums lag umgekehrt dem christlichen Gefühlsleben an der Wurzel.

In der That sind deshalb die Liturgie und die mit der Liturgie verwandte Kunst des Christentums von Anfang an darauf ausgewesen, einerseits Phantasievorstellungen zu finden und durch diese die christlichen Gefühlsfarben anzuregen, und andererseits diese Phantasie- und Gefühlsvorgänge mit Empfindungen und Gefühlen der Sinne zu Poesie zusammenzuweben. Sie schufen Phantasiebilder entweder neu oder entlehnten sie aus der Bibel und den Kirchenvätern. Das Gefühl, das dabei erstrebt wurde, war an sich nur das religiöse, das Phantasiegefühl; der Phantasiereiz zunächst daher nicht künstlerisch. Aber die Liturgie berücksichtigte von Anfang an die Durchkreuzung des religiösen Gefühls durch das am Sinnesreiz haftende Sinnesgefühl; und in dem Maafse, in dem ihr die organische und klare Verkettung dieser verschiedenen Seelenvorgänge gelang, erreichte sie einerseits die von ihr erstrebte Reinheit der religiösen Gefühlsfarben, näherte sie sich aber andererseits auch der Poesie. Ihr Triumph, in dem die Verschmelzung zum ersten Mal ganz und untrennbar gelang, war der christliche Dom.

Beim Dom konnte sich das von der Liturgie geschaffene Gewebe von Phantasie und Gefühlsfarben einer poetischen Konzeption einfügen, die ganz ausgebildet war, die also auch bestimmte und klare Sinnesgefühle einschloss. Denn gleichzeitig mit der Ausbildung der liturgischen Symbolik verwandelte sich die rhythmisch-harmonische Architektur der antiken Basilika aus praktischen, nicht liturgischen Ursachen in eine poetische, d. h. in eine Architektur, die durch die Phantasiereize der Masse und des Gleichgewichts wirken will.

Die griechische Architektur hatte diese poetische Wirkung auf die Phantasie zurücktreten lassen hinter der rhythmisch-harmonischen auf das Auge; sie kannte als konstruktive Glieder nur die Säule und die aus ihr folgenden Bauteile, die bestenfalls den Sinn der Säule verdeutlichen; der Aufbau sagte deshalb zur Phantasie bei jeder Verwendung Dasselbe. — Es spricht für die Tiefe der durch die Gotik herbeigeführten Veränderung des architektonischen Gesichtspunkts, dass feine und geistreiche Aesthetiker wie Burckhardt und Schopenhauer dem beweglichen Geist der Griechen zutrauten, er habe sich immer wieder bei dieser für ihn selbstverständlichen Einfachheit des Stützens aufgehalten, als ob beim Vers bei dem grammatisch richtigen Satzbau. Man braucht nur an die Berliner Wachen zu denken, die nichts weiter als den Reiz des strammen Stützens haben, diesen aber auch künstlerisch mit voller Ausdrücklichkeit, um die verbreitete ästhetische Einschätzung des griechischen religiösen Monumentalgeschmacks als sachte Komik zu geniesen.

Der Wunsch, die Schiffe der antik-christlichen Kirche einzuwölben, ist es gewesen, der die Verwandlung der Kirchenarchitektur in eine poetische einleitete. Er veränderte die Struktur des Baus gerade in den Jahrhunderten, in denen die hellenischen, rhythmisch-harmonischen Formen Reiz und Verständnis verloren; an die Stelle des Säulenrhythmus, der das Auge von Bogen zu Bogen zum Mosaikglanz des Bischofsthrons und der Apsis leitet, rückte deshalb in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit das Gleichgewicht der Gewölbe zwischen

den Rippen und Widerlagern und Strebebogen, die wie lauter lebendige und verschieden beschäftigte Glieder die Wölbungen über den Schiffen emporhalten. Die Römer, die Erfinder des Gewölbebaus, hatten sein wahres Wesen hinter den Rhythmen und Harmonien der griechischen Architektur maskiert; da diese aber, wie ihre wachsende Häufung zeigt, an ästhetischer Kraft immer mehr einbüsten, während zu gleicher Zeit der Gewölbebau durch sie hindurchwuchs, so trat jetzt das Gerippe des Baus hervor; die Kräfte, die in den immer mannigfältigeren Baugliedern emporstiegen, zeigten sich; und die Phantasie beschäftigte sich mit ihrem Spannen und Stützen, weil das Auge der alten Reize müde war. So wurde die Architektur poetisch. — Aus diesem ersten Appell an die Phantasie folgte ein zweiter. Denn die ganze Domstruktur lässt sich nirgends mit Einem Blick übersehen. Draussen fassen die Glieder und schliessen zusammen, ohne zu zeigen, was sie fassen; das Innere aber wird von Kräften, die hier zum grösseren Teile unsichtbar sind, geheimnisvoll empor gehalten. Der Dom entfaltete sich zu einer Konzeption, die daher nicht nur poetisch sondern so zu sagen dramatisch ist; sein Aeusseres gleicht einer Exposition; die sichtbar tragende Kraft seiner Widerlager und Strebebogen reizt die Phantasie, ohne sie drausen durch sichtbar Gewölbtes, das den aufgetürmten Kräften widerstrebt, zu befriedigen; aber die Spannung löst sich in der schwelenden Majestät des Inneren.

Gerade diese Dramatik der Architektur benutzt die christliche Rituskunst. Die Scharen von Propheten und Heiligen, Patriarchen und Königen, Aposteln und Märtyrern, Engeln und Erzengeln, die wie eine Gottesburg am Dome emporsteigen, — die Vier Spiegel: die Natur, das Wissen, die Moral, die Geschichte, die in phantastischen Tieren, in Verkörperungen unterliegender Laster, siegender Tugenden, in Gestalten von Weisen und heiligen Königen die jenseitige Herrlichkeit des Vaters hier für die Lebenden spiegeln, — die gewaltigen Phantasien von Auferstehung, Weltenende und Weltgericht deren flammende, singende Seraphim über den Eingangsthoren die geheimnisvolle von Musik und Licht durchtränkte Nacht des Inneren vorbereiten, diese unübersehbare Welt liturgischer Gestalten findet sich doch zu einer künstlerischen Einheit zusammen; drausen in Einzelnen mit den Architekturgliedern, weil auch sie thätig, charaktervoll und fast menschlich sind; mit diesen zugleich aber zu einem organischen Ganzen vereint in dem Vorgang, den das Innere in der Seele auslöst. — Hier thut sich die Architektur hoch und einfach auf. Aber die mächtige Ruhe, die Gefühle und Vorstellungen geheimnisvoller tragender Kräfte, unermesslicher und doch beschützender Weite empfangen in sich die Schaar von liturgischen Bildern, die die Phantasie von aussen mitbringt; der Strom liturgischer Phantasie mündet in die Lösung des architektonischen Dramas ein; die beiden Expositionen des Aeusseren lösen sich in Einer Synthese; und ihre Vereinigung vervollständigt sich durch die Gestalten, die in den Fensterreihen die himmlische Welt noch einmal wiederholen, undeutlicher, aber wie aus Edelstein im durchscheinenden Lichte verklärt und dem Glanz und der Herrlichkeit Gottes nähergerückt. Deshalb bereichert Musik nur den Akkord und sprengt oder verdrängt ihn nicht, und kann das Messopfer als der Höhepunkt der Kunstwirkungen erscheinen, dem Alles Andre nur als Vorbereitung dient; die Konzeption des Doms erlaubt diese Teilung und Verschiedenheit der sinn-

lichen Eindrücke; der Vorgang in der Seele wird trotzdem eins, weil er von vornherein dramatisch ist.

Aber deshalb ist, was hier entstand, eine neue, eigene Konzeption. Diese Konzeption ist weder mit der Poesie erschöpft, die aus der Architektur allein sprechen würde, noch mit Dem, was die Liturgie ursprünglich giebt. Dem liturgischen Gewebe von Phantasie und Gefühlsfarben fehlt zur Kunst die Form; durch die Architektur des Domes ergänzt es sich zur Poesie. Die ungeordnete, ungeformte christliche Phantasiewelt schliesst sich zum ersten Mal im visionären Wunder dieser Bauwerke zu einer künstlerischen Einheit im Ganzen zusammen und erhält durch sie im Einzelnen für ihre nur idealen Gestaltungen am Linienzug der Architektur auch sinnlich feste Formen. — Die Architektur aber nimmt den Sinn der Liturgie an. Denn weil die Konzeption eins ist, deshalb entwickelt sich das Werk als Organismus nach seinen eigenen Gesetzen weiter; seine Wandlungen werden nicht blos von seinem architektonischen oder blos von seinem liturgischen Inhalt bestimmt; sondern sein architektonischer und sein liturgischer Bestandteil passen sich gegenseitig aneinander und gemeinschaftlich an die poetisch-rituelle Idee des Ganzen an. So wird der Stein zu einer Folge von liturgischen Reizen; er erregt in der Gemeinde die Gefühlsfarben poetisch klar, die, als er geschichtet wurde, für religiös am reinsten galten.

Diese Gefühlsfarben waren zur Zeit, als die christliche Phantasiewelt und die kirchliche Architektur zu einem neuen künstlerischen Organismus zusammenwuchsen und miteinander sich zum Dom entfalteten, die des frühmittelalterlichen Christentums. Als Grundtöne klingen durch dieses vorfranziskanische Christentum Furcht und Staunen, die Furcht vor der Strafe Gottes und das Staunen vor seiner Herrlichkeit. Die Gefühlsbewegung ist wie eine Mischung aus dem Schrecken des Römers vor der Barbarenverwüstung und dem Erstaunen des armen und rohen Barbaren vor der Pracht und den noch hoheitsvollen Lebensformen des späten Römertums. Der „Dies Irae“ giebt den einen Ton dieser religiösen Gedanken- und Gefühlswelt an; den anderen die Scholastik, die sich auf Gedankenstufen zu Gottes Grösse und Herrlichkeit emporsuchte. Diese Bewunderung seiner Herrlichkeit ist es, zu der dann die religiöse Erregung immer ausschliesslicher übergeht, während gleichzeitig die Verschmelzung von liturgischer Phantasie und Architektur zur Einheit eines Kunstwerks fortschreitet; diese anbetende Bewunderung wird zu der Gefühlsfarbe, die von allen am reinsten und tiefsten religiös scheint; sie ist es deshalb, auf die der ausgewachsene Domorganismus die Gemeinde zu stimmen sucht.

Seine Gesamtheit wird daher immer mehr zum Abbild des mystischen Gottesreichs des scholastischen Mittelalters. Die Vorstellung der Unendlichkeit treibt seine Schiffe empor, bis im Geist eines Visionärs der kühne, unausführbare Traum der Kathedrale von Beauvais emporsteigt. Die Spannkraft seiner Rippen und schlanken Pfeiler wird durch das Hinausverlegen eines fortgesetzt wachsenden Teils der Massen, die neben ihnen den steilen Innenbau tragen, zu einem Symbol überweltlicher Wundermacht. Seine Fenster erweitern sich zu Geweben von dunklem, durchleuchtetem Edelstein, die in Chartres oder in der Sainte-Chapelle in ihrer unnennbaren Herrlichkeit wie Schleier vor dem Lichtabgrund der Gottheit zu schweben scheinen.

Und auch jeder einzelne Ton, durch den der Ritus die religiösen Gefühle in dieser grossen poetischen Symphonie erregt, entwickelt sich im Sinne des Ganzen weiter; die Teile werden, bis der Dom ganz erblüht ist, fortgesetzt in sich reiner und als Klänge des Ganzen harmonischer. Die Skulptur entfaltet sich nicht wie die griechische zu immer reicherem und mächtigeren Harmonieen des Lichts sondern zu immer tieferer Poesie; die Phantasie formt von innen heraus den Stein, wie dort von außen seinen Lichtgesang das Auge. Die milde Würde, mit der sich der Mensch als Teil der Schöpfung, der Herrlichkeit Gottes und zugleich als bloses Geschöpf giebt, dringt in Ausdruck und Haltung vor, um zu dankbarer Anbetung auch durch die Einzelfiguren fortzutragen. In den majestätisch gewandeten Heiligen, in den holden Marienkrönungen, in den singenden Engeln mit ihrer ernsten Lieblichkeit entsteht immer reinere Poesie auf Gottes Herrlichkeit. Im Mittelpunkt der Fassade über dem Hauptportal erscheint Christus; aber schon an Notre Dame von Paris nicht als Rächer wie auf dem überirdisch grossartigen Mosaik von Santi Cosma e Damiano, nicht blos im Glanze himmlischer Glorie wie über dem Altare der romanischen Basiliken, sondern den Sündern nur seine Wunden zeigend. Während das Ganze hier zum ersten Mal vollendet emporwuchs als Anregung der heldenhaft-glanzvollen scholastischen Gefühlsbewegung, mischte sich schon in einen Einzelklang der erste Ton eines neuen aus Schmerzens- und Liebesgluten geborenen Christentums, das erst in der Musik, mit Palestrina und Bach, sich rituell voll entfalten sollte.

III

Die religiöse Erregung führt also sowohl in der Kulterversammlung wie in der Menge zu einer fortschreitenden Ausbildung der Kunstmittel. Wenn ihr Einfluss auf die ästhetischen Vorgänge hiermit erschöpft wäre, so würde sie nur eines unter vielen Motiven sein, die die Kunstentwicklung fördern können; ihre Bedeutung für die Kunst würde die der rein ästhetischen Bestrebungen nicht übertreffen. Auch diese dürften hoffen, eine eben so hohe Blüte des Kunstgenusses und Kunstschaffens hervorzubringen wie die Religion; die Aesthetiker müsten nur die Menschen zum Kunstgenuss bekehren.

Leider fördert aber der Aesthetizismus die ästhetische Kraft nur bei der einen Hälfte des Kunstgenusses, bei Vorstellungen und Empfindungen. Er verfeinert die Kunstmittel und erzieht die Seelen, an die er sich wendet, dass sie immer feinere und zahlreichere Unterschiede der Empfindungen oder auch Phantasievorstellungen mit eben so feinen und zahlreichen und klaren Unterschieden des Fühlens beantworten. Beides aber steigert nur die ästhetische Kraft der Vorstellung, die Fähigkeit der Vorstellung, klare Gefühle anzuregen und an sich und ihren Wechsel zu binden. Durch Nichts dagegen erhöht die ästhetische Bildung die ästhetische Kraft der Gefühle, dass sie mächtiger als sie von Natur es thun, die Vorstellung aus ihrem Zusammenhang mit anderen Vorstellungen lösen und die innere Welt an die Stelle der äusseren setzen.

Dieses aber eben thut die religiöse Erregung in einer Menschengemeinschaft. Sie entfaltet das ganze Gefühlsleben zu stärkerer psychologischer Wirksamkeit. Einzelne Gefühle

aber hebt sie noch darüber hinaus zu einer besonderen Wirkungsmacht. Sie führt an ihnen die Entwicklung zu Ende, die damit beginnt, dass die Menge den religiösen Gefühlsfarben eine erhöhte aber dort nur vorübergehende und so zu sagen mechanisch wirkende Kraft giebt und aus ihnen neue Schattierungen und Töne mischt. Diese Töne, die zunächst nur den Stoff der Kunst bereichern und außerhalb der Menge keine übergewöhnliche ästhetische Macht haben, entwickeln sich allmählich in der Gemeinschaft, von der sie religiös gedeutet werden, zu immer tieferer Innigkeit und immer höherer eigener Spannkraft. Sie erklingen, wenn sie auch nur leise berührt werden, so stark, dass sie alle anderen Gefühlsvorgänge übertönen und über ihnen klar emporsteigen; und durch ihre enge Verbindung mit Leben und Tod und den überirdischen Hoffnungen bekommen sie für jeden Einzelnen eine tief intime Bedeutung, die Alles heranzieht, was in seinem Herzen einzig und eigen ist. So wird die erhöhte ästhetische Kraft, mit der sie die Menge zunächst nur vorübergehend ausstattet, zu ihrer dauernden Eigenschaft.

Diese Gefühlsfarben aber sind es, die von den ausgebildeten Mitteln der religiösen Kunst erregt werden; die religiöse Erregung einer Menschengemeinschaft ist darin einzig, dass sie die ästhetische Kraft gewisser Gefühle erhöht und zugleich Kunstreize ausbildet, die gerade diese Gefühle anregen; sie führt beide Entwicklungen, die der Kunstmittel und die der Gefühlmacht, einander entgegen. Der Priester giebt gerade diesen Gefühlen, wenn sie durch die Mengenerregung zu höherer Kraft gesteigert sind, einen Gegenstand; und diese Gefühle zerteilen der Ritus und die mit dem Ritus verwandte Kunst zu immer neuen Akkorden und Zwischen tönen. Während die nichtreligiöse Kunst es schwer hat, Gefühle zu finden und anzuregen, die genügend tief und anziehend sind, schafft und benutzt die religiöse Erregung im religiösen Menschen Gefühlstöne, die schon bei leisen Reizen mächtig emporsteigen und bis ins Innerste des Ichs hineinleuchten. Die fernen und tiefen Wirkungen der Kunst: Symbol und Ekstase, erreicht deshalb kein anderer Künstler so häufig und vollkommen wie der religiöse.



Und diese mächtige Kunst erwacht nicht blos in einer oder in einzelnen Seelen, sondern in ganzen Menschengemeinschaften. — Nun kann allerdings der ästhetische Wert eines Vorgangs für die Seele, in der er abläuft, durch die Zahl seiner Wiederholungen in anderen Seelen nicht berührt werden; denn dieser Wert hängt für die einzelne Seele nur davon ab, wie tief sie selber ergriffen wird; das Allgemeinemenschliche der Gefühlsfarben oder des Vorstellungsinhalts ist eine statistische Thatsache, die nur durch eine wunderliche Verwirrung aus der Kunstgeschichte in die Aesthetik geraten ist; das Populärsein bereichert um Nichts den Kunstgenuss. — Aber die bis zu Symbol und Ekstase machtvollen Verschwisterungen von Gefühl und Vorstellung, die in einer religiösen Gemeinschaft zahllos aus der religiösen Erregung, sei es spontan, sei es durch Kunst entstehen, sind ein verschwenderisch ausgestreuter Same des Kunstschaffens. Denn eine künstlerische Konzeption ist ja Nichts Andres als eine solche Verschwisterung, verbunden mit der Anschauung der Kunstmittel, die sie in einer andren Seele wiedererschaffen.

Eine jede von diesen Verbindungen kann sich also zu einer künstlerischen Konzeption vervollständigen und, wenn die Ausführung hinzukommt, zu einem Kunstwerk auswachsen. Durch ihre Vervielfältigung befriuhtet die religiöse Erregung die Kunst daher so zu sagen von innen, durch fortwährend gebildete neue Keime, wie die Ziele des Priesters und des Ritus ihr einen äusseren Antrieb zur Ausbildung ihrer Wirkungsmittel geben. — Auch hier stehen die rein ästhetischen Bestrebungen in ihrem Wert für die Kunst hinter der religiösen Erregung zurück; sie bereiten mühsam in wenigen und ausgewählten Seelen den Keim des Kunschaffens; die Religion aber streut die schöpferische Anschauung, mit der Fruchtbarkeit der Natur in die tausendköpfigen Massen aus. Die wie ein Wunder erscheinende Schaffenskraft religiöser Zeitalter erwächst nicht, wie etwas einfältig gemeint worden ist, aus dem Reichtum an Gegenständen, die der Künstler dann zu verarbeiten hat, sondern

aus dem Reichtum an Anschauungen, der in solchen Zeiten wie allen Andren auch dem Künstler zu teil wird. Es scheint dann einem Jeden gegeben, Neues und Tiefes zu sagen, wenn er nur Ausdrucksmittel hat. Und das ist in der That der Fall, weil das Symbol das Geistesleben Aller durchdringt; weil für einen Jeden die Momente häufig sind, in denen, was er erlebt, sich ihm aus dem was er ist erklärt; und weil gerade diese Momente es sind, aus denen der religiöse Künstler seine Konzeptionen schafft; denn sie sind es, in denen er die religiösen Figuren schaut. Naiv drückt er deshalb der Welt die Neuheit seines Wesens auf. Der magische Glanz, der Denen eigen ist, die zugleich ihre Innen- und ihre Aussenwelt tief erleben, der aus dem Leid oder Glück der Sieger und Dulder strahlt, scheint in die Züge und in die Gedankenwelt ganzer Völker emporzusteigen.¹

¹ Eine Fortsetzung dieses Versuchs über Kunst und Religion folgt.



LUDWIG VON HOFMANN, BADENDES MÄDCHEN





KÄTE KOLLWITZ, ARBEITER, VOM BAHNHOF KOMMEND

TAGEBUCH-AUZEICHNUNGEN UEBER
ARNOLD BOECKLIN VON RUD. SCHICK
HERAUSGEGEBEN VON HUGO VON TSCHUDI

FORTSETZUNG

ERFAHRUNGEN IN BASEL

1868

28. Oktober 68.

Mittwoch. Schöner Herbstnachmittag. Mit Böcklin über Mönchenstein nach Arlesheim.

Bei den waldigen Abhängen in Arlesheim erinnerte sich Böcklin eines wunderschönen Frühlingsabends, den er dort erlebt. Die Wiese üppig voller Blumen, die Bienen summend und drei Mädchen Arm in Arm singend über die Wiese gehend.

Man sollte einen Kunstmüller nie auf das Botanische und auf naturhistorische Genauigkeit führen, sondern ihn vielmehr nur dazu anleiten: wenn er etwas Schönes sieht, sich zu fragen, warum es so schön auf ihn wirke. Man findet immer eine Antwort. Entweder ist es schöne Licht- und Schatten- oder Farbenverteilung im Raum, oder es sind die Masse, die die Gegenstände zu einander haben etc.

Wenn einem etwas Schönes in der Natur auffällt, so liegt das nicht immer an der augenblicklichen subjektiven Stimmung. Sondern, wenn man z. B. an der Via Flaminia entlang geht und die Felsen beschaut, so wiederholt sich oft:

senkrechte Felsen, oben die Ebene und am Rand immergrüne Eichenbüschel. Man wird wohl an einem grossen Teil gleichgültiger vorübergehen. Plötzlich aber fällt einem eine Stelle mit denselben Gegenständen ganz besonders auf, und dann ist es gewiss eine der genannten Ursachen der Schönheit und Harmonie, die einen frappierte und die man gewiss beim weiteren Nachforschen herausfindet. Dieses Herausfinden der Ursachen des Malerischen in Natur und Kunst sei Hauptaufgabe eines Kunstmüllers, und er versäume nicht, es fortwährend zu üben. Und das hätten auch die Venezianer als Hauptsache betrachtet und oft geübt. Schnitte man einen Kopf aus ihren Bildern heraus, so würde gewiss nicht so besonders viel Natur darin zu finden sein. Er ist aber malerisch zusammen mit seiner Umgebung erdacht und daher im Bilde schön.

So auch Rafael's Bilder. Wenn daher neuere Maler von Rafael stehlen, so verliert es meistens die Schönheit, denn es fehlt der Zusammenhang wie der Zusammenklang mit dem Uebrigen, mit dem es zusammen geschaffen.

31. Oktober 68.

Komponieren ist Bedeutendmachen eines Stoffes durch Unterordnung und Unbedeutend- und Uninteressantmachen aller Nebensachen. Uninteressant und wenig in die Augen fallend ist jedoch sehr zu unterscheiden von hässlich.

Die Verteilung in einen gegebenen Raum ist das Allererste und die Hauptsache beim Komponieren. In allen Werken Rafaels (besonders Farnesina) ist dies so vortrefflich gelöst, dass es scheint, als habe er vor Allem seine Hauptaufmerksamkeit hierauf gerichtet und als sei ihm dies stets das Erste gewesen.

Naturstudien nach dem Modell bei Licht zu machen, sei sehr nützlich. Bei einem Bilde jedoch, das Tageslicht darstellt, sind solche Studien nicht am Platz, denn man erhält nicht den Eindruck der Farbe. Die Caracci haben ihre Studien vorzugsweise bei Licht gemacht und das sieht man ihren Werken auch an.

2. November 68.

Böcklin sprach von Modellen. Er habe im früheren Atelier einmal ein sehr dickes Frauenzimmer gehabt und gefunden, dass solche Naturen ganz trefflich zu brauchen sind. — Wenn ein Maler nach akademischer Weise nur seine Muskel- und Knochenkenntnis zeigt und die Figur noch so wissenschaftlich genau giebt, so giebt er eben nicht mehr, als ich und Jedermann schon weiß: er schafft noch keine neue Individualität.

Rubens hat solche Naturen benutzt, und was die Lebensfülle seiner Werke betrifft, so ist Tizian ein Nachtwächter gegen ihn. Tizian hat in einer Venus, wie die florentinische, wohl ein schönes Weib portraitiert, aber es ist gegen Rubens' Arbeiten nüchtern gegeben, und Tizians Bilder enthalten wohl oft einen anmutigen Zauber, aber nicht wie Rubens' Bilder ein sprudelndes Leben. Es ist etwas überaus Herrliches bei Weibern, die etwas dick geworden sind, die Gröfse und Einfachheit der fetten Formen zu sehen, die kaum noch die Knochen und Muskeln darunter an einigen wenigen Stellen durchhahnen lassen.

*

Man müsse sich beim Malen der Bilder (auch kleinerer) immer vorstellen, man habe die Wand eines Hauses zu bemalen. — Mein Grabmal wäre besser für doppelte Gröfse. Man solle nicht zu einem schon fertigen Projekt einen Rahmen anschaffen, sondern nach Gröfse und Format des Rahmens sein Bild einrichten und selbst den Stoff erfinden. — Seine „Geburt der Venus“ habe er für das Format des Rahmens erfunden, den er eigentlich für seinen Medusa-Entwurf bestellt hatte.

Man kann es oft bei andern Malern bemerken, wie der Zwang, etwas in ein gegebenes Format zu komponieren, fast stets günstig auf die Erfindung wirkt. So sei eine von Gunkels besten Arbeiten ein Lampenschirm gewesen, auf den er einen Apollo komponiert hatte. Seiner „Hermannsschlacht“ dagegen hat er eine viel zu grosse Luft gegeben. Gunkel habe sich dabei auf Rafaels Konstantinschlacht berufen, die ist doch aber in dieser Beziehung auch nicht gerade glücklich und hat ebenfalls zuviel Luft, obwohl oben noch eine Engelsgruppe.

Der Borgiasaal sei gering und dazu übermalt.

Sonst kann man aber fast bei allen anderen Werken Rafaels bemerken, wie bei der Beschränkung durch das Format

immer etwas Schöneres herausgekommen ist. Die gegebenen Bedingungen und oft sogar die Beschränkung lieferte dem Künstler neue Gedanken und Sujets.

3. November 68.

Böcklin sprach von Porträts, die er gemalt. Prediger Rickenbach in Basel hat er in fünf Stunden vollendet, d. h. in fünf Sitzungen, deren jede kaum eine Stunde dauerte. Es gereue ihn aber, dass er es nicht nach der ersten Stunde für fertig erklärt habe. Da er jedoch 500 Francs dafür gefordert, glaubte er es nicht dabei bewenden lassen zu dürfen, und hätte es sich später leider nur verdorben. (Brustbild in Lebensgröße.) Das Bild der Frau Professor Fritz Burckhardt habe er sich dummer Weise durch den rauen Grund schwer gemacht (auf künstlich rauh grundierter Leinwand!).

Am besten ist eine glatt grundierte weisse Leinwand. (Gleichviel ob stumpf oder glänzend.) Darauf bringt man den Kopf in Haltung mit violettem Eisenoxyd, Umbra und Schwarz, bringt das Bild zu einer richtigen Verteilung im Format und modelliert den Kopf mit obigen Farben zur vollständigen Erscheinung durch, in dem man auch die Lichter mit geringer Farbe übergeht. Man lasse im Lichte besonderes Eisenoxyd spielen, damit in den Halb- und Uebergangsstönen das Gelb des Leinwandgrundes aufgehoben würde. Dann erst gehe man mit wirklichen Fleischtönen in den Kopf hinein, suche gleich die hingehörigen Farben so zur Wirkung zu bringen, als wenn das Bild nach der Stunde definitiv so bleiben sollte. Glückt es nicht gleich beim ersten Male, so ist es besser, noch einmal zu beginnen, denn es handelt sich ja nur um den Verlust einer Stunde. Was nun die Wahl der Kleidung und Stoffe betrifft, so hat er sich dabei durchaus nicht an das gebunden, was die Damen, die er zu malen hatte, trugen, sondern hat stets willkürlich das gemacht, was ihm die Wirkung des Kopfes zu heben schien. So hat er einer Dame mit sehr weissem zartem Fleisch und rotfarbigen Wangen einen schwarzen Schleier gegeben, wodurch ihre Eigentümlichkeit noch mehr zur Geltung kam. In dieser Weise gab er auch dem Bild von Frau Burckhardt die Sammetjacke und das weissseidene Halstuch. Er erinnerte sich nur, einmal beobachtet zu haben, dass ihr eine Sammetjacke gut stehe.

Beim Carton zur Magna parens (erstes Museumsfresko): Jakob Burckhardt bewunderte, dass sich Böcklin von Nachahmung der Galatea so ganz frei gehalten habe und bei allem Reichtum der Komposition doch so einfach und wirkungsvoll sei. Böcklin sagte nachher, dass dies jede Komposition haben würde, die, wie sein Karton rein aus malerischem Bedürfnis heranreift. Alles in einem Bilde müsse nur aus malerischer Notwendigkeit und aus Bedürfnis entstehen. Die Demeter (Magna parens oder schaffende Kraft) hat jetzt einen herrlichen freudigen Ausdruck erhalten, und die Putten, welche Raum schaffend die Wolken fortdrängen, sind von reizender Naivität. Das sei die Hauptsache (sagt Böcklin) beim Kindermalen, dass man das Drollige, Ungeschickte male. Denn giebt man ihnen nur Stellung, oder lässt man sie ihre Aufgaben in der Weise von Erwachsenen verrichten, so werden sie langweilig. — Von einem der Kinder in einer Gruppe, die zusammen mit dem Fortwälzen der Nebelmassen beschäftigt sind (welche ihnen oft wie ein Federbett über den Kopf fallen) ist nur das Gesicht sichtbar, und auch davon nur ein Auge, während von den andern der Kopf

verdeckt ist oder bloß der Hinterkopf sich zeigt. Der Blick des Beschauers fliegt über die ganze Gruppe fort und wird nur von dem einen Kinderauge angezogen und gefesselt. Das Gesichtchen ist Porträt seines jüngsten Kindes und sieht lachend das neben ihm stehende Kind an, indem es sich abmüht, die Wolken zu schieben. Man müsse beim Komponieren fast geizig mit den Augen umgehen. Und nichts ist störender in einem Bilde, als wenn eines darin zum Beschauer heraus sieht. Das zerstreut gleich die Einheit des Bildes und zieht den Beschauer von der Hauptsache und von Wesen und Aufgabe des Bildes ab.

4. November 68.

Vitruv giebt die Vorschrift: sechs Lagen aufzutragen: drei von Kalkmörtel und Sand und drei von Marmorstaub in immer feiner werdenden Lagen, zu einem Brei vermischt. Die beiden letzten Lagen werden mit einem Stock festgeschlagen, wodurch sie ganz hart und unverletzbar werden und sich so stark verdichten, dass keine Risse mehr vorkommen. Nach dem letzten Schlagen sei die Wand dann noch mit feinem Marmorstaub abzureiben. Nach solchem Verfahren wird der Grund nicht bloß sehr hart, sondern wirft auch einen schönen Glanz zurück.

5. November 68.

Beim Figurenentwerfen hat man fortwährend Verkürzungen zu zeichnen. Gut gezeichnete Verkürzungen fallen einem gar nicht auf; sie erscheinen einem bei flüchtigem Ansehen in wirklicher Länge. Und so lange bei einem Glied oder Körper das Verkürztsein sich noch bemerkbar macht, wird sich gewiss noch etwas Unrichtiges vorfinden. Man zeichnet zwar bei allen Sachen in der Malerei stets Verkürzungen, doch ist bei den Ästen eines Baumes oder bei den Flächen eines Felsens die Länge der Verkürzung so unberechenbar und willkürlich, dass man sich ganz seinem malerischen Gefühl und Instinkt überlässt. (Es wird einem ja von keinem Ding in einer Landschaft der Grundriss gegeben.)

Indem Böcklin mir hinskizzieren wollte, wie ich meine Figur (Mutter mit Kind am Grabmal) zu halten hätte, erhielt seine Figur das Ansehen einer Madonna. Er sagte beim Anordnen solcher Gruppe würde man sehr leicht in diesen Typus verfallen, denn der Madonnatypus sei ja aus dem Bemühen entstanden, etwas recht Abgerundetes, Zusammengehaltenes und Einfaches zu schaffen.

Böcklin: Die Galatea scheine Rafael ganz allein gemalt und auf die Mauer improvisiert zu haben, vielleicht auch ganz ohne alle Studien. Es sieht so frisch, freudig und ungequält aus, und es sind so manch arge Fehler darin, die Rafael bei einem andern Bilde, das ihm mehr Musse und Sorgfalt gestattet hätte, gewiss nicht hätte durchgehen lassen. (Aus der Photographie ist nicht zu ersehen, wo Ansätze wären!)

Die Fabel der Psyche ist ganz für den Raum gedacht. Das hat besonders Rafael so groß gemacht, dass er alle seine Werke immer in den Raum komponierte. Er, Böcklin, könne sich vorstellen, wie Rafael vor den ungünstig scheinenden Flächen (Zwickeln) gestanden und hin- und her überlegt, verschiedene andere Projekte wieder verworfen und dann auf die Psychefabel gekommen sei, und wie er dann erkannte, dass die Erzählung, die in ihrem Verlauf immer nur kleine Scenen von zwei bis vier Personen hat, sich ganz besonders für

diese Saalanlage eignete. Und weil so der Ort Anlass zu den Darstellungen gegeben und nicht umgekehrt die Darstellungen in den Ort hineingewünscht oder hineingepasst wurden, entstand dieser herrliche Einklang zwischen Architektur und Malerei, die bewundernswürdige Leichtigkeit und Ungezwungenheit.

☆

Im Jahre 1864 veranstalteten in Rom die dort lebenden Spanier eine Ausstellung einer Anzahl fortzuschickender Bilder. Unter 12 Bildern waren 10 Darstellungen oder Schaustellungen von Leichen („Leiche der Beat. Cenci an der Engelsbrücke“ war darunter), Kranke im Elend oder Sterbende und nur ein Bild indifferenten Inhalts.

Böcklin hiezu: Nur niedrige NATUREN können bei solchen Stoffen über das Unheimliche und Bedrückende fortsehen und vielleicht in der geschickten Technik oder in der brillanten Malerei solcher Bilder Entschädigung finden. Die Malerei sollte stets nur Erhebendes und Schönes oder doch unbefangene Heiterkeit darstellen wollen, und nie Elend.

8. November 68.

Der Kopf seiner Frau auf weißem Grund mit rotem Netz (etwa 1863 in Rom gemalt). Einzig mit Weihrauch gemalt, dann, da es doch einen Überzug brauchte, mit Wachs getränkt. — Weihrauch löst sich nicht völlig im Wasser, sondern bleibt ein weißer, mehliger Brei. Wenn er trocken ist, bindet er jedoch fester als Leim. Das Tränken mit Wachs füllt die Poren aus und macht somit die Farben glänzender.

Vom Sapphbilde. Ueber die ungemeine Leuchtkraft der Farben. Natürlich nötigte ihn die Technik des Bildes, es auf breite Farbenwirkung anzulegen. Die Farben wirken in dieser Behandlung so lichtvoll und strahlend, dass ein Grau neben einem starken Rot dieselbe Leuchtkraft haben kann, während man jenes in einer anderen Technik bis zu ziemlich viel Licht und Helligkeit steigern muss, wenn es neben Rot gleichwertig erscheinen soll.

In dem erwähnten Portrait seiner Frau ist das lasierte Rot des Netzes leuchtender als der gleichwohl weiße Himmel. Sollte er mehr leuchten, so musste man ihn das Rot überstrahlen machen. Es würde ihm unmöglich sein, dieses Bild in Oelfarben zu kopieren. (Für Öl hätte er es aber auch anders erdacht und vielleicht mehr durch Lasuren seinen Zweck zu erreichen gesucht.) Auch hätte es sich in Oelfarben bei Weitem nicht so klar erhalten. Der Himmel ist noch vollkommen rein weiß ohne die leiseste Spur von Vergilbung.

Hätte er das gute Erhalten des Sapphbildes ahnen können, so hätte er sich in Rom nicht so durch das Geschwätz seiner Bekannten einschüchtern und davon abbringen lassen. So aber habe er es nicht fortgesetzt, weil er (ohne Erfahrungen darin gemacht zu haben) baldiges Reisen und Verändern der Farben befürchtete.

Er bedauerte es durchaus nicht, so viel technische Versuche angestellt zu haben. Das hätte ihm über Vieles Aufklärung verschafft, besonders über das Aufrocknen und die Natur der Farbstoffe. Bei dem bloßen Oelmalen verwöhnt man sich so, dass man unfähig wird, andere Aufgaben zu lösen. Denn jede andere Technik zwingt, die Stoffe anders aufzufassen und ihnen andere, entsprechendere und wirk-

samere Seiten abzugewinnen. Man hüte sich beim Mischen der Farben, besonders bei Oelfarben, Blei- und Schwefelpräparate zusammenzubringen, also nicht:

Zinnober und Ultramarin (gelber und blauer) mit Neapelgelb oder Bleiweiß. Auch nicht Chromgelb und Bleiweiß. Chromrot ist mit Bleiweiß beständiger. Pr. Kremserweiß ist die feinste Sorte Bleiweiß.

Man nehme in fraglichen Fällen Zinkweiß.



Prof. Fr. Burkhardt's Portrait heute mit Lackfarben gemalt.

Bevor man eine Komposition entwirft, muss man sie in Gedanken reif und lebhaft empfunden haben. Glückt sie dann nicht beim ersten Entwurf, so soll man nicht daran herumbessern und herumversuchen, sondern ihn liegen lassen und noch schärfer sich hineindenken und noch ein Mal entwerfen.



Böcklin erzählte aus seinem Leben. Er kam nach Düsseldorf und trat in die Malklasse des Malers Hildebrandt ein. Der Landschafter Schirmer wurde auf ihn aufmerksam und veranlaßte ihn, in seine Klasse einzutreten. Als Böcklin aber vom Neid der Mitschüler Aergernis zu dulden hatte, riet ihm Schirmer selbst, nach Belgien, überhaupt von Düsseldorf fortzugehen. Der Verkauf eines Bildes hatte ihm etwa 40 Thlr. eingebracht. Das gab ihm Mut und in Belgien begünstigte ihn das Glück. Er zeichnete im Museum Köpfe nach Tizian (in Schwarz-, Kreide- und Rotstift), und diese kaufte ihm ein alter Herr ab. (Chapuy, ehemals Vergolder, später zu großer Wohlhabenheit gelangt. Dieser empfahl ihn an Bekannte in Antwerpen, wo er einige Wochen blieb.) Dann ging er, um Studien zu machen, nach dem Genfersee und blieb vom September bis Januar in Genf. Dann mit geringen Ersparnissen über Basel nach Paris.

Nach einiger Zeit, (vielleicht nach einem halben Jahr?), kehrte er nach Basel zurück, blieb hier ein halbes Jahr und ging dann nach Italien. Das sei nun mit allen seinen Eindrücken auf ihn eingestürmt.

Im Anfang ging es ihm sehr schlecht, und er hat wohl sechs Monate auf Stroh schlafen müssen. Auch nachher sei es ihm nicht so besonders ergangen und er habe es nur seinem guten Humor zu verdanken, daß er all sein Misgeschick so überwunden habe. Als Böcklin in Italien war, hat ihm Schirmer einmal geschrieben und ihn um sein Glück benedet, in dem Lande seiner Sehnsucht zu sein.

Später, als Böcklin von Weimar aus zum zweiten Mal nach Italien zog, schrieb er Schirmer und forderte ihn auf, doch alles abzuschütteln und mit ihm zu kommen; aber Schirmer war indessen Karlsruher Direktor, philisterhaft und alt geworden, bei Böcklins Durchreise empfing er ihn freundlich, aber sehr würdevoll und sagte, seine Stellung als Direktor sei ihm an das Herz gewachsen.



Beim Entwurf mit dem Grabmal hatte ich eine dunkle epheubewachsene Wand angenommen. Böcklin sagte, das ginge nicht; nur das Dunkel in der Cypresse dürfe wirken. Sonst verschösse ich unten schon alle malerischen Mittel,

könne das Bild schon in der Hälfte aufhören lassen und habe doch eine geschlossene Harmonie. Die Umgebung der Figur müsse eine unvollkommene Harmonie ausmachen, die erst in dem Dunkel der Cypresse ihre notwendige Lösung finde.

Der Schleierumwurf der Figur sehe zu modern aus; das käme daher, er sei zu dürtig.

16. November 68.

Böcklin sprach vom Liber veritatis des Claude Lorrain, das er in Weimar mit vielem Interesse durchgesehen hätte. Claude hatte sehr einfache Lichtdispositionen, die, wie man sie auch anwenden mag, immer wirken werden.

Erstes Museumsfresko.

Beim rechten Seecentauren. Die tiefe kurze Modellierung des Nabels macht die Bauchfläche groß und mächtig. Um aber eine Form so auf die nebenstehenden wirken zu lassen, muss sie eine gewisse Größe haben. Wäre der Nabel kleiner, so würde er nur noch als ein Punkt für sich wirken und zu keiner Vergleichung mit den nebenstehenden Formen auffordern. Ebenso wäre es mit den Farben. Kleine, einzelne Blümchen in einer Landschaft vergleicht man nicht mehr, und es ist gleichgültig, ob sie rot, gelb oder blau sind, und wäre die Farbe auch der Harmonie des Bildes im Allgemeinen zuwider. So waren bei der Flucht nach Egypten die paar Blumenpunkte, die Böcklin zuletzt noch in die linke untere Ecke mit Chromrot hinsetzte, wirkungslos für die Gesamtheit des Bildes und ihre Farbe daher auch ohne alle Wichtigkeit für die Harmonie der Töne.

Die Seecentauren müßten in ihrer Bildung ganz absonderlich werden, damit sie an Fabeltiere und Arabeskewesen erinnern. Der Kopf besonders muss ins Groteske gezogen werden und als Fratze erscheinen. Dem mittleren (linken) von den vorderen gab er das Maul eines Barschs mit vier fadenartigen Fleischzipfeln, große etwas rundlich vortretende Augen, etwas schräge Augenbrauen und Haare, die tangartig zu Klumpen zusammenwachsen. — Der andere (rechte) Centaur bekommt mehr die Züge eines rohen, ungezähmten Naturmenschen und struppiges schwarzes Haar, wie Rosshaar. Seine Pferdebeine gehen in Schwimmfüße aus und der Rücken endigt nicht als Fischleib, sondern als Pferdehintern (durch die Komposition so bedingt).

18. November 68.

Böcklin erzählt von einer Dame, die ihm Modell gesessen. Sie ist über einen Zoll größer als er und mächtig gebaut (vielleicht ein bisschen zu männlich, denn sie hat breite, etwas männliche Schultern und bei ihren 40 Jahren merkwürdig flache, mädchenhafte Brüste). Böcklin sah dann auch noch ihre verheiratet gewesene Schwester, die kleiner und zierlicher ist, aber dennoch Fülle genug hat. Bei Beiden meint Böcklin, wäre in der Ansicht der Magna parens der Raum von Nabel bis Brustwarze mächtig groß, während der von Brustwarze bis zu den Schlüsselbeinen eine ganz schmale, zurückweichende Fläche bildet. Der Hals steigt daraus wieder ganz lang und unverkürzt auf, und das Kinn zeigt etwas Unteransicht. Zwischen Brustkasten und Hüfte bildeten sich zwei leichte Falten. Nabel tief. Raum zwischen Brust und Nabel einfach, nur Magengegend etwas voller herauswölbend.

Beim linken Seecentaur (Studie): Die Haare der Achselgrube sitzen nicht gerade in der Grube selbst, sondern an der Unterseite des Oberarms etwa $\frac{1}{2}$ bis 1 Zoll von der Grube entfernt.

☆

Noch Einiges von Böcklins Leben. Am 3. Oktober 1862 ging er aus Weimar wieder nach Rom. Seine Frau ist vier Jahr älter als ich. — Als er 1858 in Hannover die Wandmalereien für Wedekind zu malen hatte, habe er weder Karton noch Zeichnung gemacht, sondern die Bilder, nachdem er sie vorher natürlich reiflich überlegt und sie sich klar vorzustellen gesucht hatte, ganz aus dem Kopfe gemalt. Beim Aufzeichnen habe er, um es immer übersetzen zu können, die Reis Kohle an einen langen Stock gebunden. Böcklin hat von seinen Bildern wenig Freude, aber viel Misgeschick und Aerger gehabt.

Anno 1850 kam Böcklin nach Rom, Passini etwa anno 1854.

Als Böcklin in Weimar war, wurde er von Basel aus aufgefordert, an der Konkurrenz teilzunehmen, die für das St. Jakob-Denkmal ausgeschrieben war. Der Preis wurde ihm aber nicht gegeben, weil er kein Bildhauer sei, und man ihm nicht zutraue, „dass er es würde ausführen können.“ — In Folge hat Schlöth in Rom (Baseler) den Auftrag bekommen. Böcklins Entwurf war eine Pyramide, oben eine Aschenurne und Cypressenkränze und Guirlanden. An der Vorderseite die Inschrift: „Den für das Vaterland Gefallenen.“

An den unteren vier Ecken: Grabeshüter. Die Ausführung war in Sandstein projektiert.

☆

Bei seiner Magdalena habe er besonders sich bemüht, das Schluchzen und das Verziehen des Mundes auszudrücken. Er fand wenig Modell dazu: Eine mit sehr schönen blonden Haaren und feinem Teint (eine Kellnerin, sonst hässlich), eine andere zu Gesicht und Hals. Schliefslich musste er aber doch Alles aus dem Kopf malen und musste das Schluchzen besonders an sich selbst im Spiegel studieren.

Die Studien zum Christus habe er im Leichenhause gemacht.

Als Böcklin einmal (mit Kopf und mir) im Museum war, sagte er, es gereue ihn, die Beine nicht ganz gemalt zu haben. Indem er ausschliesslich immer nur an den Ausdruck dachte und an die Empfindung, die er hineinbringen wollte, habe er das Dekorative zu sehr aus den Augen verloren.

20. November 68.

Böcklin sprach gestern mit einem Physiker über das Freskomalen.

Bei der Bildung des kohlensauren Kalks (des Kalkhäutchens) findet keine örtliche Veränderung oder Bewegung der Atome statt, sondern nur eine innere chemische Verwandlung. Es muss ähnlich der Eisbildung sein und bei der Bildung des Häutchens müssen sich in gleicher Weise die Atome mehr zusammendrängen und dichter schliessen; und daher kommt wohl auch die grössere Glätte und der Glanz des verwandelten Kalks.

Dieser kohlensaure Kalk hat die Eigentümlichkeit, bei Bildung seiner krystallischen Oberfläche alle staubförmigen

Körper zu umschließen, die mit dieser in Berührung kommen. Werden Farben zu dick aufgetragen, so wird nur gerade so viel gebunden, als mit dem Kalk in die nächste Verbindung kam (also die allerunterste Schicht); die überschüssige Farbe wird sich, wenn sie trocken ist, abstäuben lassen.

21. November 68.

Böcklin bewunderte sehr den Stich nach Paul Veroneses Famiglia Cuccina, der in einer Kunsthandschrift ausgestellt war. Er nannte das Bild ganz herrlich in der Erscheinung. Es sei nur wunderbar, wie er bei den nichts sagenden faden Haltungen der Figuren das Bild zu so prächtiger Wirkung gebracht. Es habe ihn überall nur das Malerische geleitet, und wie eines gut zum andern stehe. — In den dargestellten Motiven zeige P. Veronese (auch Tizian) niemals Humor und nur die Heiterkeit der dekorativen Erscheinung, wonach er allein gestrebt zu haben scheint, riss ihn oft fort. — Rafael dagegen sei immerfort voll Heiterkeit, voll guten Humors und fröhlicher Einfälle gewesen, und es giebt nur wenige Werke von ihm, die dies nicht bezeugen.

Diese Heiterkeit im Leben und in der Kunst zu suchen, muntert Böcklin immer wieder von Neuem auf. Sie wäre es auch, die ihm Hebel so wert mache und ihn oft anderen gösseren Dichtern vorziehen lasse.

22. November 68.

Sonntag. Heute sah ich im Ausstellungslokal der Lese-gesellschaft Böcklins Petrarka, den sein Eigentümer Herr Merian oder Merian-Burckhardt, dort ausgestellt hat. Böcklin hatte das Bild schon in Rom fast vollendet und hoffte, als er es bei seiner Abreise (1. Sept. 1866) mitnahm, vielleicht nur noch in der Lokalität des Besitzers einige Retouchen machen zu brauchen. Er rollte das Bild (das mit Copavinenbalsam gemalt und noch ziemlich frisch war) auf und bedeckte dabei zum Schutz die Bildfläche mit Papier, das mit Unschlitt beschmiert war, damit es nicht zusammenklebe. Als er in Basel jedoch die Rolle öffnete, hatte der Talg die Farbe und den Balsam durchdrungen und weich und verschiebbar gemacht, kurz Farbe, Papier, Talg und Balsam war alles eine Masse geworden und das Bild stellenweise ganz zerstört. Böcklin kratzte darauf herunter, was er konnte, und schliff das übrige Bild mit Bimsstein fast bis zur Leinwand ab, und malte es auf derselben Leinwand in etwas veränderter Gestalt ganz neu.

Er meinte, wenn ihm dergleichen wieder passieren sollte, so würde er Benzin anwenden, der bei ganz leichtem Reiben mit dem Pinsel oder einem Tuch auf's leichteste die Farbe auflöst und entfernt. Lässt man darauf das Bild eine kurze Zeit stehen, so ist vom Benzin alles verdampft und man kann getrost auf der Stelle weitermalen. Bei stärkerem Reiben kann man sogar den Leinwandgrund bis auf das nackte Gewebe abreiben.

Nach seiner Vollendung wurde das Bild in Zürich ausgestellt und erntete viel Anerkennung. Der Eigentümer schickte es darauf nach Paris, wo es als der Ausstellung des Salon unwürdig und mit Zurücksetzung behandelt wurde. Noch schlechter erging es daselbst Böcklins Christus und Magdalena, während sein Amaryllis, der zugleich ausgestellt war, besser fortkam.

Das Petrarka-Bild ist in seiner zweiten Form viel vollendet als damals in Rom. Es ist schauriger, feuchter und herbstlicher, die Bäume welker und vom Wind zerzauster. Ueber die Wiese sieht man fort nach einsamen Häus'chen.

Die Pflanzenformen im Vorgrund sind etwas grösser, ausgedehnter, und das Bild dadurch einfacher und knapper gegeben.

Einige blaue Blumen (etwas farbig) im linken unteren Teil des Bildes wirken in der Gesamtstimmung des Bildes wie Licht. So schlagend hat Böcklin den Dämmerungseffekt getroffen.

Anfangs war die Wiese hinten durch ein paar Büsche begrenzt und auf derselben wandelten Arm in Arm zwei Frauen. Böcklin meinte, so gebe es mehr den Gedanken der Einsamkeit. Es sei ihm aber kurios vorgekommen, dass man gerade durch die Oeffnung der Bäume die beiden Gestalten gesehen habe und das habe für ihn etwas Gezwungenes gehabt.

Der Durchblick in die Ferne hat nun etwa diese Gestalt bekommen (vgl. unten): (a) weisses Wolkenlicht, (b) grauer Wolkenton, kleine Durchblicke blauen Himmels, die das Goldfarbige im grünen Moos (z) und in den bräunlich und gelb-bräunlich herbstlichen Bäumen darüber heben. Die Bäume links sind dunkel-grau-grüne Lorbeerstämmme mit dunklem Laub. Häuser und der Erdabsturz daneben in dunkel schattiggrauftigen Tönen. Terrain (y) war graues Gras, vorn mit unterscheidbaren Pflanzen, gegen die vordere Kante zu: nackte Felsfläche. An ihrem senkrechten Abfall Gras (m) mit kaltgelben Blumen, weiter unten einige blaue; halbwegs zwischen diesen und Petraka jedoch feucht violette.

Alle Tiefen in der Landschaft sind durch Krapptöne etwas ins Violette gestimmt.

Das Bild ist mit merkwürdiger Leichtigkeit gemalt, nirgends gequält, immer flott und nicht durch Herumprobieren herausgequält, sondern frisch aus der scharfen, lebendigen Vorstellung der Dinge herausgeschaffen. Einzelne Sachen an wirksamen Stellen sind dann mit grösster Wahrheit und genau gegeben, wie der kleine nach hinten verkürzte Ast und andere Aeste, die vor dem hellen Luftton stehen.

Von grosser Meisterschaft ist die Anordnung der Flächen und Richtungen: Wie die Lorbeerstämmme schräg in das Bild hineinliegen und dementgegen der Felsblock dahinter wieder nach vorn kippt (die Bäume darauf aber wieder nach hinten

strebend). Rechts dazu der Brombeerstrauch, nach links unten hineinstrebend, unten in der rechten Ecke wieder in anders verkürzter Schrägen das Lattichblatt. Zur verkürzten linken hineingehenden Seite des Felsblocks die schräg hintergehende Fläche der Wiese etc. Alles Motive, die nicht wenig dazu beitragen, das dargestellte Sujet räumlich hineinzugestalten.

In den einzelnen Motiven entdeckt man dann beim näheren Zuschaufen immer neuen Reiz: In der rechten unteren Ecke die weisse Winde mit ihren Blattschichten über das heruntergeknickte Lattichblatt rankend, (dabei frei, leicht und schattig untergeordnet behandelt); die schwankenden dünnen Schilfhalme über den blaugrünen Wasserstreifen am Felsen; die verbornte violettblaue Waldrebe mit flockigen grauen Blüten, die hinten am Felsblock hängt; dann der Steinboden unterhalb der Lorbeerstämmme, wo das Wasser ehemals bei höherem Wasserstande runde, abgeschliffene Felsstücke und kreuz und quer liegende Aststückchen abgelagert hat, die ein einförmig trocken grauer Schlammtone überzogen hat; das rieselnde Wasser, in dem man klar den Grund sieht, und auf dem Wasser ein schwimmendes herbstliches Blatt, halb mit Wasser gefüllt; und so Tausende von liebenswürdigen Einzelbeobachtungen der Natur, die einen bei aller Einheit des Bildes und ihrer Unterordnung wiederan die unendliche Mannigfaltigkeit der Natur erinnern und doch schliesslich immer wieder zur Hauptidee des Bildes zurückführen und diese aussprechen helfen.

Die Lichtskala vom hellen Luftlicht bis zu den tiefsten Schatten in der Landschaft und in Haar und Sandalen der Figur des Dichtes ist so gross, als die Palette nur zuließ und auch die Farbenkraft ist auf das Aeußerste gebracht, so dass schliesslich über den herbstlichen Büschen, über der grauvertrockneten Waldrebe etc. durchsichtige Lacktöne liegen, die der Behandlung einen ganz mysteriösen Zauber geben, so dass man wie in der Natur, durch die Dämmerung in dunkler Kraft die Farben erkennt. Licht, Luft und teilweise auch die Ferne leuchten, da sie trocken dick gemalt sind.

Das Gewand des Dichters ist ein kräftiges Graurot. In der Kopfbedeckung mit ihrem über Brust und Schulter hängenden shawlartigen Ende ist aber mit reinem Rot, das noch mit Lacken lasiert ist, die höchste Farbenkraft aufgeboten, die gegenüber dem scharfen, hellen Luftlicht desto wirksamer im Bilde steht.





LOUIS CORINTH, KREUZIGUNG PAN V 3
LICHTDRUCK



ZUR ILLUSTRATION
MODERNER
DEUTSCHER KUNSTBUECHER

BALD nach der Erfindung des Lichtbildes durch Daguerre war man sich darüber klar, daß die Verwendung dieser Entdeckung durch allmähliche Vervollkommnung auch für die Illustration von hervorragender Bedeutung werden könnte. Als dann durch den Kohlendruck die Photographie „inalterabel“ wurde, als durch das isochromatische Verfahren die richtige Tonwirkung der Farben in der Photographie erzielt und dadurch die Aufnahme selbst der malerisch wirkungs-vollsten alten Gemälde möglich wurde, als Lichtdruck, Heliogravüre, Hochätzung und schließlich gar Farbenlicht-druck erfunden waren, war der Jubel gross, daß nunmehr alle Arten der Illustration auf photographischem Wege hergestellt werden könnten und die unmittelbare Wiedergabe jedes Gegenstandes, sei es in dem unendlichen Gebiete der Natur oder in der Wissenschaft und der Kunst an die Stelle der mittelbaren Nachbildung durch eine oder gar mehrere Hände von Künstlern oder Handwerkern treten würde. In der That hat sich dieser Wandel, den man voraussagte, in kürzester Zeit, in dem Zeitraum von kaum einem Jahrzehnt, vollzogen; und das neunzehnte Jahrhundert, das der Begründung der Naturwissenschaften und den grossen daraus erwachsenen Erfindungen seinen Ruhm in der Weltgeschichte verdanken wird, darf auch die Entdeckung der Photographie und ihre vielseitige Entwicklung und Benutzung sich anrechnen. Diese beherrscht jetzt die Illustration unserer Kunstdokumentation grösseren und kleineren Stiles in vollem Masse und feiert wahre Triumphe.

Blicken wir heute, an der Wiege des neuen Jahrhunderts, zurück auf das Jahrhundert, in dem unsere eigene Wiege stand, so sehen wir in Deutschland die Illustration, wie die Reproduktion überhaupt bis zu den vierziger Jahren auf ganz dürftige und schwächliche Versuche beschränkt, die selbst neben der langsamen Belebung der hohen Kunst auffallend sind. Der konventionelle Linienstich versumpfte in der Erfindung des Stahlstichs, der Holzschnitt vermochte sich aus der Rohheit, in die er verfallen war, nur mit Mühe zu erheben. Erst gegen die Mitte des Jahrhunderts trat eine entschiedene Wendung zum Bessern ein und zwar durch direktes Eingreifen hervorragender Maler: sowohl die Stilisten, voran Rethel und Richter, wie der lange alleinstehende Naturalist Menzel, schulten tüchtige Holzschnieder, für die sie selbst die stilgerechten Vorzeichnungen machten, und Menzel verstand es, die Lithographie in ganz malerischer Weise, ähnlich wie die Radierung, zu entwickeln, die gleichzeitig in Frankreich und später auch in Deutschland wieder ins Leben gerufen wurde. Die letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre haben uns die Wieder-belebung der Aquatintamanier, den malerischen Stich, den Farbenholzschnitt und die Farbenlithographie als verfeinerte Ausbildung der verschiedenen graphischen Künste gebracht; und gleichzeitig sind an den Akademien und anderen Kunstinstituten besondere Lehrstühle nicht nur für den Stich, sondern auch für die Radierung und in Wien selbst für den Holzschnitt errichtet worden. In die Zeit dieses Aufschwungs und der vielseitigen Förderung der reproduzierenden Künste

fällt die Erfindung der photographischen Druckverfahren von Glas und Kupfer für Tafeln, wie von Zink für den Text. In kurzer Zeit gewinnen sie die Gunst der Verleger, des Publikums und der Schriftsteller und bemeistern sich in raschem Sturm fast der ganzen Illustration; die meisten Stecher, Holzsneider, Lithographen müssen ihre Ateliers schließen, oder, wo diese staatlich sind, warnen sie vor der aussichtslosen Laufbahn und ihrem eigenen Unterricht, und eine grosse Zahl geht zu den photographischen Druckern über, um sich als ihre Handlanger das kärgliche Brot zu verdienen. Ja, Vereine, die gegründet sind zur Förderung der „vervielfältigenden Künste“, voran die grosse und über reiche Mittel verfügende Wiener Gesellschaft dieses Namens, gehen nach allerlei mehr oder weniger unglücklichen Versuchen mit fliegenden Fahnen in das Lager der photomechanischen Vervielfältigung über und schaden dadurch dem Zweck, dem sie dienen sollten, aufs empfindlichste.

Ist diese Verzweiflung auf der einen Seite, ist der Triumph auf der anderen wirklich so ganz berechtigt? Hat die Photographie mit ihren zahlreichen Vervielfältigungsverfahren schon einen solchen Grad der Vollkommenheit erreicht, dass die künstlerischen Reproduktionsverfahren, die sich gleichzeitig in der mannigfachsten Weise entwickelt haben, ganz dahinter zurücktreten und auf den Aussterbeat gesetzt werden müssen? Oder sollte nicht vielmehr in den Werken, an deren Illustration künstlerische Anforderungen gestellt werden müssen, den photographischen Druckverfahren neben den alten „vervielfältigenden Künsten“ nur ein bescheidener Platz, wenn überhaupt ein solcher, anzusehen sein? Auf diese Fragen näher einzugehen, ist hier im „Pan“ gewiss am Platze, da schon das Programm des „Pan“ die künstlerische Ausstattung der Zeitschrift sich als eine seiner vornehmsten Aufgaben gestellt und zugleich die Förderung der Illustration und Buchausstattung im weitesten Sinn sich zum Ziel gesetzt hatte. Trotzdem sind diese Fragen hier, wie an anderen Stellen, wo man ein Eingehen darauf erwarten sollte, nur gelegentlich und meist oberflächlich berührt worden; ja der „Pan“ ist selbst nicht ganz davon freizusprechen, den mechanischen Reproduktionsverfahren neben den künstlerischen gelegentlich einen zu grossen Platz eingeräumt zu haben.

Der Entdeckung der Photographie und ihrer außerordentlichen Vervollkommnung ihre hohe Bedeutung auch für die Kunst absprechen zu wollen, wird niemand in den Sinn kommen. Durch eine treue direkte Reproduktion, die ein Gemälde mit allen künstlerischen Zufälligkeiten bis auf die Pinselführung vorführt und einen alten Stich oder Radierung so getreu wiederzugeben versteht, dass nur die Untersuchung durch die Lupe und das moderne Papier Original und Kopie unterscheiden lassen, wird uns der Genuss an den Kunstwerken so frisch und voll geboten, wie ihn weder der beste Stich noch der charaktervollste Holzschnitt selbst von Künstlerhand zu bieten im Stande ist. Dazu geben gute Photographien zur Beurteilung des einzelnen Kunstwerks wie des Künstlers überhaupt und zu wissenschaftlicher Forschung einen so viel sichereren Anhalt als jedes indirekte, wenn auch noch so künstlerische Vervielfältigungsverfahren, das auch deshalb die Kunst und die Kunsthistorie der Photographie gar nicht entraten können.

Diese Vorzüge besitzt die Silberphotographie, wenn die Aufnahmen in vollendetster Weise und in einer gewissen

Grösse gemacht werden; aber auch dann keineswegs allgemein, denn es bieten sich ihr bei manchen Kunstwerken, ja bei ganzen Gattungen Schwierigkeiten, die sie heute noch nicht überwinden kann, die sie zum Teil überhaupt nie ganz wird überwinden können. Schon das Material mancher Kunstwerke, namentlich der glasierte Thon, Glas, Bronze, selbst Marmor u. a. bereiten durch Spiegelung, Reflexe und ähnliche Störungen, die sich nicht ganz vermeiden lassen, der photographischen Aufnahme meist solche Hindernisse, dass die Nachbildungen vielfach missglücken und gelegentlich geradezu eine Karikatur des Originals geben. Welche Schwierigkeiten architektonische Aufnahmen durch die Perspektive bieten, ist bekannt, aber kaum geringer sind diese bei den plastischen Bildwerken, nicht nur durch die Perspektive, sondern auch durch Beleuchtung und Reflexe. Diese Mängel und teilweise selbst Fehler der Photographie treten, die Aufnahme durch einen hervorragenden Photographen stets vorausgesetzt, bei kleinerem Format, wie es für die Illustration eines Buches durch Tafeln und vor allem im Text erforderlich ist, wesentlich verstärkt auf; sie werden empfindlich störend, sobald die Aufnahme nicht unter günstigen Umständen und nicht durch einen der wenigen ganz gewandten und künstlerisch veranlagten Photographen gemacht wird. Nun ist aber die Verwendung der reinen Photographie durch Silberabzüge zur Illustration von Büchern durch die Kostspieligkeit der Abzüge, durch die Schwierigkeit sie einzufügen und den ungünstigen Gegensatz der glatten und stets etwas farbigen Photographien zu dem stumpfen schwarzen Satz kaum geeignet, selbst wenn man den regelmässigen Einwand des raschen Verblassens und Verderbens der Abzüge nicht gelten lassen will.¹ Zur Verwendung der Photographie als Buchillustration galt es daher ein Druckverfahren unmittelbar von der photographischen Platte zu finden. Dies Problem hat man fast gleichzeitig in verschiedener Weise gelöst, indem man die photographische Aufnahme auf Kupferplatten oder Glasplatten übertrug und diese durch Aetzung oder sonst druckfähig machte. Beide Verfahren sind aber wegen der Schwierigkeit und Kosten des Druckes nicht im Text, sondern fast nur für Tafeln zu gebrauchen; für den Text hat bekanntlich seit etwa einem Jahrzehnt eine ähnliche Uebertragung der photographischen Aufnahme auf eine Zinkplatte in verschiedener Weise, wovon die Uebertragung durch das Netz sich allein behauptet hat, das lang ersehnte Mittel abgegeben, „direkte“ Wiedergaben in billigster Weise herzustellen und mit dem Text zusammen zu drucken.

Diese verschiedenen Arten der direkten Nachbildung der Kunstwerke beherrschen heute die Illustration in Deutschland in so umfassender, ja beinahe ausschliesslicher Weise, wie in keinem anderen Lande; nur Frankreich kommt uns nahe und Italien ahmt uns nach und zeigt am stärksten das Zerrbild dieser neuen Illustrationsära. England und namentlich Amerika sind dagegen sehr viel zurückhaltender in der Verwendung

¹ Dass dieser Einwand bei guten Aufnahmen und sorgfältigen Abzügen in der That nicht völlig ist, beweisen einzelne mit Photographien ausgestattete Werke, die schon vor etwa vierzig Jahren, also zur Zeit als die Photographie noch in ihren Anfängen stand, erschienen sind, und in denen die gewöhnlichen Silberabzüge sich vielfach gar nicht verändert haben. Ich nenne als Beispiel die mit photographischen Tafeln ausgestattete Ausgabe des Katalogs der italienischen Sculpturen des South Kensington Museums aus dem Jahre 1862.

der neuen Erfindungen, die sie vorwiegend den illustrierten Tages- und Wochenblättern überlassen. Ist nun diese vollständige Umwälzung in der Illustrationstechnik wirklich ein so grosser Fortschritt, wie man ihn betrachtet, ein solcher Triumph, wie man ihn feiert? oder ist vielmehr der Zustand, in dem wir uns jetzt befinden, ein Zustand der Verwilderung, eine Verrohung des Geschmacks, eine Entartung der Technik, eine Verachtung aller künstlerischen Anforderungen, wie sie das von der Muse der bildenden Künste so wenig begünstigte XIX. Jahrhundert kaum noch weiter aufzuweisen hat? Ich glaube eine ehrliche Prüfung wird dieser pessimistischen Anschaung eher Recht geben müssen als jenem optimistischen Jubelgeschrei.

Die klassische Zeit der Buchillustration im XV. Jahrhundert, in Deutschland wie in Italien, kennt nur die Textillustration; die Einfügung von Tafelbildern im Lauf des XVI. Jahrhunderts war für die harmonische Buchwirkung, für den Einband und die Handhabung des Buches keine günstige Neuerung. Sie haben sich trotzdem erhalten und nehmen in der modernen Illustration durch photographischen Druck einen hervorragenden Platz ein. Das Bedürfnis, das Kunstwerk möglichst treu und daher möglichst gross nachgebildet zu sehen, das in unserer modernen Kunstanstschauung wurzelt, bedingt reiche Ausstattung durch Tafeln; durch die verschiedenen photographischen Druckverfahren, die nur auf Tafeln in günstiger Weise zur Geltung kommen, hat diese Art der Reproduktion noch an Umfang zugenommen. Am vorteilhaftesten erscheint ein Buch mit Tafeln, wenn diese den Hauptteil bilden, und der Text nur katalogartig daneben hergeht, wie bei zahlreichen rein wissenschaftlichen oder wesentlich künstlerischen Publikationen.

Wie sieht es nun mit diesen durch die verschiedenen photographischen Druckverfahren hergestellten Tafeln aus? Die teurere Reproduktionsart ist der Kupferlichtdruck, die Heliogravüre, die namentlich durch ein paar unserer deutschen Kunstanstalten: die Photographische Gesellschaft in Berlin und Hanfstaengl in München in grosser Vollendung hergestellt wird. Doch bedingt diese in der Regel eine über das Buchformat hinausgehende Grösse; auch arbeiten diese und ähnliche Firmen fast ausschliesslich für den eigenen Verlag, für die grossen Galeriepublikationen, bei denen sie die grösste Sorgfalt im Kopieren, Retuschieren und Drucken der Platten anwenden. Sehr verschieden davon pflegen die Heliogravüren auszusehen, die bald hier, bald dort, ohne Kenntnis der Originale von den zahlreichen Kupferdruckanstalten hergestellt werden. Zu den Mängeln der Photographie und den gewöhnlichen Fehlern der Heliogravüre: russigem Aussehen und undurchsichtiger Schwärze der Schatten, bringen sie willkürliche Retuschen, zur Verdeckung von Mängeln der Aufnahme oder der Aetzung, und schmutzigen Druck. Dadurch wird das Bild in der Regel ein trübes, mangelhaftes und unkünstlerisches, oft auch geradezu fehlerhaftes werden, das von dem Original nur einen schwachen Begriff gibt. Dies gilt besonders von der Nachbildung älterer Gemälde, Marmorwerke und mancher kunstgewerblicher Arbeiten, die schon durch ihr helles Material oder ihre glatte Oberfläche in dem schwärzlichen rauen Druck der Kupferplatte ungünstig und selbst falsch wiedergegeben werden.

Der Lichtdruck von Glasplatten hat vor der Heliogravüre grössere Helligkeit und Transparenz voraus, sodass er

dieser in manchen Fällen vorzuziehen ist, auch wenn die viel geringeren Kosten nicht schon zu seinen Gunsten sprächen. Der Preisunterschied ist so gross, dass der Lichtdruck, von einzelnen kostspieligen Prachtwerken abgesehen, für die Herstellung der Tafeln in illustrierten Werken fast ausschliesslich in Betracht kommt, der illustrierten Zeitungen oder Zeitschriften ganz zu geschweigen. Der Lichtdruck hat aber, mit wenigen oben angedeuteten Ausnahmen, noch weit grössere Mängel als die Heliogravüre. Vor Allem verflaut er das photographische Bild, das an sich meist schon manche Feinheiten des Originals gar nicht oder doch unrichtig wiedergiebt; der Lichtdruck ist nur ein mehr oder weniger unbestimmtes Schattenbild der photographischen Vorlage, und ist diese nicht ganz vorzüglich, so entstellt er das Vorbild. Nur die Empfindung, dass er das Original unmittelbar wiedergiebt, bleibt auch dann meist noch erhalten, und diese gilt unseren rasch an alle Mängel und Unschönheiten des Verfahrens gewöhnten Augen doch noch mehr als die feinste Reproduktion von Künstlerhand; denn diese ist ja, so urteilt man allgemein, durch die Brille des modernen Künstlers gesehen, während jene stets ein direktes Bild des Originals bietet. Vergleichen wir daraufhin einmal genauer einen solchen Lichtdruck, so werden wir in sehr vielen, wenn nicht in den meisten Fällen, nicht unbedeutende, ja oft bedenkliche Abweichungen finden, sodass manche Nachbildungen nur als Karikaturen der Originale zu bezeichnen sind. In den Lichtern und Reflexen kommen die Formen ebenso wenig zur Geltung, wie die Schatten, und selbst wo das photographische Bild klar war, erscheint es im Lichtdruck unbestimmt in der Zeichnung und flauer in der Modellierung. Muß, wie nur zu häufig, die Retusche in Teilen, die gar nicht oder zu unklar gekommen sind, aushelfen, so wird nicht nur die Treue der Nachbildung dadurch noch bedenklich geschädigt, sondern auch der Eindruck des Druckes empfindlich gestört, der an sich schon durch die Flauheit des Tons und die unangenehme, von der photographischen Aufnahme abhängige Färbung hinter den Eindruck der Heliogravüre, vor allem aber hinter eine Nachbildung von Künstlerhand weit zurücksteht.

Um den Lichtdruck mit einiger Schärfe drucken zu können, sagt man, das Papier müsse möglichst glatt sein.¹ Dasselbe verlangt man für die Hochätzung namentlich für die Netzätzung, die bei kunstgeschichtlichen Werken fast ausschliesslich in Brauch ist. Dieses kreidige geglättete Papier, für Auge und Hand gleich unangenehm, wird jetzt den Abbildungen zu Liebe mehr und mehr gebräuchlich, auch außerhalb Deutschlands, wie der auch sonst stark zurückgegangene „Studio“ beweist. Und welche Abbildungen! Die Netzätzungen, durch ausserordentliche Verkleinerung des Netzes allerdings den ersten Versuchen gegenüber wesentlich verbessert, haben die Fehler und Widerwärtigkeiten des Lichtdruckes in gesteigertem Mass, indem sie durch das Netz und in der immer sehr grossen Verkleinerung infolge der auch beim feinsten Verfahren verhältnismässig noch sehr groben Netzung, das an sich schon flau Bild ins Unbestimmte

¹ Bei uns in Deutschland gilt dies als unbestritten; dass es aber nur fable convenie ist, beweisen Lichtdrucke auf rauhem wie auf geschöpftem Papier. So gerade die überwiegende Mehrzahl der vom „Pan“ veröffentlichten Lichtdruckblätter, auch solche in mehreren Farben, wie das achtfarbige Blatt nach einem Aquarell von L. von Hofmann, Pan II, 1 (hergestellt bei A. Frisch, Berlin).

verflimmern und oft alle Fehler der photographischen Vorlage ins Unleidliche verstärken.

Irgend welche Anforderungen an den Geschmack kann man bei solchen Illustrationen und bei dem verhängnisvollen Einfluss, den sie auf Papier und Typen, wie auf die ganze Ausstattung ausüben, nicht mehr stellen. Es wird auch in den meisten Büchern kaum noch der Versuch dazu gemacht: Abbildungen werden über Abbildungen gehäuft, werden ganz willkürlich und in bunter Mischung, nach den verschiedenartigsten Originalen, neben einander gestellt; Zinkätzungen mischen sich mit Lichtdrucken, mit Heliogravüren, und, um den Eindruck noch bunter und unruhiger zu machen, werden auch die modernen Farbenillustrationen auf Grundlage der Photographie hinzugezogen. Diese stehen aber noch durchaus in den Anfängen ihrer Entwicklung: der Dreifarben-druck, der Farbenlichtdruck u. s. f. geben, außer wo sie die einfachsten Lokalfarben gewisser Stoffe, Pflanzen oder dgl. oder nur einzelne einfache Töne nachbilden, mit seltenen Ausnahmen nur ein höchst unvollkommenes Farbenbild, namentlich von Kunstwerken, und lassen die photographische Unterlage, besonders in den Schatten, auf's Empfindlichste zur Geltung kommen. Dennoch ist der Geschmack durch die illustrierten Witzblätter, Zeitschriften, Annoncen u. s. f. schon so weit verdorben oder so überraffiniert, daß das Publikum auch solche hässliche Farbenbilder zwischen jenen grauen und flauen Zinkätzungen und Lichtdrucken, selbst in künstlerischen Publikationen, verlangt, und daß die Verleger immer Neues, immer Bunteres und Geschmackloseres zu liefern bestrebt sind — die meisten freilich im besten Glauben, dank der Verbildung, die dieses Illustrationsunwesen schon angerichtet hat. —

Nach einer Richtung ist dieses Urteil einzuschränken: einfache Zeichnungen, wie Kupferstiche und Holzschnitte, lassen sich durch die photographischen Druckverfahren, auch durch die Hochätzung, bis zu einem gewissen Grade der Vollendung wiedergeben. Freilich wird eine Radierung von Rembrandt, ein Florentiner Niello, eine Zeichnung von Michelangelo auch so, selbst bei der grössten Sorgfalt und ohne Verkleinerung sich nicht ohne eine gewisse Einbusse reproduzieren lassen; in den modernen Dutzendwerken über Kunst erscheinen daher die Meisterwerke eines Rembrandt in Zeichnung oder Radierung, und kaum weniger die einfacheren Arbeiten eines Dürer und Holbein, Marc Anton oder Mantegna als grobe klexige Nachbildungen; aber bei der richtigen Auswahl und Uebung lässt sich jetzt schon recht tüchtiges erreichen, wie die mustergültigen Publikationen der deutschen Reichsdruckerei beweisen. Diese Nachbildungen haben zugleich den Vorteil, daß sie sich dem Text, der Type und dem Papier stilett voll anschließen, wie die Originale. Dieselbe Reproduktionsart lässt sich aber auch für moderne Zeichnungen verwenden und diese lassen sich von vornherein so behandeln, daß sie einen den Typen adäquaten Charakter erhalten und zugleich in der Reproduktion günstig kommen. Dies ist von tüchtigen Künstlern im Auslande längst erkannt worden; aber auch bei uns haben es sich jüngere Künstler — ich nenne nur Sattler — und selbst einzelne Herausgeber und Verleger zu Nutze gemacht. Im Führer des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe hat Direktor Brinckmann die zahlreichen Illustrationen (mit ganz wenigen Ausnahmen, wie Spalten u. dgl., die sich

ihrer Natur nach durch direktes photographisches Druckverfahren günstig wiedergeben lassen) ausschließlich auf diesem Wege herstellen lassen; er hat einen besonders dafür begabten Künstler herangezogen und weiter ausgebildet und hat ihn sogar, in richtiger Erkenntnis der Bedeutung dieser Thätigkeit, als Assistenten an der Sammlung dauernd angestellt. In der That geben diese in Hochätzung als Facsimile reproduzierten Zeichnungen den Charakter des Materials, die Feinheit des Dekors und die Valeurs richtiger und schärfer wieder als in der Regel selbst grössere Nachbildungen in Lichtdruck oder Heliogravüre, von den kleinen Textabbildungen in Netzätzung ganz zu schweigen. Wie Vorzügliches in diesen Verfahren geleistet werden kann, wenn ein tüchtiger Künstler zugleich der Autor des Buches und der Zeichner der Illustrationen ist, dafür sind die Publikationen des bekannten Sammlers und Aquarellmalers Henry Wallis in London ein glänzendes Beispiel. Die Strichätzungen, Tonätzungen, Lithographien und Farbenlithographien nach seinen Zeichnungen und Aquarellen, welche Fayencen der verschiedenen Zeiten und Länder wiedergeben, sind ebenso treue Nachbildungen wie künstlerisch freie und feine Arbeiten, durch die seine Aufsätze, neben ihrem wissenschaftlichen Wert, einen ganz besonderen Genuss gewähren.

Leider wird nur ganz ausnahmsweise einmal ein Gelehrter zugleich der künstlerische Interpret seiner wissenschaftlichen Arbeiten sein oder ein Künstler wissenschaftliche Arbeiten publizieren, die er illustrieren kann. Regelmässig wird der Herausgeber also darauf angewiesen sein, sich nach einem tüchtigen Zeichner umzusuchen, der in treuer, stilvoller Weise und doch künstlerisch und eigenartig die Illustrationen als Vorlage für die Aetzung und mit voller Rücksicht auf die Eigentümlichkeit des Verfahrens und auf den Charakter der Satztype zeichnet. Solche Künstler zu finden, hält aber leider sehr schwer: unter hundert Künstlern werden neunundneunzig, und wenn sie es noch so nötig haben, sich für zu gut halten, solche „Sklavenarbeit“ zu machen; aber auch abgesehen davon, sind leider überhaupt nur ganz wenige befähigt dazu. Den Charakter eines fremden Kunstwerkes treu wiederzugeben und doch zugleich die Eigenart zur Geltung zu bringen, die der Illustration erst die künstlerische Weihe giebt, dazu sind im Allgemeinen schon wenige veranlagt; leider ist aber unsere heutige Kunsterziehung nicht dazu angethan, ein Talent nach dieser Richtung zu entwickeln. Dass man bei uns in Deutschland auf den verschiedenen Kunstinstituten nur ungenügend zeichnen lernt, ist eine zu bekannte und anerkannte That-sache, um noch Beweise dafür beizubringen. Unsere älteren Akademiker, die in ihrer Zeit als Zeichner par excellence galten, und von denen manche gerade durch ihre Illustrationen sich ihren Namen machten, haben eine oberflächliche, verallgemeinernde oder verschönernde Auffassungs- und Zeichnungsweise, die in das Wesen der Dinge nicht eindringt, die weder den Charakter noch den Schein eines alten Kunstwerkes treu wiederzugeben im Stande ist. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür bieten ein paar Zeichnungen, die einer der bekanntesten hiesigen Akademiker von den beiden Hauptgruppen des grossen Pergamenischen Frieses aus eigenem Antrieb und voll Begeisterung über jene gewaltigen Skulpturen für das Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen angefertigt hat; es sind rein „akademische“, lieblose Arbeiten, die weder den Charakter noch selbst das Material dieser Reliefs treffen.

Ganz anders sehen daneben die Studien aus, die Adolph Menzel gelegentlich für seine Zwecke nach älteren Kunstwerken aller Art angefertigt hat; ich erinnere nur an die Zeichnung des herrlichen Dornausziehers, der vor etwa fünfundzwanzig Jahren wie ein Meteor in unserem Museum gesehen wurde, um im British Museum niederzufallen. Die „Modernen“ unter unseren Künstlern sind so sehr vom Schein und Schimmer der Gegenstände eingenommen, dass sie darin die Form nur ganz unbestimmt und daher auch den intimen Charakter nur oberflächlich zur Geltung bringen. Sie sehen auch die Werke alter Kunst und des Kunsthandwerkes in dem Licht, das sie aufnehmen und das sie umgibt, in dem Farbenglanz, den sie verbreiten, so dass sie nur ihren malerischen Schein wiedergeben, wenn sie sich einmal an eine solche Aufgabe machen. Freilich hat die junge Schule, und zum Teil mit durch ihre besten Kräfte, eine sehr ausgiebige Thätigkeit gerade in der Illustration gesucht. Von Max Klinger ganz abgesehen, der seine eigenen Wege gegangen ist, haben einzelne begabte Illustratoren namentlich durch die Münchener Witzblätter einen maßgebenden Einfluss auf die deutsche Buchillustration überhaupt gewonnen: zuerst in den Fliegenden Blätter nach ihrer Regeneration durch Oberländer, Harburger und Schlittgen, dann in der Jugend und zuletzt im Simplicissimus. Sie haben die Hochätzung für die verschiedenartigsten Zeichnungen in geschickter Weise verwendet; aber durch willkürliche und geschmacklose Zusammenstellung, durch Mischung von Gutem und Schlechtem, von Farblosem und Farbigem, durch schlechten Satz und Druck durch schlechtes Papier und Format haben sie, trotz gelegentlicher vortrefflicher Leistungen im Einzelnen, den Verfall der Buchillustration im Allgemeinen noch beschleunigt, der Verbildung des Geschmackes nach dieser Richtung weiteren Vorschub geleistet. Auch ist die malerische, flüchtig skizzierende Behandlung, die sie ausgebildet haben, für die Nachbildung älterer Kunstwerke nur ganz ausnahmsweise geeignet.

So ist es in der That jetzt bei uns in Deutschland eine der schwierigsten Aufgaben für einen Autor oder einen Verleger, der ein illustriertes Werk über irgend ein künstlerisches Thema herauszugeben hat, Zeichnungen zu beschaffen, die die Kunstwerke zugleich treu und künstlerisch wiedergeben, und diese in glückliche Uebereinstimmung zur Ausstattung des Buches: zu Format, Papier und Satz, zu bringen. Die Verwendung der Heliogravüre und des Lichtdruckes für die Tafeln, deren wir für manche Zwecke gar nicht mehr entraten können, wird jedoch eingeschränkt und die Ausbildung dieser Verfahren weiter verbessert werden müssen. Bei der photographischen Aufnahme als Unterlage derselben muss mit weit gröserer Sorgfalt und mehr künstlerischem Verständnis vorgegangen werden, als es bisher regelmäßig der Fall ist, wo dieselbe Aufnahme, die durch den Kohledruck oder ähnliche Erfindungen der Photographie schon unklar geworden ist, immer wieder und wieder in den verschiedensten Manieren nachgebildet, verkleinert und gelegentlich auch vergrössert wird. Für den Text sind Lichtdruck, Kornätzung, Netzätzung u. a. direkte Nachbildungen möglichst zu beschränken und wo es immer geht, durch gute Zeichnungen als Vorlagen für Strichätzungen zu ersetzen.

Für diese zu sorgen, tüchtige Zeichner auszubilden, ist nicht nur Aufgabe der Akademien und der zahlreichen Kunstschulen, deren Reform gerade auch nach dieser Richtung anzustreben ist: es ist ebenso sehr die Pflicht der Verleger und Autoren, namentlich wo diese mit der Kunst in Beziehung stehen, der Sammlungsvorstände, der Kunstgewerbe-Anstalten u. s. f., für ihre Publikationen die Künstler zu suchen, sie für den bestimmten Zweck auszubilden und sie namentlich auch in das Verständnis der Kunst, die sie nachbilden sollen, einzuführen. Es ist vor Allem Aufgabe der Lehrer für die vervielfältigenden Künste, ihre Schüler für die Zeichnung und für diese Art der Reproduktion, die schon jetzt für zahlreiche Illustrationswerke und Zeitschriften angewandt wird und noch eine viel grössere Zukunft hat, besonders auszubilden, statt mutlos den mechanischen Verfahren das Feld zu überlassen. Wenn die Uebung im Zeichnen nach der Natur wie nach Kunstwerken aller Art mehr in den Vordergrund gestellt wird, so sind die Unterrichtskurse für die reproduzierenden Künste, für die ja erst seit kurzem eine Reihe von Lehrstühlen errichtet worden sind, keineswegs so nutzlos, wie ihre Vertreter jetzt vielfach selbst annehmen. Denn auch der Stich, der Holzschnitt, die Lithographie u. a. künstlerische Reproduktionsarten, denen zwar die grosse Menge der Illustrationen durch die photographischen Druckverfahren wohl dauernd entzogen ist, haben noch einen guten Boden und sie haben darin frische Wurzeln gefasst, indem sie wieder von den Malern zur unmittelbaren Wiedergabe eigener Erfindungen ausgeübt werden. Dass dies in grösserem Umfange geschieht, dass die Künstler früh genug alle Schwierigkeiten der Technik überwinden lernen, um sie auch selbständig für den Ausdruck ihrer künstlerischen Intentionen zu verwenden und eigenartig auszubilden, dazu sind jene Lehrfächer an den Akademien und Kunstschulen vorhanden. Durch richtige Erkenntnis und Ausübung ihrer Aufgabe werden die Lehrer an diesen Anstalten den reproduzierenden Künsten allmählich auch dadurch eine neue Bedeutung geben können, dass sie ihnen die Ausstattung aller solcher Werke, bei denen die Illustration künstlerisch Selbstzweck ist, wiederzugewinnen trachten. Dazu ist es allerdings — wie ich nur kurz andeuten will, da ich auf diese wichtige Frage hin nicht näher eingehen kann — notwendig, dass die verschiedenen Künste ihre Grenzen und ihren eigenartigen Stil wieder erkennen lernen, dass der Holzschnitt darauf verzichtet malerisch sein zu wollen und in Konkurrenz mit den photographischen Druckverfahren oder mit der Radierung sich zu knechtischer Nachahmung herabwürdigt, und dass Stich und Radierung nicht mehr in Umfang und Erscheinung mit den Gemälden, die sie wiedergeben, zu wetteifern suchen. Dass dadurch in der That ein günstiger Erfolg herbeigeführt werden kann, beweisen die Leistungen in München, seitdem die Leitung der Radierklasse in die Hände von Peter Halm übergegangen ist. Wie Halm die Bestrebungen des Pan nach dieser Richtung durch seine Radierungen, Originale wie Nachbildungen, und durch seine meisterhaften Zeichnungen nach Kunstwerken aller Art, denen er ebenso viel Verständnis wie positive Kenntnisse entgegenbringt, in eifrigster und glücklichster Weise gefördert hat, ist allen Lesern des Pan in frischer Erinnerung.

WILHELM BODE



Inhalts-Verzeichnis

PAN Fünfter Jahrgang 1899 Drittes Heft

Dichtungen	Seite
Johannes Schlaaf	
Bei der Mutter	133
Ludwig Scharf	
Didter und Tod	136
Georg Reicke	
Gedichte	137
Stanislaw Przybyszewski	
Am Meer (Prosa-dichtung)	139
Karl Henckell	
Gedichte	148
Franz Evers	
Ode an die Schönheit	149
Walter Harlan	
Sprüde	151
Paul Scheerbart	
Gedichte in Prosa: Die Helden — Gerettet	152
Aufsätze	
Franz Servaes	
Theodor Fontane	153
Max Meissner	
Die zwei Reide der Kunst	161
Harry Graf Kessler	
Kunst und Religion	163

Rudolf Schick	Seite
Tagebuchaufzeichnungen über Arnold Böcklin:	
Basler Erfahrungen 1868. (Fortsetzung) . .	177
Wilhelm Bode	
Zur Illustration moderner deutscher Kunstdücher	183
Kunstbeilagen	
Leopold Graf von Kalckreuth	vor Seite
Ninnenei und Mußme (Originalradierung)	133
Leopold Graf von Kalckreuth	
Gewitterwolken (Lithographie)	137
Ludwig von Hofmann	
Tanz (Lithographie)	139
Gustav Kampmann	
Ballwolken (zweifarbiges Originallithographie)	149
Karl Haider	
Gewitterlandschaft (Lithographie)	153
Hans Baluschek	
Heimkehr (Lithographie)	161
Hans Thoma	
Der verlorene Sohn (Lithographie)	177
Louis Corinth	
Kreuzigung (Lithographie)	183

Abbildungen im Text

<i>Hans Baluschek</i>	Seite	<i>Leopold Graf von Kalckreuth</i>	Seite
<i>Lumpensammlerinnen</i>	153	<i>Alte am Haus</i>	133
<i>Kirchgang</i>	160	<i>Frau mit Küben (Skizze)</i>	136
<i>Richard Grimm</i>		<i>Die Scholzen</i>	147
<i>Zierstücke</i>	183, 188, 190	<i>Die Gebieren</i>	148
<i>Ludwig von Hofmann</i>		<i>Kinder im Bett</i>	151
<i>Kopfleiste</i>	139	<i>Der Cellist</i>	161
<i>Reiter</i>	165		
<i>Badendes Mädchen</i>	176		
<i>Lars Jorde</i>		<i>Käte Kollwitz</i>	
<i>Kopftück</i>	149	<i>Arbeiter vom Bahnhof kommend</i>	177
<i>Schlüftück</i>	152		
		<i>Bernhard Pankok</i>	
		<i>Seitenleisten</i>	137, 138



DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ☐☐☐☐
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEI-
GEHEFTETEN ORIGINALEN (LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH UND
GUSTAV KAMPMANN) UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH BALU-
SCHEK, CORINTH, HAIDER, L. VON HOFMANN, L. VON KALCKREUTH UND
THOMA AUF KAISERLICHEM JAPAN ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, NINNENEI UND MUHME, ORIGINAL-
RADIERUNG SOWIE VON ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐
GUSTAV KAMPMANN, BALLWOLKEN, ZWEIFARBIGE ORIGINALLITHO-
GRAPHIE ☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐☐

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: FÜNFTER JAHRGANG, DRITTES HEFT: ☐☐☐☐☐
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: ACHTUNDDREISSIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLERAUSGABE, FÜNFUNDSEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDHUNDERT EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE ☐☐☐
DIE ORIGINALRADIERUNG VON LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH WURDE GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN ☐☐☐☐
DIE ZWEIFARBIGE ORIGINALLITHOGRAPHIE VON G. KAMPMANN IN DER KUNSTDRAUKEI KÜNSTLERBUND, KARLSRUHE ☐☐☐☐
DIE LICHTDRUCKE NACH HANS BALUSCHEK, LOUIS CORINTH, KARL HAIDER, LUDWIG VON HOFMANN, GRAF LEOPOLD VON KALCKREUTH, HANS THOMA, WURDEN HERGESTELLT UND GEDRUCKT BEI ALBERT FRISCH IN BERLIN ☐☐☐
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGSDRUCKE LIEFerte R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN ☐☐☐
DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE HERGESTELLT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCHBINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITSCHE IN LEIPZIG UND WIRD AUSGEgeben BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN ☐☐☐
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN ☐☐☐☐
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44 ☐☐☐
DR. CÄSAR FLAISCHLEN ☐☐☐
AM FÜNFZEHNTEN FEBRUAR EINTAUSENDNEUNHUNDERT ☐☐☐



DRUCK VON W. DRUGULIN IN LEIPZIG.