



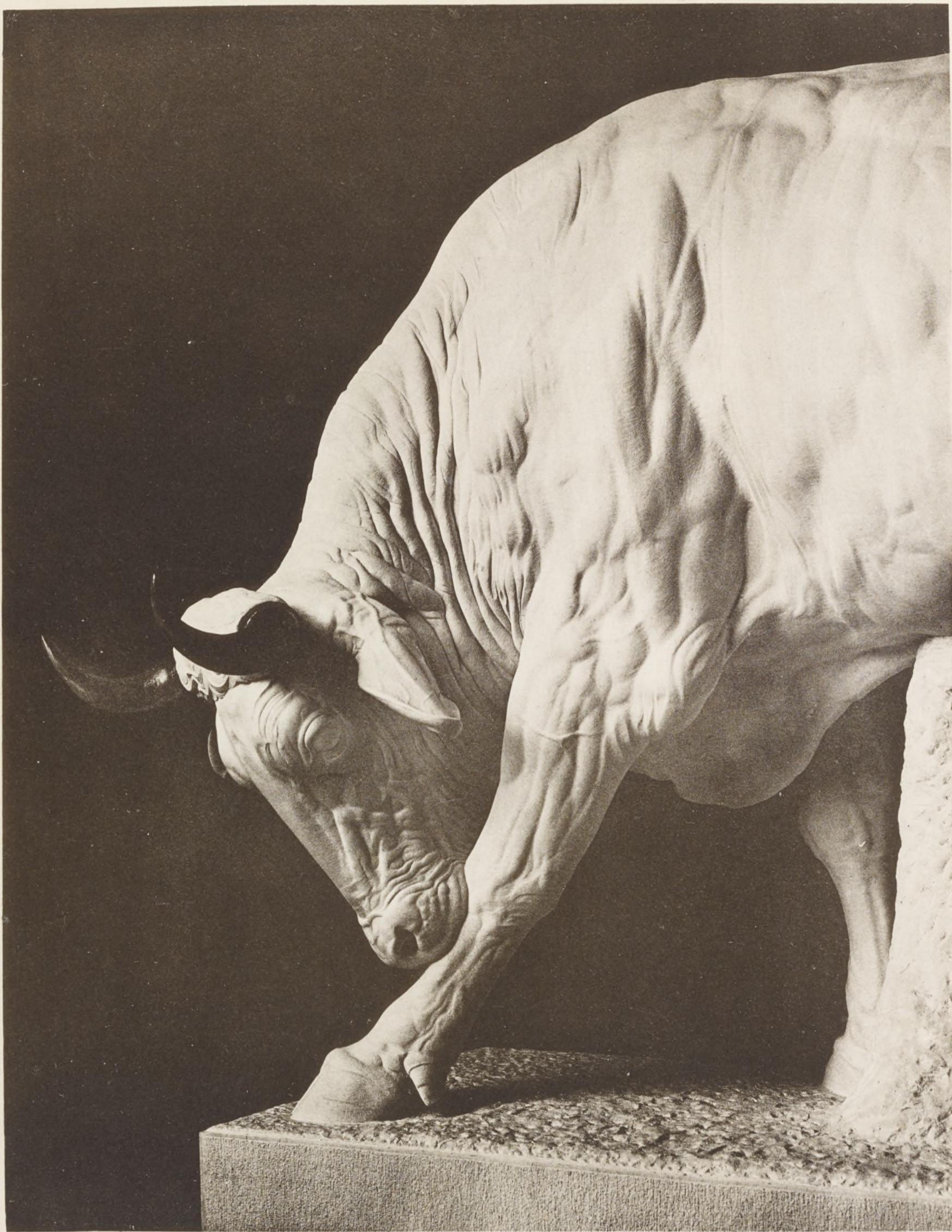
1899. FÜNFTER JAHRGANG. HERAUSGEGEBEN VON DER
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM
BODE, EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

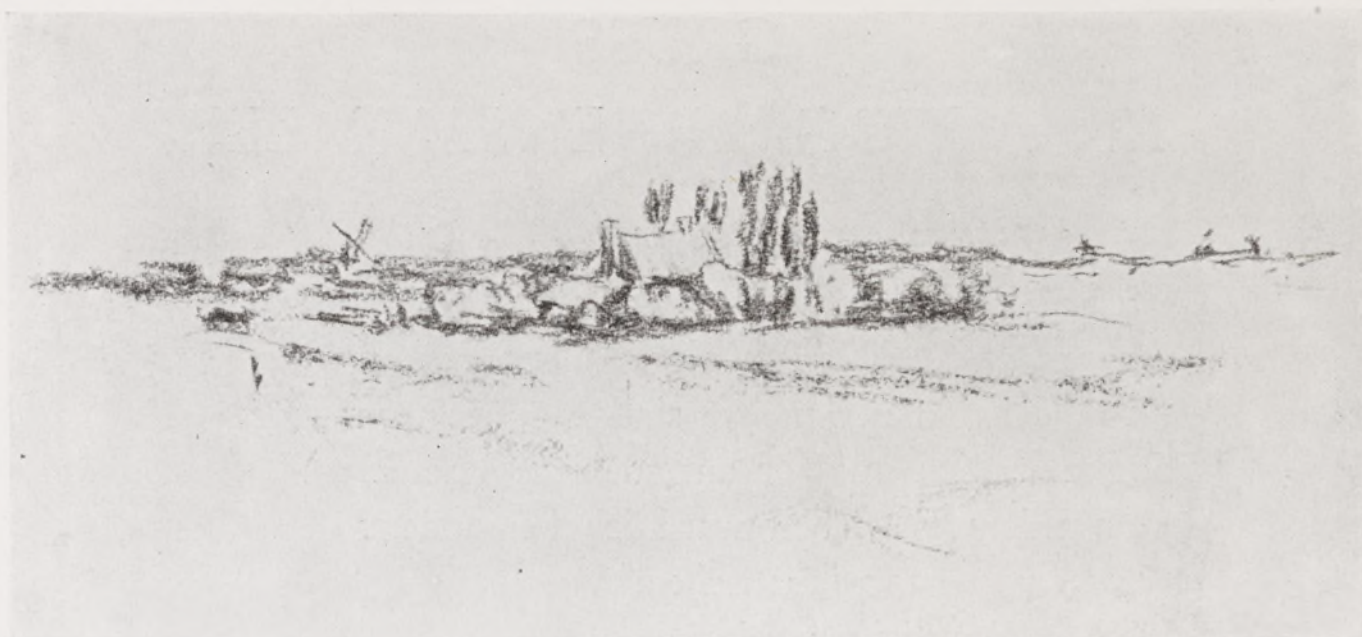
ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH IM AUGUST, NOVEMBER, FEBRUAR UND MAI BEI
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

HEFT IV

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







MAX LIEBERMANN, DÜNENGHÜFT

GEDICHTE

AUS DEM NACHLASS THEODOR FONTANE'S

(AUS DEN LETZTEN JAHREN)

IMMER EIGENSINNIGER . . .

„Immer eigensinniger und verstockter
Wirst du . . so frage doch den Doktor!
So lange man lebt, muß man doch leben!
Du hustest — es muß doch am Ende was geben:
Einen Brunnen, ein Bad, eine Medizin,
Sulfural oder Antipyrin,
Massage, Kneipp, Kaltwasserkur
Oder Schreiber . . . versuch doch irgend etwas nur!
Davos oder Nizza oder Sylt oder Föhr
Oder bloß auch Mampe's Magenlikör!“

So stürmt es zu Zeiten auf mich ein;
Ich nehm es hin, ich steck es ein,
Ich denke der Scene, die jahrauf jahrab
Ich halbjährlich mit meinem Schuhmacher hab.
Ich zeig ihm dann ein Stiefelpaar,
Das in Ehren gedient seit manchem Jahr,
Und will ihn, während Cigarren glimmen,
Zu 'nem Riester für den Stiefel bestimmen.
Er aber dreht bloß hin und her
Und lächelt: „Wirklich, es lohnt nicht mehr!“

GRUSS AN AUTOGRAPHENSAMMLER

Jeden Morgen (auch wohl, dafs es zweimal sich traf)
Fordert ein Gönner ein Autograph.
Ich schreib auch gleich ohne langes Besinnen,
Denn der Gönner meiste sind Gönnerinnen.
So komm ich im Jahr auf mehrere Hundert —
Von jedem Einzelnen ward ich bewundert,
Einige von ganz fanatischem Wesen
Haben „Sämtliches“ gelesen —
Das giebt, rechn' ich zehn Jahr zurück,
Dreitausendsechshundert und fünfzig Stück . . .
Dreitausendsechshundert und fünfzig Bände
Von jedem Roman — — wenns doch so stände!

AUCH EIN STOFFWECHSEL

Im Legendenland, am Ritterbronnen,
Mit Percy und Douglas hab ich begonnen;
Dann hab ich in seiner Schwadronen Mitten
Unter Seydlitz die großen Attacken geritten;
Und dann bei Sedan die Fahne geschwenkt
Und vor zwei Kaisern sie wieder gesenkt.
In der Jugend ist man eben dreister,
Mag nicht die Zunft der Handwerksmeister . . .
Jetzt ist mir der Alltag ans Herz gewachsen
Und ich halt es mit Rosenplüt und Hans Sachsen.





LUDWIG VON HOFMANN, MORGENSONNE

DIE WEISSE FÜRSTIN

EINE SCENE AM MEER VON RAINER MARIA RILKE

Die Hinterbühne: ein weißes Schloß, einstöckig, im Stile der reinen Früh-Renaissance. Loggien. Vor den Loggien die Terrasse aus weißem Marmor, welche sich in breiten, weißen Stufen langsam zu dem Garten niederläßt.

Die Mittelbühne: Park. Lorbeerbäume. Tief im Hintergrund steile Cypressen. Man merkt, daß der Garten das weiße Haus umrahmt und weit dahinter Wald wird. Nach vorn zu aber geht er allmählich in buntes Buschwerk über und endet mit klüftigem, grauem Gestein. Eine Allee hellstämmiger Platanen wächst bis an diesen felsigen Rand und läßt links einer Steinbank Raum und einer alten, verfallenen Herme.

Die Vorderbühne überbrandet das Meer, welches von der Seite des Zuschauers her, gegen die Scene wogt und die Steine des Strandes mit kleinen, gleichmäßig atmenden Wellen schlägt. Die Stirne des weißen Schlosses spiegelt die Unendlichkeit. Alle Personen der Handlung schauen das Meer.

Die Personen sind:

Die weiße Fürstin (La principessa bianca). Ihre Schwester Lara. Der Haushofmeister Amadeo.

Der Frate der Misericordia, ein Mönch mit schwarzer Maske; ein Bote.

(Es ist Mittag. Schwerer Glanz auf Allem.)

Die weiße Fürstin:

(Lehnt vorn auf der Steinbank. Sie trägt ein weiches, weißes Gewand mit müden, willigen Falten. In ihren Augen ist ein Warten und Lauschen. Pause.)

Amadeo, der Alte (in schwarzer Haustracht und voll weisen Ernstes. Er neigt sich tief):

Der Fürst ist fort.

Die weiße Fürstin (senkt leise die Stirne. Pause.)

Amadeo, der Alte:

Und was gebietet Ihr? (Pause.)

Die weiße Fürstin (in Gedanken):

Es ist zum ersten Mal, daß uns der Fürst verläßt, nicht wahr?

Amadeo, der Alte:

Zum ersten Mal seit Eurem Hochzeitsfest.

Die weiße Fürstin:

Und das ist lange.

Amadeo, der Alte:

Es ist das elfte Jahr, seit wir das Thor geschmückt Euch zum Empfange. (Pause.)

Die weiße Fürstin:

Man muss nicht denken, daß das viele sind. Ich war ein Kind.

Amadeo, der Alte:

Ich kann mich noch entsinnen;

der Kranz schien viel zu früh für Euer Haupt —
(er zögert ängstlich)
Aber aus Kindern werden Königinnen . .

Die weiße Fürstin:

Ja, wenn man ihnen alle Rosen raubt
und alle Mythen
und mit den reifenden Orangenblüten
die Stirn umlaubt,
bis sie die Schatten glaubt, die kalt
vom frühen Brautkranz auf sie niederrinnen:
dann werden aus den Kindern — Königinnen. (Pause.)

Die Fürstin (erhebt sich, lebhafter):

Der Fürst nahm viele Diener in den Wald? —
(rasch): Send alle fort, mach mir die Säle leer,
daß keiner mir begegne in den Gängen;
dann wird mir sein, als käm ich heute her —
von irgendwo, um einsam mit Gesängen
die Säulen zu umwinden.

Amadeo, der Alte:

Befehlt, ich werde einen Vorwand finden . . .
Und das Gesinde in die Winde streu'n.
Ich aber darf wohl Euren Tag betreu'n?

Die weiße Fürstin:

Nein, geh auch Du. Mir ist, Du wolltest längst
nach Pietrasanta, Deine Enkel sehn.
Heut soll's geschehn.

Amadeo, der Alte:

Ihr wißt so gnädig meiner zu gedenken . .

Die weiße Fürstin:

Ich bin nicht gut; ich kann Dich nur beschenken,
weil Du mit gleicher Freiheit mich beschenkst.
Und weil Du so an Monna Lara hängst,
So nimm sie mit zu Deinen klugen Kleinen.

Amadeo, der Alte:

Das ist ein goldnes Gut, das Ihr mir gönnt.

Die weiße Fürstin:

Und dann vergest nicht: Seide nehmt und Leinen
aus meinen Schränken
mit so viel Ihr könnt.

Amadeo, der Alte:

Ihr macht uns reich.

Die weiße Fürstin:

Ich will Euch sorglos machen.
Mehr kann ich nicht; denn Ihr seid selber klug.
Nur einen Rat: daß Euch das Schicksal schlug
mit manchem Trug, —
verhehlt es denen, welche erst erwachen:
vor allem lehret Eure Enkel — lachen, —
die andre Weisheit lernt sich früh genug.
(Amadeo, der Alte, verneigt sich tief. Er geht durch die Platanenallee
auf das Schloß zu und quer über die Terrasse. Pause. — Die weiße
Fürstin tritt ganz an den Rand der Küste. In ihren Augen ist das
ganze Meer. Ihm entbreitet sie die Arme. — Pause.)

Monna Lara (kommt von der Terrasse her. Sie trägt ein loses
Kleid aus blassem Blau. Leise legt sie den Arm um die Fürstin.
Sie schauen beide aufs Meer. Pause.)

Monna Lara (leise):

Laß mich bei Dir. (Pause.)

Die weiße Fürstin:

Du liebst doch Kinder, nicht?

Monna Lara:

Ich liebe Dich.

Die weiße Fürstin:

Kind, sieh mir ins Gesicht. (Pause.)
Liebst Du mich sehr?

Monna Lara:

Mehr
als den Traum. (Pause.)

Die weiße Fürstin:

Wie Deine Wange glüht.

Monna Lara:

Nicht werd ich müd,
Dich so zu sehn. (Pause.)
Du bist so wie ein Baum,
der noch nicht blüht — (Pause)
und einmal darf ich Dich vielleicht verstehn.

Die weiße Fürstin:

Willst Du es denn?
Dann bleib!
und faß mich fester.
Vergiß Dein Kinderkleid
und alle Angst —
aus aller Zeit.
Weil Du's verlangst,
so werde Weib.

Monna Lara (küßt sie lange):

Schwester! (Pause.)

Amadeo, der Alte (kommt eilig von der Terrasse her):

Verzeiht

Ich war zum Aufbruch eben schon bereit,
Da kam ein Bote in verstaubtem Kleid —
mit einem Brief.
Jetzt wartet er im Saal.

Die weiße Fürstin:

Ich will ihn sehn. (Amadeo, der Alte, verneigt sich tief.)

Die weiße Fürstin:

Und Monna Lara wird ein andres Mal
zu Eurem blonden Glücke Euch begleiten.

Monna Lara:

Wir wollen einmal früh hinüberreiten;
wir beide ganz allein,
und heimlich fein
das Spielzeug in den Traum der Kleinen legen,
an das sie träumend denken.

Amadeo, der Alte:

Soviel Segen
habt Ihr nach allen Seiten zu verschenken (über die Terrasse ab).

Monna Lara:

Willst Du allein sein?

Die weifse Fürstin (lächelt):
Hast Du Mut zu bleiben?

Der Bote
(kommt in dunkelrotem Sammt und neigt sich tief und reicht den Brief —): Das Schreiben.

Die weifse Fürstin:
Dank (zu Monna Lara): Lies zuerst.
(Monna Lara liest staunend und zögernd und sieht fragend auf)
Du erfährst
bald den Sinn. (Sie liest selbst; zu dem Boten):
Geht, ich bin
Euch gut.
Ruht
eine Stunde, wenn Ihr weiter wollt,
nehmt Gut und Gold. —
Und kamt Ihr heil des Weges?

Der Bote:
Der Pfad war gut im Herzen des Geheges,
doch in den Dörfern kam ich an der Not
vorbei:
Das ganze Thal ist nur ein Schrei.
Weit aus dem Osten kam ein fremder Tod,
der Hunger hat.
Er geht von Stadt zu Stadt
und bricht wie Brot,
wen er bedroht,
entzwei.
Schon ist er nah.
Ich sah
nicht weit von hier
vier
Mönche von der schwarzen Bruderschaft,
raubvogelhaft,
vor einem Haus gespenstern.
Sie warten überall und dauern aus,
und winkt man ihnen furchtsam aus den Fenstern,
so kommen sie und holen aus dem Haus
die bleiche Beute: Kinder, Frauen, Greise.
Es nimmt kein Ende. Und sie legen leise
den Einen oder Andern von den Brüdern
mit auf den Haufen,
der mit immer müdern
Geberden seine Flammenhände hebt.

Es ist — als hätte, wer sie überlebt,
die Pflicht, sich von den Mönchen loszukaufen,
sonst . . .

Die weifse Fürstin (ungeduldig):
Nehmt, nehmt Gold,
soviel Ihr wollt —
für Euch und für die Mönche und für Alle.
Ihr findet noch die Diener in der Halle
und schließst Euch später ihrem Zuge an;
Lebt wohl. Ich glaube in Gesellschaft kann
Euch heimlich sein.
(Der Bote verneigt sich und geht über die Terrasse nach rechts ab.)

Monna Lara:
Oh mir ist bang.

Die weifse Fürstin (träumt):
Hast Du den Brief gelesen?

Monna Lara:
Das Leben welkt das ganze Land entlang . .

Die weifse Fürstin:
Ja, diese Botschaft ist sehr bang gewesen.
Wir müssen sorgen
für die Armen —

Monna Lara:
Ja —

Die weifse Fürstin:
— — — aber morgen, erst morgen
das Erbarmen,
heute das Blindsein,
heute — (die weifse Fürstin ist schön und leuchtend vor Jugend.
Pause.)

Monna Lara
(betrachtet sie staunend; dann ungeduldig): Was?
(fliegend) Ich kann nicht mehr Kind sein!
Deute
mir das!

Die weifse Fürstin:
(zieht die zitternde Schwester zur Marmorbank.
Sie läßt sich nieder und Monna Lara kniet bei ihr hin. Die Jüngere
sieht erst zu den Worten der Andern auf. Die spricht für das ganze
Meer. Und wie die neueren Worte kommen, schmiegt Monna Lara
ihre Stirne, geblendet vom Leben, in der schönen Schwester Schoofs.
Leise):

Weißt Du: Was das Leben wirklich ist,
mißt
nicht nach Jahren.
Du kannst es erfahren
in einer Nacht.
Gieb Acht:
Du kannst es erwerben
zwischen zwei Sonnen
mit allen Wonnen —
und hernach
in deinem Gemach
jahrelang sterben
— —
was thuts? —
— —

(heißt) Wenn Dir nur einmal der göttergewollte
goldene Wagen
rasend durchrollte
die Bahnen des Bluts!
Wenn er Dir auch am Ziele
zerschellt.
In diesem Spiele
mußt Du die Welt vergeuden,
in alle Freuden
Feuer schleudern
zugleich.
Reich
mußt Du sein — —
Wie der Wein
mußt Du werden,
mußt einmal reifen

und Gott ergreifen
in Ungedulden
und in den Mulden
der schöneren Schalen
Dich breiten!
Dann wird einer der Lebenden
Dich heben ins Blinken
und mit bebenden
Lippen Dich trinken
auf einen Zug

Monna Lara (ohne die Stirne zu heben):

Genug . .

Die weifse Fürstin (sanft):

Sei stark.
Jetzt kannst Du nicht mehr zurück.
Jetzt weifst Du vom Glück.

Monna Lara:

Und verbarg
es sich lange vor Dir?

Die weifse Fürstin:

Mir
geschah es noch nie.

Monna Lara (staunt auf).

Die weifse Fürstin:

(glühend) Ich schrie
danach. Meine bräutlichen Kissen
hab' ich mit zitternden Zähnen zerrissen,
und von dem Kreuz aus Ebenholz
schmolz
der silberne Christus los,
so groß
war die Glut
meines Brautgebets.

Monna Lara (schauert scheu zusammen).

Die weifse Fürstin:

Mut!
„Unser Bette grünt“
in der Bibel stehts (Pause.)

— — — —
(leis) Aber meines Gemahls
wildere Willkür
stößt

alle die Jahre sich stumpf
an der Thüre des Saals:
(heilig) Ich bin noch unerlöst.

(Ein Beben schließt Beide fester zusammen. Pause.)

Ich hab es dunkel gewußt:
Du mußt
warten . . . warten . . .

Monna Lara (blickt scheu auf).

Die weifse Fürstin:

Alle meine zarten
Schätze sind unberührt.

Monna Lara:

Ich habe oft gespürt,
daß du mir näher bist,
ganz nah.

Und deshalb warst Du mir weit
all die Zeit.

Die weifse Fürstin:

Ja, ich bin wie Du . . . (Pause.)

Monna Lara (ausbrechend):

Thu
mir weh.
Hack mir die Hände ins Herz.
Ich sehne mich so
nach einem Schmerz.
Oh! (Sie küssen sich. Pause.)

. . . .

Monna Lara (leise, schmeichelnd):

Und heute? . . .

Die weifse Fürstin (küßt sie tief).

Monna Lara (zärtlich):

Du!

Die weifse Fürstin (innig):

Läute
alle Glocken in Deiner Seele . .

Monna Lara:

Du!

Die weifse Fürstin:

Zähle
alle Schläge in Deinem Herzen,
wenn sie die heilige Stunde schlagen . .

Monna Lara (richtet sich in jähem Schrecken auf):

Aber, Arme,
im ersten Tagen
kommt Dir der Gemahl zurück . .

Die weifse Fürstin:

dann ist das Glück
schon weit . .

Monna Lara:

Und schreit
ihm Deine Sehnsucht dann: bleib!
Schreit es Dein Leib
laut.
Was dann? —

Die weifse Fürstin:

(ernst) Ich war Braut,
ich war Weib —
ich kann —
— rein —
im verlassenen Saal
das tote Gemahl
des Fürsten sein,
noch Jahr und Jahr.
Dann darf mein Haar
Herbst haben . . .

Monna Lara (fast staunend):

Du bist noch so jung.

Die weifse Fürstin:

Die Jugend ist die Erinnerung
an Den, der noch nicht kam.
Hinter dem Bräutigam
reißt

das Erinnern entzwei
und Du weißt
nur dunkel:
Einmal im Mai ..
..... (sie erhebt sich, mit der Hand die Augen schützend)
Siehst Du noch nichts?

Monna Lara:

Er kommt vom Meer? —

Die weiße Fürstin:

Aus der Seele des Lichts
Segelt er her.

Monna Lara:

Und heimlich herein
wird er sich schleichen?
wie der Tiger
zum zagen Reh?

Die weiße Fürstin:

Wie ein Sieger
bei Cymbeln und Zinken
wird er landen an der Allee.
Ich werde winken,
das ist das Zeichen:
Ich bin allein.

Monna Lara:

Und winktest Du nicht?

Die weiße Fürstin:

So steht er am Steuer
Aus Stein und Stahl
und fährt ins Feuer
fort —
Und ich seh sein Gesicht
zum letzten Mal
dort (sie weist hinaus).

Monna Lara:

Aber Du winkst ja!

Die weiße Fürstin:

Ich winke!

Monna Lara (entzückt):

Schöne, ich sinke vor Dir ins Kniee.
So sah ich Dich nie .. (die Fürstin steht hoch und frei, hart am
Rande des Meeres. Sie hebt die Hände wie segnend hinaus).

Monna Lara (auf den Knien):

Sterben möchte ich zu Deinem Preis.

Die weiße Fürstin (leise und langsam):

Ich weiß! (Mit einer großen Geste)

Ich will leicht sein und zart.

Ich will blenden.

Ich hab' ja so lange gespart:

Einmal verschwenden!

(Es ist als streute sie Garben Glanzes mit breiten Geberden über
das Meer hin. Von dort kommt ein Schein, der tausendfältig in
den Garten fällt und durch den die Stirn des Marmorhauses immer
weißter und leuchtender wird.)

Die weiße Fürstin:

Das Schloß ist leer.

.....

Monna Lara (erhebt sich):

Still! (sie horcht) hörst Du nicht Schritte?

Die weiße Fürstin (horcht):

Nein; komm zur Terrasse.

Man sieht von der Mitte

so weit ins Meer ..

Monna Lara:

Ja.

(Sie schreiten, sich umfaßt haltend, langsam durch die Platanen-
Allee dem schimmernden Schlosse zu. Durch lauter Glanz. Das
Meer atmet langsamer. Die Schwere des Abends kommt über das
Land. — Auf halbem Weg bleibt Monna Lara stehen und fragt
zurück):

Ist da wer? (Sie lauschen.)

Die weiße Fürstin:

(beruhigend) Komm!

Monna Lara:

(blickt umher, immer horchend. Pause)

Mir war ..

(Dann greift sie wie in plötzlichem Besinnen nach einem Strauch
mit beiden Mädchenhänden)

Ich lasse

Dich ohne Blumen gehn. Vergieb. (Sie reicht ihr weiße
Rosen hin.)

Nimm, hab mich lieb!

(Während sie weiterschreiten müht sich Monna Lara der Schwester
einen Zweig ins Haar zu heften. Es gelingt hart am Rand der Treppe.
Auf der dritten Stufe wendet sich Monna Lara und weist ins Meer.)

Monna Lara:

(verheißend) Schau, fern!

Die weiße Fürstin:

(folgt dem Blick der Schwester; groß):

Ich fühle meinen Herrn.

Monna Lara (auf der Terrasse):

Noch einmal küß mich — auf die Stirne, —

— so (die weiße Fürstin küßt sie)

Ich bin so froh.

(Monna Lara wendet sich ins Schloß und ruft zurück):

Ich will in die Becken

Dir Balsam gießen und in der Halle

alle, alle

Lichter wecken! (Monna Lara verschwindet im Schloß.)

Die weiße Fürstin:

(bleibt hoch und herrlich an der Brüstung lehnen. Sie ist stolze
Erwartung und lauschende Seligkeit. Man hört: es wächst ein
mutiger Rudertakt über das breite Branden des Abendmeeres
hinaus. Jetzt lächelt sie: der Nachen muß nahe sein. Die weiße
Fürstin langt nach dem Tuche, welches sie in weißsammtener
silberbesäeter Gürteltasche trägt ..

Da wird die Bewegung ungewiß erst, dann hastig, und erstarrt.
Ihre Augen verirren sich im Park. Aus den Büschen tritt ihnen
der Frate der Misericordia, die Maske vor dem Gesicht, entgegen
und schreitet sicher und streng, den Rücken gegen das Meer,
mitten in der Allee zum Schlosse hin. Schon reicht sein Schatten
vor ihm an die Stufen; da wartet er.)

Das Auge der weißen Fürstin hat das Meer vergessen; es reicht
nicht mehr über die schwarze Gestalt des Fremden, der reglos
bleibt wie sie. Und das Ruder wird wieder leiser und verliert sich
fern im schweren Wogenschlag.

Die Fronte des Schlosses beginnt zu verlöschen.

Man fühlt: die Sonne versank im Meer.

Der Vorhang — langsam — lautlos.

Ende.



MAX LIEBERMANN, KANALBRÜCKE IN LEYDEN

BRÜDER VOM NEUEN BUNDE

VON

ARTHUR PHARO

Wie unsre Feste in dem stillen Tal
Die Nacht begrenzte und das große Schweigen
Und wie durch dunkler Abendschatten Neigen
Den Rand des Traums betrat mit einemmal

Das stille, leuchtende Erkennenwollen,
Da gieng die große Traurigkeit der Schar,
Die noch vor unsern Lebenstoren war,
Und aller derer, die noch kommen sollen

Als Brüder jener ungeheuren Schar —
Durch unsre Seelen, durch die traumgeweihten,
So wie sie selber schritten durch die Zeiten,
Als noch kein Glanz in unsern Augen war,

Und: dass auch wir den Reigen armer Stunden
Zum Tag gehäuft und Wolken, Baum und Glanz
Und aller Dinge wundervollen Kranz
Mit leisem, liebem Sinnen nicht unwunden;

Bis einst der Abend kam mit hellem Tor,
Darein die Lüfte giengen, süß und golden,
Und jeder Strauch, voll schwerer dunkler Dolden,
An unsre Seelen seinen Duft verlor.

Wie eine Schar von Kindern lässig ruht,
Die träumerischen Finger in den Wellen,
Und eines hebt den langverborgnen, hellen,
Rotgoldnen Kronreif aus der blauen Flut;

Drin leuchtet ihm die Pracht der neuen Tage,
Es staunt und sinnt und wird ein Königskind.
Durch alle Lande mit dem Frühlingswind
Die schönen Boten eilen: Sang und Sage —

So ward auf einmal uns das Leben klar
Und seine Wunder, die im Dunkel lagen.
Der milde Abend hiefs uns alle tragen
Rotgoldne Kronen in dem Lockenhaar;

Die Seele wiegte sich im Warmen, Vollen;
Um unsre toten Tage wob ein Traum
Den Glanz von späten Stunden, und es schwollen
Die goldnen Früchte an dem Lebensbaum.



MAX LIEBERMANN, HOLZUCHENDE FRAUEN PAN V 4
ORIGINALLITHOGRAPHIE



THOMAS THEODOR HEINE, ZIERSTÜCK

GEDICHTE

VON RICHARD SCHAUKAL

PORTRAIT DU MARQUIS DE

Halte mir einer von euch Laffen mein Pferd,
hole mir einer von euch Lumpen mein Schwert:
ich liess es bei einer Dame liegen.

Lasse einer von euch Schurken einen Falken fliegen,
ich will ihm nachsehen und mich ins Blau verlieren.
Störe mich keiner von euch Tieren.

GOYA

Ich habe die lange schwüle Nacht
bei einer jungen Dame verbracht:
sie liegt und träumt von meinem Nacken.

Ich will jetzt malen, ihr sollt euch packen!
Steht nicht um mich und gafft so ledern,
gleich zerze ich euch an euren Agrauffedern
oder kitzle eure dünnen Waden
mit meinem Degen. Ich bin von Gottesgnaden,
ich bin ein Grande im offenen Hemd,
ich liebe das Licht, das die Welt überschwemmt,
ich liebe ein Pferd, das bäumend sich wehrt,
und einen Juden, den niemand bekehrt.
Ich lasse dem König sagen, er solle
klopfen, wenn er mich stören wolle.

VOR DEM EMPFANGE

PHANTASIE AUS DEM OSTEN

Hefte mir um die Hüften
nur diesen Gürtel von Gold,
besprenge mein Haar mit Düften,
das den Rücken hinab in hellen Locken rollt.

Vier meiner schwarzen Trabanten
stehen mit Schwertern bereit.
So, nun sag dem Gesandten,
ich gönnte ihm einige Zeit.

LA DUCHESSE DE.....

Auf dem weichen Teppichrasen
bei dem Marmorbecken,
wo Nymphen braune Tritonen, die auf Muscheln blasen,
ihrer süßen Leiber sicher lüsternlächelnd necken,
will ich meine seidenen Gewänder fallen
lassen und nackt vor allen
meinen Kavalieren tanzen.
Mach mir eine Musik zu dem ganzen,
weich und kitzelnd wie feine Frauenhaare,
eine reizende, wogende, wunderbare
Musik von Harfen und Geigen.
Zum Schlusse will ich mich dreimal verneigen,
ein schneeweisses Rofs besteigen,
in die Hände klatschen und galoppiren
und lachen, wie sie sich echauffiren
nach einem halsbeengenden Schweigen.
Morgen aber, wenn ihre Blicke mich küssen,
werden sie Verse auf meine Brüste dichten müssen.

ZURUF

Wirf die welken Worte weg,
die dich täuschen.
Dein Herz laß eine Fackel sein,
gegen Stürme strecke sie hoch.
Vertrau deinem starken Herzen!
Sieh, ich bin schön,
weil ich warm bin, leuchte, lodere.
Wirf alle welken Worte weg:
Leben ist Brennen!



MAURICE MAETERLINCK
 ÜBERTRAGUNGEN VON
 GEDICHTEN
 AUS: SERRES CHAUDES

O, diese armen müden Blicke!
 Eure und meine Blicke!
 Die einmal waren und noch kommen werden! Die niemals kommen und die dennoch sind!
 Die Sonntags Arme zu besuchen scheinen,
 Und manche sind, wie Kranke ohne Dach, wie Lämmer auf der Wiese, drauf das Linnen bleicht.
 Und diese ungewohnten Blicke,
 als würde eine Jungfrau hingerichtet im hohen Saal und Blicke müßten's sehen!
 Und die an nie gekannte Trauer dich erinnern,
 wie wenn im Fenster der Fabrik ein Landmann steht,
 an einen Gärtner, der ein Weber wurde,
 an einen Sommernachmittag im Wachsfigurenkabinett,
 und was die Königin denkt, sieht sie im Garten einen Kranken.
 Wie wenn's im Wald nach Kampher duftet,
 wie die Prinzess im Turm allein an einem Feiertage,
 an eine wochenlange Fahrt auf lauem Wasser.

Habt Mitleid mit all denen, welche kleine Schritte thun, wie ein Genesender zur Zeit der Ernte!
 Mitleid mit denen, die wie Kinder blicken, wenn sie zur Essensstunde sich verirrt!
 Habt Mitleid mit dem Blick des Wunden zu dem Arzt,
 habt Mitleid mit dem Blick der Jungfrau in Versuchung,
 und mit dem Blick der Jungfrau, die erliegt.
 So seh'n Prinzessinnen, im unwegsamen Sumpf verlassen.

Und jene Augen, wo mit vollen Segeln die lichten Schiffe in den Sturm sich wagen!
 Das Weh in all den Blicken, weil sie all dies sehen.
 Soviele Leiden, kaum zu unterscheiden, doch verschieden!
 Und die niemand jemals verstehen wird!
 Und diese armen fast verstummten Blicke!
 Und diese armen Blicke, die nur flüstern!
 Und diese armen halberstickten Blicke! [Klosterrasen.
 In einem Schloß bist du, das zum Spital verwandelt! Wie Zelte sind sie, Kriegeslilien auf dem

Und viele sind wie Kranke, die im Treibhaus schmachten!
Und viele sind wie Krankenschwestern ohne Kranke!
O, alle diese Blicke sehen müssen!
O, alle diese Blicke in sich aufzunehmen!
Sich selbst erschöpfen, um sie zu erwidern!
Und seit der Zeit die Augen nicht mehr schliessen können!

ÜBERTRAGEN VON MARGRET HÖNIGSBERG

TODTES WASSER

Ach meine Sehnsüchte tragen
meine Seele nicht mehr an den Strand der Lider,
zur dunklen Tiefe ihrer Klagen
stieg sie nieder.

Tief in den geschlossnen Augen ruht
sie still, und es treibt in weitem Kreis
nur ihr schwacher Atem empor in die Flut
Lilien von Eis.

Und die dunklen Fluten dringen
ihr in die Lippen und schliessen sie ganz,
und ich seh sie von Blumen singen
von blauem Glanz.

Von ihren Händen wird weifs und rein
mein Blick, der die farblose Fährte zieht
ihrer Lilien, die einsam, allein,
tot erblüht.

Und ich weifs, sie mufs ertrinken,
wenn ihr die Hände niedersinken,
vor Schwäche, und müde, die Blumen zu brechen,
die nicht da sind ...

ÜBERTRAGEN VON KARL KLAMMER





LUDWIG VON HOFMANN, TRÄNKE

SIEBEN SONETTE

VON

RUDOLF JOHANN PICHLER

Es ist des eignen Herzens Urbestreben,
Der Kraft, die Keiner würdig noch besungen,
Von Denkern nicht noch Dichtern ward bezwungen,
Vertrauensvoll die Seele hinzugeben.

Es waltet ein geheimnisvolles Weben
Im Baum, der sich zum Licht emporgerungen,
Im Vogel, der sich froh in's Blau geschwungen,
Im Schofs, wo Sehnsucht glüht nach neuem Leben.

Dies Wesen dir in Werdelust zu einen,
Mufst du den Geist befrein von allem Denken,
Mufst du die Welt und auch dein Selbst verneinen —

Mufst willenlos in Finsternis dich senken:
Dann wird das Unfaßbare dir erscheinen,
Zu ungeahnten Zielen dich zu lenken.

II

Wie Harfenklang mit Flöten und Posaunen,
So strömt der Wohllaut, der durch's Weltall klinget,
Und was in nah und fernen Räumen schwinget,
Erfüllet dich mit kindlichem Erstaunen.

Du flehest fromm, in seltsam kühnen Launen,
Zum Geist, der durch das Grenzenlose dringet:
Der sich das Kleinste wie das Größte zwinget,
Soll sein Geheimnis dir in's Inn're raunen.

Die Sehnsucht nach dem Ursein wird berückend,
Den Seher möchtest brünstig du erfragen,
Doch aufzuschauen ist allein beglückend —

Wirst dir sein Wesen nimmermehr erjagen:
Für dich ist die Erscheinung nur entzückend,
Im tiefsten Ungrund hört es auf zu tagen.

III

In klarer Nächte ersten Weihstunden,
Wenn Sterne hell auf dunklem Grunde flimmern:
Dann möchtest du von Welten, die dir schimmern,
Den Anfang oder Nichtanfang erkunden.

Die Zweifel lassen nimmer dich gesunden,
Kannst dir die Antwort nicht zurechte zimmern,
Zu Räthselfragen, die dich schwer bekümmern,
Hast du den leichten Schlüssel nicht gefunden.

Dein düstres Sinnen gleich nach innen wende,
Wann dich ein fruchtlos Grübeln tief verdrossen —
Da löset sich der Widerspruch behende:

Aus deinem Kerne ist das All entsprossen,
Drin schlinget sich der Anfang in das Ende,
Und aller Ursprung liegt im Selbst beschlossen.

IV

Die morgenfrische keusch erblühte Rose,
Der Palmenhain in glühend heißer Wüste,
Das weite Meer erschaut von hoher Küste,
Und zierliche Gebilde kleiner Moose, —

Geburt und Tod, und alle Schicksalslose,
Das unnennbare Weh, die wilden Lüste,
Und was auf Sternen sich im Raume grüfte:
Verborgen lag es in des Chaos Schofse.

Die weisen Kräfte der Natur, sie halten
— Wovon wir flüchtig nur den Abglanz sehen —
Das reine Urbild herrlichster Gestalten.

Und ist das tieferschütternde Geschehen,
Das wiederkehrend niemals wird veralten,
Der Zauberspiegel ewiger Ideen.

V

Die Blume schmücket sich im grünen Laube,
Und sendet Düfte in entlegne Buchten,
Um Flügelwesen aus den tiefsten Schluchten
Zu locken nach des Kelches süßem Raube.

Die Räuber hüllet sie in Blütenstaube,
Um Blumen ihres Gleichen zu befruchten;
Dafs jene lüstern nah und fern noch suchten,
Ersiehet hell ihr unbewufster Glaube.

Die schönen Falter mit den sammtnen Flügeln
— Durch Wiesenschmelz und milden Duft erweckten —
Des Hungers Macht weifs sinnreich sie zu zügeln;

Und Schwärme vielgestalteter Insekten,
Die gierig schwirren auf den sonn'gen Hügeln:
Sie wirken willig, was sie nie bezweckten.

VI

Es ist dem Geist ein inniges Ergötzen,
Wenn Ätherwelle zittert in den Bäumen
Und Meereswogen gegen Küsten schäumen,
Am Anblick der Erscheinung sich zu letzen.

Das ruhelose Werden abzuschätzen
Schwebt Phantasie, in sehnsuchtsvollen Träumen,
Geflügelt in den allertiefsten Räumen,
Und fahndet nach den ewigen Gesetzen.

Gewogen ist die Fülle aller Qualen,
Gemessen wonnevolle Willensregung,
Wie jede Wirkung goldner Sonnenstrahlen.

Das Walten der Vernunft ohn' Überlegung:
Es gründet sich auf festgesetzte Zahlen
Und steten Wechsel schwingender Bewegung.

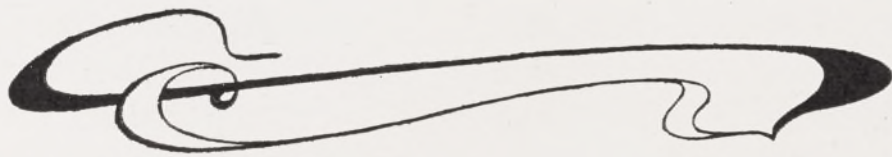
VII

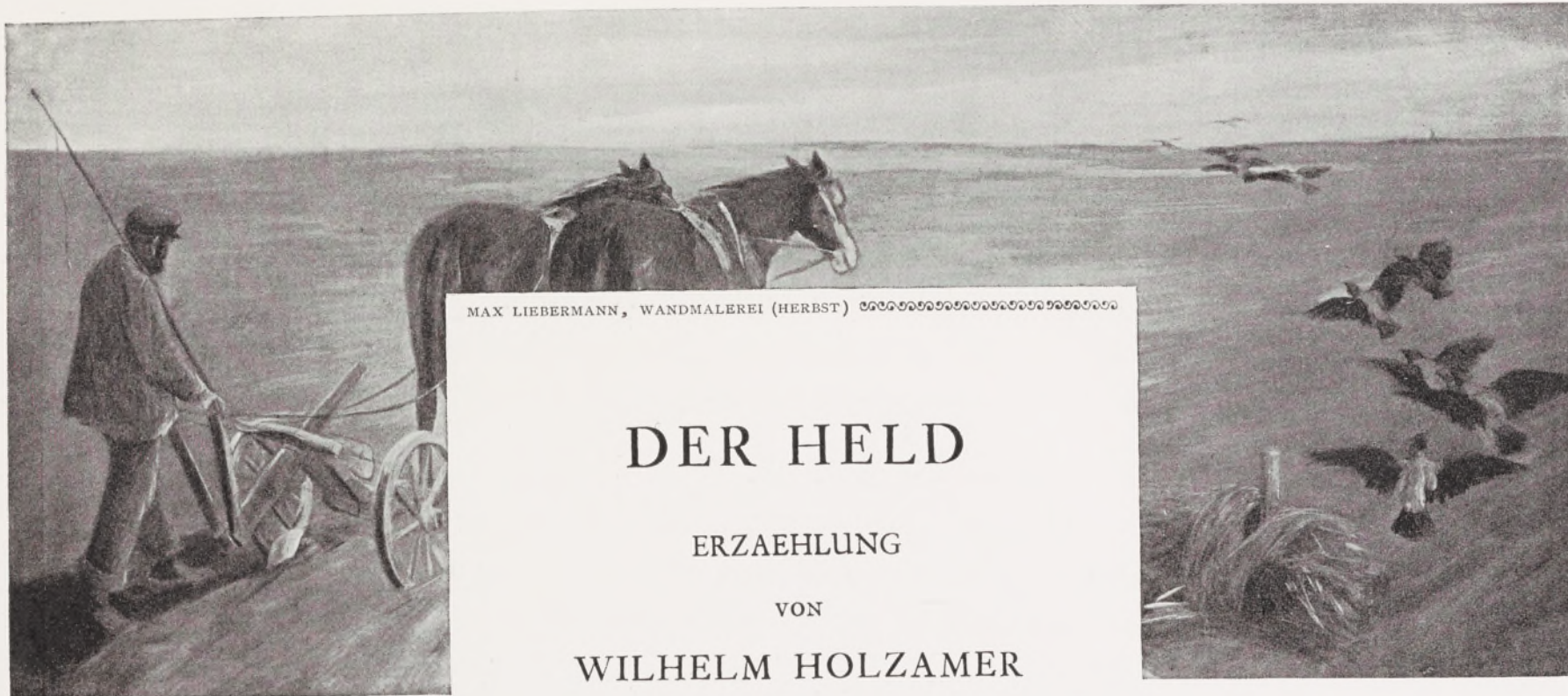
Die Wirklichkeit, im hellen Sternenlichte,
Ist Harmonie von wunderbarstem Klange;
Mit rhythmisch abgemessnem Sphärensange
Umkreisen sich die schwebenden Gewichte.

Du lauschest ehrfürchtig dem Urgedichte,
Siehst alles Wollen — frei von jedem Zwange —
In unverbrüchlichem Zusammenhange:
Doch ängstet dich die Grösse der Gesichte.

Willst du das himmelweite All bezwingen,
So sinke schnell in's eigne Selbst zurücke:
Hier kannst du die Unendlichkeit umschlingen.

Die Sterne walten in der kleinsten Mücke,
Weil alle Wesen sich im Geist durchdringen —
Und Ewigkeit birgt sich im Augenblicke.





DER HELD

ERZÄHLUNG

VON

WILHELM HOLZAMER

Der Ochsenwirt zu Schafbach hatte ein Preis-
kegeln ausgeschrieben. „Erster Preis: eine goldene
Uhr, zweiter Preis: ein Regulateur, dritter Preis: ein
Revolver.“

Er hatte damit die ganze Gegend in Aufruhr
gebracht. So hohe Preise, das war ja unerhört!
Allerdings war auch der Einsatz ziemlich hoch.
Aber das war ja natürlich. —

Der Ochsenwirt lachte sich ins Fäustchen. Er
hatte es gut gemacht diesmal. Die ganze Woche
war sein Lokal jeden Abend gestopft voll. Jeder
wollte die Preise sehen. Es war ja nicht zu glauben,
so hohe Preise! Und erst am Sonntag! Da wars
ein Geschäft! Von Latzenbach kamen sie, von
Werden, von Bellenbach, von Sundsbach, ja von
Hatzbach, ganz drüben hinterm Gebirge, und von
Weilau und Buchenau, ganz drunten im Thal, fünf,
sechs Stunden Wegs.

Er hatte es dem Sternwirt zum Aerger gethan.
Darüber konnte der nicht. Es war für die Pfingst-
musik, die der ihm abgespannt hatte.

„Dem hewwe mer emol — ha, ha, ha! —

E Schoppe noch, Hannes? — un Sie auch noch
an, Herr Nochber? — Na — un sein Se de Sunn-
dag aach debei? — Die schön guldenig Uhr! —
Do gucke Se nor emol! — — —

Prost! bekumms Ihne!“ —

Es war erst Mittwoch heut, aber der Ochsen-
wirt animierte schon tüchtig. Er war ein Ge-
schäftsmann. „Wann mer Wert is, muß mer
Wert sein!“ war sein Wort. Und darin lag ihm
alle Klugheit und Geschicklichkeit, alle List und
Verschmitztheit als Recht und Sinn des Lebens.

Eins war dumm, dafs ihm jetzt grad — es war
am Donnerstag Nachmittag — seine „Alte“ ins
Kindbett kommen mußte. — Wer, Deiwel, sollte
die Arbeit all schaffen am Sonntag! Da hiefs es
Beine machen, — unter Umständen auch Fäuste.
Vor allen Dingen aber: Hand zu und Augen auf! —

Aber der Peter Knoll war ein Geschäftsmann.
„Wann mer Wert is, muß mer Wert sein!“

Er liefs ausschellen und ins „Kreisblättchen“
setzen, dafs das Kegeln auf den Sonntag drauf ver-
schoben sei — „auf Wunsch vieler Kegler aus
Schafbach und Umgegend“ — und dafs die Preise
im grofsen Saal „zum Ochsen“ ausgestellt blieben.

Das gab Aerger. Das vermehrte aber auch die
Hitze. Jeder war jetzt ungeduldig. Der Ochsen-
wirt wufste das, er verstand sein Geschäft. Er
kannte aber auch seine Leute. Jeder hatte ja in
Gedanken schon die goldne Uhr in der Tasche —
oder den Regulateur an der Wand — oder wenig-
stens knallte er schon mit dem Revolver.

Der Ochsenwirt hatte so noch einmal am Sonn-
tag ein vollbesetztes Lokal und das Haus „voll
Disput“, wobei er tapfer ausschenken konnte. Er
hatte „seinen Schnitt“ bereits gemacht. „Ja, das
Geschäft muß man verstehen!“ Er hatte beinahe
die Preise schon wieder verdient. Denn wieder
waren sie gekommen, von Latzenbach und Werden,
von Bellenbach und Sundsbach, ja von Hatzbach,
von Weilau und Buchenau sogar. Es war ja „was
Unerhörtes“, kaum zu glauben. So hohe Preise! —

Man hatte „das Kreisblättchen“ dreimal durch-
studiert und jedem Schellen genau zugehört, obs
nicht wieder eine Verschiebung gegeben habe.

Keiner hatte was davon gelesen, ausgeschellt wars auch nicht worden. Das Preiskegeln fand also statt. „Sonntag nachmittag, von 3 Uhr ab.“

Schon am Sonntagmorgen gings beim Ochsenwirt hoch her. „Ich wett en Humpe“ — „ich e Fäfsche“ — „der krickt die Uhr — der krickt se!“

„Halt die Meiler!“ sagte der Schusteranton. „De Hannphilipp von Garnbach hot noch all die Preiskegele rundherum gewunne, der krickt aach die Uhr diesmol — do will ich eich mein Kopp vewette. Un ich were den Regulateur krieje, dafs er meiner Fraa als die Stunne schlägt, wann ich owends hocke bleib“ — fügte er hinzu. Es war noch kein rechter Witz, wie sie der Schusteranton sonst machte, aber er hatte auch noch nicht „unnerg Dach.“

Schlag drei Uhr warf dann Peter Knoll eine Kugel in die Vollen. Damit eröffnete er das Preiskegeln. Und dann begann die Reihe. Auf jeden Einsatz drei Kugeln, die erste in die Vollen. Der Polizeidiener und der Lehrer führten die Liste. Die waren unparteiisch.

Anfangs gings still her. Nur bei einem guten Wurf ein kurzes Halloh. Dann ruhig die Reihe weiter. Der Lehrer rief die Namen und bestimmte die Kugeln, der Polizeidiener rief die Würfe.

Gegen vier Uhr kamen die Burschen aus Buchenau. Sie kamen alle auf einmal, während sich die Gäste aus den anderen Ortschaften einzelt, zu zweien oder dreien, eingefunden hatten.

Bei den Buchenauern war der Jean. Der Jean wurde in der Gegend nur mit seinem Vornamen genannt. Höchstens hiefs er auch noch „der Herr Ober“. Er war nicht in der Gegend geboren, er war ein Rheinhesse. Er war mit dem Grafen „herüber“ gekommen, als dieser vom Militär kam. Er war sein Bursche gewesen — bei der Artillerie hatten sie gedient — und der Jean hatte dem Grafen gefallen. Und der Jean war auch gerne mit ihm gegangen. Während des Manövers hatte er mal im Odenwald gelegen und da hatte es ihm gefallen: der Wald, die Berge! Seit zwei Jahren etwa war er nun der Oberknecht auf dem Gute des Grafen. So hatte er sich in die Höhe geschafft.

Und er war auch ganz der Kerl dazu. Schöner war keiner weit und breit. Und keiner stolzer.

Und gut war er. Er sorgte für seine Knechte; was sie ihm klagten, vertrat er beim Grafen. Und er forderte auch nicht zu viel von ihnen, keine Arbeit, die er nicht selbst that. Er that allen voraus.

Er hatte die schönsten Pferde. Die Schimmel hatte er sich genommen. Und wie sauber waren sie immer, wie glänzten sie! Er that alles selbst, er liefs

sich nichts thun, so leicht er das gekonnt hätte. — Der Jean hielt sich stramm. Man mußte ihn fahren sehen, um ihn zu bewundern. Er stand immer auf seinem Wagen. Und man mußte den Jean gehen sehen, um zu wissen, dafs er ein „Anderer“ war. Er hatte nicht den schweren, tappenden Gang der Gebirgler, er schritt rasch, gerade, kerzengerade mit gehobener Brust. Er stiefs nie an, er stolperte nie. In seinem Tritt war Tempo. Aber auch Kraft, und noch mehr Selbstbewusstsein lag darin.

Der Gutsverwalter, in seinem besten Staat, sah neben dem Jean wie ein gewöhnlicher Knecht aus. Der Jean hätte der Graf selbst sein können. Er hatte Augen, die förmlich glühten, die alles festhielten, die alles lenkten. Wenn er über den Hof schritt, entging ihm nichts, wenn er über die Strafse ging, wars, als ginge er allein. Er war kein Diener und kein Ducker. Der Jean war ein Herr.

Er war Knecht, aber wem fiel das ein! Niemand dachte daran. Er wars am Gesindetisch — und da safs er oben! — sonst war ers nie. Er war der „Ober“. Unser „Ober“ sagten die Knechte und die Mägde — „der Gutsobers“ hiefs er in Buchenau.

Die Mägde waren sämtlich in ihn verschossen, die Mädchen von Buchenau träumten von ihm. Er hätte sie billig wie Wecken haben können, die armen wie die reichen. Er wollte keine. Er hatte keiner Magd noch einen verlangenden Blick zugeworfen, wie er sie auch schon gesehen hatte. Und nichts hatte bei ihm verfangen, wies auch manche schon angelegt hatte. Kein Mädchen von Buchenau konnte sich seiner Gunst rühmen, er sah jede so stolz und unbefangen mit seinen scharfen Augen an, als seien sie alle gleich schön, oder gleich häßlich. Alle waren sie ihm gleichgültig.

Man sagte dann, er habe einen Schatz „überm Rhein“, dem sei er treu.

Außerdem — man musste den Jean noch am Sonntag sehen, wenn er im Wirtshaus war. Da war er vornehm. Da rüpelte er nicht, da schrie er nicht. Er safs vor seinem Bier und hörte zu, gerade als gehöre er nicht zu den Leuten, als sei er nur zufällig unter sie geraten und suche auf gute Art mit ihnen auszukommen. Als sei er andere Gesellschaft gewöhnt. Und wirklich, der Schullehrer setzte sich zu ihm, der Bahnassistent und der Postassistent, der Gutsverwalter und der Gemeindeschreiber. Er war ihnen der „Ober“, und man brauchte sich nicht zu schämen mit ihm. Er sprach, was er verstand, und was er nicht verstand, redete er nicht. Hatte er sich aber eine

Meinung gebildet, vertrat er sie mit Wärme. So jüngst, als die Hübnerslies mit ihrem Kind in den Grafenteich gegangen war. Alle verurteilten sie — wegen des Kindes und wegen des Selbstmords. Der Jean allein thats nicht. Er sprach für sie — er entschuldigte nicht, er erklärte nur. „Leid ist mir für die arme Lies, was soll ich sie verdammen! Das Kind — ich kanns schon verstehen, wie das Mädels vertraute und fiel. Sie hat den Franz wohl gern gehabt, und das kann was heißen bei einem jungen, feurigen Ding — und daß sie, wie alles so ausging und zu Ende ging, verzweifelte, — ich kanns schon verstehen. Da sind die Menschen alle so gut und haben nie einen Fehler gemacht und werfen drauf, als ob sie dazu bestellt seien. Aber helfen, helfen! — giebt's nicht. Drum soll man auch nicht in so einem Fall vergessen, daß die Menschen immer Mitschuld haben, und ein gut Teil, grad die „guten“, die das Maul so voll nehmen und die „strengen“, die so harte Augen, so verächtliche Blicke haben. Weh thun — wer nicht weiß, was weh thun heißt, der soll da nicht richten, das ist meine Meinung“, schloß er.

Und als der Schullehrer und der Gemeindegemeinschreiber abends noch ein Stück zusammen gingen auf dem gleichen Heimweg, da meinte der Lehrer: „Was der „Herr Ober“ da gesagt hat — es ging an mich. Das steht nicht im Katechismus — das kommt aus dem Herzen. Der muß schon was erlebt haben, der „Herr Ober“. Mir ist das heut Abend eingefallen, so was kann man nur erleben. Der hat ein Schicksal, der trägt 'was in sich herum, kommts mir jetzt vor. Aber ich hab Respekt. Ich hab Respekt.“ —

Manche sagten, der Jean sei selbst ein Grafensohn. Andere aber behaupteten — und das waren ein paar, die mit ihm beim Militär waren — er sei das uneheliche Kind einer Schauspielerin. Man erzählte sich das im ganzen Dorf. Aber es schadete dem Jean nicht. Er war einer von den Menschen, die man nicht nach Stellung, nach Herkunft und Anhang beurteilt, die man als sie selbst nimmt und nach dem Werte schätzt, der in ihrem Benehmen, ihrem Thun, ihren Leistungen, ihrer Art, kurz, in ihrer ganzen Persönlichkeit, in die Erscheinung tritt. Darin war er ein Glücklicher.

Was aber seine Herkunft anbetrifft, so war er wirklich der Sohn einer Schauspielerin, in wilder Ehe geboren, als seine Mutter die „Direktrice“ einer Schmiere war. Und er hatte ein Schicksal, er hatte „'was erlebt“. Als Kind hatte er schon auf der Bühne gestanden. Als Kind schon hatte er ge-

hungert, hatte er stehlen müssen, und oft war gerade ers gewesen, den man geschickt benützt hatte, die vielen Gläubiger, die's an jedem Orte rasch gab, wo ihr Karren hielt, hinters Licht zu führen.

Und welches Leben hatte gerade er gehabt bei dem Vater, dem „Direktor“. Manchmal fielen ihm die hübschen Titel ein, die ihm der Vater beigelegt hatte. Dann knirschte er. Aber weinen hätt' er mögen, wenn er an all die Gemeinheiten und Lüderlichkeiten dachte, die er hatte ansehen müssen. Wozu hatte die Not nur seine Mutter oft gezwungen! Er schämte sich heute noch. Eine Blutwelle stieg ihm jedesmal heiß ins Gesicht.

Da hatte er Verachtung und — Verzeihung gelernt. Denn er hatte sie in Verzweiflung gesehen, wildfeindlich gegen sich selbst, erstickend vor Ekel — vor Haß und Scham. Da hatte er das Mitleid gelernt.

Früh war er reif geworden. Das Schicksal hatte ihn in die Lehre genommen. Es hatte ihm die Jugend vergiftet, denn es hatte seinen Kinderaugen das Leben gezeigt, in seiner Härte und seinem Schmutz, in seinen Abgründen, Lockungen und Falschheiten.

Da ward er in sich selbst zurückgeschreckt. Er fühlte sich als Gegner zum Leben, zu all seinen Reizen und Genüssen.

Sein Wille ward so geweckt. Dem Leben einen besseren Wert! schrie's in ihm.

Er hielt sich allein. Er war ernst. Er ward froh im Freien, befreit und gesund in der Natur draussen, wenn er im Grase lag, wenn er die Strafe hinwanderte, wenn er die Vögel singen hörte, die Blumen blühen sah und die Bäume Früchte tragen. Den Bauer liebte er, der den Acker bestellte, und er hätte einen Tag lang zusehen können, wie sein Pflug durch den Boden schnitt.

So hatte ihn sein Schicksal geformt.

So war er ein Geringer, aber kein Gemeiner, denn er fühlte eine Tiefe in sich. Und er fühlte sie stärker, als sie ihm bewußt war. Und er fühlte eine Sicherheit aus ihr und einen Stolz. Und das wußte er: alles Klagen und Sehnen konnte ihm nicht helfen, es galt eine That.

Er war siebenzehn geworden, und eines Tags wußte er, was er thun mußte. Eine ekelhafte Scene zu Hause hatte ihn zum Entschluß gebracht. Ganz plötzlich wars ihm eingefallen: er wollte ein Bauer werden. Morgen wollte seine Gesellschaft weiterziehen. Am Abend ging er. Ohne Abschied, gleichsam ein Wankendwerden fürchtend. Und er fand auch eine Stelle und blieb, bis er „einrücken“ mußte.

So war er frei geworden. Er arbeitete mit Pflug und Hacke, unermüdlich, und atmete auf. Er befreite sich.

Manchmal zerrte es ja in ihm, so gering zu sein und unbeachtet. Aber er sprach sich Mut und Hoffnung zu. Geduld und Ausdauer, sagte er sich. Er würde schon „hinauf“ kommen. Langsam in sich — und dann auch vor den Menschen.

Und er hatte ja auch ein wenig Glück dabei. Wenigstens wars ein Glück zu nennen, daß er an den Grafen gekommen war. —

✱

Der Jean war also mit den Buchenauer Burschen zur Kegelbahn nach Schafbach kommen. Er war unterwegs zu ihnen gestofsen.

In der Kegelbahn wars nun schon laut. Und heiß, sehr heiß. Die Luft dick vom Tabaksqualm.

Der Jean wünschte, lieber nicht hierher gegangen zu sein. Wenn er noch mal draussen wäre, ginge er vorbei. Da er aber nun mal drin war — immerzu.

Er begrüßte den Lehrer, den er kannte.

Dann suchte er sich einen Platz abseits, von wo aus er gut sehen konnte. Er wollte nur zusehen.

Der Ochsenwirt brachte ihm ein Glas Bier.

„Nicht mitkegeln, Herr „Ober“?“

„Will mal sehen, später mal einen Wurf, warum nicht!“

Ein paar am Tisch hörten das.

„Dann krickt der Herr „Ober“ die Uhr, dann adje Partie!“

Der Jean sagte aber nichts drauf, er sah still zu.

Weitere Gäste kamen, einzeln, zu zweien und dreien — meist aus den umliegenden Ortschaften. Die Schafheimer waren schon ziemlich vollzählig da.

Es war besetzt in der Kegelbahn. Nun kamen noch die Weilauer und gleich nach ihnen die Hatzbacher. Sie hatten die weitesten Wege und wurden drum allgemein begrüßt.

Jetzt hiefs es zusammenrücken. Und man thats auch. Nur da und dort war mal einer, der schimpfte.

„Der Knoll soll for Disch und Stiehl sorje, so e Drickerei!“

An Jeans Tisch saßen ein paar Hatzbacher. Einer erzählte, die Italiener aus Hatzbach, die da beim Bahnbau beschäftigt waren, kämen noch.

„Giebts aach noch Krawall heit“, sagte einer.

Ja, und sie hätten auch noch die Tremplers Anna bei sich. Die hätt' sich dem einen an den Hals geworfen, am Sonntag vor acht Tagen, auf der Tanzmusik hätt' sich's gemacht. Ein „schöner Kerl“ sei der Italiener ja. Aber es sei doch schad für

die Anna. Sie habe auch schon ihr Teil Schläge daheim gekriegt. Aber sie lasse scheints nicht los.

Sie habe doch ein paar tausend Mark Vermögen und sei von guten Leuten. Und sei auch immer so still und ordentlich gewesen. Und auf einmal ganz vernarrt.

Man müßts ja sagen, schön sei der Italiener, der schönste und „feinste“ von denen. Aber 's gäb doch auch noch „schöne Kerl“ im „eigene Ort“.

Und dann wisse man auch, wie's da gehe. Erst alles Liebs und Guts. Dann mal so ein Suff — und dann sei's geschehen. Bis dann's Kind da sei, sei der Kerl längst verduftet, — oder käms mal zur Heirat, dann Hunger und Schläge.

Da wärs doch schad um die Tremplers Anna. Und dann hätt' man ja immer 's Totenhemd bei den Kerlen an. Beim Geringsten 's Messer.

Der Jean hörte nur mit halbem Ohr.

Er kannte das ja all gerade so gut. Und bei der Hübnerslies wars ja gerade so gewesen. Die Mädels nehmen ja aber nicht Vernunft an.

Da waren die Italiener schon. Sechs, acht Mann.

Sogleich gabs ein Lärmen, daß das Kegeln einen Augenblick aussetzen mußte. Die Italiener forderten einen Tisch für sich.

Der Ochsenwirt sprang. Man mußte den rauf-lustigen Burschen rasch den Willen thun. Er hätte ihnen schon lieber gleich auf den Rücken gesehen. Das waren immer böse Gäste, und erst wenn sie betrunken waren! Und das waren sie bald. Sie tranken ja das Bier wie Wasser. Und das starke Rauchen und Lärmen dazu — da stiegs rasch ins Hirn.

Nun hatten sie ihren Tisch.

Die Anna safs mitten unter ihnen. Es wurde ihr doch bald ein bisschen genierlich, dies Lärmen der Italiener, dies Welschen, das sie ja nicht verstand. Erst war ihr das so merkwürdig vorgekommen, und sie lachte dazu. Bald wars ihr aber doch keine Unterhaltung mehr. Das Fremde hatte sie gereizt, die Gesten, die redenden Augen, das hatte ihr gefallen. Auch die gewandtere Art der Italiener. Wie wurde ihr nur das Glas hingehalten zum Prosit! Cara mia! wie lag ihr das im Ohr!

Bald hatte das alles aber den ersten lockenden Reiz verloren. Sie staunte nicht mehr, es war ihr bekannt, fast gewohnt. Fremd freilich blieb es ihr, so eine halb wehe Komik lag ihr darin. Heute wenigstens. Es war ihr unbehaglich. Vielleicht weil sie das einzige Mädchen auf der Bahn war.

Doch da wollte sie sich drüber wegsetzen.

Aber ewig dieses Italienisch um sie herum. Sie war ordentlich froh, wenn sie deutsch radebrechten.

Sie hatte das neulich bei der Tanzmusik gar nicht so bemerkt, gar nicht gefühlt. Da war die Musik, da waren die anderen Mädchen.

„Ein schöner Italiener!“ hatten die gesagt.

Und sie hatte er zum Tanz geholt. Darauf war sie stolz. Sie hatte ja auch bei der Tanzmusik bei ihm und den anderen Italienern gesessen. Aber das war ihr ganz anders vorgekommen. Dies Lärmen, dies Fluchen und Spucken, es war ihr heute rein zum Ekel.

Sie betrachtete sich ihre Freunde. Die braunen, hartknochigen Gesichter unter den großen Hüten, die schwarzen Augen. Sie hätte sich fürchten mögen. Selbst ihr Lächeln war böse, kam ihr verzerrt vor.

Ein paar Geschichten fielen ihr ein. Sie schauderte heimlich. Sie mußte an die Hübnerslies denken, die mit ihrem Kinde in den Grafenteich gegangen war. Und der Italiener war fort über alle Berge.

Und an den Rothe Karl mußte sie denken, wie er tot dalag am dritten Kirchweihstag. Wegen einer Kleinigkeit hatten sie ihn erstochen. Und keiner hätte sagen können, wem es gethan hatte.

Die Anna mußte an ihren Heimweg denken. Nein, nicht für alles, sie ginge allein mit denen nicht nach Hause — am Abend, die fünf Stunden Weg.

Und wie die wieder heut tranken! Auch der Fiori. Sie mußte immer mit ihm trinken.

O, wenn sie nur heraus könnte! Fortlaufen möchte sie. Beständig mußte sie an den Abend denken, an den Heimweg. Und die Hübnerslies fiel ihr ein, und der Rothe Karl. O, sie hatte Angst! Eine Angst hatte sie! —

Sie betrachtete den Fiori. Er war ja schön. Diese dunklen, leuchtenden Augen! Die roten Lippen und das schwarze Schnurrbärtchen drüber.

Aber sie hatte Angst.

Ein bißchen Furcht hatte sie ja immer gehabt, wenn sie sich Abends hinterm Garten trafen. Aber so noch nicht wie heute.

Hätte sie ihr Vater nicht gleich geschlagen — sie hätt' ja nicht den Kopf aufgesetzt. Aber so —

Doch jetzt wußte sie's, sie mochte doch den Fiori nicht.

Sie malte sich ihr zukünftiges Leben mit ihm aus. Er verdiente ja viel, er verbrauchte aber auch viel. Dies starke Trinken! Und den ganzen Tag sie allein, ein paar Kinder zu besorgen, und dann in der Mittagshitze hinaus auf den Arbeitsplatz, den Essenkorb in der Hand. Und immer die Angst um ihn bei der gefährlichen Arbeit! Wie oft geschah ein Unglück bei den Sprengarbeiten! —

O, dann wäre sie auch bald so alt und abgerackert wie die anderen Italienerweiber! Und

schließlich gings wo anders hin! Gott weiß wohin! Unter ganz, ganz fremde Leute! Lauter fremde Menschen! Weinen könnt' sie ihr gut Teil, das Lachen wäre ihr was Seltenes! Und die armen Würmchen, die Kinder! —

Noch nie hatte sie seither ans Heiraten gedacht, so ernstlich wenigstens noch nie.

Ach, wie wäre ihr jetzt so furchtbar!

Da stieß der Fiori schon wieder an ihr Glas.

Sie war ganz verzweifelt. Sie wollte nicht mehr trinken.

Da stieg ihm eine Zornglut zu Kopfe, er stieß sein Glas hin, er zischte einen Fluch, und er kollerte einen langen italienischen Satz heraus, daß ihn die anderen beruhigten. Sie beruhigten ihn, sie merkte es an ihren Gebärden; denn sie verstand ja ihre Sprache nicht.

Aber ganz außer sich war sie. Wenn sie nur eine Hilfe finden könnte! Aber wen, aber wie!

„Du lieber Herrgott!“

Sie nahm ihr Glas und trank.

Sie sah sich um, als ob sie eine Hilfe finden könnte. Ueber alle Tische ging ihr Blick, in jedes Auge. Er fiel auch auf den Jean. Der hatte schon die ganze Zeit beobachtend zu ihr herüber gesehen.

Er musterte sie. Er musterte sie mit dieser tiefen Befriedigung und diesem stillen Wohlgefühl, wodurch ein schönes Gesicht schöner, ein männliches Antlitz edler, bedeutender geradezu wird. Es erhält einen höheren, reichen Ausdruck, der eine Reihe von Gefühlen spiegelt und nach seiner höchsten Steigerung in dem einen ruht, gleichsam sich zurückfindet, in dem einen Gefühle: ein Weib! Es ist sofort ein unbewusstes Einssein, ein Verlangen, ein Besitz. Es liegt ganz im Blick, aber es macht ihn nicht gemein. Es ist rein, und es prostituiert nicht. Es schleift dem männlichen alle Härte, alles Kantige, jedes Zuviel ab, es verklärt das Weibliche. Und diese Verklärung wirkt zurück.

Aber es muß ein Mann sein, gesund und unentnervt. Er muß sich seine Natur und seine gesunden Instinkte bewahrt haben.

Und so einer war der Jean.

Und so wuchs alles in ihm, wie er diese Anna der Italiener betrachtete. Es wuchs still, wie eine heimliche Glut. Es machte ihm nicht heiß, es machte ihm nur wohl. Es nahm ihm nicht die Herrschaft über sich und peitschte ihm nicht die Sinne.

Diese Anna war schön. Sie hatte volles, blondes Haar, große blaue Augen. Ihr runder Kopf saß auf einem schlanken Hals, der aus einer weißen Krause wie feines Elfenbein leuchtete. Ihre Wangen

waren rot, aber zart wie das Rot des Pfirsichs. Sie waren sauber und appetitlich zum Anbeissen.

Der Jean sah nach der Bewegung ihrer Hände. Auf ihre Anmut legte er Wert. Er hatte sich schon oft dabei ertappt, daß er das bei allen Menschen that. Leute mit ungeschickten Händen, mit Steifheit und Ungeschick in ihren Handbewegungen, konnten ihn abstoßen. Das hatte er wohl noch vom Theater her in sich.

Ohne weiteres Gezier mit den Fingern hatte sie ihr Glas genommen. Die Hand hatte sich hübsch gerundet, das Gelenk leicht gebogen. Er lächelte. Sie hatte nicht gerade eine kleine Hand, aber groß war sie auch nicht. Und daß sie nicht plump und täppisch war, war ihm jetzt alles.

Die Anna saß da wie eine beleidigte Prinzessin, wie ein ängstliches Kind.

Und wie jetzt ihre Blicke umgingen!

Jean erkannte sofort: die schämte sich.

Und alles war in ihr gespannt. Es wirkte direkt auf ihn, auch in ihm trieb etwas zu einer Spannung. Er sah scharf zu ihr hin. Wie sie sich vor dem Italiener hütete, förmlich vor ihm verbarg.

Sie hatte Angst — das wußte er mit einemmal.

Sie war voller Unruhe, aber sie verhielt sich ruhig. Sie wußte, daß sie ein gewagtes Spiel spielte.

Voller Harmlosigkeit deutete sie dem Italiener dies und das in der Kegelbahn, wohin ihre Augen gegangen waren. Er sah hin — ihr Auge ging drüber weg. Fast mit einer Rührung fühlte Jean: die fleht zu den Menschen stumm und fromm.

Er sah ihr lange zu.

Und nun dachte er: sie ist doch raffiniert.

Doch wie er sie nun weiter sah, hilflos, flehend, da schalt er sich. Sie war doch herzlich, arm und bittend wie ein Kind. Keiner verstand ihren Blick. Blitzschnell ging er weiter.

Eine Verzweiflung lag nun schon drin. Er wurde heißer und heißer. Er war fast irr. Sie würde es nicht mehr aushalten können, sie würde sich ihm verraten. Und sie wäre verloren, — er würde sie niederstechen.

Da sah sie zu Jean.

Sie sah seinen Blick. Sie zuckte. Einen Moment.

Sie flehte, flehte, flehte. Ganz Kind. Einen Moment.

Sie wußte schon, daß sie verstanden und erhört sei.

Sie atmete auf. Ihre Brust hob sich. Ein Weiches trat in ihren Blick, legte sich über ihre Züge.

Die Spannung in ihr wollte sich lösen, sie fühlte es, und man sah es deutlich.

Da gings wieder wie ein Schreck über ihr Antlitz, fuhr in ihr Auge.

Sie raffte sich auf.

Sie warb, warb, warb. Einen Moment. Einen heißen, tiefen Moment. Der Jean rührte sich nicht. Aber sie verstand sein Auge.

In diesem Augenblick war sie nur noch Weib. Sie strich sich ein Stirnlöckchen von der Stirne hoch und glitt mit der Hand über die Augen. Sie lockte. Aber es war nicht gewöhnlich, es war ein unendliches Glück drin. Und sie mußte die Augen schließen, sie mußte sie schließen. Sie war wie im Tausel.

Ein Lächeln spielte um ihren Mund.

Der Italiener stieß sie an.

„Prost!“ sagte sie.

Er that einen tiefen Zug.

Aber in seinen Augen flackerte es.

Er verfolgte jede ihrer Bewegungen, jeden ihrer Blicke. Er lag auf der Lauer wie ein Luchs. In dem Jean war die Glut zur Flamme geworden. Sie schlug nun auf und wuchs hoch in ihm.

Und er selbst wuchs dabei. Er fühlte seine Kräfte, und er fühlte sich ihr Meister.

Er hatte sich vorhin gefragt: wie bring ich dies Mädchen aus dieser Gesellschaft? Er fragte sich nicht mehr. Er sagte sich: dies Mädchen muß aus dieser Gesellschaft heraus.

Er hatte sich einen Augenblick geängstigt: kann dies Mädchen in dieser Gesellschaft rein geblieben sein? Es fiel ihm ein — sie war ja zu kurz drin, sie mußte rein sein — sie war rein.

Er sah noch ihren flehenden Kinderblick, ihr ängstliches Werben. Immer sah er diese Augen, diese Wimpern, die weit aufschlugen, die sich scheu senkten und schlossen, während die Hand von der Stirne herunter über die Augen glitt.

Und plötzlich wußte ers: sie mußte sein werden.

„Sie muß mein werden!“ rief in ihm. „Ich will sie erringen!“

Er stand auf — er ging wie im Traume.

Er kam sich viel größer vor als alle, viel stärker, viel wichtiger. Die anderen sah er nicht, er war nur ganz von sich erfüllt. Aber ganz in ihr und nur in ihr. Als ginge er eine weite StraÙe hin, wars ihm, in ein weites Land, ihr entgegen. Und aller Widerstand war ihm ein Spiel, spielend überwand er ihn — und sie sah ihm zu. Lächelnd, winkend.

So ging er wie im Traume. Weit war ihm die Welt geworden, und doch nur eine enge Bühne für seine Thaten. Vornehm, stolz-gerüstet, ein glänzender Ritter — seine Jugend grüßte ihn. Das

Beste seiner Jugend — in seinem schönsten Lebensmomente.

Er zahlte seinen Einsatz.

„Der Jean wirft! Hurrah!“

Er würde gewinnen, er wußte es. Siegen! Es war die größte That, die er jetzt vollbringen konnte.

Er stellte sich in die Reihe, er wartete geduldig. Er sah gar nicht, was die andern warfen. Das war ihm gleichgültig.

Es rief seinen Namen. Er trat vor, — wieder wie im Traume. Er nahm eine Kugel. Er prüfte nicht erst. Die erste beste nahm er und schob sie hinaus.

„Hurrah! Alle Neune!“

Sie lagen alle.

„Alle Neune, richtig!“ rief der Polizeidiener.

„Zweite Kugel, Herr „Ober!“ rief der Lehrer. Jean schob die zweite.

„Runde! — Bravo, bravo!“

„Der hot Glick! Dunnerwetter! Der hot die Uhr!“

„Runde, richtig!“ rief der Polizeidiener.

„Dritte Kugel, Herr „Ober“ — auf den König!“ rief der Lehrer.

„E fein Spritzkigelche jetzt“, sagte einer wohlmeinend zum Jean und klopfte ihm auf die Schulter, „do kimmt kaner driwwer.“

Der Jean schob die dritte. Er zielte jetzt doch ein wenig.

Zweimal sagte er. Dann beim drittenmal flog die Kugel. Fein mitten setzte sie auf. Drei Schritte lief er mit. „Der liegt!“ sagte er und drehte sich um.

In der halben Bahn that die Kugel den ersten Sprung, gleich drauf noch einen, beim dritten „spritzte“ sie über den liegenden Bauer, und der König lag.

„König!“

„König, richtig!“ rief der Polizeidiener.

„Neun, Runde, König —“

Der Lehrer zählte dann die Würfe zusammen, aber der Lärm, das Halloh war so groß geworden, daß mans nicht mehr verstehen konnte.

Jean schritt auf seinen Platz zu. Stolz, hoch in die Brust geworfen. Die Buchenauer brachten ihm ein Hoch aus. Er schwenkte ihnen den Hut zu.

„Danke!“ rief er. Dabei sah er die Anna an. Mit einem großen verschlingenden Blick.

„Einen Humpen! Einen Humpen Wein!“

Die Anna strahlte. Ihr Blick hing an dem seinen, so tief, so innig, so eins.

Das Fremdartige, was ihr an dem starken und schönen Italiener so sehr gefallen hatte, das wurde jetzt ganz in Schatten gestellt von der Kraft und Schönheit der eigenen Stammesart.

Heiß entbrannt war ihr Herz. Doppelt heiß in dieser Stunde, da er sie aus ihrer Bedrängnis befreien, aus der Gefahr, in die sie sich begeben, erlösen wollte. Sie war sein! Sie fühlte: der konnte sie fordern, er würde es thun. Ihr Blick gab ihm alle Rechte auf sie.

Sie zitterte. Nicht aus Angst — in glücklicher Erregtheit. Den Italiener fürchtete sie jetzt nicht mehr. Der war ihr gleichgültig.

Sie vertraute voll auf den Jean. Wie es werden sollte, was werden sollte, wußte sie ja nicht, konnte sie nicht ausdenken. Am liebsten wäre sie ihm in die Arme gestürzt, hätte ihn geküßt, nur geküßt, geküßt!

Aber sie that nichts. Sie wartete auf ihn. Er würde alles schon machen, dieser starke, stolze, umjubelte Mann.

Der Italiener knirschte. Er sprach erregt mit seinen Kameraden. Er hatte erkannt, daß hier einer um sein Mädchen warb — daß er ihm den Rang ablaufen würde. Ja, daß er schon gewonnen hatte.

Die Italiener tranken rasch leer.

„Auf!“ — zischte er — „amante mia; Anna!“ flötete er nach.

Sie gehorchte.

Da kam der Jean mit dem Humpen auf sie zu. Flamme ging zu Flamme.

„Auf deine Gesundheit, Mädchen!“

„Prost! — Bravo!“ schries rings. Man hatte jetzt den Jean verstanden.

„Prost!“

Hinten rollte dumpf eine Kugel in die Vollen. Anna schlug die Augen nieder.

Der Jean that einen tiefen Zug. Dann reichte er den Humpen dem Mädchen.

Der Italiener hatte die Anna schon am Arm.

„Die bleibt hier!“ sprach der Jean, als ob er ihr Herr, ihr Vater sei.

Sie stand schon an seiner Seite und atmete tief auf.

Die Italiener waren doch verblüfft. Einen Augenblick waren sie sprachlos. Dann brachen sie in Fluchen aus.

Die Anna schmiegte sich eng an den Jean. Der legte seinen Arm um ihren Nacken.

„Wer will nun noch was?“

Und groß stand er da.

„Bravo!“ riefs.

Eben kam der Humpen mit dem Rest zurück.

Der Jean leerte ihn.

Wie er trank, flog ihm ein Messer an den Augen vorbei.

„Ha, ha!“ sagte er. „Jetzt gilts! Aber offen und ehrlich, Kraft gegen Kraft. Ein Schuft, der sich sein Mädchen nehmen läßt. Nun wer gewinnt!“

Rasch hatte er die Anna hinter sich auf einen sicheren Platz gesetzt.

Nun stand er zum Kampfe bereit.

„Hier stehe ich — allons!“ sagte er.

Ein Italiener war schon gepackt worden. Der habe das Messer geworfen. Der Polizeidiener war dazwischen gesprungen — er war machtlos. Von allen Seiten sausten die Hiebe. Stöcke, Gläser, Fäuste. Alles ging schon drunter und drüber.

„Ehrlich!“ rief der Jean, „Kraft gegen Kraft, nicht das Messer! Ein feiger Schuft, wer sticht!“

Vor ihm rangen sie, in einem solchen Durcheinander, daßs Freund oder Feind schwer zu unterscheiden war. Nun sprang der Jean hinein. Wer von ihm gepackt wurde, fiel, den Freund befreite er, half ihm, den Verletzten rifs er heraus. Keine Waffe hatte er, seine Faust, sein starker Arm genügten ihm.

Der verschmähte Liebhaber kämpfte wütend. Er suchte an den Jean heranzukommen.

Und auch dem Jean wars recht.

Jetzt hatte er freie Bahn.

„Ach Gott!“ schrie die Anna.

Sie wufste, jetzt gings auf Leben und Tod.

Der Italiener fiel den Jean an. Der war aber gefaßt. Kragen, Rock, Weste, Hemd wurden ihm nur aufgerissen.

Nun kämpfte er mit freier Brust.

Er packte den Gegner an den Armen. Wie Eisenringe legte er seine Finger um des Feindes Muskeln. Er drückte ihm die Arme in die Seiten. Der Italiener keuchte.

Anfangs leistete er Widerstand. Auf einmal ward er geringer. Aber der Jean war vorsichtig. Die Kraft des Gegners konnte ja noch nicht erschöpft sein.

Plötzlich schnellte er denn auch auf, den Jean, den er siegesgewiß wähnte, zu werfen.

Aber der hatte ihn schon an der Kehle gepackt und zusammengerissen, daßs er sich überschlug.

„Hurrah!“ schrie's. „Der Jean hot gewunne!“

Der Italiener bäumte sich auf. Der Jean hielt ihm die Arme bei. Auch jetzt fürchtete er eine List.

Der Italiener warf sich auf die Seite. Er suchte nach seiner Messertasche.

„Freundchen, Messer nicht!“ sagte der Jean.

„Steh doch einer dem Herrn „Ober“ bei!“ riefs.

„Wenn der Kerl sein Messer erwischt!“

„Nicht helfen, keiner helfen — Kraft gegen Kraft! So will ich gewinnen!“ rief der Jean halb aufser Atem dagegen. Und mit aller Kraft suchte er dem Gegner den Kopf auf den Boden zu zwingen.

„Er hot gesiegt — gewunne! hoch der Herr „Ober“!“ riefs schon.

Da gellte ein Schrei. Er gellte furchtbar durch Mark und Bein. Ein Menschenschrei — und doch kaum zu glauben, daßs er aus einer Menschenkehle kommen könnte.

„Ah — hui—u—u—io!“

Das schnitt, das rifs, das pff, das röchelte. Das ging durch eine ganze Tonleiter, durch alle Vokale. Entsetzen machte alle starr.

Der Streit war aus.

Der Jean war rücklings hingeschlagen.

„Schu—u—ufft!“ — stöhnte er.

Einer der Italiener hatte ihm hinterrücks das Messer ins Herz gestossen. Er stöhnte noch einmal — noch einmal warf er sich auf. Er schnellte hoch. Schwer und dumpf fiel er nieder.

Dann lag er still, die Arme weit auseinander, Blut vorm Munde.

Die Italiener waren fort. In der Bestürzung hatte sich keiner nach ihnen umgesehen, selbst der Polizeidiener nicht. Unbemerkt hatten sie sich davon gemacht.

Welcher hatte gestochen? Der Fiori nicht.

Man stand um den Toten.

Einer bückte sich nieder und legte dem Jean das Ohr auf die freie Brust. „Er ist tot!“ sagte er.

Die Anna saß auf ihrem Platz und weinte.

Sie konnte nichts denken, nichts begreifen.

Der Jean war tot.

Da lag er — nie wieder würde er aufstehen. Tot, tot!





LUDWIG VON HOFMANN, AM MEER

ARNO HOLZ
PHANTASUS

In ihrem verschlissenen Musselinkleidchen,
drauf rote Herzen als Blumen blühn und das zur Hochzeit schon die Großmutter trug,
sitzt über ihr Nähzeug gebückt
die kleine Madonna mit den strahlenden Goldscheiteln.

Der Flieder, durchs offene Fenster,
duftet.

Ein Augenaufschlag:
Willst Du mich küssen? Komm!

Dann senkt sie wieder blitzschnell die Wimpern.

II

Wir küßten uns nicht.

Unter den dunklen Kastanien, gegen die mondhelle Wand,
lehntest Du mit geschlossenen Augen im Schatten.

Unser Schweigen sagte uns Alles!

III

Mein Glück?

Mein Glück ist ein spielendes Blatt im Sommerwind,
der leise, zierliche Schatten, mit dem mich zwitschernd die Schwalbe streift,
das letzte, schwebende Purpurwölkchen,
das nach einem schönen Sonnentag in einem fernen Blafsgrün selig versinkt.

IV

Früh als ich aufstand,
schien die Sonne.

Die Birken vor meinem Fenster glänzten
und ich war fröhlich.

Jetzt drückt der Himmel wie aus Blei, es regnet!

Jeder Tropfen
fällt in mein Herz.

V

Den Blick zu Boden, in verwestes Laub,
fühle ich, wie mein Blut langsam durch mein Herz strömt.

Ein Schrei
ruckt mich auf.

Durch ein letztes Fliederblau, die sinkende Sonne beglänzt es noch,
stoßen drei wilde Enten.

Wie starre Riesenbesen in die Luft
stechen zwei Schwarzpappeln:
Tausend kleine, blinkernde Goldblättchen!

VI

Dunkle Ranken über eine verfallende Mauer
sind meine Tage.

Keine Schwalbe zwitschert, durch dürre Blätter raschelt der Wind.

Oben, hoch, ein liches Blau.

Ach, ich fühls:
es klagt sein Gruß, sein letzter Gruß,
mein toter Frühling!

VII

Eintönig rieseln um mich die grauen Tage.

Meine Seele
schnarcht.

In dunkle Träume heult der Wind,
fallende Tropfen durch die Regenrinne.

Irgendwo scheint Sonne, irgendwo blüht Glück!

Ich werde nie wieder die Läden aufstoßen,
in meinen Blumen
fault Finsternis.

VIII

Nicht schlafen können!

Fahl das Fenster.

Finsternis.

Qualvoll tickert die Uhr,
unaufhaltsam strömt der Regen.

Eine schwarze Blume
wächst.

IX

Oh, wo ich war!

Zerwühlt die Kissen,
das Herz voll Grauen bin ich aufgewacht.

Die alte Pappel draußen
rauscht.

Schmeichelnde Wellen
tragen mich an ein Rosenufer.

X

Immer wieder
quietscht es aus meinem Kasten.

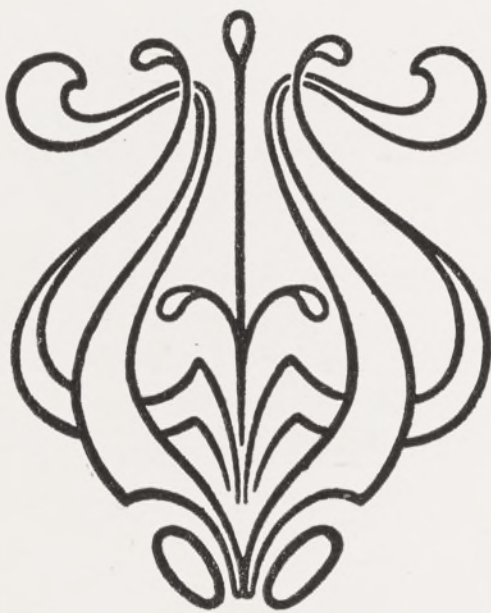
Immer wieder klettern und ranken sich in die gequälte Luft
meine Lieder.

Das Publikum
drängt erbittert vorbei und hat Eile.

Unter der grünen Woldecke, zwischen den blanken Orgelpfeifen,
blutig auf Porzellan gemalt,
betteln für mich meine Schlachten.

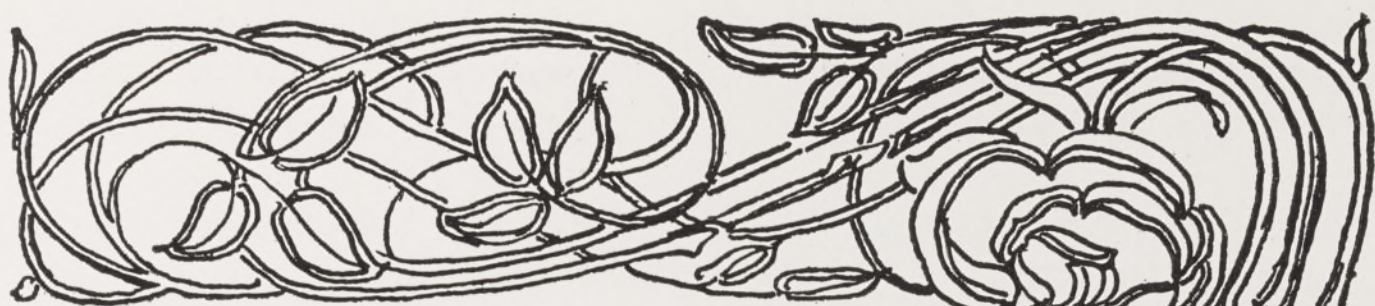
Sie belustigen nicht einmal die Kinder!

Der Schnee auf meiner Nase schmilzt,
mich schmerzt mein Stelzbein.





LUDWIG VON HOFMANN, FLÖTENDER KNABE PAN V 4
DREIFARBENLICHTDRUCK



GEDICHTE

VON DETLEV VON LILIENCRON

AN DER GRENZE

Noch fliegt die Schwalbe ein und aus
Und flitzt im Wege auf und ab.
Doch aus des Pappelbaumes Flaus
Sprang schon ein gelbes Knöpfchen ab.

Noch treibt der bunte Schmetterling
Auf grünen Wiesen hin und her.
Ein Fädchen, das am Hute hing,
Kams schon von kahlen Koppeln her?

Vereinzelt noch ein treues Wort
Und eine Freude dann und wann.
Was nähert sich, was schaukelt dort?
Die Hadesfähre? Ankunft: Wann?



PETER BEHRENS, RAHMENZEICHNUNG



GESICHT

Klanglos schläft der Sommergarten.
Durch die Nacht, wie müde Greise,
Schleppen sich die grauen Wolken,
Abgemattet von der Reise.

Fern von Waldesufern bröckelt
Leise her ein Hörnertönen.
In die Wolken kommt ein Wogen,
Durch den Garten geht ein Stöhnen.

Näher dann auf Sturmesschwingen
Horrido und Funkenflimmern!
In die Wolken kommt ein Hasten,
Durch den Garten geht ein Wimmern.

Schrilles Pfeifen, Peitschenknallen,
Blitz und Donner bringen Kunde.
Durch die Lüfte bricht der Keiler,
Hinterdrein die Rüdenhunde.

Vorgebeugt auf schwarzem Hengste,
Seh ich meine Liebste reiten.
Gierig ihre Augen suchend,
Rast mein Todfeind ihr zur Seiten.

Drohend ball ich meine Fäuste!
Schrei hinauf: Verfluchte Metze!
Höre noch das Hohngelächter,
Und verschwunden ist die Hetze.

Bald verhallt es weit im Walde,
Schwach nur läutet fern die Meute,
Noch ein Horn, das im Verklingen
Seine blassen Echo streute.

Klanglos schläft der Sommergarten.
Durch die Nacht, wie müde Greise,
Schleppen sich die grauen Wolken,
Abgemattet von der Reise.

DER JUNGE HELD

Ihr greift mir schreiend in den Zaum,
Oho, Ihr Herrn, das scheint kein Flüstern.
Nehmt euch in Acht, mir wuchs der Flaum,
Und meinem Pferde sprühn die Nüstern.

Ich sehe bald am Waldesrand
Die fluchtgewandten Hufe blitzen.
Es traf euch keine Veilchenhand,
Das war kein Rosendornenritzen.

Nun schlag ich hoch mein Augenzelt
Und löse meines Panzers Zwingen,
Und atme tief ins Abendfeld —
Der Sperber faltet seine Schwingen.

SPIELEREI

Blaue Veilchen halt ich hier,
Blau in blauem Bändchen,
Blaue Veilchen pflückten mir
Ihre schmalen Händchen.
Blaue Veilchen, blaues Bändchen,
Blauer Augen blaues Pfändchen:

Meiner Sehnsucht Schmerzen
Trag ich auf dem Herzen.
Reiß es heimlich oft heraus,
Küsse stürmisch meinen Straufs,
Bis das Blümchen, welk und matt,
Ach, den Duft verloren hat.





MAX LIEBERMANN, BAUERNHAUS

GEDICHTE

VON RICHARD DEHMEL

ZUR GENESUNG

Steh auf, steh auf vom Meeresschoofs!
 guten Morgen!
 ich will dich selig machen!
 Hörst du die Walfische lachen?
 hörst du das Weltkonzert schallen?
 Komm, kletter auf die Korallen:
 kuck, alle Engel sind los!

Jetzt: hopp, einen kleinen Luftsprung!
 Auf doch!
 Guten Morgen!
 Hüh, meine Flügeldelphine:
 hoch, hoch, hoch, Aphrodite:
 in Abrahams Schoofs!

Ach du, hilf mir doch lachen,
 bitte bitte,
 und guten Morgen und Unsinn machen,
 denn du lagst sehr bleich, du schlechtes Weib,
 als du vom Meergott träumtest
 und meine Arme wie Seeschlangen zäumtest,
 das darfst du nie wieder machen,
 hörst du, nie wieder!

Denn ich will dich ja selig machen,
 ja, du: selig! über und über!
 Und darum verbitt ich mir solche Sachen;
 hörst du!

Denn dazu thut Uns Beiden kein Fieber
 mit Himmelsträumen etcetera not,
 denn du bist mir zehntausendmal lieber
 als der liebste liebe Gott!

Also: Auf jetzt! O Gottes Wunder:
 hör doch die Vögel, wie die lachen:
 jeden Tag wird sie gesunder,
 und Vater Abraham ist tot!
 Ja: das ist Mein Schoofs,
 und das ist Dein Schoofs,
 und der Mensch will selig werden auf Erden —
 weisst du noch, wie man das machen mußt?

Auf! — O Liebste! — O guten Morgen:
 sieh mal, da blüht schon bald der Flieder!
 Ach, weisst du noch? ja, blick nur nieder:
 bald blühst du auch und thust mir wieder
 — endlich wieder —
 den Himmel auf! o Götterkufs!

LIED ZWEIER SEELEN

O laß mich still so liegen,
 an deiner Brust, die Augen zu.
 Ich sehe zwei Wolken fliegen,
 die eine Sonne wiegen.
 Wo sind wir, du?

Still, laß uns weiterfliegen,
 Beide die Augen zu.
 Ich sehe zwei Meere liegen,
 die einen Himmel wiegen.
 O Du —

HOCH IN DER FRÜHE

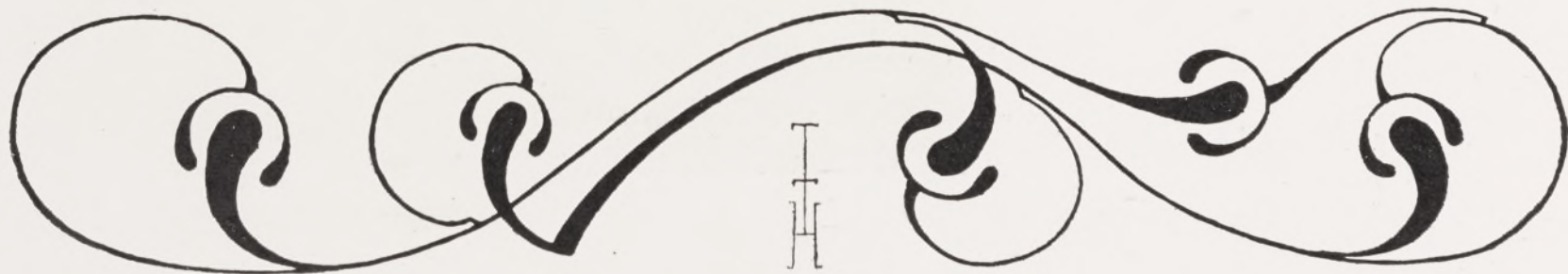
Sieh, wie wir zu den Sternen aufsteigen!
 Unsern glückstrahlenden Augen
 leuchtet der Schnee der Gebirge,
 bald blitzt dort unten die Sonne durch.
 O, wie röten sich
 Tiefen und Höhen!
 Durch den Rauch unsrer Atemzüge,
 bis über das fernste Fünkchen dort oben
 fern hinauf,
 schimmert die Nacht
 deiner Geburt,
 glänzt der Tag unsrer Himmelfahrt.

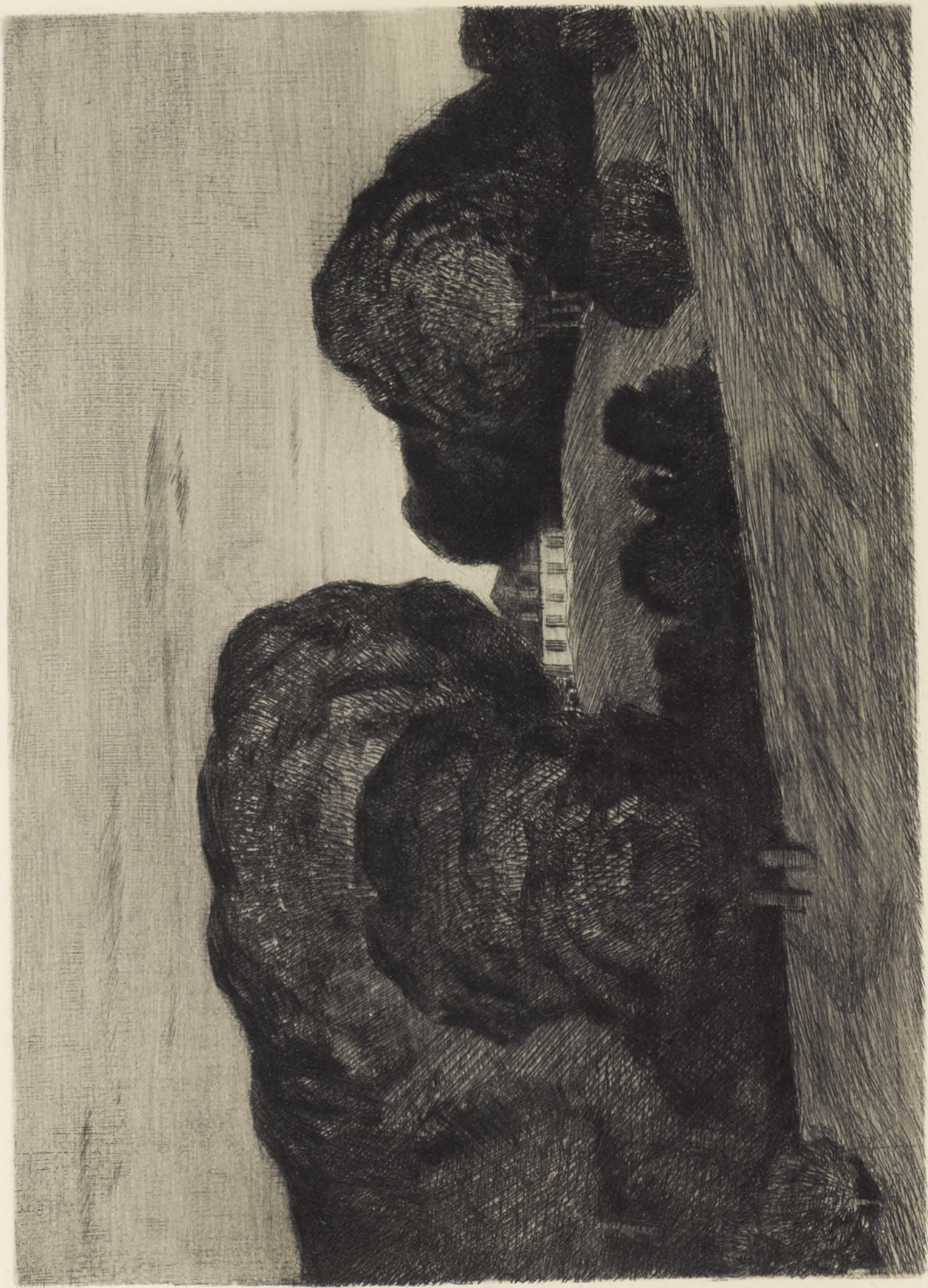
MEMENTO

Im großen Glanz der Abendsonne
 schauert die See, still steigt die Flut.
 Im großen Glanz der Abendsonne
 ergreift mich Lauschenden die Glut.
 Im großen Glanz der Abendsonne
 kreist immer brausender mein Blut:
 noch steigt die Flut —
 im großen Glanz der Abendsonne.

FINALE

Da hast du dich von meiner Brust gelöst,
 und als ich fürchtete, das Fest sei aus,
 hobst du mir meinen Kranz auf,
 meinen Kranz auf.





WALTER LEISTIKOW, DAS HAUS PAN V 4
ORIGINALRADIERUNG



LUDWIG VON HOFMANN, WALDWEBEN

WOLKENSCHATTEN

ZWEI GEDICHTE VON OTTO JULIUS BIERBAUM

ABSEITS

Vorspruch: Sieh, ringsum Glanz, und nur mein Haus und Garten
In Wolkenbann . . .
„Geniess auch das! Dem kommt das Licht, der warten
Und Wolkenschatten aus der Höhe sehen kann.“

Wenn, stolzes Mädchen, du mich fragen würdest,
Das nie mich fragen wird: Was giebst du mir,
Dafs ich dir meine Jugend schenken soll,
Mein Mädchenleben und dies reine Herz . . ?
Was könnt ich sagen?! Ach, ich habe nichts.
Bin allzulange schon kein Knabe mehr,
Nicht schön, nicht reich, kein großer Herr und Held,
Doch auch kein wunderlicher, feiner Narr,
Trag keinen Orden, hab kein hohes Amt,
Und kam nicht unbeschmutzt aus diesem Kampf,
Der mein Geschick war, und in dem mein Herz
Hart ward und grimmig als ein Kriegerherz.
Auch bin ich müde und kein Tänzer mehr,
Ein Lächler ward ich, der ein Lacher war,
Und manchmal ist mein Lächeln gar nicht gut.
Ja, stolzes Kind, für eine Königin,
Wie du es bist, bin ich ein armer Tropf;
Im Hofstaat deiner Schönheit wär mein Platz

Im finstern Winkel, wo die Bettler stehn,
Die ihre welke, abgehärmte Hand
Vergeblich strecken, dafs von all dem Glanz
Ein Schimmer darauf falle. Bettelarm,
Nimm dieses Wort mit aller Schandenlast,
Wär ich bei dir, — drum will ich ferne sein.

Denn sieh: Ich hab ein Reich, drin bin ich Herr;
Ein Reich und Glück, das ist so voller Glanz,
Dafs deine Schönheit selbst davor verbleicht.
Dies Reich ist mein, weil ich sein Schöpfer bin,
Ein Himmelreich mit mir als seinem Gott;
Du selber bist darin nur Kreatur.
In grader Säule steigt der Opferrauch
Von meinem Betherd, der der Schönheit dampft,
Und, steh ich hier, ein Priester und ein Herr,
Sehn meine Augen bis zum tiefsten Grund
Des grosen Meeres, das ihr Leben heisst.

Dich, Königin, erkenn ich und das Kind,
Das bleiche, das im Gassenkot verkommt,
Das grofse Weltrund und den Primelkelch,
Und mir ist Alles gleich verwandt und hold.
Umfassung ist mein Glück in diesem Reich,
Die ganze Welt zieh ich an meine Brust,
In die ein Gott mir eine Sonne gab,
Um die sich Alles selig drehen muss.

Du lächelst, wie ihr Mädchen lächeln könnt,
Die grausam wie das liebe Leben sind,
Und denen gern Verachtung stolz und fein
Die schönen Lippen schürzt. — Ich seh auch das
Und nehm auch diese Schönheit in mein Reich
Und stehe vor mir selbst in deinem Spott
Und lächle still, lächle gottväterlich.

Könnt ich so lächeln, wäre ich dir nah?

VIA MALA

Sie tragen eine Leiche
Aus meinem Hause;
Helle Haare hangen
Ihr über die Stirne;
Über den weissen Brüsten
Klafft eine Wunde.
Aber ein leises Lächeln liegt,
Lockt, als träumte es Liebe, süfs,
Schmachtend auf den wunderschönen Lippen.

Warum erdolchte ich die Königliche,
Die mir im Tod noch lächelt ...?
Warum erfafst ich nicht das mädchenstolze Glück
An dieser wunderweissen, wunderschlanken
Hand?
Warum so blöd ein Frevler, feig und kalt?

Der Zug biegt in den Wald, das grofse Schwarz,
Das voll von grauen, stummen Vögeln ist,
Die mit den krummen Schnäbeln eintönig
An braunen Stämmen hämmern, wo das Moos
Grau ist wie Tannenflechte, und das Wild
Blind.

Warum schlag ich die Hände vors Gesicht
Und stehe hier und stürze mich nicht tot
Vom höchsten Felsen der Verzweiflung?

Mir quillt ein trübes Lied im Sinn:
Hast du dein Glück erschlagen,
Sollst du dein Leben tragen
Zu leeren, grauen Tagen,
Ein greiser Büfser, hin.



MAX LIEBERMANN, FRAU IN DÜNEN



E. M. GEYGER, PORTRÄTZEICHNUNG

DER ALTE SCHRANK

VON

JOHANNES SCHLAF

Ich bin so frei, Ihnen von dem alten Eichenschranke zu erzählen.

Er steht jetzt im dritten Stockwerk, ganz allein in einem großen, leeren, weißgetünchten Saal; ganz allein.

Ein wahrer Riese von Schrank; braun, mit schlangenartig gewundenen Säulen und eingelegtem helleren Bildwerk. Eine altmodische Intarsia in der lebenswürdigen Unbeholfenheit und Naivetät der Urgroßväterzeit. Zwischen Arabesken mit schnurrigen Blättern und Phantasieblumen und wer weiß was für Fabelvögeln haschen sich Elfen und Amoretten. Ihre biedere Anmut ist so rührend. Und diese zarten Schmetterlingsflügel an den wurstlichen Gliedern!...

Braun und ehrwürdig, mit feierlicher Melancholie steht das riesige alte Möbel an der weißen Wand in dem großen stillen Saal.

Man kann sich vorstellen, wie still es hier ist! ...

Nur die alten Hauslinden raunen in diese Ruhe hinein.

Und dies wunderliche Picken und Ticken in seinem morschen Gewände!
Oder ein plötzliches Krachen.

Manchmal nimmt es sich aus wie ein Seufzer, manchmal wie ein Gähnen. Manchmal, wenn die Mäuse in seinem Inneren ihren Hexensabbath aufführen, ist es, als wenn er irgend welche Selbstgespräche halte, wirre muschlige Worte, brummelnd und polternd, mit einer hastigen, mürrischen Greisenstimme.

Alte Leute haben ja oft die Gewohnheit, so vor sich hinzureden.

Und der Saal! — Wenn die Schatten der Lindenkronen durch die drei hohen Fenster herein über das morsche alte Parquet und die sonnenhellen Wände schwanken! — Die langen grauen Spinnweben, die von dem mit weißen Stuckornamenten verzierten Plafond herniederwehen. Die langen dickbestaubten Fäden, die von irgend einer Ursache immer so leise hin- und herpendeln und in wunderlichen Zuckungen vibrieren. —

Oder wenn die Mäuse die Kreuz und Quer wie toll über das weite Getäfel des Fußbodens fahren. Ihr Schilfern und Schirpen.

Und dann das schwere Tacken der alten Standuhr draussen im Korridor mit seinem langen Wiederhall. — —

Man hat es wohl hin und wieder mal mit einem verqueren Einfall; und so stieg ich kürzlich in einer schönen Mondnacht zu dem alten Schrank hinauf.

Ich kann nicht sagen, wie angenehm gruslich das war. —

Die volle Flut des lenzlichen Vollmondes dringt durch die drei großen Fenster herein. Das traumhafte Weiß der Wände und die stillen, schwarzen Fensterkreuze riesig und schief über das Parquet hin mit dem mystischen Weben der Schattenflecke von dem Lindenlaub, in dem die Nachtluft rauscht. . .

Da wurde der alte Schrank erst lebendig.

Denn um diese Zeit bekommt er Besuch. Interessant ist diese lauschende Stille, die zuweilen ein leiser Seufzer der Ungeduld unterbricht. Dann ein verdrießliches Brummeln und Muscheln, das wieder in Laute freudiger Erwartung übergeht, wenn draussen die alte Standuhr aushebt. Und wieder eine Stille der Erwartung.

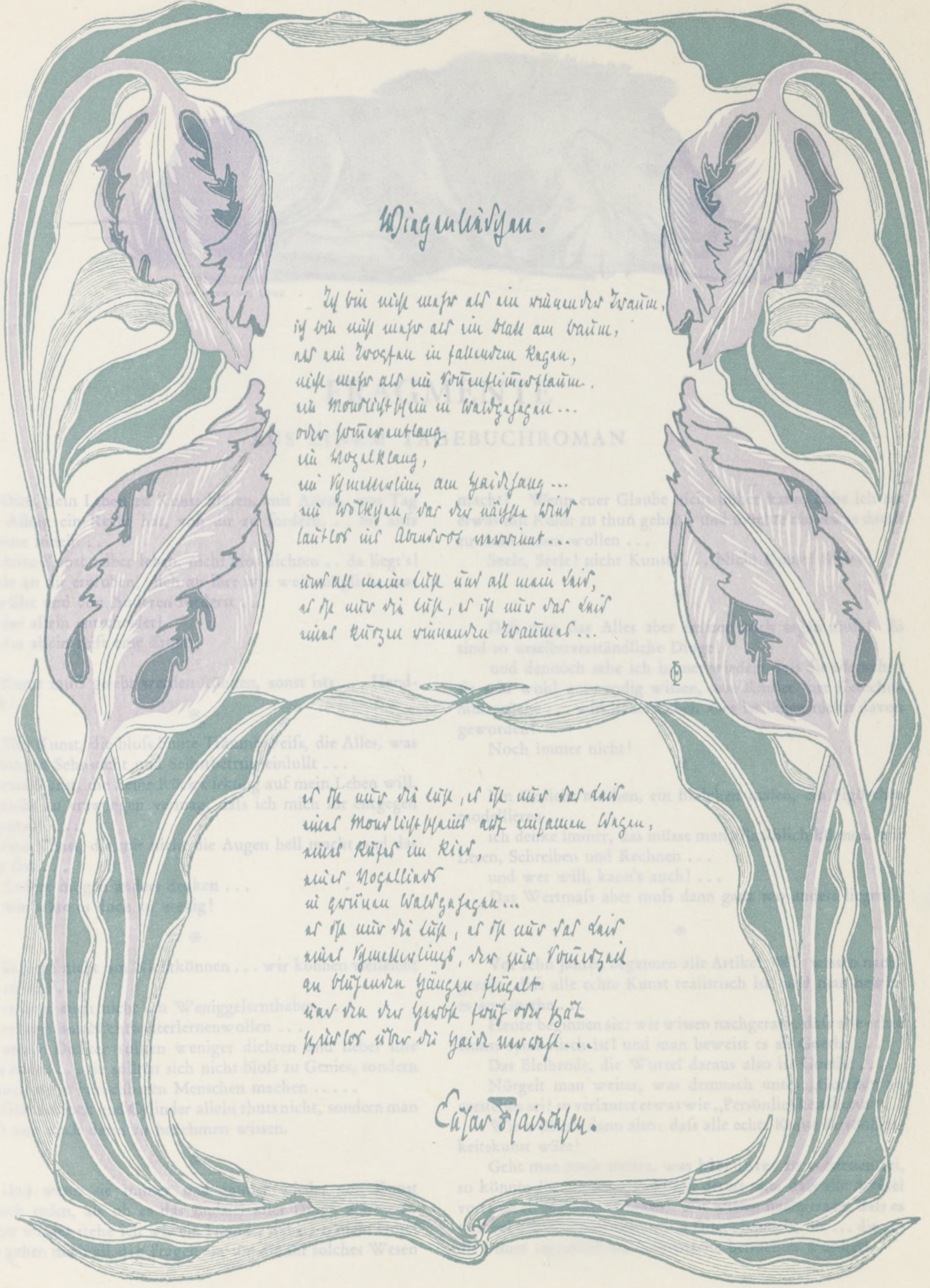
Und endlich kommt er, der Besuch dieser Frühlingsnächte, der alte Freund.

Mit zierlichem Menuettschritt kommt es draussen durch den Korridor getrippelt; und dann, leise, behutsam öffnet sich die alte braune Flügelthür, die mächtige alte Flügelthür mit ihren feierlichen Ornamenten. Erst ein ganz klein wenig, nachdem leise behutsam die Klinke gequietscht hat, und ein weißes Gesicht mit Puderlocken und weiten schwarzen Augen lugt forschend in den Saal. — Und dann trippelt es herein, uralt, runzlig, mit dünnen zappelnden Beinchen, im langen bordeauxroten Schoßrock und zeisiggrünen Höschen und steht da, ein Sacktüchlein vor der spitzen Nase und weint. . . .

O, wie der alte Schrank lacht! So ein possierliches, kollerndes Lachen!

Wer sollte sich nicht auch über einen eifersüchtigen, alten Ehemann lustig machen? . . .





Wiegenslied.

Ich bin nicht mehr als ein ständiges Weib,
ich bin nicht mehr als ein Blatt am Baum,
als ein Zwerglein in fallendem Regen,
nicht mehr als ein Kuckuckspflaum,
ein Mordelchlein in Waldesgrün ...
oder Winterwühlmaus,
ein Vogelkling,
ein Kuckucksling am Haidesang ...
ein Wölkchen, das der nächste Wind
lautlos ins Abendrot wirbelt ...
und all meine Lüge und all mein Leid,
es ist mir die Lüge, es ist mir das Leid
nicht klüger als einander Weibend ...

es ist mir die Lüge, es ist mir das Leid
nicht Mordelchlein auf eisigen Wägen,
nicht Kuckuck im Kist,
nicht Vogelkling
in grünem Waldesgrün ...
es ist mir die Lüge, es ist mir das Leid
nicht Kuckucksling, der sich Vorüberzieht
an blühenden Gängen flügelnd
was von der Herbstzeit
lautlos über die Haiden weht ...

Eduard Fäischler.



LUDWIG VON HOFMANN, LÖWE

FRAGMENTE

AUS EINEM TAGEBUCHROMAN

Dich, dein Leben zu Kunst klären, mit Allem, was Tag und Alltag ein Recht hat, von dir zu fordern, . . bis aufs Kleinste hinein . . .

deine Kunst selber leben, nicht bloß dichten . . da liegt's!
sie an dir erproben, dich an ihr: wie weit möglich, was du willst und von Anderen forderst . . .
das allein entscheidet!
das allein reift eine Ernte!

Kunst muß gelebt werden können, sonst ists . . Handwerk!

✱

Eine Kunst, die bloß bunte Träume weiß, die Alles, was ich bin, in Sehnsucht und Selbstbetrug einlullt . . .

eine Kunst, die keine Rückwirkung auf mein Leben will, die nicht zu erzwingen vermag, daß ich mich ihr entgegen umgestalte . . .

eine Kunst, die mir nicht die Augen hell macht und das Herz frei . . .

Andere mögen anders denken . . .
mir wäre es doch zu wenig!

✱

Es liegt nicht am Nichtkönnen . . wir können vielleicht viel zu viel . . .

es liegt auch nicht am Weniggelernthaben . . .

es liegt am Nichtweiterlernenwollen . . .

unsere Dichter sollten weniger dichten und lieber ihre Seele reifen . . sie sollten sich nicht bloß zu Genies, sondern zu auch sonst brauchbaren Menschen machen

Glockenrock und Cylinder allein thuts nicht, sondern man muß sich auch darin zu benehmen wissen.

✱

Und wenn sie immer und immer wieder von Kunst an sich reden, als ob es das Endziel aller Dinge wäre . . immer wieder stehe ich wie ein Fremder dabei: o mein Gott! was gehen mich all die Fragen an, um die ihr solches Wesen

macht! Wenn euer Glaube nicht höher kann, habe ich nie etwas mit Kunst zu thun gehabt, und möchte nie etwas damit zu thun haben wollen . . .

Seele, Seele! nicht Kunst! . . Nicht Kunst! Seele!

✱

Daß man das Alles aber immer noch sagen muß! Es sind so urselfverständliche Dinge!

und dennoch sehe ich immer wieder: daß die Menschen sie sehr wohl auswendig wissen, wie Kinder ihre Katechismussprüche . . wirkliches Leben aber ist ihnen nichts davon geworden!

Noch immer nicht!

✱

Ein Gedicht machen, ein Bildchen malen, ein Figürchen modellieren . . .

ich denke immer, das müsse man allmählich können, wie Lesen, Schreiben und Rechnen . . .

und wer will, kann's auch! . . .

Das Wertmaß aber muß dann ganz wo anders liegen!

✱

Vor zehn Jahren begannen alle Artikel: Wir wissen nachgerade, daß alle echte Kunst realistisch ist! und man bewies es an Goethe . . .

Heute beginnen sie: wir wissen nachgerade, daß alle echte Kunst symbolisch ist! und man beweist es an Goethe . . .

Das Bleibende, die Wurzel daraus also ist Goethe . . .

Nörgelt man weiter, was demnach unter „Goethe“ zu verstehen sei? so verlautet etwas wie „Persönlichkeitskunst“ . . .

Wir wüßten dann also: daß alle echte Kunst Persönlichkeitskunst wäre!

Geht man noch weiter, was hierunter zu verstehen sei, so könnte die Antwort wohl nur derart sein, daß alle Artikel von nun ab beginnen müßten: Wir wissen nachgerade, daß es sich bei echter Kunst immer um Dinge handelt, die . . die . . die bisher eigentlich als Nebensache betrachtet wurden!

Ob man die Farben auf der Palette mischt oder ob man sie ungemischt punktweise nebeneinander auf die Leinwand setzt . . .

ob man es im Drama mit den Worten ganz ebenso macht, ob man sie auf der Palette mischt oder ungemischt neben einander setzt . . .

und wie viel Abstand nötig, damit sich das Bild in der Netzhaut des Auges oder in der Seele zu einem Ganzen mischt . . .

ich meine, das seien Dinge, über die man sich meinetwegen wochenlang am Biertisch streiten mag . . . die im Grunde aber Spielereien sind und keine Werte, auf die man sein Leben einstellt oder gar eine neue Kunst!

✱

Wenn ich sage: der Schaffende schafft nur sich und kann gar nicht anders, so werden Fünfzig von Fünfzig ohne weiteres zustimmen.

Wenn ich aber weiter sage: es sei komisch, den Menschen vom Künstler trennen zu wollen, so werden Fünfundzwanzig von den Fünfzig den Kopf schütteln: das sei unlogisch! man müsse das auseinanderhalten!

Wenn ich dann noch weiter sage: Wer als Mensch nichts wert, sei auch als Dichter nichts wert, so werden die Fünfzig brüllen wie Hundert: man könne ein großer Dichter sein und ein ganz kleiner Mensch! das habe gar nichts mit einander zu thun, wie die Litteraturgeschichte auf jeder zweiten Seite glänzend beweise . . .

Dann schweig ich . . . denn mit unseren Litteraturgeschichtsschreibern möchte ichs nicht gerne verderben!

✱

Die Kunst soll nichts sollen? O nein! sie soll sehr viel! sie soll das Höchste! sie soll Alles! Sie soll die innere Lebenseinheit wieder schaffen, die wir uns zerstört haben!

Sie soll für unser Herz möglich machen, was die Wissenschaft des Jahrhunderts entdeckt, ersonnen und errungen hat, und uns zeigen, es zu leben und nicht bloß es zu wissen . . .

Die Wissenschaft ist unser Kopf, die Kunst ist unser Herz. Unser Kopf aber ist viel weiter als unser Herz . . . daher der ganze Jammer!

Das aber sei darum das Ziel unserer Kunst, wie es wohl zu allen Zeiten das Ziel aller Kunst war: was der Kopf ersann zu Blut umzubilden für unser Herz!

den Boden, den die Wissenschaft erobert, umzupflügen und urbar zu machen, damit wir ihn leben können, wie wir heute den leben, den die Kunst früherer Zeiten derart umgeschaffen hat.

Wie weit weg hiervon aber ist der Naturalismus und all der Kleinkram, auf den die letzten zwanzig Jahre so stolz waren, wie auf eine Erlösung!?

Anfangsgründe, aber keine Ziele! und Ziele sinds, die da not thun!

✱

Ich glaube, ich bin irre, aber, weiß Gott, ich meine immer, es handle sich um viel Wichtigeres, als um „neue Kunst“.

Ich meine, wir hätten übergenug an Kunst! und ein paar neue Schnörkel zu erfinden, sei kein Ziel, das eines ernsten Mannes Leben lohne . . .

Neue Menschen gilt es zu werden! neue Seelen gilt es zu schaffen, neue Lebenswerte! dann findet sich die „neue Kunst“ von selber!

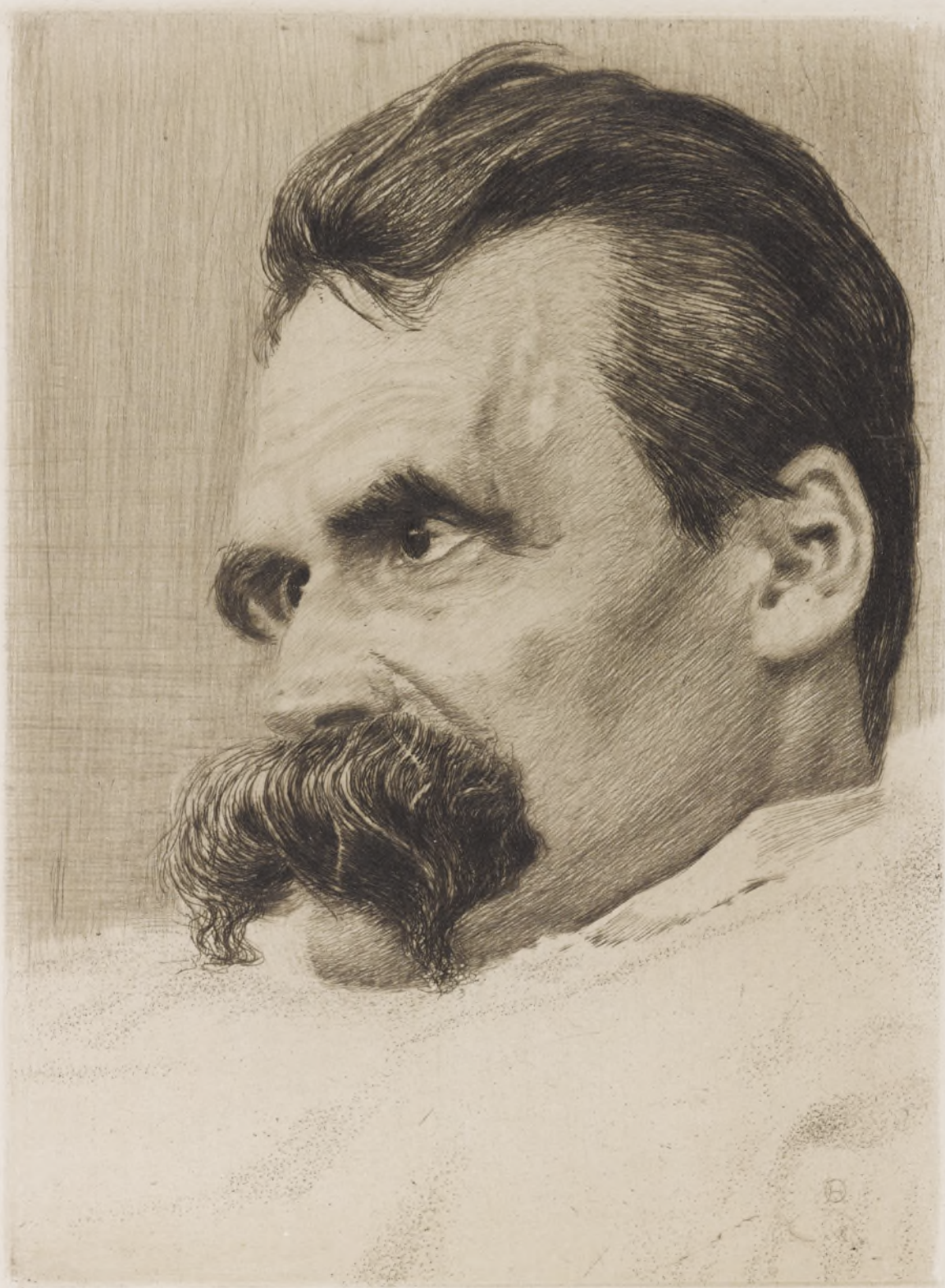
Wohin ich aber sehe, hängt Alles, was dazu helfen sollte, wie Fliegen zappelnd im Spinnwebnetz ältester Tradition!

Neue Menschen gilts zu werden!

CAESAR FLAISCHLEN



LUDWIG VON HOFMANN, FRÜHLING





NIETZSCHES MUTTER FRANZISKA GEB. ÖHLER, ALS BRAUT

EINIGES VON UNSEREN VORFAHREN

VON

ELISABETH FOERSTER-NIETZSCHE

DIE Wände eines der Zimmer im Nietzsche-Archiv, das Erinnerungszimmer genannt, sind mit den Bildnissen von mehreren unserer Vorfahren geschmückt. Mit der Zeit hoffe ich noch eine grössere Reihe von Ahnenbildern zu sammeln, leider war mir aber jetzt zu kurze Zeit der Vorbereitung gelassen, sodaß ich einige der besten und charakteristischsten Bilder aus alter Zeit zu diesen vorliegenden Veröffentlichungen nicht herbeischaffen konnte. Zum Beispiel existieren von den Vorfahren unserer lieben Mutter noch aus drei Generationen wunderhübsche Oel- und Pastellgemälde; auch sollen von dem Vater, Großvater und Urgroßvater unseres Vaters Bildnisse und Silhouetten vorhanden sein, die ich für das Nietzsche-Archiv im Original oder Copie zu erwerben suche, aber noch nicht besitze. So gebe ich auch der Kürze der Zeit wegen zu den vorliegenden wenigen Abbildungen nur einige ganz fragmentarische Notizen, die sich fast nur auf das Äußerliche beziehen.

Glücklicherweise sind unter den vorliegenden Abbildungen gerade jene lieben Vorfahren, die unserem Herzen wohl am nächsten gestanden haben: unsere Eltern, unsere Großmutter Nietzsche und ihr Bruder, der General-superintendent Krause.

Unser Vater Carl Ludwig Nietzsche war am 10. Oktober 1813 in Eilenburg geboren, kam 1841 als Pfarrer nach Rücken bei Lützen und heiratete am 10. Oktober 1843 unsere Mutter Franziska, die siebzehnjährige Tochter des Pfarrers Öhler in Pobles. Seine am Schluss dieser Notizen gegebene Abbildung nach einer Daguerreotypie, sowie eine größere Kreidezeichnung galten als nicht vorteilhaft. Er war eine hohe, schlanke Gestalt und soll sich durch besonders anmutsreiches und vornehmes Wesen ausgezeichnet haben. Große, strahlende, dunkle Augen und ein lebhaftes Mienenspiel hätten seinem Antlitz ein so wechselvolles Aussehen verliehen, daß es für den Maler schwer gewesen wäre, den richtigen Augenblick zur Darstellung zu finden. Er starb am 28. Juli 1849 infolge eines Sturzes.

Die zwei Bilder unserer lieben Mutter Franziska Nietzsche (geboren am 2. Februar 1826 in Pobles), aus ihrem siebzehnten Lebensjahre (vgl. oben) und aus ihrem einundzwanzigsten (vgl. am Schluss), sowie ein hier nicht veröffentlichtes Oelbild aus ihrem vierzehnten Lebensjahr zeigen im Ganzen wenig Ähnlichkeit unter einander, höchstens beweisen die beiden Oelbilder, daß die Maler ein reizendes junges Mädchen in dem Geschmack jener Zeit darstellen wollten. Dagegen zeigt die

kleine Daguerreotypie nichts von dem Liebreiz unserer Mutter; sie kann unmöglich damals, noch nicht einundzwanzig Jahre alt, so ausgesehen haben, wenn sie auch bereits zwei Kinder, meinen Bruder und mich, geboren und genährt hatte und dadurch wohl etwas schmal geworden sein mag. Unsere Mutter war außerordentlich hübsch; sie soll dem Bilde „Jairi Töchterlein“ von Richter geglichen haben. Als dies Bild einmal bei einer jener Wanderausstellungen, die in unserer Jugend Sitte waren, nach Naumburg kam, führte man uns beide, meinen Bruder und mich, als ziemlich kleine Kinder in die Ausstellung, um die Ähnlichkeit zu konstatieren. Mein Bruder und ich waren auf die Schönheit unserer Mutter sehr stolz, so daß das hier dargestellte Daguerreotyp niemals in unserem Kinderzimmer aufgehängt werden durfte, weil wir leidenschaftlich protestierten: so sähe unsere Mutter nicht aus. Sie war eine kerngesunde, sehr kräftige Frau, ich kann mich kaum erinnern, sie krank gesehen zu haben. Ihr Aussehen war bis zu ihrem Tode ungemein jugendlich und sympatisch, und wenn sich die Leute erstaunten, wie wunderbar sie sich konserviert habe, so pflegte sie zu sagen: „Sich konservieren heißt: gesund sein. Ich bin fast nie krank gewesen.“ Aber ihr Lebensende widersprach diesem Ausspruch, denn kurz vor ihrem Tode er-

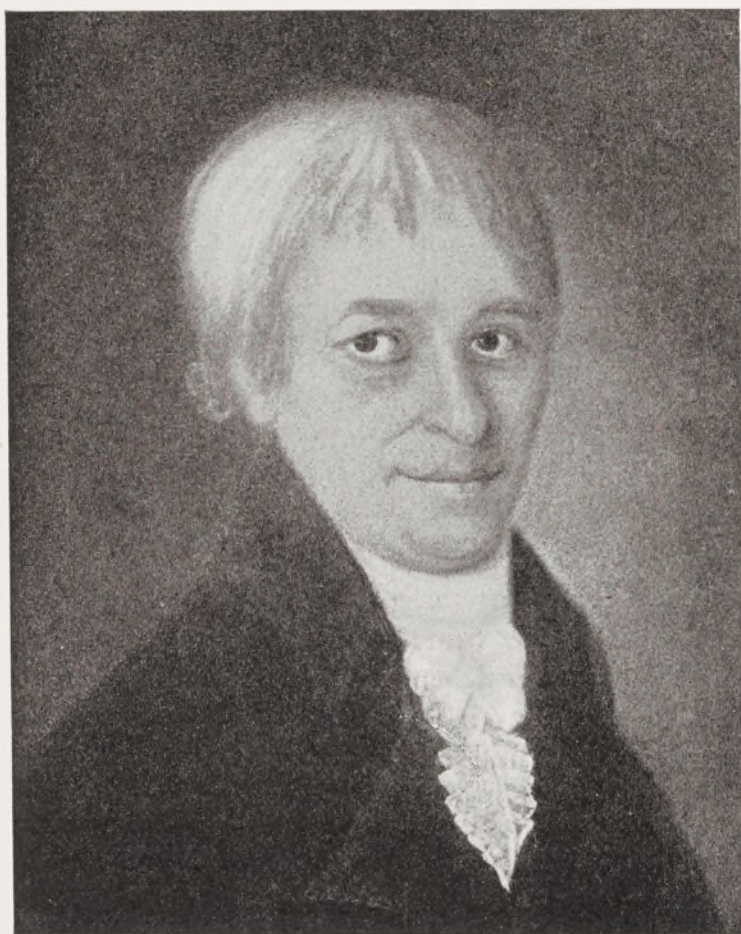


NIETZSCHES GROSSMUTTER, ERDMUTHE NIETZSCHE, GEBORENE KRAUSE 000

gab es sich, daß trotz ihrem jugendlichblühenden Aussehen schon zwei oder drei Jahre ein inneres Leiden an ihr gezehrt hatte. Niemand von ihrer Umgebung hatte es geahnt, wenn auch wunderliche, reizbare Stimmungen uns hätten aufmerksam machen können. So kam ihr plötzliches Ende am 20. April 1897 unsagbar überraschend. Aber selbst der Tod vermochte nicht die Lieblichkeit ihres Antlitzes zu zerstören.

Das Bild mit der festanschließenden Haube ist unsere Großmutter, Frau Superintendent Erdmuthe Nietzsche, geborene Krause. Sie war geboren am 11. Dezemb. 1778 und in erster Ehe mit dem Hofadvokat Krüger in Weimar verheiratet, der ein Bruder von der Frau des Dichters Kotzebue war. Infolge dieser Heirat hat unsere Großmutter ihre Jugend in einem geistig sehr angeregten Kreise in Weimar verbracht. Sie hatte ziemlich früh geheiratet; ihr einziger

kleiner Sohn aus dieser Ehe starb als zweijähriges Kind und ihr Mann nach längerer Krankheit im Jahre 1806. Sie heiratete im Jahre 1809 unseren Großvater, den Superintendenten Dr. theol. Friedrich August Ludwig Nietzsche, einen Witwer mit sieben Kindern. Meine Großmutter gebar ihm noch drei Kinder, zwei Töchter und einen Sohn, unseren Vater. Das vorliegende Bild unserer Großmutter galt auch als nicht vorteilhaft, jedenfalls kannten wir Enkel nicht jenen etwas



NIETZSCHES URGROSSVATER, ARCHIDIAKONUS CHR. FR. KRAUSE 000000000

strengen Ausdruck, den das Bild zeigt. Noch im Alter strahlte ihr Antlitz, ihrem ganzen Wesen entsprechend, von Geist und Lebenswürdigkeit; sie starb am 3. April 1856 und erreichte also ein Alter von mehr als siebenundsiebzig Jahren. Unsere Urgroßmutter hatte sehr für das Leben dieses zarten Kindes gefürchtet, umso mehr als sie in den Jahren vorher bereits drei ganz kleine Kinder verloren hatte. Eine weise Frau riet ihr, dem Kindchen den Namen Erdmuthe zu geben,



NIETZSCHES URGROSSMUTTER, JOHANNA SOPHIE KRAUSE, GEBORENE STAUSS

dann „bliebe es der Erde treu“, ein Wort, das wie unzählige andere kleine Erlebnisse und Ausdrücke aus unserem und unserer Vorfahren Leben im „Zarathustra“ verewigt ist.

Das kleine Medaillonbild ist für sie gemalt und stellt ihren Lieblingsbruder dar, den Dr. theol. Johann Friedrich Krause, Oberkonsistorialrat und Kirchenrat, General-Superintendent und Oberhofprediger in Weimar, geboren 1770, gestorben 1827. Zwischen den beiden Geschwistern hat ein ungemein liebevolles und nahes Verhältnis geherrscht, was unsere Großmutter uns beiden immer als Vorbild darstellte, sodaß in Fällen, wo mein Bruder zweifelhaft war, wie er sich gegen mich, die jüngere Schwester, benehmen sollte, er sogar bei ihr in seiner ernsthaften, überlegenen Art anfragte, was wohl der Großonkel in diesem Falle gethan haben würde. Da dieser nun ein wahres Musterbild eines galanten und liebevollen Bruders gewesen sein muß, wie man noch aus seinen reizenden Briefen an seine Schwester, unsere Großmutter, sieht, so hatte dies kleine vorliegende Medaillonbild unseres Großonkels gewissermaßen erzieherische Wirkung und wurde von uns hoch verehrt.

Mein Bruder zeigte für diesen geistreichen Großonkel, der auch eine Zeit lang Professor in Königsberg gewesen war, eine besondere Vorliebe und war später hoch beglückt, als er einmal beim Mittagessen im Hotel „Trois Rois“ in Basel einen alten gelehrten Herrn fand, der noch ein begeisterter Zuhörer dieses Großonkels gewesen war. Er ist kinderlos verstorben und er sowohl wie unsere Großmutter, seine Schwester, scheinen angenommen zu haben, daß sich die Eigenart seines Wesens und seine Begabung auf den Sohn der Lieblingsschwester, unseren Vater, vererbt hätten, was unsere Großmutter nun wiederum auf den Enkel, meinen Bruder, übertrug. Auch dieser teilte in späteren Jahren die Ansicht, daß weniger die eigenen Kinder eines begabten

Mannes, sondern mehr dessen Neffen und Nichten die gleiche Begabung zeigen. Er sprach oft davon und sammelte Notizen aus der Geschichte, die zum Beweise dieser Behauptung dienten. Zum Beispiel schreibt er im Jahre 1887:

„Ebenso leben die grossen Feldherrn Moritz und Heinrich von Nassau wieder in Turenne auf, ihrem Neffen, dem Sohn ihrer Schwester Elisabeth.“

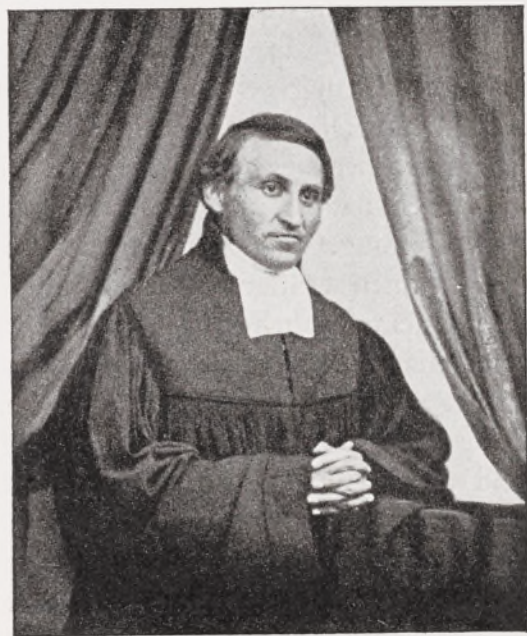
Die beiden Pastellbilder unserer Urgroßeltern Krause sind nicht zu gleicher Zeit gemalt worden; das Bild der Urgroßmutter ist mindestens zehn Jahre später als Pendant zu dem Bilde des verstorbenen Urgroßvaters, der schon mit dreiundvierzig Jahren gestorben war, gemalt worden. Dieser Urgroßvater, Christian Friedrich Krause, ist am 24. Januar 1740 geboren und war Archidiakonus in Reichenbach im Vogtlande, wo er 1783 starb. Seine Frau Johanna Sophie Krause, geborene Stauss, 1746 geboren, blieb als Witwe mit fünf Kindern zurück (sechs Kinder waren ihr gestorben), an welchen sie große Freude erlebte, da sie sämtlich, Söhne und Töchter, hochbegabt und „wohlgestaltet“ waren. Unsere Großmutter Nietzsche schilderte ihre Mutter immer als eine fröh-

liche, lebhafte Frau, die im hohen Alter verstorben sein soll, doch habe ich das Jahr ihres Todes bisher noch nicht ausfindig machen können. Sie muß sich besonders auf gute Küche verstanden haben, denn das von ihr geschriebene Kochbuch wurde in der Familie hoch in Ehren gehalten, und noch heute backen wir eine treffliche Sandtorte nach dem Rezept dieser Urgroßmutter.

Von allen diesen Vorfahren existieren noch eine Fülle von Briefen und Aufzeichnungen, die für sie und jene Zeit außerordentlich charakteristisch sind und welche ich vielleicht einmal in späteren Zeiten zu einer längeren Veröffentlichung gestalte. Heute mußte ich mich auf diese wenigen vorläufigen Notizen beschränken.



NIETZSCHES GROSSONKEL, GEN.-SUPERINT. FR. KRAUSE



DIE ELTERN FRIEDRICH NIETZSCHES
NACH DAGUERREOTYPEN AUS DEM JAHRE 1847.



LUDWIG VON HOFMANN

ENTWICKLUNGSLEHRE UND AESTHETIK



IE Lehre der Entwicklung ist alt, wie die Welt. In allen Kulturen, so auch in der unseren, lassen sich ihre Spuren, hier Anfänge, dort Ausbauten, verfolgen. Wir haben uns gewöhnt, sie im Namen Darwin verkörpert zu sehen, weil er es war, der als Erster ihr in bestimmten Grenzen die wissenschaftliche Grundlage gegeben. Seit Darwins That — die doch nur ein Anfang war — sehen wir die Welt im Licht dieser Lehre. Ueberall sind die Kräfte am Werk, ihre Grenzen zu erweitern; eine noch ungeahnte Vertiefung von Welt zu Welt wartet ihrer. Eine moderne Aesthetik wird in dem Maße dem Wollen unserer Zeit Rechnung tragen, in dem sie auf dem Boden dieser Lehre steht.



Die Seele, die zum Lichte will, schafft und leitet die Entwicklung ihrer Erscheinung; die Entwicklung dessen, was wir Natur nennen, in der engeren Bedeutung ihrer, unserer Sinnenwelt zugänglichen Grenzen. Solange dieser Wille sich seiner selbst in seiner Erscheinung noch nicht bewußt geworden ist — wo wir diesen gefangenen Willen in seiner Bethätigung beobachten, nennen wir ihn Instinkt — ist seine

Entwicklung eine äußerst langsame, die sich unseren Mäßen nahezu entzieht. Seine Energie erreicht eine unbegrenzte Entfaltungsmöglichkeit in dem Moment, in dem die Seele in ihrer Erscheinung zum ersten Mal zum Bewußtsein ihrer selbst erlebt wird. Von hier an vereinigt sich der Wille der Erscheinungsform mit der Seele Willen zu dem befreiten Willen, der die weitere Entwicklung des Individuums in der Richtung seiner Seelenkraft bewußt bestimmt. Der Kampf ums Dasein wird zum Kampf um das Licht sublimiert. Wann immer dies geschieht, da ist ein Feier- und ein Jubeltag des Lebens; wo immer dies geschieht, da läuten Osterglocken Auferstehung. Die christliche Lehre hat dieser Weihestunde den Namen „Gnade“ gegeben. — Der Mensch, der die Fundamentalwahrheit des bewußten, befreiten Willens in sich erlebt hat, der trägt von nun an in sich alle Vorbedingungen zu der wunderbarsten Entfaltung der Kräfte, die mit seiner Seele zum Lichte wollen. Erziehung, äußere Verhältnisse und ein Mehr oder Minder an innerer Freiheit mögen den Gang dieser Entwicklung beeinflussen und von vornherein nach der Richtung des Ganzen hinwerfen, oder Teilen zu lenken, deren Gesamtheit erst in späterer Entwicklung zu einem Ganzen sich zusammenschließen kann; das Wesentliche bleibt die Thatsache, daß der Boden bereitet ist, dieser Seele die Sprengung ihres Gefängnisses, die unbegrenzte Entfaltung ihrer Kräfte zu gestatten; daß die Bedingungen

geschaffen sind, ein immer helleres und reicheres und volleres Licht scheinen zu lassen aus der Welt in die Welt; daß freie Bahn gemacht ist für einen freien Willen; Luft und Licht und freies Land für der Welt Blüten.



Unter den Bildern, die von Richtung und Bewegung der Welten-Entwicklung eine sinnliche Vorstellung zu erwecken suchen ist das treffendste, die auf ansteigender Fläche ruhende Spirale. Dieses Bild in seiner Anwendung auf unser Menschengeschlecht darf nicht vergessen lassen, daß über eine relativ so kurze Zeitspanne, wie sie uns in unserer Geschichte vorliegt, die steigende Bewegung kaum bemerkbar und in ihrem Gange für uns relativ Nahestehende kaum zu bestimmen ist. Andererseits darf die Beobachtung, daß durch unsere ganze Geschichte hindurch die Führer der Menschheit auf gleicher Warte ragen, nicht zu der Gefahr verleiten, von hier aus auf die Gesamtheit zurückzuschliessen, denn der Stand der Entwicklung dieser Höchsten ist vorläufig für uns unmeßbar und liegt hoch über unserem Wege. Der Grund, weshalb die Entwicklung des Ganzen so unendlich verlangsamt erscheint gegen die mögliche Entwicklung des Individuums, liegt darin, daß der im Individuum souveräne Einzelwille einen völlig adäquaten Willen in den anderen Individuen nicht vorfindet, womit die Möglichkeit fehlt, die Gesamtheit zu einem solchen Gesamtwillen zusammenzuschliessen, der ihre fernere Entwicklung bewußt leiten könnte. Aber das souveräne Individuum darf und muss sich zu der Erkenntnis durchleben, daß, wo auch immer der Punkt ist, dahin seine bisherige Entwicklung ihn gestellt hat, es in seine Hand gegeben ist, von nun an seine weitere Entwicklung selbst zu bestimmen, Stein auf Stein zu schichten in stiller, treuer Arbeit und so die Treppe sich zu bauen, hinauf zu jenen Höhen, wo Beethoven und Plato sich die Hände reichen.



Kunst ist das Blühen der Natur im Menschen. Kunst ist die Sprache der Seele durch den Menschen.

Je mehr ich den Boden bereitet habe, um dem tiefen Sinn lauschen zu können dieser Natur, deren meine Seele ein Teil ist und ein Spiegel, um so reinere Erkenntnis werde ich von dem Jenseits unserer Erscheinungswelt gewinnen, um so tiefer wird alles werden, was ich lebe und sage und mitteile, um so gewaltiger werde ich meine Seele zu einem neuen auf den Bedingungen ihrer Erscheinungsform ruhenden Leben, zur Kunst erwecken.

Gewiß sind die Äußerungen der Seelenkraft so wenig auf die Bedingungen ihrer heutigen Erscheinungsform beschränkt, wie ihre Grenzen endliche sind. Aber dieses Gebiet eines Jenseits, diese Regionen einer neuen, weiteren, fernerer Kunst können wir nur ahnen, nicht begreifen. Sie scheiden aus der Aesthetik aus, die es nur mit Dingen zu thun hat, die unseren Sinnen zugänglich sind. Teilweise in dieses Gebiet hinein, soweit hier nicht mitteilbar, ragt die höchste Form der Kunst, die Religion; wie sie zu begreifen ist als vom Individuum selbst erlebt und in die That um-

gesetzt; als der Wille der Erscheinungsform, in dem Willen der Seele restlos aufzugehen und so die unendliche Einheit herbeizuführen.

Schrankenlos, wie die Natur, so ist die Kunst; schrankenlos in die Höhe, wie in die Breite. Es wird die Zeit kommen, da Beethovens Offenbarungen anmuten werden mit den Empfindungen, die in Beethoven das einfache Ornament eines Urvolkes auslösen mochte; und doch steht jene Offenbarung Beethovens mit jener Kunst der Zukunft wie mit jenem Ornament auf gleicher Stufe insoweit, als alle drei die tiefsten Deutungen sind, die derzeit die Seele ihrem Leben geben konnte. Und auf gleicher Stufe, aus gleichem Grunde, steht jede schöpferische That der Seele, steht ein in allen seinen Teilen harmonisches Leben, eine grosse Freundschaft, eine grosse Liebe.

Darum, weil ihre Schranken erst enden mit den Grenzen, die ihnen für unser Begreifen durch die Erscheinungswelt gesteckt sind, und weil sie deren ganzen Umfang umfassen, darum sind die Werte Kunst und Schönheit relativ, wie Glück und Seligkeit, und können nur dem Menschen blühen, der sie mit sich im Herzen trägt. Darum wird auch alle die Schönheit, die wir so zum Leben erweckt haben, immer nur dann durch die Sinne einer anderen Seele zu dieser selbst sprechen können, wenn ihrer Entfaltung verwandte Bedingungen entwickelt wurden. Du kannst Hunderte von Büchern lesen über Aesthetik und Kunst und Schönheit — es ist ein Zeichen eines gesunden Sinnes, jede Abhandlung über Schönheit ungelesen bei Seite zu legen — du kannst dich ausrüsten mit allen Waffen, die bessere oder schlechtere Beobachter, als du es bist, für dich geschliffen haben; du wirst nie einen anderen Maßstab finden, mit dem du Natur und Kunst messen kannst, als nur dich selbst. Soweit du deiner Seele Raum geschaffen hast, soweit wird sie dir die Natur zur Schönheit deuten; soweit wird das, was anderen sich zur Schönheit deutete, in dir zu gleichem, neuen Leben auferstehen. Und weil du selbst es bist, der dir die Werte bestimmt, darum sollst du auch den vollen Mut haben deiner Ueberzeugung, sollst deiner Schönheit ein Genießer und ein Apostel sein. Das soll gewiß nicht heißen, daß du die Welt deiner Schönheit gefragt und ungefragt allenthalben auskramen sollst. Du wirst bald die Klugheit lernen, das Beste für dich und deine Freunde zu behalten, damit die Welt nicht mit plumpen Fingern an dem tastet, das dir dein Heiligtum ist. Aber vor dir selber und vor dem, dem es ernsthaft um deine Meinung zu thun ist, bekenne dich zu deiner Ueberzeugung. Dann wird auch die gleiche Erkenntnis, die dich zur vollen Wertung deiner Schönheit leitet, die Achtung gegen die Schönheit anderer in dir wecken; und wird dich lehren, daß die Kunst vielzählig ist, wie die Menschen und daß du deinem Nachbar das gleiche Anrecht lassen sollst auf seine Kunstwelt, das du für die deine in Anspruch nimmst. Es ist ein Zeichen für die Verwirrung, die die Schönheits-Aesthetiker angerichtet haben, daß die Klage: „ach, ich verstehe ja nichts von Kunst“ auf allen Gassen liegt. Aber nein! es ist ja nicht wahr. Sieh dich doch um. Und wenn ein Anblick der Natur dir das Herz weitert, wenn dir ein Buch ein inneres Erlebnis wiedergibt, wenn du in einem Bilde, einer Harmonie die Empfindung findest, die die Natur dir geben konnte, dann hast du deine Kunst, dann halte sie doch fest und bekenne dich dazu und

lebe sie, lebe einen Augenblick dein volles ganzes Leben und genieße die Tiefe deiner Seele. Aber weil sie dir gesagt haben: Giotto und Bach und Shakespeare, das sei große Kunst und jenes andere das sei armer Plunder, deswegen hast du Angst vor deiner eigenen Meinung; und weil du zu ehrlich bist, diese Großen für dich in Anspruch zu nehmen, — und diese Ehrlichkeit wenigstens ist dein Stolz und auch deine Klugheit, denn der Unehrlliche scheint durch — deswegen glaubst du nun, die Schönheit müsse für dich ein leerer Begriff bleiben. Glaube nur an dich selbst. Du hast es ja immer gehört, daß der Glaube Berge versetzt. Vielleicht hat man dir diese Deutung nicht gegeben. Dann nimm sie dir jetzt und glaube an dich und an alle die Schönheit, die du mit dir trägst, werde ganz Kind und Seele, und die ganze Welt wird sich für dich schmücken mit all der Schönheit, die sie dir geben kann. Glaube nur, daß du das Maß der Dinge in dir hast für dich, wie jener andere es für sich hat in sich. Und wenn Michelangelo's Giganten-Schöpferfreude so weit entfernt ist von deiner Freude, wie sein Brutus von jenem Dutzend-Porträt, so ist deine Freude darum doch nicht minder wertvoll, weil sie die tiefste ist, deren du fähig bist. Und wenn du so die Thore deines Herzens öffnest und die Schönheit einziehen läßt und den Sieg und den Jubel, dann wird es immer mehr der Schönheit werden um dich, dann wirst du neue Farben, neue Formen sehen, und neue Deutungen, neue Offenbarungen werden dir entgegenleuchten; und plötzlich reibst du dir erstaunt die Augen, denn eine neue Welt ist rings um dich erstanden, die ihren ganzen Reichtum dir zu Füßen legt.

Wenn du dann zurückblickst und denkst an jenes Dutzend-Porträt und was es dir einst war, und bist dem Brutus-Giganten näher gekommen, dann nur nicht gezaudert, dann immer weiter nur ehrlich gegen dich selbst, gegen deine Seele, die zum Lichte ringt und fort mit den alten Göttern; abgeschafft; gestern waren sie gut für mich, heute habe ich größere gefunden. Ehrlichkeit gegen dich selbst und Vertrauen zu allem, das gut in dir ist, das sind die beiden Werkzeuge, mit denen du den Weg deiner Entwicklung gehen sollst. Es ist alles so klar und einfach, so mit Händen zu greifen von Kindern. Wenn du je Kind werden könntest und ganz Seele vor dieser gewaltigsten Offenbarung Beethoven's in seiner C-moll-Symphonie, dann hast du dies alles längst gehört und erlebt: in dem furchtbaren Kampf der in Blindheit gefangenen Welt, in dem engelgetragenen, glockenumklungenen Erwachen der Seele, in dem weltbefreienden, weltbegreifenden Lachen, der Gigantenfreude des Olympiers und in dem jubelnden Aufgang der Seele zu neuem Leben und neuen Welten.



Die aus der Empfindung geborene That, nicht die Empfindung, bestimmt den Wert des Mannes. Je mehr du deine Fähigkeit zum Handeln in der gewollten Richtung entwickelst, um so stärker wird der Strom deiner Empfindung in dir strömen, um so stärker und eindringlicher wird er sich Anderen mitteilen. Deine unendliche Seele ist hier zum Leben erwacht in dieser endlichen Welt; ihre Bedingungen sind es, die ihr zur Äußerung dienen müssen; lausche der Stimme deiner Seele, und dann faß fest an und arbeite, daß

du deiner Sinne Herr wirst und die Bedingungen meisterst, die dem Willen deiner Seele zum Leben verhelfen. Und wie du dich bereiten mußt, um eine Heimstätte in dir zu bauen und zu weiten für deiner Seele Kraft, so mußt du dich bereiten, um ihre Kraft in diese Welt hinüberzuleiten; du auf deinem Gebiet, ich auf dem meinen; aber jeder von uns ein Künstler.

Die unerläßliche Vorbedingung jeder Kunstäußerung ist die Handhabung ihrer Ausdrucksmittel. Die Reinheit ihres Ausdrucks wird von dem Grade der Ausbildung dieser abhängen. Je vollständiger der Grad ist, den die Handhabung der Ausdrucksform erreicht hat, um so mehr gehen Form und Willen in einander auf, bis schließlich jene höchste Vollendung erreicht ist, die die Form und den ihr zu Grunde liegenden Wert und Willen als eines erscheinen lassen.

Die Schwierigkeit, die Grenzen zwischen Form und Willen zu erkennen, verleitet oft zu einer Verwechslung von Mittel und Zweck. Wo diese Verwechslung von dem Beschauenden ausgeht, da reiht sie sich der unendlichen Zahl menschlicher Irrtümer ein und behält dabei immer ihren subjektiven Wert. Wo sie von dem Schaffenden ausgeht, da liegt eine falsche Bestimmung der Richtung des Entwicklungs-Willens vor. Es ist eine traurige Erscheinung, wenn die Mittel zur Darstellung der Kunst zur Anwendung gelangen, wo kein Wille dahinter steht, ihnen Leben zu verleihen. In solchem Fall ist es nicht die Seele, die den Gang der Entwicklung ihrer gesuchten Ausdrucksform bestimmt; es ist ein endlicher Wille, der Form und Wesen verwechselt hat, der die Form vom Nachbar entlehnt und glaubt den Gehalt zu fassen, wo er eines seiner Gefäße hält.

Hier liegt eine der großen Gefahren des Dilettantismus, soweit damit gemeint ist die oberflächliche Beschäftigung mit dem gewählten Gegenstand. Man braucht dabei nicht allein an portraittierende junge Mädchen zu denken und an die Klosterglocken, sondern an Dilettantismus in jeder Form, wo dann die Oberflächlichkeit nicht zu der Erkenntnis dringen läßt des Willens, der mit jener Beschäftigung zum Ausdruck kommen soll; während jede ernsthafte Versenkung in einen Gegenstand, jede wahre, treue Arbeit, wenn auch zuerst nur nach der Erscheinungsform hin eingesetzt durch die Vertiefung ihrer Erscheinungsbedingungen notwendig zur Erkenntnis, wenn auch nicht notwendig zur vollen Erkenntnis des ihr zu Grunde liegenden Willens führt. So kann aus dem Tischler der Künstler werden und der Weltweise. Die Erfahrung, alt wie die Welt, daß auf jeder ernsten Arbeit Segen ruht, gewinnt von hier aus ihre besondere Bedeutung.



Es ist zu wünschen, daß die Erkenntnis von dem subjektiven Wert jeder Kunstäußerung immer weiteren Eingang findet. Die Meinung, daß es absolute Werte gebe in der Kunst und eine absolute Schönheit, ist Anlaß geworden zu all der Feindschaft die in unserem Kunstleben herrscht. Er hat von der Mißachtung zur fanatischsten Verfolgung fremden Kunstschaffens geführt und hat das Leben da vergiftet, wo es nur Freude und Jubel sein sollte. Er ist die Ursache geworden zu der verständnislosen, feindlichen Haltung, die

heute zwischen der alten und der jungen Generation besteht. Er hat zu der contradiktorischen Unterscheidung zwischen „alter“ und „moderner“ Kunst geführt. Er hat gerade jetzt in den abenteuerlichen Erscheinungen, die sich an den Namen der lex Heinze knüpfen den Höhepunkt seines Fanatismus, in der Konstruktion des Normalmenschen den Höhepunkt seiner Komik erreicht. Wo der Glaube an die ewig junge Schöpferkraft der Seele verloren gegangen ist, da wuchert der Haß und der Neid und die Furcht. Wo der Glaube blüht an das Leben, wie es in ewig neuen Formen dem Lichte zujubelt, da wächst die Liebe und das Begreifen und das Umfassen. Das sind Fundamentalwerte, die nicht von heute auf morgen durch das Gehirn in das Leben übergehen können, die erlebt werden müssen, um wirksam zu sein. Aber die Wahrheit von dem Leben in der Entwicklung, die Erkenntnis, daß es nicht die Dinge sind, die uns ihren Wert auferlegen, sondern daß wir den Dingen ihren Wert verleihen, diese Erkenntnis, die von Kindern mit Händen zu greifen ist, soll das Thor sein zu dem Wege, der zu diesem Erleben führt. Sie wird die Achtung lehren, die ein jeder sich selbst und seinem Nachbar schuldig ist. Sie wird ein Ende machen dem unfruchtbaren Gezänk auf der Strafe über alles das, was unser Eigenstes und Heiligstes sein sollte.



Der Versuch, eine Kunstäußerung kritisch zu würdigen, scheint damit nach seinem Werte in Frage gestellt zu sein. Ein solcher Versuch kann entweder die Erscheinungsform einer solchen Kunstäußerung zum Gegenstand haben, oder aber ihr Wesen, den ihr zu Grunde liegenden Willen. —

Die Kritik der Erscheinungsform ist notwendig. Nicht jeder hat sich die Gabe selbst erworben, seine Fehler und Mißverständnisse selbst zu sehen. Darum bedarf er eines Warners am Wege. Aber sie ist nützlich nur da, wo sie von Männern gehandhabt wird, die sich das Recht zu ihrer Handhabung in eigener Arbeit, die nicht notwendig genau auf dem gleichen Gebiet zu liegen braucht, erworben haben. Sie ist nützlich nur dann, wenn sie, aus der Liebe zum Handwerk geboren, dessen Entwicklung zu fördern bestrebt ist. Sie verliert ihren Sinn und ihre Wirkung, wo sie dem Neid entspringt, oder dem Dünkel, oder der schulmeisterlichen Ueberlegenheit. Und sie muß sich an den wenden, für den sie gemeint ist. Die Kunstschreiberei in ihrer allgemeinen Erscheinung ist unnütz. Wenn die ganze Energie, die täglich von neuem auf diese Kunstschreiberei verwendet wird, sich nach der Richtung hinwerfen würde, die Heiligkeit der Natur zu lehren und Menschen zu entwickeln, die sich von Tag zu Tag bemühen, mit eigenen Augen zu sehen, mit eigenen Ohren zu hören, die den Glauben an sich gewinnen und der Natur in sich zum Leben verhelfen, so wäre damit für die Entwicklung unendlich größeres gethan. Nicht in Büchern, nicht in Ausstellungen, nicht in Museen, die so oft nur Gefängnisse sind von Licht und Leben, kannst du deinen Willen zur Kunst in dir wecken und weiten; so wenig du Gott in der Kirche findest, wenn du ihn nicht mit hinein bringst. Aber wenn du hinausgehst in seine freie Natur und wirst wieder zum Teil dieser Natur, und lauschest ihrer Stimme, dann werden Herz und Sinne dir weit werden und

du wirst selbst zum Träger und Verkünder der Kraft, die du nicht finden konntest in den Hallen, die ihren Namen führen. Von der täglichen Erneuerung und Erweiterung deiner Farbenskala, wie sie wohl ein jeder schon an sich selbst erlebt hat, steigt und steigt deine Verwandtschaft mit der Natur immer höher. Und wenn du so dein Herz geöffnet hast, dann spricht auch alles zu dir in beredter Sprache, was andere noch tiefer und voller gesehen haben, als du; womit der vornehmste Beruf erfüllt wird der Kunst: ein Faktor zu sein in der Entwicklung des Ganzen.

Hast du schon am Ufer des Flusses gestanden oder auf der Brücke hoch über den fließenden Wassern und hast das Gefühl gehabt, du wolltest hinein in diese Fluten und mitströmen mit dem großen Strome? Das war dein Wille zur Einheit mit der Natur. — Wo ein Ja ist, da ist auch ein Nein. Und wo dieser Wille mißverstanden wird, da führt er zur Selbstvernichtung. Aber du lausche tiefer; und er wird dich den Weg zu deiner Höhe führen und zu der Herrlichkeit deiner Seele. —

Das Wesen eines Kunstwerkes kann, wie wir sahen, immer nur von dem gewürdigt werden, dessen Entwicklung verwandte oder höhere Bedingungen zu dessen Aufnahme entwickelt hat. Denn von jedem Punkt seiner Entwicklung aus kann der Wanderer mühelos zurückschauen; vorwärts wird ihn sein Weg nur über Arbeit und Selbstzucht führen. Wo aber, wenn auch von verwandter Stufe, der Versuch der kritischen Würdigung eines Kunstwillens — die kongeniale künstlerische Interpretation ist nicht Kritik sondern Kunst — über die reine Bejahung, über die jubelnde Zustimmung und den lauten Weckruf für die Weggenossen wesentlich hinausgeht, wo er dieses Wesen und diesen Willen in Worte zu fassen sucht, da beginnt auch der Versuch mit dem untauglichen Mittel. Die reiche Gefühlsskala der Empfindungen verträgt nicht die Zwangsjacke der Sprache.

Was über den Wert dieser Kritik zu sagen ist, liegt in den Worten, die ein begeisterter Weckrufer des wachsenden Lebens damals bei dem ersten unerfreulichen Streit zwischen Münchener Glaspalast und Secession in die beiden Lager hineinrief: „wo immer wir einen finden, dessen Seele zum Licht verlangt, da sei unser Zuruf laut und jubelnd; und lauter und jubelnder, wenn es ein Ringender ist, dem wir so zum Siege verhelfen.“¹ Dieser Geist ist es, der Männer verwandter Empfindungen zu gemeinsamer Arbeit zusammenführt, um den gemeinsam erkannten und hochgehaltenen Werten weitere Freunde und Genießende zu werben. Diese Arbeit sollte sich immer nur nach der positiven Seite äußern. Wo sie negativ wird, verliert sie, wie wir sahen, ihren Wert. Die Kulturgeschichte zeigt uns diesen negativen Kritiker in seiner höchsten Form im Satiriker. Seinem Bemühen gewiß werden wir nicht den Wert und die Berechtigung absprechen. Aber weil er immer im Schatten und im Dunkel arbeitet, deswegen verliert sein Auge so leicht die Fähigkeit in das Licht zu sehen. So tief seine Einsicht sein mag in alles, was ein Nein ist im Menschen, so gewaltig das Maß, mit dem er seine Satire zur Kunst hinaufgebaut; sein Wille hat eine Richtung eingeschlagen, in der der Weg nicht bis zum Ende führt. Die eine große Bejahung des Lebens, die eine Quelle und das eine Ende alles Seins ist die Liebe; darum hat Jesus,

¹ Mein Gedächtnis mag sich im Wortlaut dieses Sinnes irren.

der diese tiefste Kraft am tiefsten gelebt hat, mehr gethan für unsere Entwicklung, als alle Satiriker der Welt zusammen-
genommen. Seinen Namen sollten alle die im Herzen tragen,
die den in seiner bescheidensten Blüte geweihten Garten der
Kunst betreten.



Das neunzehnte Jahrhundert war durchaus ein Jahrhun-
dert der That. Alte Reiche wurden zertrümmert, neue Reiche
entstanden, neue Wege bahnten sich den Naturkräften, und
wohin wir sehen, gewahren wir sprühendes Leben und
springende Kraft. Dieses Jahrhundert der That hat sich selber
glauben machen wollen, daß es kein Recht zur Schönheit
habe. Das war, es hatte zu viel gelernt, es wußte zu viel
von der Schönheit vergangener Tage; so hielt es die Augen
nach rückwärts gewandt und wo immer es glaubte, die Ge-
legenheit erfordere die Entfaltung von Schönheit, da griff es
in den Schatz seines Wissens, anstatt in das eigene Herz;
und suchte die Erscheinungsformen verflossener Schönheit
den neuen Erfordernissen anzupassen. Da gab es dann Spiegel-
bilder vergangener Schönheiten; und oft waren es nur
Zerrbilder. Aber die Natur war stärker gewesen, als die

Menschen. Ueberall, wo die neuen Existenz-Bedingungen der
Natur, deren Kräften diese Thatmenschen gelauscht, ihre
diesen Kräften völlig adäquate Form gefunden, da war Schön-
heit entstanden und Kunst. Die diesem Willen der Weg
waren, waren sich dessen selbst nur dunkel bewußt; und all
die anderen hatten nicht den Glauben an sich und ihre Zeit,
der ihnen die Augen geöffnet hätte. Aber damit hat sich
dieses Jahrhundert der That und dennoch der ästhetischen
Romantik um einen guten Teil seines Lebenswertes betrogen.
Nur wer die Gegenwart wirklich lebt, wer nicht mit blinden
Augen in die Zukunft schaut für bessere Zeiten und nicht in
die Vergangenheit, um tote Werte zu neuem Scheinleben
erstehen zu lassen, wer ein Weg ist den tausend Schönheiten
des Tages und diese Schönheiten in Anspruch nimmt für sich
als den Tribut, der ihm geschuldet, weil er ihn sich verdient,
nur der ist Meister dieses Lebens geworden, nur ihm hat das
Leben seine ganze Schönheit offenbart und hat ihn die volle
Kraft fühlen und erleben lassen, mit der täglich neu die
Seele zum Lichte ringt. Das war es, was der greise Scher
aus seiner Einsicht in das scheidende Jahrhundert mit seinem
Mahnruf sagen wollte: „Wenn wir Toten erwachen.“

Es war die tiefste Wahrheit, die das Jahrhundert aus
seiner Vertiefung der Entwicklungslehre schöpfen konnte.

E. FRHR. V. BODENHAUSEN



LUDWIG VON HOFMANN





E. M. GEYGER, TINTENFASS

DER STAAT UND DIE KUNST

UEBERBLICKT man am Schluß des Jahrhunderts den Stand der Kunst, so kann es scheinen, als befinde sie sich in voller Blüte. Scharen von Künstlern finden Beschäftigung an den zahllosen Bauten, die neu erstehen; die Ausstellungen vermögen kaum Raum zu bieten für all die Kunstwerke, die geschaffen werden; Gemeinden lassen ihre Rathäuser mit Malereien, ihre öffentlichen Plätze mit Sieges- und Kaiserdenkmälern schmücken; der Staat bestellt Kunstwerke für seine Schulen und Verwaltungsgebäude, und füllt seine Galerien mit Erzeugnissen der modernen Kunst. Allorten wird eifrig über Fragen der Kunst verhandelt, und nicht gering ist die Zahl der Werke, die in den Besitz Einzelner übergehen. Das Können der Künstler ist erheblich gewachsen, fast jedes Jahr fördert neue Bestrebungen zu Tage, welche Scharen von Anhängern um sich sammeln. Und doch läßt all diese rührige Geschäftigkeit nicht das Gefühl aufkommen, als schreite die Kunst mit Sicherheit bestimmten Zielen entgegen und erfülle eine ihr von der Zeit gestellte Aufgabe.

Das meiste, was in solcher Weise den Augen des Publikums vorgeführt wird, erweckt keine Teilnahme, weil es nicht Bedürfnissen weder des Bestellers noch des Künstlers entspricht, sondern aus bloßer Handfertigkeit hervorgegangen ist. Wohl giebt es einzelne Künstler, die ihre selbstgewählten Wege gehen, ohne auf Lob oder Tadel zu achten; deren Werke aber finden nur selten ihren Weg in die Öffentlichkeit und werden dort, weil sie vereinzelt bleiben, nur wenig beachtet. Die Masse der übrigen sieht sich auf das Verfolgen ausgetretener Bahnen angewiesen, da ihnen neue Auf-

gaben nicht gestellt werden, ein freier Flug ihrer Phantasie nicht geduldet wird und ein möglichst nichtssagender Inhalt gerade als das erscheint, was gewünscht wird.

Eine solche Gestaltung der Kunst, welche dem Fortschritt keine Nahrung bietet, die Ideale der Zeit — die stets da sind und nach Verwirklichung ringen — nicht zum Ausdruck gelangen läßt, und nur dazu dient eine Künstlerschaft, die den Bedarf weit übersteigt, notdürftig am Leben zu erhalten, vermag keine Zuversicht in die Zukunft zu erwecken. Sie läßt es namentlich fraglich erscheinen, wie weit es gelingen kann, die Fülle thatsächlich vorhandener Kraft bis zu dem Zeitpunkt zu bewahren, wo es gelten wird, auch auf dem Gebiete der Kunst den internationalen Wettkampf aufzunehmen. Die Anzeichen für eine Besserung sind nur scheinbar, denn jede neue Gestaltung der Kunst stößt wieder auf die gleichen Schwierigkeiten wie die vorhandenen. Solange wirtschaftliche und politische Fragen die Aufmerksamkeit vornehmlich auf sich ziehen, bleibt den Einzelnen nur wenig Zeit und Muße, sich mit der Kunst thatkräftig zu beschäftigen; die Fürsten vermögen wenig zu helfen, seitdem die Pflege der Kunst aufgehört hat, für sie eine persönliche Aufgabe zu bilden; die Thätigkeit der Gemeinschaften aber, welche in früheren Jahrhunderten den Gang der Kunst bestimmt und ihr die Aufgaben gestellt haben, ist zum größten Teil vom Staat übernommen worden.

So ruht denn jetzt die Verantwortung für die Gestaltung der Kunst wesentlich auf dem Staate. Handelt es sich bei der Kunst auch um eine Entwicklung, die ihren natürlichen Gesetzen folgt und nur in beschränktem Umfange durch

unmittelbares Eingreifen bestimmt werden kann, so kommt doch sehr viel darauf an, in welchem Sinn die verschiedenen Einrichtungen, die der Pflege der Kunst dienen, verwaltet werden. Durch zu starke Einwirkung kann eben so viel geschadet wie durch schwächliches Gewährenlassen versäumt werden. Der Staat aber befindet sich in der schwierigen Lage, daß ihm der für die Leitung der Kunst erforderliche persönliche Wille durchaus fehlt. All die verschiedenartigen Aufgaben, die ihm obliegen, kann er nur mit Hilfe von Sachverständigen, die er zu Kommissionen vereint, ausführen: die Leitung der Kunstschulen wie die Erteilung von Aufträgen zur Herstellung monumentaler Werke und endlich die Erwerbung von Kunstwerken für die öffentlichen Sammlungen. Kommt es auch bei der Verwaltung überhaupt darauf an, den richtigen Mittelweg zwischen Fortschritt und Beharrlichkeit zu finden, so verlangt doch die Kunst, ebenso wie die Wissenschaft, viel mehr nach Freiheit als nach Stetigkeit. Diesem Umstande wird durch die bestehenden Einrichtungen nicht genügend Rechnung getragen. Die Kommissionen, welche den Staat zu beraten haben, sind viel zu wenig geeignet, den Wandlungen des Bedürfnisses auf künstlerischem Gebiet zu folgen und damit den Fortschritt zu fördern. Während die Stellung des Staates zur Kunst sich im Laufe der Zeiten wesentlich geändert hat, ist die Art der Verwaltung der Kunstangelegenheiten nahezu die gleiche geblieben. Hierin, steht zu hoffen, wird die Zukunft Wandel schaffen.

Als der Staat im siebzehnten Jahrhundert, in Frankreich unter der Herrschaft des Absolutismus, die Leitung der Kunst in seine Hand nahm, galt es mit ihrer Hilfe den Glanz des Hofhalts erhöhen, die Industrie leistungsfähig machen und die Würde des Staates nach außen vertreten. Solche Aufgaben werden die Künstler stets locken, lassen sich aber nur bei einem persönlichen Regiment durchführen. Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts wandelte sich diese gesunde Art, die Kunst zu praktischen Zwecken zu verwenden, in eine mehr philanthropische Weise um, welche in der Pflege der Kunst eine ideale Bildungsaufgabe des Staates erblickte. Das liefs sich noch zur Zeit des aufgeklärten Despotismus einigermaßen, wenn auch mit mehr als zweifelhaftem Erfolg, durchführen: als aber mit dem neunzehnten Jahrhundert allerorten das parlamentarische Regiment aufkam, zeigte es sich mehr und mehr, daß bei einer solchen Gestaltung der Dinge der ausschlaggebende Wille, auf den in Fragen der Kunst alles ankommt, nicht zur Geltung zu gelangen vermochte. Die Volksvertretungen, auf den Ausdruck der Masseninteressen nicht aber persönlicher Anschauungen angelegt, befaßten sich nur selten und sprungweise mit künstlerischen Fragen; der Staat, der selbständige Entschlüsse zu treffen hatte, aber Organe zur Entscheidung der Kunstfragen nicht besaß, sah sich mehr und mehr genötigt, zu den Künstlern selbst, die er zu Kommissionen vereinigte und die somit in eigener Sache zu bestimmen hatten, als den berufenen Sachverständigen seine Zuflucht zu nehmen.

Wie in Frankreich, dem Lande, welches durch das ganze neunzehnte Jahrhundert der übrigen Welt das Beispiel in künstlerischen Dingen gegeben hat, so blieb auch in den anderen Ländern, trotz der veränderten Lage, die Art der Kunstpflege die gleiche. Die Folge davon war ein steter Kampf zwischen den Bestrebungen des Staates und denen der außerhalb der offiziellen Einrichtungen stehenden, nach

Fortschritt ringenden Künstler. Das Volk wurde durch dieses Schauspiel, das sich vor seinen Augen vollzog, irre gemacht und mußte glauben, daß es sich hier um eine Auflehnung wider die Staatsgewalt handle, während es doch nur einen Kampf für rein ideale Interessen galt.

Für das neue Jahrhundert steht nun zu hoffen, daß allmählich die Einsicht sich Bahn brechen werde, der Staat könne die Aufgabe, die ihm über den Kopf gewachsen ist, in der bisherigen Weise nicht weiter verfolgen, sondern müsse in erweitertem Maße die Entwicklung der Kunst wieder sich selbst überlassen. Jetzt wird vom Staat der Studiengang des angehenden Künstlers nicht nur in seinen Anfangstadien, sondern bis zum Schluß dadurch bedingt, daß er bestimmte Meister mit der Aufgabe, auch den letzten Unterricht zu erteilen, betraut; die Werke der Künstler werden für die Staatssammlungen erworben, nicht etwa bloß um aufstrebende oder verkannte Talente zu fördern, sondern mit der Absicht, Werke von dauerndem Wert, die geeignet seien, das Kunstempfinden zu läutern, festzuhalten; endlich werden Aufträge zur Ausschmückung von Schulen, Kirchen und sonstigen öffentlichen Gebäuden mit monumentalen Werken erteilt, wobei es viel mehr darauf abgesehen ist, den Künstlern Beschäftigung zu verschaffen, als die Kunst durch freies Gewährenlassen zu fördern. Die Entschliessung über all diese wichtigen und schwierigen Fragen wird aber nicht an einer Stelle getroffen, welche eine andere als die bloß formale Verantwortung zu übernehmen vermöchte, sondern sie erfolgt zumeist auf Grund des einfachen Majoritätsbeschlusses von Kommissionen, die zum überwiegenden Teil aus staatlich angestellten, somit bei den Beschlüssen mehr oder weniger interessierten Künstlern bestehen.

Eine Aenderung in diesen Dingen wird nicht so bald erfolgen, denn das Bewußtsein, daß hier ein Wandel nötig sei, muß erst geweckt werden. Bis dies geschehen, läßt sich also eine Erörterung über diese Fragen ohne alle Erregung anstellen.

Was den Kunstunterricht betrifft, so ist nach all dem Streit über Zweck und Beruf der Akademien wohl das eine Ergebnis als feststehend anzusehen, daß nur der Unterricht in den Elementen der Kunst eine Berechtigung hat, während es den Kunstjüngern überlassen bleiben muß, sich die weitere Ausbildung auf eigene Hand zu verschaffen. Nur was an der Kunst erlernbar ist, das Handwerk, läßt sich in schulmäßiger Weise beibringen; alles übrige beruht auf Uebung und Talent, muß von dem Lernenden selbst erarbeitet werden, kann wohl durch Beispiel, Aufmunterung und Kritik gefördert werden, zieht aber seine Hauptkraft aus der inneren Nötigung, dem göttlichen Trieb, der nach möglichst treuer Gestaltung des eigenartigen Inhalts drängt, daher einer Pflege nicht nur nicht bedarf, sondern ihr vielmehr widerstrebt.

Damit verträgt sich nicht die jetzt wohl ziemlich allgemein eingeführte Anstellung von wirklichen Lehrern für den höheren Unterricht. Der Staat kann seine Meisterateliers an tüchtige Künstler, die er an die Stätte des Kunstunterrichts fesseln will, zeitweilig unter Gewährung eines so reichlich wie möglich bemessenen Ehrensolds vergeben; doch braucht er diese Künstler nicht zum Lehren zu verpflichten, als Beamte anzustellen, sie mit fester Versorgung und Pensionsansprüchen auszustatten. Denn in erster Linie sollen sie auf ihre schöpferische Thätigkeit angewiesen bleiben, die

viel wichtiger ist als alles Lehtalent, und allein den Grund bildet, weshalb ihre Anwesenheit am Ort des Kunstunterrichts wünschenswert erscheint, was auch nur so lange der Fall ist, als sie sich die Schöpferkraft bewahren. Wollen sich befähigte Kunstbessene zu solchen Meistern in die Lehre begeben, so kann der Staat die Kosten des Unterrichts ganz oder teilweise auf sich nehmen. Sollen die Künstler noch stärker gefesselt werden, so bietet die Erteilung von Aufträgen hierfür genügende Möglichkeit. Die Meisterateliers aber in ihrer jetzigen Beschaffenheit mit auf Lebenszeit angestellten Professoren, werden hoffentlich einmal verschwinden, wie denn z. B. an der Pariser Akademie die Inhaber der Meisterateliers freie Künstler sind, im Gegensatz zu den eigentlichen Lehrern der Schule.

Stellt der Staat weiterhin den Talentvollen unter den Zöglingen seiner Kunsthule die Mittel zu ihrer fernerer Ausbildung in Fülle zur Verfügung, also Arbeitslokale, Material, Modelle; bietet er ihnen Gelegenheit, sich in den verschiedensten handwerklichen Uebungen, wie dem Steinhauen, Gießen, Ciselieren, Emaillieren, Tischlern u. s. w. zu versuchen und zu vervollkommen; stellt er von Zeit zu Zeit Preisaufgaben und belohnt das Verdienst durch Stipendien: so hat er alles gethan, was im Interesse einer höheren Ausbildung in der Kunst von ihm erwartet werden kann.

Wird in solcher Weise das Verhältnis des Staates zu den Künstlern lockerer gestaltet und dadurch eine häufigere Zuführung frischen Blutes ermöglicht, so wird auch der solidarische und wenig veränderliche Charakter der akademischen Gemeinschaft gelöst, der Kunst aber jene Beweglichkeit gesichert werden, deren sie zu ihrem Gedeihen bedarf. Die Drohung, daß unter solchen Umständen die Künstler überhaupt nicht zu haben sein würden, ist nichtig, sobald nur allgemein danach verfahren wird. Für die Bildung der Kunstkommissionen aber, in denen die Inhaber der Meisterateliers naturgemäß die Hauptrolle spielen, würde daraus der große Vorteil erwachsen, daß sie, sobald nur die übrige Künstlerschaft und das kunstverständige Laienelement in erforderlichem Maße herangezogen werden, weit besser als jetzt befähigt wären, den Wandlungen der Kunst zu folgen und der Regierung jenen Rat zu erteilen, dessen sie in allen die Kunst betreffenden Fragen bedarf, um ihre Entschlüsse fassen zu können. Nur würde darauf zu achten sein, daß von solchen Kommissionen nicht wie jetzt Beschlüsse nach dem einfachen Majoritätsvotum zu verlangen seien, sondern ihnen thatsächlich nur eine beratende Rolle zugewiesen und die Stimmen gewogen statt gezählt würden. Denn nur auf solche Weise läßt sich eine sachliche Behandlung der einzelnen Fragen bei vollem Bewußtsein der Verantwortlichkeit sichern, während unter dem jetzt beliebten System der Majoritätsbeschlüsse jedes Mitglied sich durch die anderen gedeckt weiß, im Fall eines Sondervotums aber so gut wie keine Aussicht hat, mit seiner Ansicht durchzudringen. Sobald nur an leitender Stelle der Mut und die Einsicht vorhanden sind, diesen Weg zu betreten, werden auch die etwaigen Wirkungen gekränkten Ehrgeizes zu überwinden sein.

Bei solcher Einrichtung der Kunstkommissionen wird auch zu erwarten sein, daß Aufträge und Ankäufe im Sinn einer größeren Weitherzigkeit sich werden erledigen lassen, als jetzt der Fall ist. Aufträge zur Herstellung monumentaler Kunst-

werke werden jetzt, auch bei voraufgegangener Konkurrenz, nur zu häufig als Mittel, Künstlern eine Beschäftigung zu geben, behandelt; es wird daher auf den künstlerischen Gehalt dieser Werke nicht immer das nötige Gewicht gelegt; im Gegenteil scheint auf nichts so sehr gesehen zu werden als daß sie aus dem Rahmen des Gewohnten nicht allzu sehr herausfallen. Infolge dessen übt die Mehrzahl dieser auf Bestellung entstandenen Denkmäler, Kirchenstatuen, Schulhausfresken auch so gut wie gar keine Wirkung auf die Beschauer aus. Bedenkt man aber, daß gerade Werke solcher Art Gelegenheit bieten, die höchsten schöpferischen Kräfte des Künstlers zu entfalten; daß sie für lange Zeit und auf eine Menge von Beschauern zu wirken berufen sind; daß Keime, die hier ausgesät werden, in höchstem Maße fruchtbringend auf die Weiterentwicklung der Kunst zu wirken vermögen: so sollte man gerade diese Gelegenheit benutzen, um die Hervorbringung von Werken zu ermöglichen, welche durch ihren eigenartigen Gehalt die Kunst weiter zu fördern vermögen, wobei es gar nicht so sehr darauf ankommt, ob sie nach Anordnung und Formgebung den Gewohnungen der Menge entsprechen, als darauf, daß sie eine Bereicherung der Kunst enthalten. Die Förderung der Künstler als solcher kann weit zweckmäßiger auf einem anderen Wege, nämlich durch die Erwerbung einzelner Werke erfolgen, die nicht an so hervorragender Stelle angebracht zu werden brauchen, sondern aufbewahrt werden können, bis die Zukunft über ihre Verwendung entscheidet.

Dies führt auf den letzten Punkt dieser Betrachtungen, die Erwerbung von Kunstwerken für die öffentlichen Sammlungen. Gilt der jetzt ziemlich allgemein angenommene Satz, daß die öffentlichen Kunstsammlungen der künstlerischen Erziehung des Volks zu dienen haben, schon für die Sammlungen alter Kunstwerke nur in bedingtem Maße, indem diese vor allem dafür zu sorgen haben, daß die höchsten Leistungen früherer Kulturen vor dem Untergang bewahrt und für die Nachwelt gerettet werden, ohne daß danach gefragt werde, ob sie auch schon sofort eine erzieherische Wirkung auszuüben vermögen: so läßt sich bei modernen Werken noch viel schwerer bestimmen, ob ihnen jener Gehalt innewohnt, der ihre Erwerbung von diesem Gesichtspunkte aus rechtfertigt. Die Bildersammlungen, welche im Laufe des 19. Jahrhunderts angelegt worden sind, zeigen in ihrer Gesamtheit nur zu deutlich, wie leicht sich die Gegenwart über diesen Punkt täuschen kann. Daher ist das Verfahren der Engländer und Franzosen, welche Werke lebender Künstler überhaupt nicht in ihre eigentlichen Galerien aufnehmen, sondern sie in besonderen Sammlungen, gewissermaßen Depots, unterbringen, nur zu billigen. Moderne Bilder sollten von Staats wegen nur für solche Sammlungen erworben werden, die, wie das Musée du Luxembourg in Paris, nur für eine vorübergehende Aufnahme bestimmt sind. Die Nachwelt trifft dann die endgültige Entscheidung.

Solche Museen können den verschiedensten Zwecken dienen. Vor allem lassen sich dann die Ankäufe so gestalten, daß mit ihnen eine Förderung der einzelnen Künstler bezweckt wird, mögen diese sich durch eigenartiges Talent auszeichnen oder eine außerordentliche, von Erfolg gekrönte Anstrengung aufzuweisen haben, mögen sie die vollkommene Verkörperung einer gerade herrschenden Richtung bieten

oder Bahnen betreten, die Aufgaben der Zukunft zu lösen suchen. Einseitigkeit dürfte freilich weder nach der Seite der älteren noch der neueren Richtung Platz greifen. Dann aber bietet der Umstand, daß nicht vorzeitig die Frage nach dem dauernden Wert eines Bildes aufgeworfen zu werden braucht, dem Staat die willkommene Handhabe, bei Zeiten den Wettkampf mit den Kunsthändlern und Sammlern aufzunehmen. Während er jetzt den beiden genannten Arten von Kunstinteressenten gewöhnlich die Aufgabe überläßt, junge emporstrebende Talente, deren früheste Werke häufig die besten und frischesten sind, aufzuspüren, und sich dann später, wenn diese Talente zu allgemeiner Anerkennung durchgedrungen sind, genötigt sieht, deren Werke im Kampf mit den Börsenbaronen unnötigerweise zu hohen Preisen zu erwerben: so könnte er dadurch, daß er die schwierige Aufgabe der ersten Wahl selbst auf sich nimmt, nicht nur ein anfeuerndes Beispiel geben, sondern sich mit geringem Auf-

wand an Geld den Vorteil der späteren Auswahl sichern und zugleich verhüten, daß tüchtige Werke dem Lande verloren gehen. Denn der Besitzstand der Privatsammlungen ist ein schwankender, der leicht den Ort wechselt.

Die Wünsche, die in Bezug auf die Zukunft zu hegen sind, lassen sich somit in den folgenden Punkten zusammenfassen:

Vergebung der Meisterateliers an freie Künstler statt an staatlich angestellte Professoren;

Umwandlung der Kunstkommissionen aus abstimmdenden in beratende Körperschaften;

Erteilung der Aufträge zur Herstellung monumentaler Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt der Förderung der Kunst, nicht der Künstler;

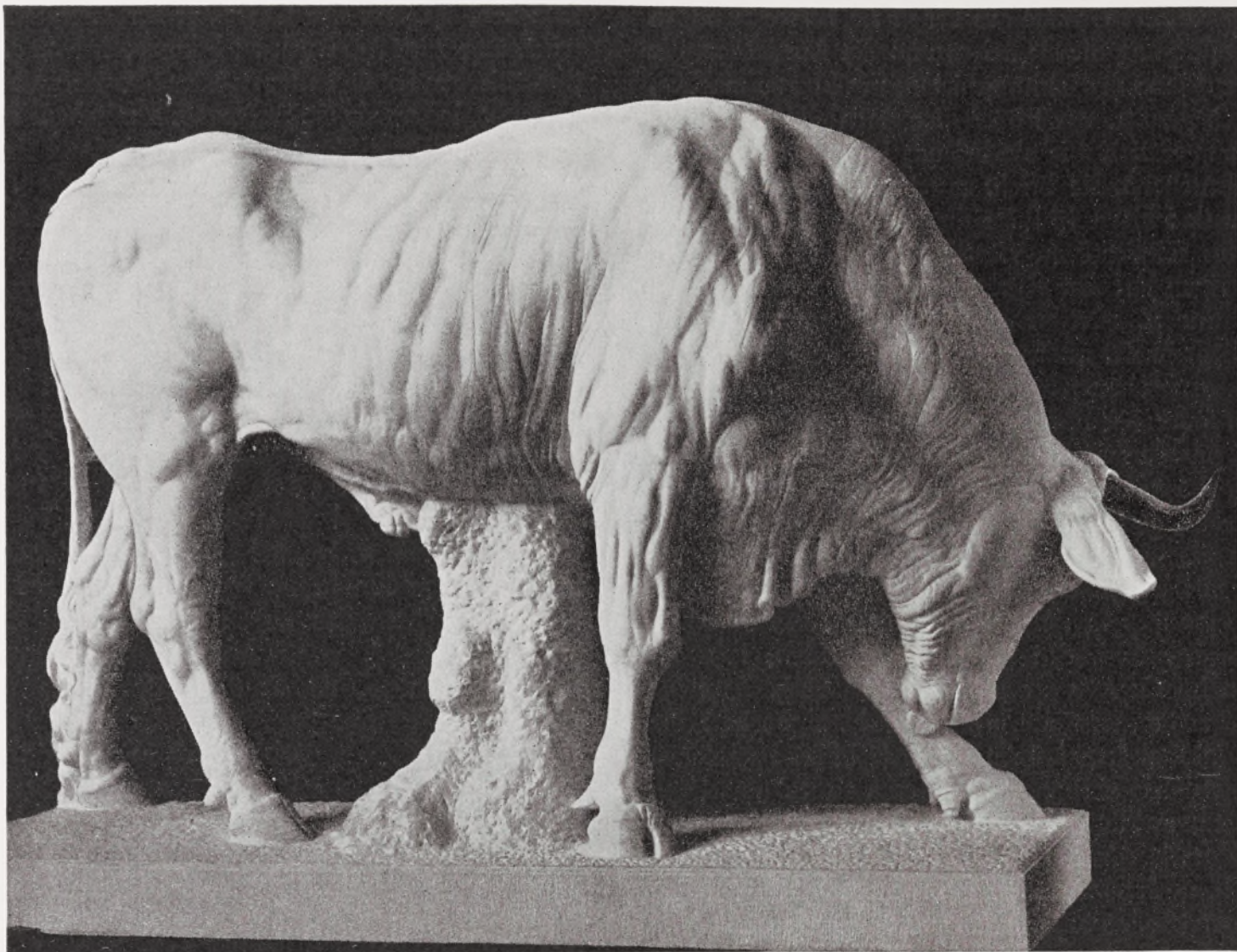
Erwerbung moderner Bilder nicht für die eigentliche Staatsgalerie, sondern für eine Sammlung vorübergehenden Charakters.

W. v. SEIDLITZ



E. M. GEYGER, KAPITÄL





E. M. GEYGER, STIER

DIE BILDENDEN KUNSTE BEIM EINTRITT IN DAS NEUE JAHRHUNDERT

An der Wende eines Jahrhunderts wird man zu Rückblicken in die Vergangenheit und Ausblicken in die Zukunft besonders geneigt sein; für die bildenden Künste sind solche Rückblicke besonders berechtigt und fruchtbar, da die großen Abschnitte in der Entwicklung der Kunst schon seit mehr als einem halben Jahrtausend jedesmal ziemlich genau mit einem Jahrhundert zusammenfallen. In Italien benennt man daher diese verschiedenen Kunstperioden nach dem Jahrhundert; man spricht von der Kunst des Trecento, des Quattrocento, des Cinquecento u. s. f. Auch das eben abgelaufene oder jetzt ablaufende Jahrhundert (in der Kunst hat man es regelmäßig mit der neuen Jahrhundertzahl begonnen) stellt für die bildenden Künste wieder eine in sich abgeschlossene Epoche dar; eine Epoche von sehr eigentümlichem Charakter, denn im Gegensatz zu allen vorausgegangenen Perioden zeigt sie keinen eigenen Stil, sondern steht unter dem Zeichen der Stillosigkeit und der Nachahmung der Stile der vorausgehenden Zeiten. Von der Nachahmung der Antike ausgehend hat sie nach etwa einem Menschenalter sich zur Gotik bekehrt, ist wieder um dreißig Jahre später zur Renaissance übergegangen und hat sich in den

letzten Jahrzehnten zum Barock und Rokoko, schließlich zum Louis XVI.-Stil und zur Nachahmung der Nachahmung: zum Empire bekannt, wobei auch der Kunst des Orients, namentlich der japanischen Kunst ein nicht unbedeutender Tribut gezollt worden ist.

So stellt sich denn in dieser Nachahmung der älteren Kunst von ihrem Anfang bis zum Ende und schließlich zurück zu der Nachahmung der Antike im Empire in der That eine abgeschlossene Entwicklung dar. Das neue Jahrhundert kann diese Tendenz nicht gut weiter verfolgen, es muß seine eigene Bahn gehen. Dies Bestreben zeigt sich in deutlichster Weise in der Kunstströmung der neuesten Zeit, die in ganz bewusster, energischer Weise auf die Befreiung vom Einfluß der älteren Kunstepochen und auf die Ausbildung eines eigenen, ganz selbständigen Stiles ausgeht. Der Keim zu der neuen Kunst liegt schon in der alten und drängt, wie wir dies auch in früheren Jahrhunderten regelmäßig beobachten, schon in den letzten Jahren des alten Jahrhunderts mächtig zur Entfaltung. Auf diese Bestrebungen der letzten Jahre, die in den verschiedenen Künsten wie im Kunsthandwerk einen sehr ausgeprägten gemeinsamen Zug haben, etwas

näher einzugehen, die Gründe aus denen sie hervorgegangen sind, die Berechtigung die sie haben und die Aussichten, die sich für die weitere Entwicklung bieten, uns klar zu machen, lohnt, wie ich glaube, der Mühe. Ist doch diese moderne Bewegung, namentlich wie sie bei uns in Deutschland auftritt, so überraschend, sie bricht anscheinend so völlig mit der Tradition und bietet in ihrer Erscheinung etwas so ganz Neues, daß es schwer hält, für die Werke dieser Kunst in unserer bisherigen Art der Kunstbetrachtung den richtigen Maßstab zu finden. Bereitet sich in der That etwas ganz Neues vor? liegt in der modernsten Kunst der Keim zur Entwicklung eines ganz neuen Stils, der unsere Kunstanschauung ändern wird? oder hat auch sie in der vorausgehenden Zeit ihre Quellen, und darf sie daher mit dem gewöhnlichen Maßstab, wie wir ihn aus der Kunstentwicklung der Jahrtausende gewonnen haben, gemessen werden?

Die maßgebende Kunst im neunzehnten Jahrhundert war die Malerei; in ihr gipfelt das künstlerische Streben der Zeit, in ihr hat sie ihr Bestes geleistet. Was diese Zeit Neues und Bleibendes in der bildenden Kunst gebracht hat, liegt im Wesentlichen im Gebiete der Malerei. Es ist das einer der Gründe, und zwar nicht der unwesentlichste, weshalb die Kunst dieses Jahrhunderts keinen Stil ausgebildet hat; sehen wir doch auch in Holland während des siebzehnten Jahrhunderts bei einem ähnlichen Vorherrschen der Malerei und des Malerischen die stark zurücktretende Plastik und Architektur den Stil der Nachbarländer einfach übernehmen, wenn auch mit einer starken malerischen Beimischung. Die Entwicklung der Malerei im neunzehnten Jahrhundert liegt jetzt klar vor uns, ihre Charakteristik zu geben sind wir ebenso gut im Stande wie die einer weit zurückliegenden Kunstepoche, wenn auch das Urtheil über ihren Wert noch ein vielfach verschiedenes ist, da die Vertreter verschiedener Kunstrichtungen in das neue Jahrhundert hineinragen, die jeder ihren Kreis von Verehrern haben. Doch niemand wird heute noch leugnen, daß diese Entwicklung im Großen und Ganzen sich in Frankreich und unter der Führung von Frankreich abgespielt hat, daß die moderne Malerei von hier ausgegangen ist, daß sie hier ihre bedeutendste Richtung und Erscheinung gehabt und bis zum Schluß sich stetig und führend fortentwickelt hat, wenn auch in anderen Ländern die Malerei einen mehr oder weniger eigenartigen Charakter zeigt und selbst vorübergehend einmal einen gewissen Einfluß auf die französische Malerei ausgeübt hat. Charakteristisch ist für die neuere französische Malerei von vornherein ein ausgesprochen eigenartiger, moderner und nationaler Charakter. Schon in David ist der Einfluß der Antike doch mehr ein äußerlicher, der seine schlichten individuellen Bildnisse wenig beeinflusst; durch Greuze und Prudhon rettete die Maltechnik noch einen Rest der alten Tradition in die neue Zeit hinüber. In Gros und namentlich in Géricault und Ingres erhält die junge Kunst ihre eigene bedeutende Formenbehandlung; durch Eugène Delacroix wird sie eine völlig malerische, auch in der Komposition und Behandlung; unter Vorgang einiger englischer Maler, namentlich durch Constable, entwickelt sich um die Mitte des Jahrhunderts jene eigentümliche Stimmungsmalerei in der Landschaft, die in Corot, Rousseau, Troyon und namentlich J. Fr. Millet ihre Blüte erreicht, gelegentlich ganz naiv und frei von jeder Nachahmung älterer Meister. Gegenüber dem Bestreben dieser

Künstler, im Ton den Charakter der Tageszeit und der Beleuchtung zum Ausdruck zu bringen, haben die modernsten französischen Landschaftler sich der Natur noch mehr zu nähern geglaubt, indem sie die Farben nicht mischen, sondern sie ungebrochen nebeneinander stellen und in ihrer Gesamtwirkung den Eindruck der Natur wiederzugeben suchen. Sie sehen die Landschaft daher ganz sonnig und farbig; die Formen werden durch die Strahlenbrechung aufgelöst und flimmern unbestimmt im Licht, die Behandlung ist eine mosaikartige, skizzenhafte, die die Betrachtung aus einer größeren Entfernung notwendig macht. Durch die hervorragende Rolle, die die Landschaft in der modernen Malerei spielt, und infolge unseres Bedürfnisses, alles von Luft umgeben zu denken, hat sich diese Auffassung und Darstellungsweise auch bei anderen Motiven, sogar in der Bildnismalerei eingebürgert. Die wie im Nebel gespensterhaft erscheinenden Porträtgestalten eines Carrière, die beim grellem Schein des Kaminlichts oder der Lampe gemalten Bildnisse eines Besnard, eines der talentvollsten aber willkürlichsten unter den modernen Franzosen, sind jedenfalls Absonderlichkeiten, die keine Berechtigung haben, da sie die Anforderungen des Porträts teilweise stark beeinträchtigen.

Diese Richtung der Malerei hat aber überhaupt den Nachteil, daß sie die Zeichnung, die Form sehr vernachlässigt, indem sie dieselbe nur ganz unbestimmt in dem flimmernden Licht zur Erscheinung bringt; ist ja die Auflösung der Form im Licht recht eigentlich die Aufgabe, die sich die „Pointilleurs“ in der Malerei stellen. Doch hat sie in der Malerei, wenn wir auch noch nicht beurteilen können, wie weit sie etwas bleibend Bedeutendes leisten wird, ihre Berechtigung, da sie mit rein malerischen Mitteln arbeitet. Wenn wir aber die Plastik jetzt vielfach Ähnliches anstreben sehen, so ist diese Richtung hier gewiß eine verfehlt, da die Gesetze der Plastik andere sind wie die der Malerei und von dieser nicht ungestraft vergewaltigt werden. Wenn die modernsten Bildhauer ihre Büsten, ihre Statuen, gleichgültig ob in Marmor oder Bronze, behandeln, als ob sie flüchtige Skizzen in Thon wären, so verstünden sie sich in grübster Weise gegen das Material; wenn sie den Marmor nur anlegen, als ob man die Gestalt oder Büste in der Ferne, von Licht umflossen vor sich sähe, wenn sie die Bronze rau und pockennarbig erscheinen lassen, als ob sie Eisenschlacken wäre, so vergessen sie, daß der Reiz der Marmorarbeit in der Politur und im warmen Ton liegt, die sie dem lebenden Körper nahe bringen, daß der Glanz der Patina bei der Bronze wieder andere Lebenserscheinungen besonders reizvoll wiedergiebt.

Im Gegensatz gegen jene motiv- und formlose Malerei der modernsten farbigen Naturalisten ist die Richtung der „Stilisten“ und „Symbolisten“ groß geworden, die in der strengen Form, in der Komposition und im Gedanken ihr vornehmstes Ziel sucht. Weit weniger noch als jene Naturalisten haben diese den Vorzug der Frische und Naivetät; sie leiden vielmehr an Gesuchtheit und Unverständlichkeit, an jeder Abwesenheit eines wirklichen Stils. Hier sucht jeder seine eigenen phantastischen Ideen zum Ausdruck zu bringen; je absonderlicher sie sind, um so origineller glaubt er zu sein. Jeder möchte einen Stil für sich, seinen Privatstil erfinden, während doch der Stil grade das ungesuchte Ergebnis der ganzen künstlerischen Volksanschauung einer bestimmten Zeit ist. Sehen wir doch, wie heute ein und derselbe Künstler

neben einander dasselbe Motiv in „naturalistischer“ und in „stilisierter“ Behandlung ausstellt und darin den Stein der Weisen gefunden zu haben glaubt!

So formlos und verschwommen die Malerei der Naturalisten ist, so unklar und wüst sind meist die Ideen in den Bildern der Stilisten. Allegorische, symbolistische und selbst biblische und mythologische Darstellungen sind nur dann erträglich und berechtigt, wenn ihr Inhalt zugleich Gemeingut der Beschauer ist, wenn er sofort jedem verständlich ist und ein Ausdruck der Anschauungen und Empfindungen der Zeit darin gegeben wird. Unsere prosaische und kritische Zeit hat aber die alten Begriffe, die alten Symbole über den Haufen geworfen; sie glaubt nicht mehr an die phantasievollen Vorstellungen, die eine kindlich naive Anschauung der Natur von ihren Kräften und Mächten sich gebildet hatte, aber sie hat nichts dafür an die Stelle gesetzt. Halb tote Begriffe verbinden unsere Symbolisten mit der eigenen zügellosen Phantastik und glauben, grade in den Rätself, die sie dem Beschauer aufgeben, liege der Reiz oder gar der Wert der Kunst. Ohne es zu wollen, entlehnen sie dabei aber das Beste, das Verständlichste doch der Vergangenheit; ja die ganze Richtung fußt auf einer mehr als ein Menschenalter hinter uns liegenden Entwicklung der englischen Malerei, auf den „Präraffaeliten“, die ihrerseits wieder eine gesuchte, künstlich anempfundene Nachahmung einer bestimmten Richtung der italienischen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts sind. Mit diesen Künstlern teilen die modernen Symbolisten die Unwahrheit und das Gezierte in der Empfindung, die gesuchte Gebundenheit in der Form, die versteckte greisenhafte Sinnlichkeit unter der Maske herber Keuschheit.

Mit den Naturalisten haben diese Künstler vielfach die ganz unbestimmte, formlose, malerische Behandlungsweise gemein, die ihrem stilistischen Streben direkt entgegen ist; sie verkennen auch meist, im gleichen Maße wie diese, die Bedeutung des Materials für die künstlerische Wirkung. Dem skizzenhaften, nur die malerische Erscheinung andeutenden Streben unserer Modernen entspricht das Zurückgreifen auf die Pastellmalerei, deren oberflächliche Behandlungsweise, deren helle unbestimmte Wirkung auch auf die Oelmalerei übertragen worden ist. Dadurch ist die Wirkung des Materials in den Gemälden vielfach nicht nur eine falsche, sondern zugleich eine sehr unerfreuliche. Waren die Bilder aus den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts durch ihre blecherne tote Farbe abstoßend, so sind die modernen Bilder durch die kreibige, erdige Wirkung ihrer hellen bunten Farben kaum weniger unerfreulich. Liegt doch in der schönen Wirkung der Farbe, also für die Oelmalerei in der emailartigen Leuchtkraft der Farben, ein wesentliches Mittel der künstlerischen Erscheinung eines Gemäldes. Alle großen Maler der Vergangenheit haben nicht durch Schmiererei und Patzen, nicht durch Mauern und Versaufen den Reiz ihrer Malerei erzielt, sondern durch die Schönheit der Farben als solche, die sie, jeder in seiner Art, durch sorgfältigste Bereitung und Mischung derselben, durch eigenartigen Auftrag und Behandlung zu erzielen wußten. Heute zeigen die meisten Künstler eine oft bewusste Verachtung der alten Regeln, mit der die technische Unkenntnis in der Bereitung und in der Behandlung der Farben Hand in Hand gehen, während die großen Meister der Franzosen aus der Mitte unseres Jahrhunderts auch grade nach dieser Richtung den Alten am nächsten stehen.

Ein Gemälde, dessen Farben unerfreulich, dessen Lichter grell oder dessen Schatten schwer und undurchsichtig sind, ist kein volles Kunstwerk, und mag es noch so gute Eigenschaften daneben haben. Dies gilt womöglich noch in höherem Maße von der Plastik, in der heutzutage fast noch mehr und noch ärger nach dieser Richtung gesündigt wird. Hier hat das Material noch eine größere Bedeutung als in der Malerei und die Rücksicht auf seine Natur, die Ausnutzung seiner eigentümlichen Schönheiten ist dafür um so notwendiger. Aber die Unkenntnis in der Behandlung der plastischen Materiale, das Beschränken unserer modernen Bildhauer auf das Skizzieren in Thon hat zu einem vollständigen Verkennen der Grundbedingungen der plastischen Kunst geführt. Man ahmt absichtlich im Marmor wie in der Bronze die Thonbehandlung nach und skizziert nur; und wenn ein Künstler noch so „altmodisch“ ist, daß er auf die Politur und die warme Farbe des Marmors oder auf die Patina der Bronze Wert legt, so kennt er doch meist die schwierige Technik so wenig, daß er sie mit ganz äußerlichen Mitteln nachahmt, die mit der Zeit im günstigsten Falle ihre Wirkung verlieren, meist aber die Wirkung der Arbeit geradezu verderben.

Auch abgesehen von dieser Versündigung gegen das Material und die Technik bietet die moderne Plastik im allgemeinen ein noch scheckigeres, unerfreulicheres Bild als die Malerei von heute. Das Gros der Bildhauer, namentlich bei uns in Deutschland, geht noch die alten Bahnen; die Aufgaben, die ihnen in größter Fülle gestellt werden, namentlich dank unser Monumentenwut, beschäftigen zur Zeit eine weit größere Zahl von Bildhauern, als eine Nation wie die deutsche wirkliche Künstler hervorzubringen im Stande ist. Die Denkmäler werden meist noch nach den alten Schablonen hergestellt, die nur durch immer reichere Ausstattung, durch immer kolossalere Dimensionen und zahlreichere Nebenfiguren eine stets bedenklichere kulissenhafte Dekorationswirkung bekommen und zugleich an individueller Durchbildung immer mehr verlieren. Die eigentlich moderne Richtung, die uns hier nur interessieren kann, steht zu dieser oberflächlichen, für die Anforderungen und den Geschmack des großen Publikums arbeitenden Plastik, die alte Gemeinplätze verarbeitet, in schroffem Gegensatz: sie geht auf treue Wiedergabe der Natur in ganz modernem malerischen Sinne aus. Die Darstellung des menschlichen Körpers ist ihr wieder Hauptzweck; sie nimmt diese Aufgabe bitter ernst und will sie, ohne jede Rücksicht auf Schönheit der Form oder Verhältnisse oder gar auf geistigen Ausdruck, nur mit voller Wahrheit zur Geltung bringen; ja gegen solche Rücksichten macht sie als „veraltete Vorurteile“ die schärfste Opposition. Neben den „Bürgern von Calais“ auf Rodins Denkmal sind Donatellos trübselige Propheten am Campanile gezielte Modepuppen; sein Victor Hugo zeigt, was aus der Porträtstatue in der Hand dieser Modernsten wird. Mit diesem krassen Naturalismus, der nur die Form in ihrer malerischen Erscheinung unter dem Einfluß von Luft und Licht gelten läßt, aber jede Berechtigung der Monumentalität oder des architektonischen Aufbaues verleugnet und ihr Hohn spricht (wenn er auch beide Eigenschaften für sich in Anspruch nimmt), verbindet sich ein gesuchtes Streben nach Symbolismus und allegorischen Bezügen in den verzwickten Figuren und Gruppen, für deren Enträtselung ein gewöhnlicher

Sterblicher den Schlüssel nur selten finden wird. Gerade diese Vereinigung macht diese Richtung der modernsten Plastik so besonders unerquicklich und macht es selbst den aufrichtigen Freunden der neuesten Kunst schwer, die großen künstlerischen Eigenschaften in manchen Werken dieser Richtung, vor allem in ihrem Führer und grössten Talent: Rodin voll zu würdigen.

Sollte die Plastik in dieser völlig unplastischen Richtung auf dem rechten Wege sein? Die Begriffe von der Kunst müssen sich vollständig ändern, wenn wir diese Frage bejahend beantworten wollten. Unsere Modernsten sind freilich schon an der Arbeit, diese neue Kunst auch theoretisch zu konstruieren, ihr eine eigene Aesthetik auf den Leib zu schreiben, die mit der alten Kunst und ihrer Berechtigung gründlich aufräumt. Unter dieser Voraussetzung, daß alle bisherigen Grundideen als verfehlt nachgewiesen und neue Regeln an ihre Stelle gesetzt werden, wird freilich auch diese Richtung der Plastik, wird selbst die modernste Entwicklungsphase der Baukunst nicht nur als berechtigt, sondern als der Anfang und die Grundlage zu einer ganz neuen, der wahren und großen Kunst nachgewiesen werden können. Bisher galten für die Architektur der Einklang der Formen mit dem Zweck des Baues, die sprechende Ornamentik als Ausdruck der statischen Bedeutung der einzelnen Glieder und die glücklichen Verhältnisse derselben unter einander und zum Ganzen als die Merkmale eines architektonischen Kunstwerks, und den Stil glaubte man in dem gleichen Streben und der gleichen Ornamentensprache in den Bauwerken einer bestimmten Epoche zu erkennen. Die neue Strömung, die sich zwischen der noch immer verbreiteten willkürlichen Nachahmung aller Stile laut und anspruchsvoll Geltung zu verschaffen sucht und darin, im Gegensatz gegen die verwandte Richtung in den übrigen Künsten, den Beifall der großen Menge findet, glaubt gerade im Verleugnen aller dieser Forderungen den Weg zur wahren Kunst, zum neuen Stil gefunden zu haben. Kolossalität, Massigkeit und Formlosigkeit sind die charakteristischen Merkmale dieser modernsten Bauten, die gleichfalls am liebsten als Monumente: als Völkerdenkmale, Gedenktürme und Gedächtnissäulen gestaltet werden. Ihre Schöpfer — auf dem Papier, das geduldig ist, aber zum Teil auch schon in der Ausführung — verschmähen die ewigen statischen Gesetze, sie kehren mit Vorliebe zu den primitivsten Formen der Anfangszeit zurück, türmen kolossale Mauermassen pyramidenartig aufeinander, bilden schräge Wandungen der Türen und Fenster, die spärlich und klein wie die Augen in einem vorstündflutlichen Ungetüm sitzen, sind aufs Aeufserste sparsam mit Profilen und Ornamenten und bilden sie so primitiv und absonderlich als möglich. Ein solches Bauwerk erinnert bald an die Riesenbauten der ältesten Völker, bald an Naturgebilde wie Dolomitenberge, Stalaktitenhöhlen und Eisbildungen an Mühlenrädern. Wohl nicht zufällig; denn über dem Eingang gähnen Drachenköpfe, und phantastische kolossale Tier- und Menschengebilde machen den spärlichen dekorativen und bildnerischen Schmuck aus. Auch hier finden wir dasselbe Suchen nach dem Uranfänglichen, das kokette Spielen mit dem Primitiven, das sich doppelt unangenehm aufdrängt durch die theaterhafte Inszenierung des Ganzen. Nicht in die Wirklichkeit, nicht in die sonnigen Aehrenfeldern der Ebene von Leipzig, sondern in die „Walhalla“, zwischen die

Kulissen modernster Opernstücke glauben wir uns in solchen Bauten versetzt, aus denen uns die Musik mißverständener Wagnerscher Opern bald mit lärmenden Blechinstrumenten, bald mit dudelnden Schalmeyen entgegentönt. Die Harmonie der Disharmonie ist das Programm dieser Zukunftsarchitekten, die auch unter denen, welche noch mit alten Formen arbeiten, schon einen bedenklichen Anhang besitzen; das verrät die wüste Art, wie jene Formen verwendet und vermengt werden.

In dieser Verwandtschaft mit Naturformen, in der alt-nordischen Anempfindung, in dem Anklang an älteste Baustile, namentlich an die romanische Dekorationsweise, im Theatralischen wie in der musikalischen Stimmung glaubt man nicht nur den Ausdruck modernster Empfindung gefunden, sondern auch den „nationalen Charakter“ getroffen zu haben und dadurch einem neuen Stil ganz nahe gerückt zu sein. Was wird doch mit dieser Förderung nach „nationaler Kunst“ für ein verhängnisvoller Unfug getrieben! Als ob das Nationale nicht ebenso wie der Stil in der Kunst das unbewusste Ergebnis der schöpferischen Thätigkeit eines Volkes wäre. Das „Deutsche“, das „Nationale“ steckt ja in uns; wenn „wir uns selber treu bleiben“ d. h. wenn wir aus reinem künstlerischen Bedürfnis und aus den gegebenen Bedingungen des Materials und der Kunst heraus zu schaffen streben, so werden wir auch wieder eine nationale Kunst bekommen. Daß wir die Kunst wiederfinden, soll unser Streben sein, ist die Aufgabe der Zukunft. Das „Nationale“ können wir so wie so nicht verleugnen; hängt es doch auch jetzt, wo wir die Kunst durch Redensarten, durch Nachahmung oder Anmaßung erzwingen zu können glauben, als scheckiges, theatralisches Mäntelchen um uns, in dem uns jeder Fremde von weitem erkennt — eine umgekehrte Tarnkappe, von welcher nur der nichts weiß, der sie trägt. Einzelne moderne Schwärmer giebt es freilich, die von einer nationalen deutschen Kunst nichts mehr wissen wollen; sie träumen von einer internationalen Nationalität der Kunst im neuen Jahrhundert; sie sehen, wie „langsam am Horizont die Morgenröte einer allgemeinen nationalen Weltanschauung aufzudämmern beginnt“! —

Der modernsten Strömung in der Architektur ist der Umschwung im Kunsthandwerk vorangegangen; ja diese ist sogar vom Kunstgewerbe mit ausgegangen und gefördert worden und hat sich überhaupt davon stark ins Schlepptau nehmen lassen. Denn der Tapezierer, der „furnisher“ und „outfitter“, scheint im neuen Jahrhundert die Leitung der Baukunst in die Hand nehmen zu sollen; diese soll statt einer echten Baukunst in eine Tapeziererkunst verwandelt werden. Auch der neue Kurs im Kunstgewerbe steht unter dem gefährlichen Zeichen der Theaterdekoration. Bis vor wenigen Jahren das Aschenbrödel, das von den Architekten kümmerlich erhalten wurde, ist sie plötzlich zur Prinzessin geworden und gebietet im Reiche der Kunst; statt der Architekten hat sie jetzt einen großen Hofstaat von Malern und Bildhauern zu ihrer Bedienung. Diese haben sie selbständig gemacht, aus der Dienerin zur Herrin; sie haben sie befreit von der knechtischen und doch mißverständenen Nachahmung der verschiedensten alten Stile, oft in buntem Durcheinander, und haben sie auf eigene Füße gestellt. Aber wie geht sie jetzt ihre eigenen Bahnen? Hat sie gehalten, was die ersten Anfänge versprochen? oder hat die Schar talentloser und ungebildeter Nachahmer, die von der wildesten Nachbildung

der alten Stilarten zu der modernen Richtung überschwenkte, nachdem sie Mode geworden war, wüstes Unkraut wuchern lassen über den zarten Keimen, die ein gutes Wachstum versprachen?

Fast fürchte ich, daß man diese Frage bejahen muß; wenigstens wenn man sich nur in Deutschland oder überhaupt in Europa umsieht. Als vor wenigen Jahren ein paar junge Künstler bei uns, wenn auch nicht ohne Einfluß von der älteren Strömung jenseits des Kanals und des Ozeans, die ersten schüchternen Versuche machten, frei von der alten Tradition aus eigener künstlerischer Phantasie durch einfache konstruktive Formen und eine der Natur abgelauschte, vor allem auch malerischen Anforderungen entsprechende Dekoration das Gewerbe wieder neu zu beleben, da haben wir diese Arbeiten freudig begrüßt als die ersten Zeichen einer eigenartigen frischen Entwicklung, die in England und namentlich in Amerika schon mannigfache, vielversprechende Blüten gezeitigt hatte. Aber damals schon ist darauf hingewiesen worden, welche Gefahren diese neue Richtung gerade bei uns in sich birgt. Die deutsche Kleinstaaterei, die beschränkte Stellung des Einzelnen und der geringe Wohlstand haben bei uns der Ausbildung gemeinsamer Bedürfnisse in Bezug auf das Wohnhaus und die Einrichtung, für die das Gewerbe in erster Linie zu arbeiten hat und woran es sich allein künstlerisch ausbilden kann, sehr hintangehalten; und wo ein fester Typus sich entwickelt hat, wie in einzelnen großen Städten, namentlich in Berlin, ist es der des Zinshauses in seiner weder praktisch noch sanitär günstigen Form, die eine künstlerische Gestaltung mehr oder weniger ausschließt. Der neue Kurs hätte in erster Linie vorhandene Bedürfnisse berücksichtigen und deren Entwicklung in jeder Weise fördern müssen; seine Jünger, fast ausnahmslos junge Maler, Kinder aus dem Volke, die bedürfnislos aufgewachsen sind, kennen dagegen den Komfort und seine mannigfachen Anforderungen nicht und haben ihren architektonischen und dekorativen Sinn nur zu häufig in den Bierstuben und Cafés ausgebildet. Den Möbeln, Vorhängen, Geräten aller Art, die sich heute aller Orten bei uns auf Ausstellungen breit machen, sieht man es daher leider nur zu sehr an, daß sie der ungezügelter Phantasie von Naturburschen entsprungen sind, die sich durch barocke Absonderlichkeiten einander zu überbieten suchen.

Daß die graden harten Formen, die starken Ausladungen und die scharfen Profile der Renaissance, an denen sich das Auge müde gesehen, der Körper blau gestoßen hatte, aufs Strengste verbannt wurden, ist begreiflich; daß die Ornamente eingeschränkt, daß vor allem die Verhältnisse und die statische Bedeutung betont wurden, war nur zu billigen: aber seither hat man angefangen, ähnlich wie in der Architektur, auch die Rücksicht auf die Verhältnisse absichtlich außer Acht zu lassen und auch die Profile möglichst über Bord zu werfen; für die Ornamentik hat man, um ja nicht an Altes zu erinnern, Vorbilder in der Natur gesucht, die zum Teil gar nicht in Beziehung zu bringen sind zu den Stücken, an denen sie verwandt werden, deshalb aber gerade in um so phantastischerer und verschwenderischer Weise daran angebracht werden. Je ungebildeter ein solcher junger Künstler ist, je mehr er es verachtet, die alte Kunst auch nur für die Vergangenheit anzuerkennen, um so rücksichtsloser

ist er in dem leider echt deutschen Streben, seine Kunst als Privatstil auszubilden, diesen für den einzigen richtigen zu halten und dafür Propaganda zu machen. Wenn man solchen Ausartungen gegenüber verächtlich von Schiffskoienstil, vom Bandwurm- und Krötenornament gesprochen hat, so war man dazu nur zu sehr berechtigt; die phantastischen Ausgeburten, die wir jetzt aufsprießen sehen wie die Pilze nach dem Regen, verdienen solchen Spott. Obenein sind dieselben nicht einmal wirklich originell; sie scheinen nur so. Denn wenn man den Dingen etwas auf den Grund geht, so entdeckt man, daß die geschwungenen Formen doch im Rokoko und Barock ihren Ursprung haben, daß die Dekorationen sehr häufig von dort entlehnt sind, oder in der Gotik, der romanischen Zeit, bei den Japanern, Aegyptern u. s. w. ihre Vorbilder haben und nur in wilder Verzerrung und Vermischung angewendet werden.

✱

Der Eindruck, den uns die Kunst an der Wende des Jahrhunderts im Großen und Ganzen macht, ist also kein erfreulicher: ein Gähren und Brodeln, ein Suchen und Haschen überall, Unbestimmtheit und Ungewißheit, Regellosigkeit und Formlosigkeit, die Stilwidrigkeit als Grundlage eines angeblichen neuen Stils! Das scheinen freilich keine günstigen Anzeichen für die Entwicklung im neuen Jahrhundert, zumal wenn man berücksichtigt, wie rasch und voll der neue Kurs vom ersten schüchternen Einlenken in dieses neue Fahrwasser getrieben hat, wie breit sich der Manierismus in allen Künsten macht und wie selbstbewußt und laut er auftritt. Und doch sind die Verhältnisse und Bedingungen, unter denen die Wendung eingetreten ist, einer neuen selbstständigeren Richtung der Kunst durchaus günstig, und die Art, wie sie zuerst aufgetreten ist und sich namentlich bei den englischen Völkern zu beiden Seiten des Ozeans ausgebildet hat, erscheint glücklich und entwicklungsfähig. Auch bietet schon die beinahe elementare Gewalt, mit der diese Bewegung sich Bahn gebrochen und in kürzester Zeit die Leitung errungen hat, eine gewisse Garantie für einen glücklichen Erfolg. Es ist deshalb zu hoffen, daß diese Entwicklung nur an Kinderkrankheiten leidet, deren Ursachen man rechtzeitig erkennt und die man daher glücklich überwindet. Wir werden zumal bei uns in Deutschland den Gefahren, die der weiteren Entfaltung unserer Kunst drohen, offen ins Auge zu sehen und sie gründlich zu bekämpfen suchen müssen, werden den wirklichen Talenten vor der Schar der wilden Nachahmer wieder Geltung verschaffen, der zunehmenden Unbildung und Anmaßung in diesen Kreisen steuern müssen und für die Bedingungen einer gesunden Entwicklung, der jetzt noch gar zu Vieles bei uns entgegensteht, zu sorgen haben. Freilich nützt die Staatshilfe für die Entwicklung der Kunst nur wenig und durch die Art, wie sie gegeben wird, wirkt sie oft geradezu hemmend, hier aber scheint sie in der That notwendig, nachdem das Kind so lange am Gängelbände geführt worden ist. Doch darf dabei nicht wieder konservativ vorgegangen werden, sondern man muß sich entschließen dem Beispiel zu folgen, wie es eben der Großherzog von Hessen in weitsichtiger, wahrhaft vornehmer Weise gegeben hat.

WILHELM BODE



MAX LIEBERMANN, LESENDES MÄDCHEN

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

FORTSETZUNG

ERFAHRUNGEN IN BASEL

1868

21. November 68.

Ich bedauerte, daß die Lehre oder Kenntniss von den Farbstoffen nicht eigentlich wissenschaftlich verfolgt werden könne, sondern nur dabei von einem Ordnen der Erfahrungen, die am Ende die Maler selbst machen müßten, die Rede sein könne. Bis jetzt hätte sie sich nur als eine Wissenschaft gezeigt, die nur verneint.

Böcklin meinte, die Malerei selbst sei auch noch viel zu neu, wenn man bedenkt, daß sie vor 500 Jahren von Giotto eigentlich erst ihren Anfang nahm. Und Giotto selbst, wie roh noch und unvollkommen, und wie schlecht erhalten seine Werke! Und auch noch zu Rafael's Zeit war die Technik sehr unvollkommen. Die Fresken der Stanzen sind uneben und bauchig, bestehen aus großen Stücken von 4' im Quadrat, die schlecht rangesetzt und durch die hohlen beuligen Formen vielfach verstaubt sind. Dabei nur $\frac{1}{2}$ Zoll dick.) Ein so großes und dabei so dünnes Stück konnte man unmöglich als Fresko gut vollenden, und ohne Zweifel ist fast alles überretouchiert. Daher auch die

glatte ängstliche Ausführung, nirgends die Frische des wahren Freskostriches. An der Disputa soll $1\frac{1}{2}$ Jahr gearbeitet worden sein.

Ich äußerte, Entwürfe in Contourzeichnung mit Kohle (wie sein Karton zum ersten Museumsfresko) schiene mir das Nützlichste, um das Gefühl für plastische Erscheinung auszubilden. Böcklin meinte: man solle sich nur immer vorstellen, man wäre nur auf die geringe Skala der Freskomalerei angewiesen und habe damit alles zu erreichen. Man ist dann von vornherein gezwungen, darnach zu streben, alles mit Licht und Schatten zu erreichen und dann käme Farbenwirkung fast von selbst. Man denke auch von vornherein bei der ganzen Disposition an Fresko, desto mehr wird man auch Großheit der Form anstreben. In der Freskoskala mangelt die Farbenkraft der Oel- und Leimfarben, und namentlich entbehrt sie sehr eines reinen kräftigen Rots (wie Zinnober), und die Abstufungen vom hellen Licht nach tiefem, reinem Braun fehlen ganz. Jedoch reicht die ganze Skala eine Stufe höher zum Licht hin, als anders bereitete

Farben und hat dennoch fast dieselbe Tiefe, und nach Blau und Gelb hat man die Farben ziemlich reich und vollständig. Auch Grün mangelt nicht (grün Ultramarin, jedoch noch unerprobt!)

✱

Ueber sein Fresko I im Museum schwebte ihm nur eine unbestimmte Idee für Farbe und Wirkung vor. Sie würde sich erst beim Malen bestimmter und klarer gestalten. Er denke, es müsse vielleicht etwas von der Erscheinung des jüngsten Gerichts von Michelangelo bekommen: plastisch vortretende Gestalten und andere in Silhouetten erscheinend. Die hinteren oberen Putten ganz in Luftton, wie in gedämpfter Erscheinung. Er denke sie vielleicht ganz mit einem der Luft verwandten Mittelton zu modellieren, dann einige kecke (wie er sagte: freche) Lichter darauf und ein paar Striche mit reiner Farbe (vielleicht hellrotem Eisenoxyd.) In der weiblichen Figur müßten dann aber Farbe und Licht im höchsten Triumph heraustreten. Das Rot des Gewandes denkt er sich als ein warmes Rot. Ich würde ihm bei diesem Bilde wenig helfen können. Das ganze Bild soll als eine lebendige große Skizze erscheinen. Mir fehle die Leichtigkeit der Behandlung und Freiheit im Malen. Ich würde vielleicht in penible Aengstlichkeit verfallen. Er wolle den morgenden Sonntag in Nichtsthun verbringen, damit er am Montag seine ganze Kraft beisammen habe und mit größerer geistiger Sammlung sein Werk beginnen könne. Es sei seine Ueberzeugung, daß nur bei höchster geistiger Anspannung etwas Tüchtiges und Bedeutendes geleistet werden könne. Und wo die Alten etwas Großes und Herrliches geschaffen, haben sie es gewiß dadurch erreicht. Böcklin überlegt daher lang und sucht sich scharf in die Sache hineinzudenken. Glaubt er es dann zu haben, so merkt man ihm beim Malen die innere Aufregung und die höchste Lebendigkeit für die Arbeit an, so daß ihm darüber die Hand zittert, indem sie dem gleichsam fieberhaft vorausschauenden Auge folgt.

22. November 68.

Später sagte er: er stelle sich in dem Bilde eine schwere hohe Aufgabe und riskiere, ob er der Sache Herr werden könne, oder ob er dabei Fiasko mache. Oft käme er sich dabei vor wie ein Seiltänzer, der auf hohem Seil gehe. Aehnliche Gefühle müssen ihn auch heute bedrückt haben, denn er war den ganzen Tag verstimmt.

Naturstudien hat er wenig zu diesem Bilde gemacht. Zu den Tritonen hat er sich selbst im Spiegel gezeichnet, d. h. nie direkt kopiert, sondern in allem gleich auf die Verwendung Rücksicht genommen. Zur weiblichen Gestalt hat er nur 2—3 Male jene obenerwähnte Dame besucht, sich aber, wie es scheint, nur auf das Anschauen und Beobachten beschieden. Zu den Putten endlich zeichnete sich Böcklin einige Köpfe nach Kindern seiner Freunde, meinte aber dann, er könne sie nicht recht brauchen, sie brächten ihn aus dem Text. In so allgemein gedachte Gestalten dürften keine genaue Naturkopien, die von der Natur zufällig so oder so gebildete Formen zeigten. Solche würden dem Beschauer sogleich aus dem Bilde auffallen und dem einheitlichen Interesse schaden. So auch verläßt sich Böcklin für den Kopf der Magna parens rein auf das Gelingen in einer günstigen Stunde, auf die erhöhte geistige Stimmung, wenn

er sich vor dem Fresko selbst befindet und auf die geistige Anspannung, in die ihn das Arbeiten in der entscheidenden Stunde bringen wird. Bei dem ganzen Bilde hat er dem Erfinden an Ort und Stelle das Meiste überlassen, und deshalb verstehe ich auch sehr wohl, daß ein Anderer nicht gut an den Arbeiten teilnehmen kann, da es unmöglich ist, sich in die Idee eines Anderen und noch dazu eines Meisters wie Böcklin ganz hineinzufinden, wenn nur ein so leichter Entwurf zu Grunde liegt.

23. November 68.

Ich fragte Böcklin, ob die Bilder Iphigenia (bei Schack) und Sappho (Sarasin) in der Technik sich sehr unterschieden, und das Eine etwa vorwiegend Wachs- und das andere Harzmalerei sei. — Er antwortete: im Iphigeniabilde wie in der Sappho seien Harze vorwiegend (und das bei allen seinen Versuchen mit Wachsfarben). — Das Wachs diene nur als Schmelzmittel. —

✱

Böcklin erzählte von Lenbach und Hagen. Sie beredeten Böcklin, mit ihnen zusammen ein Atelier zu nehmen. Das ging aber nur wenige Monate. Aus Anlass von Hagens Portrait gab es eine Mißstimmung zwischen Lenbach und Böcklin, so daß dieser sich zurückzog.

Schack wollte sich Böcklins Thätigkeit gleich der Lenbachs verpfänden, und Böcklin sagte zu. Als Schack aber einmal ein Bild Böcklins mißfiel, schrieb ihm dieser, er sei nicht gebunden, es zu nehmen (Erste Iphigenia), und so hörte der Kontrakt auf, zumal Schack ihn verpflichten wollte, nie wieder Bilder mit Wachsfarben zu malen. Einige Zeit später bestellte er jedoch das Quellbild und liess ihm dabei völlige Freiheit. (Das erste Bild der Iphigenia in Wachsfarben hatte mit der Zeit, vielleicht infolge der Bewunderung von seiten des Publikums, immer mehr seinen Beifall gefunden.)

✱

Heute das Fresko I im Museum begonnen. 2 bis 3 Kalkschichten mit Sand von $\frac{3}{4}$ Zoll, $\frac{1}{2}$ Zoll und 3 Linien, darauf eine Schicht von 2 Linien aus Kalk mit weißem Marmorpulver und diese mit Schlaghölzern geschlagen, dann mit dem Brettchen glatt verrieben. Der Grund ist sehr delikat und hell, jedoch nicht so hell wie reiner Kalk, auf dem das daraufgestreute weisse Marmorpulver durch die Feuchtigkeit, die es aufzog, dunkel wurde. (Vielleicht enthielt auch die vorletzte Schicht neben dem Sand noch etwas Marmorpulver.)

Um die Zeichnung aufzupausen, wurde auf das unterzuschiebende Pauspapier Röthel (Bolus) verrieben und alsdann die Konturen mit einem Griffel (vielleicht Bleistift) durchgedrückt.

Dann legte Böcklin den oberen Teil mit den Putten flink mit dem Luftton in Wirkung an, das Licht mit einem Ton (ohne grosse Berücksichtigung der Konturen) und malte dann den Luftton etwa, wie er werden sollte. (Schwarz, Kalk, etwas blauer Ultramarin und etwas grüner; als sich das aber zu kalt erwies, noch tüchtig hellgrüne Erde darunter.) Dann wurden die obersten Putten weiter in Wirkung zur plastischen Erscheinung herausgebracht und zwar: erst

mit einem Ton aus dem Luftton mit mehr grüner Erde und ein bischen Schwarz modelliert und dann wieder ganz dünn das Licht gedeckt (um darauf die Form mit Licht herauszumalen). Dann wurde Hintern, Füße und etwas am Kopf ziemlich farbig mit hellrotem Eisenoxyd angetuscht und das Licht mit einem warmen hellen kalkgemischten Ton anfangs dünn und vorsichtig heraus modelliert und leiser bis in die Schatten hinein. Dann wurden mit einem luftigen Ton (nur etwas dunkler als der Luftton) die Schatten hineingesetzt und die unteren Schatten unter Hintern, Kopf (Halsfalten), Zehen und unter der Achselhöhle mit hellrotem (reinem) Eisenoxyd. Dann kamen die Glanzlichter auf Hintern, Rücken und Bein, dünn (aber keck und sicher). Darauf die blonden Haare, gebrannte grüne Erde (helle) mit etwas Grau und Kalk, dann die Schatten darunter mit gebr. grüner Erde (dunkler), endlich auch hierauf ein weißliches keckes Glanzlicht (dünn, denn wegen des Kalkes trocknet es gleich sehr hell und mit harten Rändern auf.) Beim zweiten Putten dahinter war mit dem grauen Luftton nur im allgemeinen die Form herausmodelliert. Darüber legte Böcklin dünn einen hellen rötlich gemischten Ton (vielleicht weiß mit hellrotem Eisenoxyd) und brachte das Uebrige, was er in Form und Wirkung noch brauchte durch Gegenstellung von Wolkenlichtern heraus, so auch beim Arm des ersten Putten und beim dritten, den er im Lokalon des Fleisches etwas gelblichgrüner hielt. Nur das vorgestreckte Bein des zweiten Putten malte er klar und nebelfrei (ähnlich dem ersten), das Uebrige des Körpers wurde von den Wolken verschleiert dargestellt.

Böcklin sagte, nun wäre es ihm auch begreiflich, weshalb die alten Maler in ihre Fresken so gern Wolken brachten: weil sie dabei die größte Willkür und zugleich die größten Mittel hatten, durch Wolkenlicht oder Wolkenschatten das Licht oder den Schatten (überhaupt die plastische Erscheinung) ihrer Figuren recht wirksam hervorzuheben. Die Putten zerpfücken die Wolken zu Federwolken. Die Wolken malte Böcklin aus dem graulichen Grund mit hellweißlichem Ton heraus (Kalk etwas blau und vielleicht eine Spur gelb).

24. November 68.

Er sagte, er hätte in der Nacht im Halbwachen fast wie in einer Vision das Bild ganz klar im Geiste gesehen, wie es werden müßte: um die brillant gemalte Figur farbig warm und körperhaft die Kindergestalten, die Wolken brauchen ja nicht zu prätendieren, wirkliche Wolken täuschend darzustellen, sie sind ja mit den Figuren nur das Symbol von

Wolken. So, wie er die Putten und Wolken zuerst beabsichtigt hatte, würden sie ihm zu kalt, schaurig und geisterhaft werden (wenn er sie nämlich zu sehr in dem mittelgraublauen Luftton hielte.)

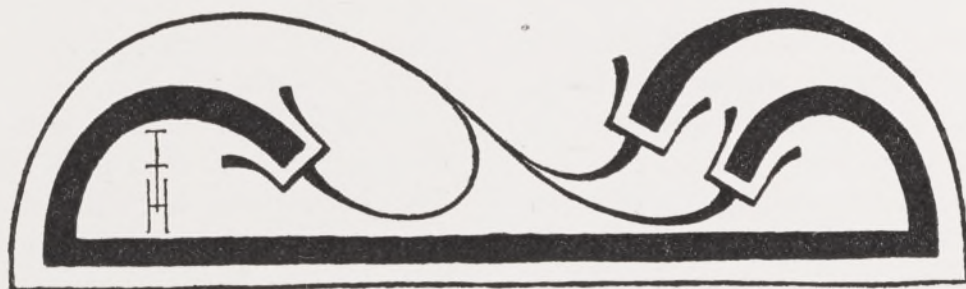
Er war heute (Dienstag) zu Bekannten zum Essen geladen und ärgerte sich nachher, dadurch zu viel Zeit verloren zu haben. Er würde nie wieder während solcher Arbeit darauf eingehen, eher Frühstück mitnehmen und das auf dem Münsterplatz oder der Pfalz verzehren. Man risse sich sonst aus seiner Zauberwelt und verliere den Faden.

☆

Böcklin sagte, er verstehe nicht, was Armenino über Fresko-Technik sagt: daß man sich Licht- und Uebergangston und Schatten für das Fleisch mische und dann durch Ineinandergießen dieser Töne die übrigen Abstufungen zu erreichen suche. Das würde doch eine trockne Malerei werden und durch solch pedantisches Verfahren würde einem alle Freiheit und alles Herausfühlen der Töne und des maleischen Effektes genommen. Armenino war Professor und Maler, jedoch glaubt Böcklin, es existieren keine Bilder von ihm, so daß man kein Urteil hat, wie weit er Pedant oder wie weit er Künstler war. — Armenino erzählt auch von Tintoretto mit großer Bewunderung, wie er ein Bild (Fresco?) aus einem dunklen Ton rein mit Licht herausmodelliert habe.

Die Rezepte dieser Kunstschriftsteller nützen einem nicht viel; nur dazu, daß man einmal ihre Angaben probiert und sich überzeugt, daß nichts daran ist. Es geht alles auf technische Kunstgriffe hinaus, und das liegt dem wahrhaft Künstlerischen doch so fern. Die Maler der Zeit Armenino's und anderer waren keine wahren Künstler und überall kommt an ihnen ein handwerklicher Sinn zum Vorschein. Es ist mit jenen Schriftstellern und ihren Büchern so wie z. B. mit den Bildern von Francia, dessen Hauptinteresse ist, die Luft auf dem Bilde recht glatt zu kriegen und wolkenlos (da er das Wolkenmachen fürchtet); der dann oberflächlich ein recht hölzernes Gesicht malt und schließlich seinen höchsten Trumpf in einem recht brillant und raffiniert gemalten roten Gewand bringt. Auf dergleichen Dinge ging all ihr Trachten: wie in der Leimmelerei eine glatte Fläche oder eine gleichmäßige Lasur recht fleckenlos und rein herzustellen ist und dergleichen Pedanterien mehr.

Auch Michel Angelo ist in seinem Streben nach dem Handwerklichen ihnen fast beizuzählen. Rafael und Correggio sind vielleicht die einzigen, die frei von pedantischem Wesen stets künstlerisch dachten und reine Naturanschauung zu realisieren suchten.







FR. WASMANN, PORTRÄTZEICHNUNG

FRIEDRICH WASMANN

EINES Tages fand Bernt Grönvold in einem kleinen Antiquitäten-Laden eine Reihe von Zeichnungen, die dort jahrelang vergeblich zum Verkauf ausgelegt hatten, und in denen er schon nach den ersten Blicken eine außergewöhnliche Feinheit der Auffassung und sichere zeichnerische Schulung erkannte. Der Händler gab die Auskunft, daß die Arbeiten von einem alten Hamburger Maler in Meran herrührten, der aber schon vor Jahren gestorben sei. Die weiteren eingehenden Nachforschungen ergaben ausser Zeichnungen und Bildern biographische Aufzeichnungen, die so interessant waren, daß Grönvold es nicht übers Herz brachte, diese und mit ihnen den Künstler für immer der Vergessenheit anheim fallen zu lassen, sondern sich zur Herausgabe derselben entschloß. Wir müssen dem Norweger Grönvold für diesen jetzt vorliegenden stattlichen Band, dem eine große Anzahl von Zeichnungen in Lichtdrucken und einigen Reproduktionen nach Gemälden beigegeben sind¹, dankbar sein für diesen mit grossen Opfern an Zeit und Geld unternommenen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte, der uns einen Mann der Vergessenheit entriß, der in seinen Werken eine so seltene Echtheit und Feinsinnigkeit bewies, daß es ganz unverständ-

lich ist, wie sich sein Andenken nicht auch ohne jene rettende That, weder in seinem zweiten Vaterlande Tyrol noch in seiner Geburtsstadt Hamburg erhalten hat, so daß die dortige Kunsthalle nicht einmal im Besitze auch nur eines Bildes von ihm ist. Und das will viel heißen: denn es giebt so leicht wieder keinen Staat oder keine Stadt in Deutschland, die mit solcher Intensivität und solchem Stolze das Bild ihrer vergangenen Tage zusammenzustellen sucht wie Hamburg — eine Vorstellung, die sich schon allein mit dem Namen Lichtwark eng verknüpft.

An dem Buche interessieren nun zwei Seiten. Einmal bei den Bilderbeilagen die zeichnerischen und malerischen Qualitäten des Künstlers, die ganz außerordentliche sind. Vielleicht ist nur der Maler im Stande, diese in ihrer ganzen einfachen GröÙe so recht zu genießen. Zum zweiten der litterarische Teil, der sicher zum weitaus größten Teile dem Buche den Erfolg bringen wird. Denn an dem Faden dieses verhältnismäßig einfachen und stillen Lebens rollt sich die gesamte deutsche Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Ausblicken in die der andern führenden Nationen ab. Und zwar geschildert mit ebenso viel Anspruchslosigkeit als scharfer Beobachtung, mit einer so klaren Gelassenheit des Stiles und einem Humor, daß man mehr als einmal an den grünen Heinrich denken muß, ein Vergleich, der durch die Identität oder doch die Aehnlichkeit

¹ Friedrich Wasmann, ein deutsches Künstlerleben, von ihm selbst geschildert. Herausgegeben von Bernt Grönvold. München, Verlags-Anstalt Bruckmann. 500 numerierte Exemplare.

der geschilderten Zustände noch frappanter wird. Man braucht nicht Interesse zu nehmen an dem Künstler Wasmann selbst und seinen Schicksalen. Allein das Stückchen Kulturgeschichte, das dem Leser in dieser Lebensbeschreibung zu neuem Leben erwacht, lohnt reichlich die Lektüre des Buches, das man wie einen Roman mit Spannung bis zu Ende liest.

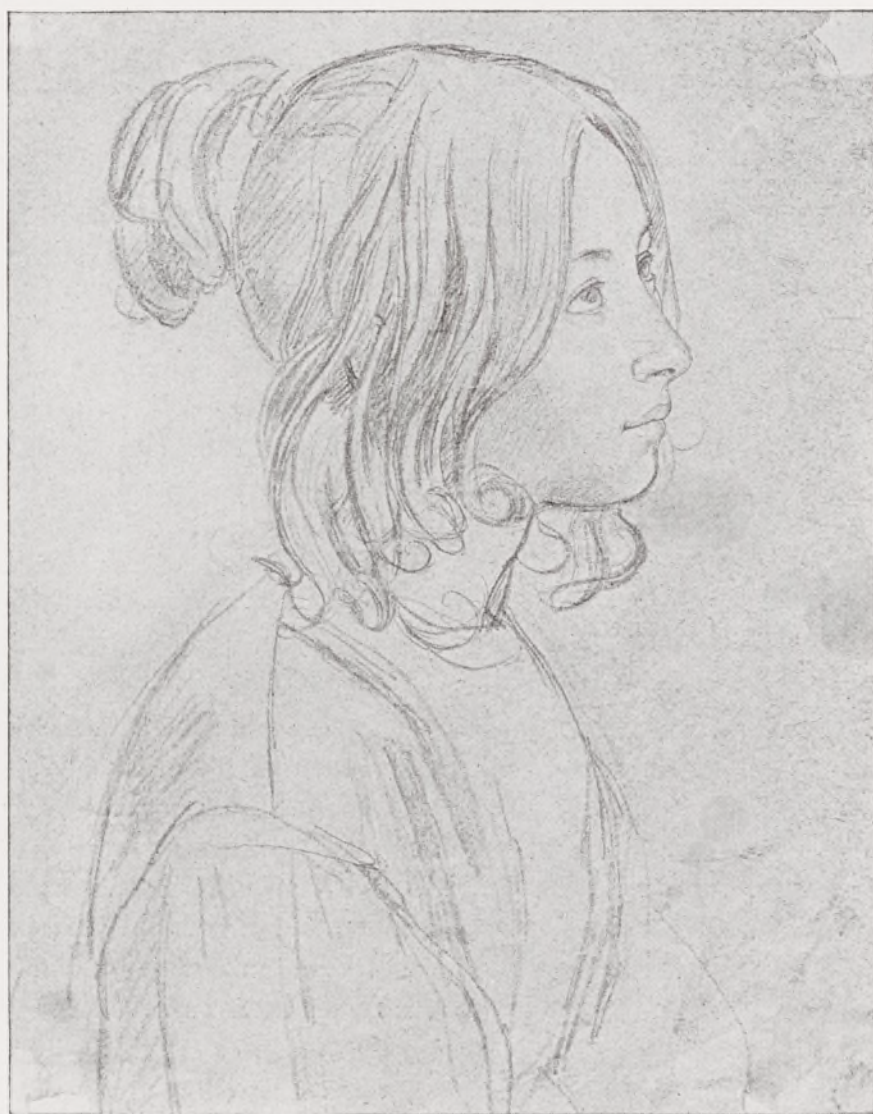
Wasmann wurde 1805 in Hamburg geboren. Seine Kinderjahre fallen mit der Hamburger Franzosenzeit zusammen, deren Erinnerungen in bunten Bildern aufsteigen. Nach kurzem Studium in Dresden bringt er ein Jahr in Hamburg und zwei in München zu, um dann eines drohenden Brustleidens halber die rauhe Luft der bayrischen Hochebene zuerst mit dem milden Südtirol, das ihn damals schon durch die Art des Landes und der Leute gefangen nahm, und bald darauf mit Rom zu vertauschen. Ueber vier Jahre verbrachte er in Italien und kehrte als Konvertit nach Deutschland zurück, geht nach kurzem Aufenthalt in München wieder nach Süd-Tyrol und findet dort nicht allein Milderung und Heilung seines Brustleidens, sondern eine, wenn auch sehr bescheidene, so doch ausreichende Existenz als Porträtmaler und -Zeichner. Trotzdem vertauscht er noch einmal seinen Wohnsitz auf einige Jahre mit Hamburg, kehrt aber im Jahre 1846 mit der jungen Gattin, die er sich dort geholt, wieder nach Meran zurück, um für immer dort zu bleiben, wo er bis zu seinem Tode in den denkbar einfachsten Verhältnissen, als Heiligenmaler und Zeichenlehrer thätig, wohnte. Nur von einem ganz kurzen Besuch in Hamburg (1849) hören wir noch in dem Tagebuche, das mit diesem schließt. In einem kurzen Epilog, Personal- und Ortsnotiz enthaltend, klingt es

aus. „Hier enden die Aufzeichnungen Wasmanns; er starb am 10. Mai 1886 in Meran.“

Dies ist in den aller kürzesten Zügen das curriculum vitae des Künstlers, der nicht etwa, wie man zuerst anzunehmen geneigt ist, allein durch Krankheit und Not verhindert wurde, das große Ziel zu erreichen, das die vorliegenden Arbeiten verheissen. Der Grund, weshalb er künstlerisch nicht über seine Jugendarbeiten hinauskam und weshalb seinen Namen nicht der Ruhm begleitete, den er mehr wie manche, die ihn ernteten, verdiente, wird einem bei der Lektüre des Buches vollkommen klar. Der ganze Wasmann ist geradezu typisch für die Generation vom Jahre 1820 in Deutschland, in der die romantische Bewegung ausklang. Aesthetisch und ebenso ethisch hochentwickelt, fehlen seiner allzuart besaiteten Natur doch die Ellenbogen, um sich Geltung zu verschaffen. Die Anlagen seines Ehrgeizes sind schwach entwickelt. Die religiöse Bewegung, die künstlerisch jenen Jahren in Deutschland geradezu das Gepräge giebt, faßt ihn und macht aus dem „Goethianer“, wie er sich in späteren Jahren nicht ohne gewissen reuigen Beigeschmack nennt, einen Romantiker und schließlich nach seiner Konversion einen strenggläubigen Katholiken. Doch bedeutete dies bei ihm nicht, wie bei vielen andern, ein Mittel, um sich aus der nüchternen Alltagswelt künstlich in die Phantastik des Mittelalters zurück zu versetzen, sondern ihm wird die Abwendung von allem Irdischen, Sinnlichen allmählich buchstäblicher Ernst. Interessant ist das zu beobachten, wie dieses lebensfeindliche Prinzip in ihm mit seiner im Grunde gesunden und sinnenfreudigen Natur kämpft und schließlich die Oberhand gewinnt.



FR. WASMANN, PORTRÄTZEICHNUNG



FR. WASMANN, PORTRÄTZEICHNUNG

Nicht allein von dieser psychologischen Seite aus ist die Lektüre des Buches hochinteressant und dadurch wie wenig geeignet, das Bild der Kunst jener Tage aufzubauen. Fast alle Kunstgrößen der Zeit betreten in anschaulicher Weise geschildert den Schauplatz. Overbeck, Koch, Cornelius, Thorwaldsen, Ingres. Auch rein litterarisch ist es ein Genuß, den Naturschilderungen zu folgen, die fast wie zufällig, um mit wenig Strichen das Milieu zu zeichnen, hineingestreut sind. An ihnen erkennt man wieder den lebensfrohen Künstler, der Wasmann eben im Grunde war, den scharfen Beobachter, der seine Umgebung mit einer Intimität und dabei einer Beschaulichkeit (man verstehe das Wort im eigentlichsten Sinne) zu malen versteht, daß er auch hierin ganz wie ein Zeitgenosse von Schwind und Ludwig Richter erscheint.

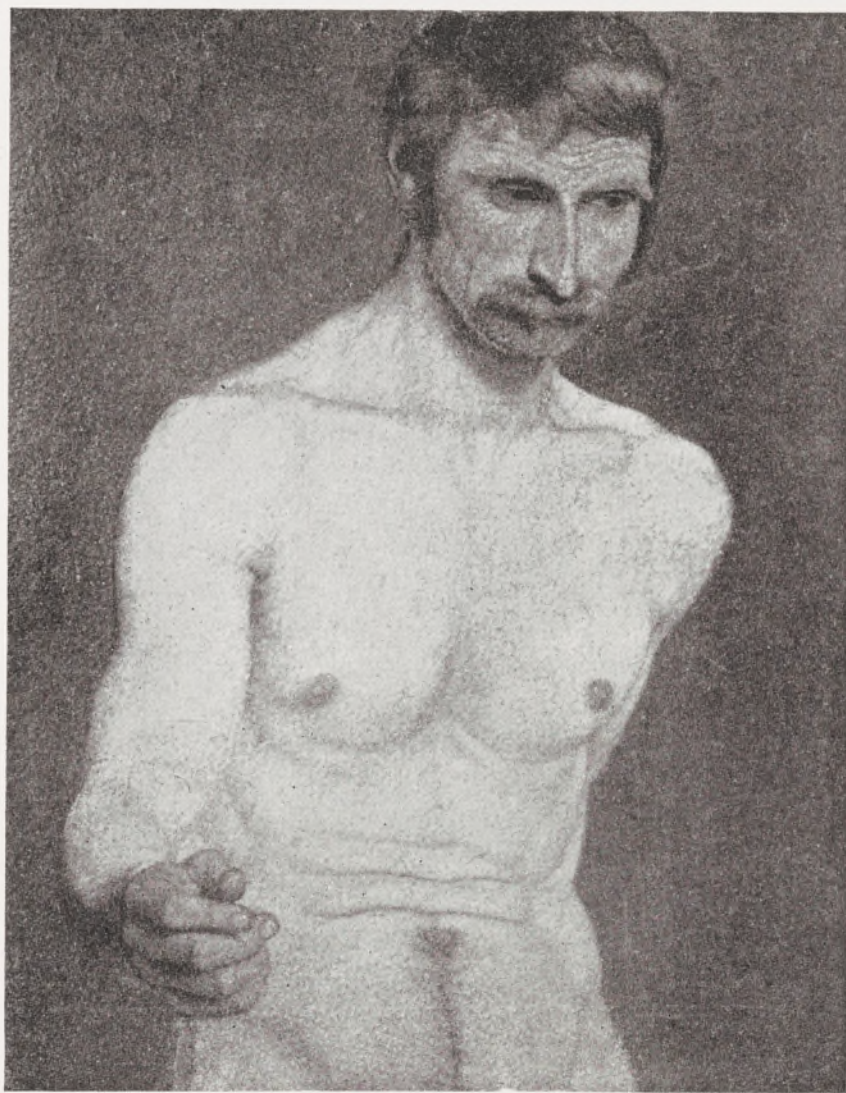
Noch ein paar Worte über die Zeichnungen selber. Von Liebermann stammt das geistreiche Wort: Zeichnen ist die Kunst — wegzulassen. Mit andern Worten: alles Charakteristische zusammenzufassen, die wesentlichen Züge herauszuheben und alles Unwesentliche, das die Absicht des Gewollten nur verhüllen könnte, auszulassen. So besehen erscheinen Wasmann'sche Zeichnungen einfach musterhaft. Ueberall ist mit den denkbar einfachsten Mitteln Alles gesagt; jeder Strich drückt etwas aus und nirgends ist auch nur ein Fleck, der nichtssagend wäre. Dabei ist die Auffassung überall neben einer feinbeobachtenden Charakteristik von größter Anmut und Liebenswürdigkeit. Man beobachte, mit welchem eminentem Gefühl für Linie er bei den hier wiedergegebenen Blättern das Haar angiebt. Nichts ist ihm zu gering. Es giebt Skizzen von seiner Hand: zusammengebundene Beine eines Zickleins, ein alter Karren, ein Sperling oder ein

Schränkchen mit einem Kruzifix, die zu sehen einfach ein Vergnügen ist und durch die man direkt an gewisse Zeichnungen von Bastien-Lepage erinnert wird. Es ist eben die Liebe, mit der er die Dinge um sich herum sieht und durchdringt, die er in seine Striche hineinträgt und mit der er den Beschauer dann selber zu sehen zwingt.

Auch rein malerische Fähigkeiten besaß Wasmann in hohem Grade. Man beachte nur einmal den hier abgebildeten Halbakt oder gar das Doppelporträt seiner Mutter und Schwester. Es waren nicht allzu viele, die so im Jahre 1835 in Deutschland zu malen verstanden. Dabei war seine Farbe kräftig, durchaus nicht vor starken Gegensätzen zurückschreckend, jedoch stets vornehm zusammenklingend und nie von jener Buntheit, die uns heute vor den spätnazarenischen Heiligenbildern graueln macht.

Man spielt wohl gern mit Fragen derart: was wäre wohl aus Wasmann noch geworden, wenn . . . , wie man sich so oft fragt: was wäre wohl aus dem oder Jenem geworden, wenn Es ist ein thörichtes Fragespiel, denn wenn man sich gewöhnt hat, Geschichte als Wirkung und Gegenwirkung zu sehen, so weiß man, daß die Reaktion, wie sie Wasmann mit vertritt, genau so notwendig in der Entwicklungsgeschichte der menschlichen Kultur ist, wie irgend ein anderer der großen Pendelschläge der Weltgeschichte, die einmal weit links und dann mal wieder weit rechts über das Ziel hinausschwingend, das Zeitrad vorwärts treiben. Und glücklich, wer sich von der Notwendigkeit so überzeugt, daß er immer an dem lebendigen Tick-Tack seine Freude haben kann.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG



FR. WASMANN, AKTSTUDIE



A. BEARDSLEY, SALOME

AUBREY BEARDSLEY

SEINE Schönheit erschreckt mich ins Innerste und thut weh, seine Häßlichkeit verfolgt in Träumen — ich liebe ihn, daß ich ihn fast schon hasse, ich hasse ihn, daß er mich so zu thörichter Liebe zwingt — solchen Worten übergab die Marquise den Eindruck, den ihr das Werk Aubrey Beardsley's schaffte. Und sie äußerte keine Trauer als sie von seinem frühen Tode hörte, denn sie meinte, er sei als er starb vollendet gewesen, ein längeres Leben hätte nicht mehr aus ihm machen können. Und daß uns ein menschliches Mitleid nicht verführen möge, uns so ganz an ihn zu verlieren, daß wir keine Wege mehr zu den Künsten anderer finden. So grausam sind Frauen, die vor Liebe hassen. Ein junger Mann, der Blätter von Beardsley sah, lachte sehr stark und suchte seine Ueberlegenheit in einen Witz zu fassen; er rühmte sich, „gesunde Instinkte“ zu haben. Ein Freund — er ist ein Künstler — zeigte Besuchern den „Savoy“ mit Beardsleys Bildern; er sprach nichts, er frug nichts, nur seine Augen leuchteten: Das ist groß! —

Eine Vignette Beardsley's ist nicht zu übersehen. Da reitet die traurig-ausgelassene Gottheit unserer Decadence gescholtenen Renaissance, Pierrot, auf dem Pegasus, der sich anschickt, auf den Parnas zu galoppieren. Darunter schreibt der Künstler: Ne Jupiter quidem omnibus placet. Nach allem, was Freunde uns von Beardsley berichten, was wir

von seinem Leben erfahren, was seine Kunst erlebt hat — der Mensch, der Künstler, seine Kunst und ihr Schicksal hat Beardsley in dieses stolze Wort gefaßt. Selbst Jupiter gefällt nicht Allen: Er selbst war sein größter Bewunderer, uneingeschränkte Bewunderung verlangte er von seinen Zeitgenossen, alle ungünstige Kritik seines Werkes war ihm wie eine Beleidigung. Beardsley konnte als er zwanzig alt war und seine Künstlerschaft begann, die Jahre, die ihm zugemessen waren, an den Fingern einer Hand zählen, er wußte, daß er keine Zeit hätte, sich den Ruhm zu holen, den die Welt den Großen zu spenden anfängt, wenn diese, fast Greise, zum Sterben kommen. So berühmt zu werden war nicht sein Ehrgeiz — dieser war, in Ruf zu kommen, in Mode zu kommen wie die Guilbert, die Chimay oder die Cléo de Mérode. Er stellte vieles an, um dies zu erreichen. Aergerte sich ein Kritiker über die Kühnheit eines Blattes, so überbot er diese durch ein noch kühneres; er meinte, sich Alles, auch Schlechtes erlauben zu dürfen. Er mystifizierte seine „Feinde“, wie er die übelwollenden Kritiker nannte, indem er Dinge zeichnete in einem andern Stil mit fingierten Namen, und der Gamin Beardsley war glücklich, als die Kritiker ihm sagten, er könne an diesen Blättern lernen, wie es zu machen sei. Wie allen, die so heftig die Aufregungen des Beifalls suchen, war auch ihm eine mächtige Verachtung des

Publikums eigen. Er hatte enthusiastische Bewunderer, er hatte Gegner, die ihn der Unzucht anklagten — der Streit beider miteinander und um ihn begleitete ihn sein Leben lang und machte ihm das so kurze zu einem glücklichen, denn er hatte so, was sein Wunsch war: berühmt und berüchtigt zu sein. —

Aubrey Vincent Beardsley wurde am 21. August 1872 in Brighton geboren. Von seinen Eltern hat man nichts aufgeschrieben, nur seiner Schwester gedenken die Biographen, die treu zu ihm hielt und ihm half, wo und wie sie es nur immer vermochte. Er ist neun Jahre alt, als man ihn nach Epsom schickt, damit er da von der Schwindsucht geheilt werde. Im März 1883 zieht die Familie nach London. Er gilt als ein Wunderkind, doch als ein musikalisches. Er spielt mit seiner Schwester in Konzerten und verblüfft alle Welt durch die Brillanz seiner Technik und die Stärke seines Ausdrucks. Für die Musik bewahrte Beardsley zeitlebens ein starkes, vielleicht sein stärkstes Verhältnis; wenn er über sie sprach, that er es — der sonst zu Scherzen neigte — ernst und fast dogmatisch; die Musik sei, meinte er immer, der einzige Gegenstand, über den er etwas wüßte. 1884 kommt das Lesen über ihn; er verschlingt Buch um Buch. Und gleichzeitig mit diesem Aufnehmen regt sich — wie immer bei ihm — die Lust zum Selbstschaffen: er beginnt eine Geschichte der Armada zu schreiben und verfaßt 1885 als Schüler der Grammar School zu Brighton eine Farce „Browne Study“, die von ihm und Mitschülern auch gespielt wird, wie er sich in dieser Zeit überhaupt stark mit dem Theaterwesen abgiebt. Er zeichnet zu den Aufführungen die Einladungskarten; die kleinen Bücher der guten Kate Greenaway reizen ihn, sich auch hierin zu versuchen. Er karriert seine Lehrer, die es ihm — was für Lehrer in England! — nicht nur nicht übel nehmen, sondern sich darüber freuen und ihm gerne Modell sitzen. In dem Magazin der Schule: „Past and Present“ wurden diese ersten Versuche Beardsleys veröffentlicht. Sie sind auffallend durch ihre völlige Unbedeutendheit. — Im Juli 1888

verläßt er die Schule, um in das Bureau eines Londoner Architekten als Zeichner einzutreten. Im nächsten Jahre giebt er das auf und erhält eine Stelle in der Feuer- und Lebensversicherung „The Guardian“. Im Herbst desselben Jahres meldet sich stärker wieder seine Krankheit: ein Blutsturz folgt dem andern. Es ist als ob die Muse darauf gewartet hätte, sich Beardsley Hand in Hand mit dem Tode zu nahen: die sechs Jahre seiner Künstlerschaft und seines Sterbens beginnen.

Viele Namen sind es, die den Ruhm beanspruchen, Beardsley „entdeckt“ zu haben. Dieses that er wohl selbst; das andere verhält sich so, daß Mr. Vallance — W. Morris' Schüler und Biograph — ihn beim Verleger der Modernen John Lane einführt, Joseph Pennel über ihn als Erster schrieb — in der ersten Nummer des „Studio“ — und daß Mr. J. M. Dent Beardsley dadurch nützte, daß er ihm die Illustration des „Morte d'Arthur“ übergab. Dies war 1892. Im folgenden Jahr erschienen die beiden Foliobände von Ritter Malory's Sagensammlung, 1894 Oscar Wildes „Salome“ in der englischen Ausgabe mit Beardsleys Schmuck, im April desselben Jahres der erste Band des Yellow-Book, für dessen erste vier Bände er 18 Blätter, Titel, Leisten lieferte. 1895 erfolgte der Bruch mit dieser anfangs vorzüglichen Zeitschrift, die nun eines der vielen englischen Publisher-Magazins wurde und Januar 1896 wurde von Symons und Beardsley „The Savoy“ gegründet, den der Verleger C. Smithers herausgab. In den acht Heften des Savoy erschien ein großer Teil von Beardsleys Werk. 1896 erschien Popes Rape of the Lock mit Beardsleys Illustrationen. Schwerkrank wird der Künstler im März 1897 katholisch und verläßt für immer England. Er geht zuerst nach Paris, dann nach Dieppe, Ende des Jahres nach Mentone, wo er am 25. März 1898 mit den Tröstungen seines Glaubens versehen stirbt. Zeichnungen zu Ben Jonsons Volpone beschäftigten ihn bis zuletzt; er hinterließ sie unvollendet. —

Es ist ein Dogma der modernen Kritik, daß man der Be-



A. BEARDSLEY, THE RAPE OF THE LOCK

urteilung und dem Verständnis des Werkes durch eine genaue Kenntnis seines Schöpfers einen sicheren Boden geben müsse, daß man nichts versäumen dürfe, was etwa physiologisch für das Urteil von Bedeutung wäre — bei Beardsley ist das Ergebnis solchen Suchens klein. Wir wissen nichts von seinen Vorfahren, von seiner Schwester nur, daß sie ihn liebte. Wir wissen wenig genug von dem Milieu seiner Kindheit und Jugend. Von seinen Freunden versichern uns eben diese Freunde, daß er keine Freunde im eigentlichen Sinne gehabt hat. Von seinem Verhältnis zu den Frauen wissen wir nichts. Was wir wissen, sind — abgesehen von seiner Krankheit — nur Resultate, Ergebnisse von Vorbedingungen, die uns unbekannt sind. Wir kennen seine Leidenschaft für die



A. BEARDSLEY, THE RAPE OF THE LOCK

Musik. Man kann vielleicht manches in seinen Blättern finden, das man geneigt wäre auf diese Leidenschaft zurückzuführen: vage, traumhafte Inhalte, denen — wie in der Musik — ein sinnlicher, unverworrener technischer Ausdruck in den Linien gegeben ist. Welchen Litteraturen galt Beardsleys Vorliebe? In der Knabenzeit waren es Abenteuerromane neben dem Leben der Heiligen, dann waren es die alten englischen Dramatiker, die Gruppe um Shakespeare. Später wird es die französische und englische Litteratur des 18. Jahrhunderts, die ihn anzieht und bildet. Auch jener Gruppe der Franzosen ist nicht zu vergessen, die man so summarisch die Dekadenten nennt, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Henri de Regnier liebte er besonders. Doch war seine Neigung für die älteren Litteraturen stärker, die antiken las er — wie jeder wohlgezogene Engländer — in der Originalsprache. Beardsleys Freunde waren erstaunt über seine Belesenheit, die keineswegs eine große Kenntnis von Buchinhalten allein war; man erstaunte über die feine Ordnung, den schönen harmonischen Verbrauch dieser Kenntnisse bei solcher Jugend. Nichts las er, nichts erfuhr und erlebte er, das sich nicht seinem bereits Erworbenen organisch eingefügt hätte. Er kannte keine Verblüffung und spottete, wenn andere von inneren Gährungen sprachen. —

Wer die beiden Bände des *Morte d'Arthur* in Dents Ausgabe durchblättert, wird erstaunt sein über die Fülle von Schmuck, den der zwanzigjährige Beardsley hier gegeben hat; der Einfluß der Praeraphaeliten — besonders Burne-Jones' — ist deutlich, aber mit welcher Phantasie sind diese von der Schule gebilligten Formen erfüllt, zu welcher Dekoration das Ornament gesteigert! Hierin hat Beardsley seine Lehrer übertroffen, wenn er auch ihren Intentionen folgt. Und diese Gefolgschaft wurde ihm während der Arbeit lästig — der zweite Band ist voll Wiederholungen, er bringt wenig neues; Beardsley läßt Burne-Jones fallen, behält von ihm, was seiner Art zusagt und stellt sich unter einen neuen Einfluß. Darin bestand die Originalität dieses so ganz unoriginalen, immer beeinflussten Künstlers, daß er von Stil zu Stil gehend, vom älteren einiges behält, dies mit der neuen Entlehnung mischt, das Ganze wieder bis auf ein wenig aufgießt, um mit diesem wieder eine neue Mischung mit einem neuen Einfluß zu bereiten. Er ahmt immer nach und ist selber unnachahmlich; man fühlt, man spürt seine Originalität und kann sie nicht bestimmen wie ihr Gegenteil. Neben Burne-Jones und Mantegna, von dem er, auch später, „immer noch Geheimnisse lernt“, wie er selbst sagte, sind es in derselben Zeit die Japaner, die ihn gefangen nehmen, ihn lehren, die früher fliegenden und schwingenden Linien in die Groteske zu ziehen und ihm eine Liebe zum Detail beibringen, die Beardsley nie verlassen hat. Aus dieser Zeit sind die Blätter „*La Comédie aux Enfers*“ und „*The birthday of Mme Cigale*“. Kaum daß diese Einflüsse festgehalten, werden sie auch schon von andern Stilen abgelöst. Und dies sind nicht zufällige Aenderungen — das wäre dilettantisch. Alle Einflüsse, die auf Beardsley wirken, sind in seiner Art, die er mitbrachte, die er als Untergrund hatte, vorbedingt. Es ist wie ein schrittweises Annähern an sein Ideal, das zu erreichen er die zuerst befreiende, dann drückende, da aber auch schon verlassene Hülfe anderer braucht. Das Ideal ist die Kunst in Schwarz und Weiß — nicht in der Art Klingers, sondern in der Beardsleys. Diese ist, seine Darstellung nicht nur frei von allem Malerischen

und Zufälligen zu machen, sondern den Gegenstand in Essenz zu geben mit den Mitteln der Linie und dem Ziel der Dekoration, dem Verzieren eines weißen Blattes Papier. In den Blättern aus seiner letzten Zeit, der „*Lysistrata*“ z. B. verzichtet Beardsley auf allen Hintergrund. — Was ihn weiterführte waren nun Whistler und die antiken Vasenbilder. Das Porträt der Mme Réjane giebt „whistlered“ Beardsley. Die Bilder zu Popes „*Lockenraub*“ zeigen ihn in einer neuen Vollendung. Nun halten die *Maîtres débonnaires* des 18. Jahrhunderts das so oft getaufte Kind über das Becken. Dies ist so eigentümlich bei diesem Künstler: er ändert sich und man erkennt ihn sofort wieder, das ist, er ahmt nicht nach, sondern lernt sein Wesen an dem Verwandter entdecken. — Ein so subtiler Künstler wie Beardsley legt Wert auf die Art seiner Signierung. Zuerst unterschreibt er seine Zeichnung mit seiner Handschrift: Aubrey V. Beardsley — dann fällt das V weg, Japan bringt die stilisierten Samenballen der *Tussilago*, ein Zeichen, das in reicher oder minder reicher Ausführung lange gebraucht wird wegen seines ornamentalen Reizes. Auf einigen Blättern findet sich ein ganz dürrerisch gehaltenes Signet, schließlich nur mehr in Marginalien AVBREY BEARDSLEY.

Wie immer auch die Meinungen über den Künstler auseinandergehen, darin sind alle einig, daß Beardsley ein außerordentlicher Zeichner war, daß er die ornamentale Linie beherrschte wie wenige. Eine Zeit lang drohte er dieses sein Können selbst zu zerstören, in der Zeit, da er sich unter dem Einfluß der Japaner der Tusche bediente. Doch rasch fand er das ihm eigene Mittel wieder. Beardsley zeichnete das Blatt zuerst mit Bleistift, alle Entwürfe und Möglichkeiten auf dasselbe Blatt; mit der Feder zog er dann nach. Das gleiche Verfahren übte er auch bei Wiederholungen. Man sucht vergebens bei ihm nach Studien, da erste Anlage und letzte Hand sich auf demselben Blatt findet, das eine sorgfältig ausradiert. Einiges ist — wie die Bilder zu Gautiers *Mlle Maupin* — farbig; ich habe davon nichts gesehen, doch versichern die Kenner dieser Blätter, daß Beardsley die Farbe ergeben war, was das hiefür geübte Auge auch leicht an den Schwarz-Weißblättern erkennt. Kritiker, deren Urteil darin kulminiert, ob etwas auch „richtig“ gezeichnet ist, fanden, diese Hand sei zu groß, dieser Fuß zu klein — sie messen hier mit einem falschen Maß, weil sie am unrechten Ort damit messen. Sie mißverstehen Beardsleys Kunst, die vor allem eine dekorative war und auch sonst gar nicht den Anspruch erhebt, eine Kunst der äußeren Naturwahrheit zu sein. Beardsleys Neigung war, einen seelischen Zustand, einen Charakter, eine Leidenschaft in den Linien des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen darzustellen; er läßt nichts Verborgenes verborgen sein; es genügt ihm nicht, etwa bloß den Blick der Augen zu ändern, um einen Affekt auszudrücken, er ändert den ganzen Körper — Hände, Füße, Kleidung, Haar und auch die Umgebung erfahren Aenderungen, nicht sogenannten symbolischer Art. Keine Uebersinnlichkeiten stellt Beardsley dar, keine „Philosophien“ und „Ideen“. Der Mensch in seiner innern Schönheit und Häßlichkeit ist sein Gegenstand. —

Zu den Dingen, welche Beardsley liebte und häufig darstellte, gehören die Bewegungen eines barocken Tanzes, Frauen bei der Toilette, eigenartige, vielen Moden und Stilen entlehnte Kleider, ein Schmücken der Räume mit merkwürdigen Tischen und Stühlen; schlanke Kandelaber mit dünnen Kerzen

kehren oft wieder, wie reichgerahmte Spiegel. Er liebt es, das Geschlecht seiner menschlichen Figuren manchmal übermäßig zu betonen, oft wieder zu hermaphrodisieren. Ein Selbstporträt in den „Posters in Miniature“ gleicht etwa dem Bilde jener Mädchen mit kurzem Haar, vollen Lippen und steifer Hemdbrust, welche die Pariser Karikaturisten gerne verlachen, nur daß Beardsley fern von aller Karikatur ist. Denn er übertreibt nie körperliche Eigentümlichkeiten zu einem lächerlichen, sondern psychische zu einem grotesken Effekt, es ist wenn auch Geist so doch nicht Witz und Komik in seiner Uebertreibung. Seine Typen sind in ihrer Häßlichkeit und in ihrer Schönheit Erfindungen, sie haben nie ein Modell in der Wirklichkeit gehabt. Man muß sie mit den bekannten Grotesken Lionardos vergleichen. Es ist bei Beardsley auch alles zu überlegt, zu sehr Absicht, zu sehr zum Ganzen notwendig — Eigenschaften, welche der Karikatur, die zufällig, rauh, unwillkürlich ist oder scheinen soll, fehlen. Beardsley ist satirisch, aber nicht gutmütig: er ladet nicht ein, mit ihm zu lachen, denn seine Satire ist nicht sozialer Art. Und dies ist es auch, was Beardsley von einem Künstler trennt, der sich mit ihm — sonst ganz unähnlich — im Punkte der Satire fast berühren möchte, ich meine Rops. Es besteht zwischen beiden eine Art Verwandtschaft, nicht in den rein künstlerischen Mitteln, da sind sie polare Gegensätze, aber in der Anlage. Beide glossieren sie in den Inhalten ihrer Kunst die Probleme der menschlichen Schönheit und der Erotik — aber beide wie verschieden! Rops ist mit all seiner Kenntnis der Raffinements der Derbere, Lautere. Seine Kraft liebt das Fleischliche der Sünde, die Brutalität, die Ausgelassenheit, das Orgiastische darzustellen. Seine Erotik geht den Weg zwischen zügelloser Anbetung und brutaler Verachtung. Er liebt vorher, um nachher zu hassen. Er ist der Sinnliche, der seinen Intellekt zur Rache an der Sinnlichkeit braucht in Satiren ohne Schonung. Rops giebt die Natur unverändert, denn die Psychologie seiner Vorgänge ist eine solche, die sich schon in den äußeren Formen verrät. Seine symbolischen Bilder sind im Detail naturalistisch, als Ganzes vom Verstand, vom Witz geordnet zu einem Epigramm.

Beardsley sieht Vorgänge und Menschen von innen heraus; das nimmt alles das Gewand der intuitiv erkannten Seelen an, die den Körper deformieren zum idealen Ausdruck ihres Zustandes. Da wird die Sünde schön und eine Tugend, weil sie groß und herrschend ist, da wird die kleine Tugend, die halbe Sünde zur widerlichsten Häßlichkeit. Beardsley hat subtilere Empfindungen, er neigt zur Melancholie, er ist subjektiv. Von Rops ist ein Aquarell: „Messalina“, von Beardsley zwei Blätter: „Spaziergang der Messalina“ und „Messalina kommt aus dem Bade“. Bei Rops ist es ein Weib zwischen zwei Altern. Der Körper ist gut in den Muskeln, aber auch nichts mehr; der

etwas geöffnete große Mund läßt die Zähne sehen, die Augen sind wie verwischt von Ermattung oder Verlangen. Beardsleys Messalina ist eine Frau von 50 Jahren, deren Formen in Fett verloren, die Augen klein und stechend, die wulstigen Lippen fest geschlossen sind. Rops Messalina denkt wahrscheinlich auch, Beardsleys Megäre zeigt keine Spur davon.

Auch Beardsleys Kunst ist wie die des Rops der Perversität angeklagt worden. Von Kritikern, welche ohne Verhältnis zur Kunst diese nur dazu nützen, den Schöpfer daraus auf seine Moralität zu prüfen. Auch sie berufen sich darauf, daß das Kunstwerk als eine Offenbarung eines Menschen zu betrachten ist und nehmen sich daraus das Recht für ihr Wächtertum ob guter Sitte. Aber solche Kritiker sind nur die lauterer Stimmen einer Zeit, welche ohne Scham und mit demagogischer Wut die Großen als klein, schlecht und gewöhnlich dem danach lüsteren Publikum zeigen möchte. Hier war die Zeit der Apologien besser. — Beardsleys Freunde haben über sein Menschentum nicht geschwiegen, ich glaube auch nichts verschwiegen, wohl weil sie keinen Anlaß dazu hatten. Beardsley wird uns beschrieben als stolz und von sich überzeugt, was ihn nicht hinderte, andere zu achten oder zu loben, wohl aber von den andern, die ihm dessen nicht wert schienen, zu schweigen. Er war trotz seiner Soziabilität menschenscheu, es fehlte ihm das Bedürfnis nach Mitteilung, was man oft bei Menschen findet, deren Intellekt starke Neigung zur Abstraktion zeigt. Doch verschloß er sich nie dem Leben, an das er mit vielen Interessen geknüpft war. Er kleidete sich wie ein Elegant und haßte die sichtbaren äußeren Zeichen des Künstlertums; für Worte wie Inspiration hatte er Verachtung. Als einer ihn fragte, ob er Visionen habe, gab er die

Antwort: Ich gestatte mir so etwas nur auf dem Papier. Keiner hat ihn je bei der Arbeit gesehen, die er am liebsten abends bei Kerzenlicht that. Kam ein Besuch, so legte er alles beiseit — nie hörte man ihn mit der Miene eines Geschäftigen sagen, daß er keine Zeit habe. Von seinen beiden Gedichten und von seiner Novelle — sie erschienen im „Savoy“ — hielt er viel, wie er überhaupt geneigt war, sich mehr als einen Schriftsteller anzusehen denn als einen Zeichner. Er hatte hier viele Pläne, wie ein Buch über Rousseau, einen Essay über die „Liaisons dangereuses“, der Fragment blieb wie auch „Under the hill“, die Novelle; in dieser Tannhäuser-Groteske ist er derselbe wie in seiner gezeichneten Kunst. — Man hat Beardsley den Sinn für die lebende Natur abgesprochen. Ihm eigentümlich verwendet er sie nur im Ornament aus Pflanzenmotiven. Zu Landschaftlichem benützte er einfach Claude und blieb ihm treu. Es ist keine Spur einer grotesken Behandlung der Natur zu finden — vielleicht weil er sie liebte, mehr als die Menschen.

Mit wie vielen Worten könnte man noch so vieles von der Art dieses



A. BEARDSLEY, THE MYSTERIOUS ROSE GARDEN

Künstlers wiederzugeben versuchen! Doch wenn wir einen dieser Auserwählten fragen, ob er uns sagen kann, was er dachte, empfand als er dieses schuf — er wird uns erstaunt ansehen und sagen: Ich weiß nicht. Wollen wir da mehr wissen? können wir Erklärer des Unerklärbaren sein? Wir können im Grunde nur von unserer Begegnung mit dem Künstler berichten, sagen, was wir Neues hierbei erfahren haben, uns freuen, wenn unsere Art und die des Künstlers sich in nicht weiter nennbaren Zeichen versteht. Diese

Harmonie übertragen wir dann auf das Kunstwerk, indem wir es schön nennen. Die Kritik belehrt nicht, sie bekehrt nicht, sie ist nichts weiter als „de se borner à connaître de près les belles choses, et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis“ und davon zu erzählen. Kunst sei dann wohlgestalteter Bericht von den Gefühlen des Künstlers gegenüber dem Leben. Wenige haben ihren Bericht so wohl und reichgestaltet, als es diese Jugend Aubrey Beardsley vermochte.

FRANZ BLEI

The Morte d'Arthur, with designs by A. B. London, Dent. 1893. 2 vols in 4^o.

O. Wilde, Salome, with 15 drawings by A. B. 1894. 'The Yellow Book', 1895. I—IV. London.

'The Savoy', London, Lane, 1896, I—VIII.

Six Drawings Illustrating Th. Gautiers Mlle de Maupin, by A. B. 1897.

A Book of fifty drawings by A. B. With an Iconography of the Artist's Work by A. Vallance. London, Smithers 1897.

Ben Jonson; his Volpone. Cover, Frontispiece in Line and five Initial Letters by A. B. London 1897, Smithers.

The Rape of the Lock. By A. Pope, with nine drawings by A. B. Smithers, London 1896.

A Second Book of fifty Drawings A. B. London, Smithers 1898.

A Serie of drawings 'Lysistrata' privately issued.

The Early Work of Aubrey B. John Lane, London 1899. (155 drawings)

Aubrey Beardsley by Arthur Symons. London, Unicorn Press 1898.



A. BEARDSLEY, THE WAGNERITES



ISOLDE



ALLGEMEINE BEMERKUNGEN ZU EINER SYNTHESE DER KUNST VON HENRY VAN DE VELDE.

Est unser Geschick, in einer Zeit zu leben, in der die Kunst zusammengebrochen ist wie ein gestürzter Baumriese, dessen Geäste und Gezweige nun zerknickt und zerrissen umherliegen. Man vermutet zunächst wohl, daß ihn irgend ein gewaltiger Gegner, ein Blitzstrahl, mit der Kraft seiner Vernichtung zerschmettert habe. In Wirklichkeit aber waren es Würmer, die ohne Ruhm und ohne Grösse ihn langsam zu Boden streckten. Sie wirkten ebenso sicher, wie Fäulnisbrand und zeugten sich aus den lichtlosen Grundtiefen der Menschenseele heraus.

Eine solche Erscheinung zeigt sich jedes Mal, wenn geistige Ebbe eintritt und den Boden bloß legt, auf dem sich mit der Zeit immer mehr geheimer Unrat angesammelt hat, sei es schneller und haufenweise, wie von Karren ins Wasser gekippter Schmutz, sei es langsam und allmählich, wie der Staub, den auch unsere höchsten Empfindungen abscheiden.

Der Lauf der Dinge vollzieht sich so in regelmässigem

Wechsel: die Kunst sinkt zum Niedergang und zerbröckelt und beginnt wieder aufs Neue, wie ein Kind, reift Wachstum und Vollendung entgegen und entwickelt sich vom Leben zum Tode, ohne daß etwas von ihr sich verlöre. Sie überträgt sich und formt sich um. Die Ursache alles Verfalls und aller Blüte bleibt immer das geistige und sittliche Moment der betreffenden Periode.

Unser Geschick nun ist es, auf einer solchen Grenzscheide zu stehen und in einer Zeit zu leben, in der die Kunst einem gestürzten Baumriesen gleich am Boden liegt, in der wir gleichzeitig jedoch auf Felder mit neu aufgrünenden Saaten sehen. Gerade ein solcher Zeitpunkt aber ist wertvoll und jedes Symptom verdient unsere Beachtung — ebensowohl die Zuckungen der sterbenden als auch das Schreien der neu zur Welt kommenden. Eilen wir also, diese Momente festzuhalten, bevor es zu spät ist, bevor uns der Strom zu weit fortträgt oder bevor uns der blendende Glanz des Werdenwollenden die Trostlosigkeit des Gewesenen vergessen liefs.

Es ist notwendig, gleich zu Anfang festzustellen, daß alle Benennungen, wie: niedere Kunst, Kunst zweiten Ranges, Kunstindustrie, angewandte Kunst, Kunsthandwerk nur in soweit Geltung haben können, als sie sich auf Dinge beziehen, die man übereingekommen ist, so zu bezeichnen. Es kann aber keineswegs zugegeben werden, daß sie zutreffend sind oder auch nur, daß wirklich existiert, was sie bezeichnen.

Wir können in der Kunst keine Scheidung zulassen, die darauf ausgeht, einseitig einer ihrer vielen Erscheinungsformen und Ausdrucksmöglichkeiten einen höheren Rang vor den übrigen zuzuweisen; eine Scheidung der bildenden Kunst in schöne Kunst und in eine zweitklassige niederere, industrielle Kunst aber verfolgt keinen anderen Zweck. Sie ist durchaus willkürlich und wurde völlig unberechtigt und parteiisch von den schönen Künsten auf-

gestellt, die vor ihrem Untergang diese Ausflucht brauchten, ihr Dasein etwas zu verlängern. Alle Einrichtungen und Ideen übrigens gelangen in eine derartige Phase. Es ist eine unbewußte Art, sich zu verteidigen und das Ende zu negieren, als könne man damit den Elementen Schach bieten, die dieses Ende doch notwendig herbeiführen müssen.

Es ist im Grund aber nichts anderes: als eine völlig mißbräuchliche Rangaufstellung, ein brutales Vordrängen auf den ersten Platz und eine plumpe Zurücksetzung gerade der lebensvollsten Gebiete: der niederen Künste — und just in dem Augenblick, da sich ein neues Ausdrucksmittel fand — in der Industrie. Die schönen Künste sahen sich dadurch bedroht und so wurde diese neue Form für minderwertig und für zweiten Ranges erklärt.

Es erinnert dies an Grauköpfe, die ein Kind ohrfeigen und lebenslängliche Unterwürfigkeit von ihm verlangen,

weil es minderwertiger Art sei. Sie vergessen dabei nur, wie viel näher sie selbst dem Ende sind. Die als untergeordnet hingestellte Kunstindustrie jedoch gewann langsam an Kraft- und Lebens- und Zukunftsbewußtsein. Freilich dauerte es immer noch lange genug, bis sie erkannte, welche Bewandnis es mit ihrem zweiten Rang und mit ihrer geringeren Bedeutung auf sich hatte.

„Schöne Künste“ — das heißt also: Gemälde, Statuen, Bauwerke. Das alles bildet eine Vereinigung, aber keine Einheit — und giebt sich unter der Form einer Gesamtbezeichnung die nichts gemeinsam hat, als ihre neubegründete Vornehmheit.

Diese Ueberhebung und dieses Vornehmthun bedeutet jedoch nur einen Zustand des Verfalls. Beides sind durchaus negative Momente und stehen im Widerspruch zum Wesen der Kunst selbst. Man kann schon daraus, daß sie nur eine Vereinigung und keine Einheit bilden, schließen, daß es sich hierbei nicht um wirkliche Kunst handelt, weil Kunst sich nur begreifen läßt unter der Bedingung einer einheitlichen und freiwilligen Hingabe an das jeweilige Ideal.

Von Kunst kann doch wohl nur gesprochen werden bei Voraussetzung von gleichartigen Bestrebungen, gemeinsamer Zielrichtung und vollgültig gleicher Anerkennung und Berechtigung für alle ihre grundlegenden Ziele. Die „schönen Künste“ aber hatten, sich aufs hohe Pferd setzend, diese Einheitlichkeit und Gemeinschaftlichkeit wissentlich gesprengt, sowohl durch ihre Selbsterhöhung als auch durch die in aller Form ausgesprochene Geringschätzung jeglicher Art von Kunst in Holz, Thon, Metall, Glas oder Weberei.

Eine solche Ranganweisung für die verschiedenen Kunstgebiete war eine neue Erscheinung und in früheren Niedergangsphasen unbekannt. Es gehört schon ein Grad von Unwissenheit dazu, sie in der Kunstgeschichte des Altertums oder in der gothischen Periode anwenden zu wollen. Die ganze Scheidung ist neueren Datums und kam den Alten ebenso wenig in den Sinn, als etwa den Primitiven.

Für sie gab es nur eine Kunst, oder schlankweg nur die Kunst — die sie in ihren mannigfachsten Erscheinungsformen verehrten, ohne daran zu denken, verschiedene Rangstufen schaffen zu wollen für die, die nur auf einem ihrer Gebiete thätig waren. Alle galten als gleich berufen und geehrt, weil Jeder nach seinem Können sich der gleichen Idee des Schönen weihte, je nach der Vorstellung, die man zu der betreffenden Zeit und in dem betreffenden Land hiemit verband.

Dennoch aber übertragen wir diese Scheidung auch auf die Beurteilung der antiken Kunst, obwohl sie, wie gesagt, völlig willkürlich ist und obwohl sie schweres Unheil für die Kunst bedeutet. Sie ist ein Fleck in ihrer Entwicklung, sie ist Gift in ihrem Blut. Sie entspricht dem Verlangen von Menschen, die auf Grund ihrer Einzelleistungen sich hervordrängen und alle Anerkennung für sich allein beanspruchen.

Eitelkeit und Ueberhebung hatte gar bald alle Ehren und Vorteile, die der Kunst zukommen, herausgefunden und gefolgert, daß diese besser nur Wenigen zu Gute kämen.

Diese Scheidung datiert allerdings schon einige Zeit her, sie ist aber ebenso vorübergehend, wie die gegenwärtige Dekadenzstimmung. Ihr trübseliges Zerbröckelungswerk hat ebensowenig nachhaltigen und dauernden Erfolg, als die Benennungen, mit denen man die von der großen Kunst losgetrennten „kleineren Künste“ belegte. Sie schwankt und

wechselt und bildet sich um und erweitert sich und bei näherem Zusehen erkennt man zweifellos einen gewissen Drang, wenn auch nur ganz leise, der eine Zurückgewinnung der früheren geschlossenen Bedeutung und Einheitlichkeit aller Künste anstrebt.

Zunächst hatten sich nun die derart offiziell zurückgedrängten Kunstgebiete mit der Bezeichnung: „Künste zweiten Ranges“ zu begnügen. Später hieß es „Dekorative Künste“, des Weiteren unbestimmt und ganz unsachgemäß: „arts mineurs“, das heißt also „Künste unter Vormundschaft“. Aber wer oder was hatte denn ein Vormundsrecht über sie?! Und schließlich: „Industrielle Künste“.

Diese Bezeichnung trifft aber auch nur bis zu einem gewissen Grade zu, denn sie bezog sich in Wirklichkeit auf Künste, die keineswegs noch industrialisiert waren. Außerdem lag eine gewollte Mißachtung darin, die im Hinblick auf das industrielle Moment dem Ansehen des Künstlers Abbruch that. Wenn man die Summe an Aergeris und Gräuel ermist und all den Klein- und Groß-Kram überblickt, der in diesem Zeichen gesündigt wurde, so meint man die Zeit seiner Herrschaft müsse von unendlicher Dauer gewesen zu sein.

Der erste wirkliche Aufschwung zeigt sich erst in der neuen Benennung: „auf die Industrie angewandte Künste“. Das bedeutet eine Entfaltung von Kräften in der Richtung zur Industrie, die andere nach sich ziehen werden und wobei Zweck und Mittel sich gegenseitig gleiche Berechtigung zugestehen.

Vorläufig legte man durch ein solches Zusammenwirken der Industrie größere Opfer auf als der Kunst. Selbstverständlich war diese Eroberung, der aller Wahrscheinlichkeit nach sehr schnell noch andere folgen werden, nur eine durchaus natürliche Entwicklung und Ausdehnung ihrer Äußerungsmöglichkeiten, es darf dennoch aber nicht unerwähnt bleiben, daß die Industrie nur mit großem Widerwillen diese Verbindung einging, die ihr zunächst völlig unfruchtbar erschien und ungeeignet, die großen Gewinne zu schaffen, die sie bis dahin in aller Seelenruhe einzustreichen gewohnt war.

Im Uebrigen können bis jetzt wohl die Früchte dieser Verbindung weniger ins Gewicht fallen, als die Größe des Zieles, dem es gilt; die Bezeichnung selbst aber ist wenigstens klar und sachlich. Die früher getrennten und brach liegenden Elemente regroupieren sich in ihr und die Macht der Industrie hält sie mit starkem Band zusammen. Die zunächst so bezeichnende Gleichgültigkeit der Industrie gegen alles Künstlerische aber wird nur so lange dauern, als die Künstler selbst den Einfluß mißachten, den sie durch diese gewinnen werden.

Aber sie ist da, greift immer weiter um sich, dringt immer tiefer in alle Gebiete des Kunstgewerbes ein und zwingt sie, entweder sich ihr anzupassen oder zu verkümmern. Ihre neue Aesthetik verhilft dem einen Teil zu frischem Aufschwung und bringt den andern zum Verfall; hier Anregung, dort Gift. Die Vereinigung aber, die sie anbahnt, wird in ihrer Wirkung den augenblicklichen Verlust ausgleichen. Nur der Dilettant wird darüber klagen. Wer sich aber nicht blind einschwört auf das, was war, oder gleich blind dem entgegentritt, was kommen will, wird sie ohne weitere Trauer einfach als etwas Gegebenes hinnehmen.

Wenn es der Industrie jedoch gelingt, die auseinanderstrebenden Künste wieder zu neuer Einheitlichkeit zusammen-

zuschließen, so sollten wir froh sein und ihr dafür Dank wissen. Außerdem sind die durch sie bedingten Umbildungen nichts anderes, als eine natürliche Weiterentwicklung der Stoffe und Mittel dieser Kunstgebiete und eine Anpassung an die Forderungen der Gegenwart.

Die Industrie selbst aber gehört zu diesen Forderungen und ist ihrerseits eine ebenso naturgemäße Entwicklungsform der menschlichen Arbeit, denn ohne diese und ihren ganzen Organismus wäre weder Zusammenschluß noch Ausbreitung möglich gewesen.

Die Industrie hat die Künste, die bisher nach den verschiedensten Richtungen auseinanderstrebten, einheitlichen Anforderungen und Gesetzen unterworfen und ihnen somit eine gemeinsame Aesthetik gegeben, die alle demselben Ziele zuführt, die zugleich aber jeder einzelnen den Weg offen läßt, den sie nehmen will. Ein verständiger Hirt führt in dieser Weise seine Herde.

Die Industrie hat die Metallkonstruktion, ja sogar den Maschinenbau in den Bereich der Kunst gezogen. Sie hat kurzweg also den Ingenieur zum Künstler erhoben und das ganze Gebiet der Kunst um all das bereichert, was die Bezeichnung „auf die Industrie angewandte Künste“ mit Stolz umschließt.

Aber der Wunsch nach noch umfassenderem Zusammenschluß und nach noch bestimmterem Ausdruck geht immer weiter: man wird wohl in Kürze schon von „Künsten der Industrie und der Konstruktion“ reden und diese Benennung schließt die Architektur ein, die sich so, fast gegen ihren Willen, in die Dreiteilung der schönen Künste einbegreifen sieht. Warum sollten auch Künstler, die Paläste aus Stein bauen, anders und höher rangieren, als Künstler, die solche in Metall ausführen? Und wenn also die vielfachen Aeußerungen einer Malerei und einer Skulptur, die darauf hinzielen ornamental zu sein, nicht bloße Täuschungen sind — und sie können es nicht sein — so ist diese Einigung nur eine Frage der Zeit und wir werden sie über kurz oder lang anerkennen müssen unter dem Namen: „Industrie-Konstruktions- und Ornamentationskünste“.



Ehe Malerei und Skulptur sich von der Baukunst trennten, um als Gemälde und als Statue — (die einzigen Formen, unter denen wir heute gewillt scheinen, diese Künste noch anzuerkennen) — ihr gesondertes Leben zu führen, gehörten sie zu jener Dreieinheit, die mit der Baukunst zusammen die Einheit der Kunst darstellte. Keine dieser drei Einheiten war für sich allein selbständig. Die Thätigkeit jeder einzelnen gebär sich aus einem gemeinsamen Grundgedanken, der sie wie eine Art Nabelschnur unter einander verband und allen das gleiche Leben zuführte.

Dieser gemeinsame Gedanke, das Blut, das sie nährte, war der Zweck: auszuschmücken. Die Malerei bethätigte ihn ebensowohl beim Bauwerk als im Buch, während die Skulptur solche Lebenskraft aus ihm sog, daß sie sich wie eine triebstarke Pflanze an Pfeilern, Gewölben und Gesimsen emporrankte.

Dieser Ausschmückungszweck erhielt beide Künste keimkräftig und verjüngte sie ebenso immer aufs Neue, wie er

sich selbst immer aufs Neue wieder leben-zeugend und vorwärtsdrängend im Instinkt des Menschen verjüngte.

Nicht lange jedoch und diese gesunde Entwicklung artete aus. Es geschah wohl, daß Selbstsucht und Habgier dazwischen traten und das Werk des Malers und Bildhauers von dem des Baukünstlers abrisen, um es für sich einzuschließen und sich seines Besitzes zu freuen in dem Bewußtsein, daß es nunmehr niemand Anderem gehöre. In diesem Augenblick wurde die Malerei zum Gemälde, die Skulptur zur frei erfundenen Statue.

Vorher waren weder solche Formen noch solche Empfindungen bekannt; wachsende Gier aber und immer stärker werdender Egoismus unterjochten die Kunst mehr und mehr und man freute sich ihrer zuletzt eigentlich nur noch aus einer bis ins Ungeheuerliche gestiegenen, alles Andere aufzehrenden Sucht nach Besitz heraus.

Der Mensch dieser Epoche — oder dieses Geistes, und viele unter uns gehören dazu — freut sich an einem Kunstwerk lediglich nach dem Grade seiner Seltenheit. Er möchte: es wäre nur ein einziges Mal vorhanden, und wenn das Glück es fügt, daß es in seinen Besitz gelangt, so bewundert er es, weil es eben nur einmal vorhanden und weil gerade er es sein eigen nennt. Und wenn's noch so häßlich wäre, er ist doch stolz darauf — weil es eben, wie gesagt, nur einmal vorhanden und weil es gerade ihm gehört.

Alles Schöne scheint für diese Art von Menschen keinen andern Zweck zu haben, als ausschließlich für einen von ihnen allein da zu sein. Sie mögen nicht zugeben, daß ein Nachbar bei sich, in seinem Hause und wäre es auch nur an einem Bruchteil des Schönen sich freue, das sie, wer weiß mit welchen Opfern, für sich und ihr Haus erworben haben, in dem Alles ihnen allein gehört — von ihrer Frau an, von allem Körperlichen an bis zum unkörperlichen Sonnenflimmer, der an ihren Wänden spielt — wie sie wenigstens vermuten und Jedem, der es hören will, versichern.

So ist es denn auch nicht mehr der ursprüngliche Gedanke an Ausschmückung, der unsere Malerei und Skulptur, die eigentlich nur noch als Gemälde und als Statue bekannt sind, befruchtet, sondern Leben und Erfolg fließen ihnen aus anderen Quellen zu. Es ist die Anekdote, der sie für den Augenblick beides verdanken.

An Stelle der ornamentalen und synthetischen Konzeption, an Stelle der willkürlichen und gewollten Anordnung, an Stelle der symbolischen Bedeutung der Farben trat die realistische Richtigstellung der menschlichen Formen, sowie die getreue Wiedergabe der wirklichen Farben.

Hauptsache ist nunmehr: möglichste Natürlichkeit einer Scene sowie Spekulation auf ein mehr oder minder anekdotisches Interesse. Die wesentlichsten Darstellungsmittel: Farbe, Linie und Form spielen nur noch eine ganz untergeordnete Rolle. Die bildenden Künste haben ihr Ziel geändert und machen Anleihen bei ihrer Schwesterkunst, der Poesie — bei Roman und bei Drama, die ungleich besser als sie eine Begebenheit oder eine Geschichte zu erzählen vermögen; denn sie verfügen über Ausdrucksmittel zur Darstellung einer fortschreitenden Handlung, während Malerei und Bildhauerei nur einen einzigen Augenblick, einen einzigen Ausdruck, eine einzige Stellung geben können. Daraus allein ergibt sich schon, daß diese sich an etwas In-sich-Geschlossenes halten müssen.

Weder Gemälde noch Statue ist aus einem wirklichen Bedürfnis hervorgegangen, sondern aus Entartung und Egoismus; sobald aber beide selbständig zu werden begannen und aus eigener Kraft heraus ein eigenes Leben zu leben anfangen, wurde ihre Mitarbeit an der Entwicklung der Kunst nicht bloß sehr fragwürdig, sondern eher nachteilig.

Ich weiß sehr wohl, wie ungewöhnlich und wie befremdend die Behauptung wirkt: Gemälde und Statue sei für die Entwicklung der Kunst nachteilig gewesen, jedoch es ist nicht das erste Mal, daß ich sie aufstelle, obgleich das Resultat bisher noch immer war, daß sie selbst im besten Falle nur als „geistreiches Paradoxon“ aufgenommen wurde.

Trotz alledem aber hat das Gemälde in Wirklichkeit nichts zum Ausbau der bildenden Künste im Altertum beigetragen und es kann daher auch nicht beanspruchen, als eines der wesentlichen Organe der Kunst betrachtet zu werden, ja nicht einmal als die wesentliche Form der Malerei selbst.

Die „Zimmerstatue“, heutzutage das Ziel fast aller Bildhauerkunst, bildet ein völlig Selbständiges und will alle Ehre nur aus sich allein heraus haben und nicht im Sinn eines ornamentalen Zusammenhangs mit der Architektur, den diese ehemals von ihr verlangte. Sie ist ebenfalls eine Form des Niedergangs — ein Organ eher krank, als gesund — und hat ebenso wenig zu den glänzenden Kunstschöpfungen früherer Zeiten beigetragen.

Aber auch die Architektur, das Herz der wahren Einheitlichkeit der Künste, harret vergeblich der Blutwelle, die es schlagen machen soll. Sie ist ein beinahe leblos gewordenes Organ, das weder Gemälde noch Statue zu neuem Trieb erwecken konnten und aus dem der Gesamtkunst nur wenig Kraft erwächst, denn sie erweist sich bei jedem Rücklauf immer zweifelhafter und ohnmächtiger.

Wahrlich, die Kunst selbst kann sehr wohl bestehen und sich entwickeln und weiterbilden auch ohne Mithilfe von Gemälden oder Statuen, ja auch ohne Mithilfe des Bauwerks, wie wir es heute aufzufassen gewohnt sind, während die schönen Künste, zu einzelnen Gemälden, zu einzelnen Statuen und Bauwerken aufgelöst, kaum im Stande sind, Sinn für Kunst zu wecken.

Der völlige Mangel an allem künstlerischen Verständnis bei der Generation, die der unseren voranging, genügt wohl hinlänglich zum Beweis dafür. Ihre Gemälde haben uns dahin gebracht, nur eine gewisse graue, kraft- und glanzlose Farbe zu schätzen, weil es gerade die schlechten Bilder sind, die der Menge imponierten; ihre Statuen desgleichen glatte und kraftlose Formen, weil es ebenso gerade die schlimmsten sind, die der Menge gefielen und weil eben nur die „unsterblich“ wurden, die die Menge auf den Schild erhob — während die Architektur ganz clichémäßig und schablonenhaft vorging, sodaß Alles, was man um uns herum baute, völlig kümmerlich und steril ausfiel.

Auch die StraÙe zeigt den Tiefstand alles künstlerischen Verständnisses so deutlich, daß auch die Blutlosesten allmählich darüber betroffen werden, aber sie sind so unfähig und so ungeschickt, über all die Scheußlichkeiten und über sich selbst hinauszukommen, daß sie darauf verfielen, Bild und Statue zu Hilfe zu rufen, um der StraÙe etwas Malerisches zu geben und um sie zu einem Ganzen umzuschaffen, das schließlich doch nur der Kunst in ihrer höchsten, vollendeten Vereinigung als Bau-, Industrie- und Ornamentationskunst

zu schaffen möglich ist. Wann aber werden wir diese haben? Diesen allseitigen Zusammenschluß, diesen Durchbruch eines unmittelbaren, natürlichen Empfindens und Wollens — Häuser für den besondern Zweck, dem sie jeweils dienen sollen — Schaufenster mit geschmackvoller, nicht bloß auf Täuschung berechneter Auslage.

Aber um das zu erreichen, müßte die Schönheit erst über die Unmoral der alles andere zurückdrängenden Sucht nach Geld siegen dürfen und über die Verirrungen, die jedes Einvernehmen und Zusammengehen der Menschen fast zur Unmöglichkeit machen.

Straßen und Menschen sehen aus, wie sie es verdienen und wenn sie ihr Aussehen ändern wollen, so wird es Maskerade. Die gewöhnliche zeigt sich in der Nachahmung von Fremdem in Benehmen oder in Kleidung, die ausnahmsweise besteht im Aufkleben einer Pappnase, einer Perrücke oder eines sonstigen scherzhaften Ornaments — in beiden Fällen aber ist es Maskerade.

Es giebt übrigens, ganz bestimmte Beziehungen zwischen dem Menschen und der Umgebung, in der er lebt, ganz allgemein, sowie ganz bestimmte Beziehungen zwischen dem Menschen und dem Haus oder dem Zimmer, in dem er lebt.

Ändert jemand einmal die Menschen — sei es nach guter oder schlechter Seite hin — so wird er damit auch seine Straßen und Häuser ändern; der Grad von Geschmacklosigkeit, den wir allmählich erreicht haben, zeigt deutlich, wie tief wir gesunken sind.

Um freilich eine einigermaßen nachhaltige Wandlung herbeizuführen, müßte man den Mut haben, auf die Grundursachen zurückzugehen. Aber wer von allen, die sich zusammengethan haben, um von einer Wendung zum Besseren, z. B. im Hinblick auf unsere Straßen, zu träumen, würde auch nur den Mut haben, die Haltlosigkeit, die Unmoral und all die Ausartung und Gaunerei zu kritisieren, die sich in ihnen breit macht.

Die Straßen sind offene Kloaken, schrieb Beaudelaire; also meine Herren von der Straßen-Baukunst! weg mit eurem friedlichen Frack und mit euren Schnallenschuhen — und ans Werk! oder wie dachtet ihr es euch?! Es ist gerade genug Anderes in den Kloaken zu thun, als darin zu paradien. Teilt euch in das Geschäft und führt es durch zu einem großen Gesamtwerk.

Wer verurteilte nicht die langweilige Trostlosigkeit all der unnatürlichen Frauengeschöpfe, die einen entarteten Fratzen schneidenden Balg hinter sich herziehen?! Wer lachte nicht über all die jungen Greislein, wie sie, die Arme herunterhängend, die Hosen aufgekrempt, den Regenschirm in der Faust, ob es gut oder schlecht Wetter, und immer mit der Krücke nach unten, in lächerlicher Feierlichkeit sich in ihre Schulhäuser begeben, als ginge es ins Ministerium?! Wer aber übernahm es, die Straßen einmal von jenen älteren, dicklichten Herren zu säubern, mit aufgeschwemmtem Gesicht — oder von jenen Karikaturen auf die eigene einstige Eleganz, die da mit schmierigen Augen die vorübergehenden Frauen verfolgen?! Wer würde es wagen, all die Tagediebe und Faullenzer laut einmal mit den Namen zu nennen, die sie verdienen?!

Und hier liegt der eigentliche Jammer — in den tausend Widerwärtigkeiten eines wüsten Haufens, der weder von Gesundheit, noch von Moral, noch von Kunst etwas weiß.

Alles das aber füllt und füllt die Kloake.

Wer dabei noch Lust verspürt, für deren Schmuck etwas zu thun, möge es thun. Den Unrat selber bannt er damit freilich nicht. Und wenn — was heisst denn: etwas zum Schmuck unserer Strassen thun? Erste Forderung dabei wäre doch wohl: möglichste Uebereinstimmung der Schmuckart und des Materials mit der Form und mit dem Material dessen, das geschmückt werden soll. Es wäre, offen gesagt, zu danklos, gerade diesen Punkt weiter auszuführen. Was man so sieht, zeigt zur Genüge, welcher Geist hier waltet und welchem Ideal es gilt.

Wo in einer Strafe Kunst getrieben wird — da wird sie irgendwo hingeklatscht, wie eine Marke auf einen Brief, wie ein Pflaster, eine Wunde zu verdecken, oder wie ein Fufstritt — irgend wohin.

Wir können uns aber das Rezept etwas ansehen, nach dem die Künstler zu arbeiten pflegen, die in neuester Zeit begonnen haben, dann und wann einmal ein paar Stunden für Kunstindustrie und Ornamentation zu opfern.

Sie nehmen irgend eine landläufige Form — und Wichtigthuer haben sich, als bedürfe es hiezu schon einer besonderen Mühe — und unterziehen alsdann diese Form einer beliebigen Verschleißlichung durch Einränderung, Buckelung, Abflachung oder Ausbauchung und bekleben sie mit allem, was sie aus ihrer Malerei oder Bildhauerei her im Griff haben und im Handumdrehen beginnt dann Topf, Leuchter, Teppich oder Möbel irgend ein Geschichtchen zu erzählen.

Die Gegenstände sollen eine Sprache bekommen und die meisten reden dann auch alsogleich von kleinen nackten Weiblein, wobei der Klassizist die Mythologie verschandelt und der Realist seine Frau oder sein Modell. Diese armen kleinen Weiblein müssen natürlich die equilibristischsten Kunststücke verstehen, um sich an solch einem Deckel oder Henkel oder Konsölchen zu halten — aber Kunststücke sind es ja gerade, was diese Künstler wollen, und es bedarf schon ganz anderer äußerer Schwierigkeiten, um sie davon abzubringen.

Selbstverständlich hält ein derart angebrachter Schmuck zuletzt immer, ebenso selbstverständlich aber verfehlt der also geschmückte Gegenstand von vornherein auch den Zweck, dem er bestimmt war — sei es nun, daß das Gewicht dadurch unnötig vergrößert wird, sei es, daß man sich beim Anfassen womöglich die Hand verletzt.

Es giebt aber Virtuosen, die ganze Sätze und Verse, ja ganze Landschaften auf dergleichen anzubringen verstehen und es ist vor allem das Holz, das hier am meisten auszuhalten hat.

Der Widersinn einer Anwendung von Schmuck und Verzierungen in dieser Weise wird am klarsten, wenn man ihn in bestimmten Feldern wiederholt, als handle es sich z. B. um eine Façade.

Man erwäge einmal, wie viel so ganz nackter Weiblein nötig wären für die Ausdehnung einer solchen, und wie viel Geschichten und Begebenheiten, um alle Wandteile eines Hauses solchergestalt auszuputzen.

So ist das Bild von Epinal, von Straßburg — ohne Verse; es ist in der That eine neue Dekoration, aber eine Dekoration, die man vor den Häusern in Rahmen gebracht hat.

Die Ornamentierung hat mit dem allem in der That nichts zu thun, höchstens die Illustrierung; im Grund aber

ist es nichts anderes, als das Prinzip des Bildes und der Statue. — Beide sind auf die Strafe hinabgestiegen — ein Symptom, das man nicht weglegen kann —: den Weg zur ... Kloake!



Um den verloren gegangenen Sinn für lebendige und kecke klare Farben, für kraftvolle und starke Formen und für vernunftgemäße Konstruktionen zurückzufinden, muß man da suchen gehen, wohin die „schönen Künste“ nicht haben vordringen können, und zwar da, wo alle künstlerische Absicht sich den notwendigen nützlichen Dingen zuwendet, z. B. in unserer Kleidung — oder in unserem Haus.

Eine Dorfstraße steht der charakteristischen reinen Schönheit ungleich näher als eine Straße in der Stadt — und einfach deshalb, weil jedes Haus, jeder Gegenstand sich deutlich abhebt, voll Geschmack und oft sogar voll künstlerischer Empfindung. Beides aber vererbte sich, wie es scheint, nur auf Bauern und Fischer. Was uns dabei gefällt ist leider nur Tradition — und bald schon wird es darum geschehen sein, auch bei ihnen unserem Verlangen nach Originalem und Persönlichem genügen zu können.

Der Sinn für Kunst, in ihrer unverfälschten schöpferischen Wesenheit wenigstens, ist bald nur noch bei primitiven Völkerschaften zu finden.

Ihr Leben zu verschönern sowie die Werkzeuge für die Bedürfnisse ihres Daseins, bildet für sie den einzigen Inhalt des Lebens — und würde man von einem dieser Menschen verlangen, er dürfe sich nicht mehr tätowieren und er dürfe die Matte, auf der er sich hinstreckt oder das Messer, das er zu Beschaffung seiner Nahrung und zu seiner Verteidigung braucht, nicht mehr verzieren und ausschmücken, er würde in seinem kindlichen Verstand den Schluss daraus ziehen, daß ihm nun nichts mehr übrig bleibe, als zu sterben oder daß dieses Leben überhaupt nicht das wirkliche Leben sei.

Wer sein Leben lebt ohne die Zierat der Kunst, lebt nicht voll, er schöpft nicht aus, was die Stunden seines Lebens ihm an Genuß bieten, und häuft Verlust auf Verlust.

Wie eine unbillige Steuer, die der Tod gleichsam zum voraus schon von allen erhebt, die nicht erkennen, daß die Kunst ein Hilfsmittel zum Leben ist und daß wir uns ihrer freuen sollen, wie an anderen Genüssen, die es uns bietet.

Die meisten Menschen bilden sich ein, gelebt zu haben, während sie in Wahrheit jeden Augenblick mit vollen Händen dem Tode opfern — sie halten für Leben, was Tod ist, und vermeinen, besser zu leben, wenn sie freiwillig auf etwas verzichten, das einen wesentlichen Bestandteil des Lebens bildet. Sie beschränken sich auf das Allernotwendigste, sie weisen den Vorteil eines verfeinerten Dekors zurück und sehen geringschätzig herab auf die stille Hilfe, die sie aus solchen Dingen in ihrer Umgebung gewinnen würden.

Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerkunst hinwieder der Schmuck der Gedanken — auf leere Wände übertragen.

Man kann am Ende auch ohne Sprache leben, ohne Gang, ohne Gedanken, und ohne sein Haus in diesem Sinne

zu schmücken, aber wer so lebt, giebt den besten Teil seines Lebens preis und ist verantwortlich für das heilige Pfand, das einem jeden von uns, damit zu wuchern, anvertraut ist. Ein Leben ohne Schmuck ist ebenso wenig wahres Leben, als das man in Klöstern führt, in denen Männer oder Frauen in steter Negation ihrer natürlichen Bestimmung dahinleben.

Es liegt hierin eine Verwirrung von Gefühl und Sittlichkeit, die sich nur notdürftig hinter den Namen eines Ideals verbirgt, wie dieses selbst auch nur aus einer Zeit des Verfalls stammt; denn es ist nur das Ideal einer Verfallszeit, das da fordern kann: man müsse, um sich zu heiligen, auf das Leben verzichten, das keine andere Hoffnung kennt, als den Tod, um all die Ungerechtigkeiten auszugleichen, und das uns lehrt: nicht zu kämpfen, um die Ungesetzlichkeiten der Dinge abzustellen, sondern mit verschränkten oder zum Gebet erhobenen Armen abzuwarten, bis wir nach dem Tode einst alle einander gleich sein werden.

Ich wiederhole, es ist dies nur das Ideal einer Verfallszeit und sein Kernfehler besteht in einem Mangel an Vertrauen zum Leben. Unser gesamter Glaube bewegt sich in einer naturgemäßerer Richtung — in der des Kampfes ums Dasein, in der des Kampfes um eine umfassende Befriedigung aller Lebensbedürfnisse — sowohl in materieller als intellektueller Beziehung. Die einzige Grenze dabei wäre: dass dem Nächsten kein Uebel daraus erwachse.

Aber wenig Menschen scheinen das Leben in dieser Weise zu verstehen. Die einen verkennen es, weil ein ungerecht verteilter Wohlstand ihnen nicht gestattet, all die Kämpfe mitzukämpfen, die das auffrischendste Element des Lebens bilden; die andern verkennen es, weil sie durch eine ebenso ungerecht verteilte Armut ausschließlich zu diesem Kampf verurteilt sind — während zwischen diesen beiden Klassen eine dritte wimmelt, wie zum Ausgleich, sehr zahlreich — deren Geschick es ist, weder Kampf noch Genuß voll auszukosten, und die so ebenfalls keine wirkliche Auffassung vom Leben haben kann.

Wer aber keine rechte Auffassung vom Leben hat, kann auch keine rechte Auffassung von Kunst haben, da diese ihm Schritt für Schritt als Begleiterin seiner verschiedenen Äußerungen folgt — und sich gerade in den Dingen, die zum materiellen Leben gehören, am augenfälligsten beweist, denn sie überträgt sich hier am freiesten und bildet sich hier am natürlichsten weiter.

Sobald das Interesse an diesen Dingen, deren Einwirkung unbestreitbar ist, erlahmt, wird auch der Sinn für Kunst überhaupt erlöschen.

Es fehlt unserer Zeit an Kunstsinn, weil ihn die vorhergehende selbst verloren hatte. Sie begeistert sich für das Scheußliche, weil die vorhergehende hieran Geschmack gefunden. Ich gebe auch gerne zu, daß es ein gut Stück Arbeit gekostet haben würde, bei ihren Nutzgegenständen so etwas wie Verwandtschaft mit Kunst herauszufinden, denn sie alle hatten damals — und es ist auch heute noch nicht viel anders — bedauerlich wenig von Kunst an sich.

Die ganze Vorstellung, die man von Kunst hatte, war höchst unklar, beschränkt und kleinlich. Man nahm Gemälde und Statue überlieferungsgetreu als einzige Ausdrucksweise der Kunst und ließ anderes überhaupt nicht gelten. Es war dies einmal Gewohnheit geworden und niemand fiel ein, sich zu fragen, ob die bildende Kunst sich jemals auch anders

bethätigt habe, ob sich im Laufe der Entwicklung nicht vielleicht ein Bruch vollzogen habe und ob der Geist, der diese Kunstwerke schuf, am Ende nicht gerade das negative Gegenteil zu dem, der Malerei und Bildhauerkunst ursprünglich beherrschte.

Das rein Handwerksmäßige geht ja offenbar auf jene alte Kunst zurück. Nicht aber das Geistige. Ich möchte dies betonen. Denn in der That — und ich kann mich dabei auf keinerlei Einwände einlassen — die schönen Künste, so, wie sie heutzutage gehandhabt werden — haben bloß durch ihre äußerlichen Handwerksmomente etwas mit Kunst gemein, nicht aber geistig.

Sie arbeiten mit den gleichen Mitteln, wie wirkliche, geistige Kunst arbeitet: um zu schmücken, aber sie schmücken nicht, weil sie sich dieses Ziels und dieses Zweckes nicht mehr bewußt sind.

Die Künste der Industrie und der Ornamentation dagegen haben gerade handwerksmäßig wenig mit Kunst gemein, weil die Handwerker das Bewußtsein ihres Standes verloren haben, das Geistige aber ist geblieben. Und dieses ist es, das den widerwärtigsten Fabrikanten veranlaßt, die Dinge, die er fabriziert, mit einem gewissen Schmuck zu umkleiden, der meist gräßlich ist, ohne den sie ihm jedoch nicht vollkommen zu sein scheinen.

Der elementarste und richtigste, freilich auch der brutalste Unterschied zwischen Werken der schönen Kunst und der der Industrie und der Ornamentation drückt sich landläufig wohl derart aus, daß man sagt:

Die einen sind nützlich, die andern sind es nicht. Und von dieser Frage hängt es ab, ob ein Werk zu den aristokratischen schönen Künsten oder zu den demokratischen Künsten zweiten Ranges gehört. Der alte Jammer aber bleibt: der Künstler ist eine Art höheres Wesen, der Handwerker — Tagelöhner.

Diese Einschätzung entspricht einem sozialen Zustand, in dem die Unnützesten die am meisten Geehrten, die Müßigsten die am meisten Angesehenen sind. Klassifiziert sich aber eine Civilisation in dieser Weise, so ist es nur natürlich, daß alle, die von Ehre und Ansehen träumen, darnach trachten, möglichst nichts zu thun zu haben, weil es das einzige Mittel, dieses Ziel zu erreichen. Wenn nun aber entschieden wird: es giebt zwei Klassen in der Kunst: die der schönen — und wer sie ausübt, gehört zum Adel! — und die der Industrie und der Ornamentationskunst — und wer sie ausübt, ist Tagelöhner! und wenn nicht mehr dazu gehört, sich sei es der einen sei es der andern anzuschließen — so liegt es auf der Hand, daß sich Alles zum Adel drängen wird. Die aber, die vorziehen, unter dem Volk zu bleiben, werden nur sehr wenige sein. Die Vorteile sind allzu verlockend.

So kam es denn auch, daß alle Kräfte sich auf den gleichen Weg drängten. Alle Anstrengungen wandten sich den Gebieten zu, bei denen die meiste Aussicht auf Erfolg zu liegen schien und Alles wurde entweder Maler oder Bildhauer oder Architekt. Etwas anderes sah man überhaupt nicht.

Der Einzelne mochte sich seinem Können nach dabei wohl kaum immer behaglich fühlen, aber man beruhigte sich bei dem Gedanken, daß die Sache sich um so besser spiele, je mehr Kräfte man für die eine Rolle habe und je

weniger es an Darstellern fehle. Feerie oder Drama aber, nur auf diese drei Rollen beschränkt, gaben denn doch ein sehr unzulängliches Ganzes.

Es ist ja eigentlich unnötig, daß man auf der Scene überhaupt eine so große Zahl von Personen braucht, aber wenn dann aufs Neue eine Menge neuer Rollen für das Stück eingeschrieben wird, so wird das Resultat sein, daß man eben nicht den Anblick einer nur um so größeren Zahl von Schauspielern hat, die alle die drei gleichen Rollen singen, sondern jeder wird den andern mit allen Mitteln zu überschreien und zu übertrumpfen suchen — so daß das ganze Spiel eher einer wahnwitzigen Posse gleicht als der ruhigen Entwicklung eines großen wundersamen Dramas.

Für diejenigen aber, die sich geschworen haben, durch ihre Arbeit den Sinn für Kunst zu verbreiten helfen, wird die Erneuerung nicht auf sich warten lassen. Aber es wird dann klar zu Tage treten, daß die gegenwärtige Form der Kunstwerke und vor allem die ganze Stellung des Künstlers selbst unüberwindliche Hindernisse für ihre Verbreitung sind. Wer sein Können der Kunst nicht entziehen will, wird die Form ihrer Werke ändern und gleicher Weise seine eigene Stellung. Er wird keinerlei Rangunterschied in der Kunst gelten lassen, und so dem Ideal nachstreben, das sich ganz ebenso der Aufhebung aller Klassenunterschiede entgegen entwickelt.



Die Künstler der alten Mode haben wegwerfend genug unser Jahrhundert für ein nur auf Nützlichkeit bedachtes erklärt. Sie waren unbusfertige und unfruchtbare Träumer, die im Leben nichts anerkannten, als was ihrer Eitelkeit frommte, und weit ab waren von allem, was wir für unsere Mission halten: unsere Pflicht auf Erden zu erfüllen. Diese Pflicht aber besteht gerade darin, uns Anderen nützlich zu machen und zwar durch Schaffung von Werken — jeweils unserem Können entsprechend und möglichst rein und möglichst schön.

Das Leben ist utilitarisch, und das kann nur von denen verurteilt werden, die selbst zu nichts nütze sind.

Man weiß, wie die Generation dieser Künstler endete. Das Leben verleugnend und den Anteil, den die Kunst an ihm hat, versenkten sie sich in Träume und formulierten nichts aus ihnen heraus als Mißverhältnisse und weißblütige Keuschheit, bis sie zuletzt ihren Unverstand sowohl Kunst als Leben gegenüber erkannten und — in wüster Weise Mirbeau legt es ihnen in den Mund — loszogen: „... „Lilien... Lilien... und...“ wie Cambronne sich ausdrückte.

Es ist das der Bankerott der schönen Träume. Die aber, die das einsehen, wie finden sie sich nun mit dem wirklichen Leben zurecht? wie wollen sie nun Kunst und Leben vereinigen? die vorausgegangene Ueberlieferung wieder aufnehmen: das realistische und naturalistische Gemälde oder Bildwerk? die Entwicklung der Kunst zum Leben? und in dem Augenblick, wo sie diese so künstlich aufgehalten haben? Alles in allem liegt der Keim der Renaissance unserer Industrie und Schmuckkunst in der That in dieser realistischen Richtung, die unbewußt dazu beitrug, unsere Ideen von dem Druck zu befreien, der sie zu ersticken drohte.

Wenn man den Realismus und den Naturalismus nur

als neue Richtungen in der Kunst ansieht, die der Phantasie eines beliebigen Künstlers entsprungen, der nichts weiter will, als dem augenblicklich herrschenden Kunstideal Opposition machen, und die Jungen anfeuert, die Götter des Tages zu entthronen, um sich selbst an ihre Stelle zu setzen, so täuscht man sich über das eigentliche Wesen dieser Bewegung, wie man sich über das Wesen aller anderen täuscht, wenn man nicht auf die logische Quelle zurückgeht. Die Neuerer selbst übersehen nur einen Teil der Rolle, die sie zu spielen berufen sind. Sie bilden sich ein, sie blieben bis zum Schluß auf der Scene und der Vorhang fiel bei ihrem Abgang. In Wirklichkeit treten sie lang vorher ab und wissen nicht einmal, zu welchem Ende ihre Arbeit eigentlich führte. Man kann dies aber erst nach einer Reihe von Jahren beurteilen. Die Kunst ist wie ein lebender Organismus; jede Krisis hat ein Ende, und die verschiedenen aufeinander folgenden Schulen sind solchen Krisen zu vergleichen. Der Mangel alles Geistigen bei Gemälde und Statue kennzeichnet das Ende dieser selbst.

Realismus und Naturalismus bedeuten für die Künstler ein Wiedezurückfinden zum Leben. Aber es fehlt noch viel dazu und wir sind noch weit ab von einer wirklichen Vereinigung von Kunst und Leben. Die Neuerer glauben diese schaffen zu können durch absolute Naturwahrheit und durch ein rückhaltloses Bekenntnis unserer Moral und unseres äußeren Daseins.

Ueber den guten Willen dazu aber ist man noch nicht hinausgekommen. Die Sprache, die sie sprachen, war tot, unzugänglich für die Allgemeinheit; die Formen, die sie wählten, Gemälde und Statue, blieben ohne Wirkung auf das Leben selbst. Vermochten sie wirklich eine solche auszuüben, so blieb sie auf Einzelne beschränkt, die reich genug waren, das betreffende Gemälde oder die betreffende Statue für sich zu erwerben.

Damals aber, und heute ganz ebenso, opferten Künstler tagein tagaus ihr Leben und ihr Können an Werke, deren unvermeidliches Schicksal es war — ohne mehr als ganz Wenigen zu Genuß zu werden — an einem dem Künstler im Moment des Schaffens selbst völlig unbekannten Fleck zu endigen. Sie erhöhten damit die Zerfahrenheit in der Dekoration unserer Zimmer nur um so mehr, in denen so wie so schon die ungeheuerlichsten Stile durcheinanderplatzten. Die Ausbeute war für die, die etwas anderes suchten, als Geld zu machen, Null — oder doch so gut wie Null — denn als das Höchste galt, daß ein Werk nur in sich selber schön sein müsse. Wo es seine Aufstellung finden sollte, das überließ man dem Zufall. Man überläßt damit aber auch die ganze Beweisführung für das Gewollte dem Zufall — die Beweisführung auf den ornamentalen Zweck hin. Man schmiedete gleichsam auf gut Glück ein Glied einer Kette und warf es ebenso sorglos auf gut Glück aus, damit es sich irgendwo irgend einer Kette einreihe.

Die Hoffnungen, die man mit begründetem Recht auf Georges Seurat setzen durfte, machte dessen früher Tod zu nichts und so bleibt nur ein einziger Künstler, dem es gegeben war, der alten Ueberlieferung treu die wirkliche Malerei zu erfassen und in ihrem Glauben gelebt und gewirkt zu haben: Puvis de Chavannes.

Sein Werk entspringt dem einzigen eigentlichen Mutterhofse der Kunst: dem Ornamentalen, und eroberte sich ungeachtet aller widrigen äußeren Umstände — und das ist

hochbedeutsam! — auch die große Baukunst. Genauer ausgedrückt: sie verband sich zu Einem mit ihr und diese Vereinigung ist so schön, dass sie die ganze Geschichte unserer Kunst beherrschen und die kommende Generation befruchten wird.

Man kann sich eine Vorstellung machen, was sein Werk gewesen wäre, wenn die betreffenden Bauwerke mit etwas mehr Rücksicht auf derartige Fresken geschaffen worden wären, statt dass diese, wie es der Fall ist, nachträglich in Wände eingepasst wurden, für die eine solche Bestimmung wohl kaum vorausgesehen war.

Sein Werk bildet eine Art Arche, in die sich vor dem kommenden Zusammenbruch alle malerische Kraft und aller Glaube an das Ornamentale noch geflüchtet haben.

Wenn Gemälde und Statue auch verschwinden — die Malerei selbst und die Bildhauerkunst würde keineswegs deshalb mitverschwinden. Im Gegenteil: wenn der Unrat, in dem wir stecken, beiseite geschafft würde, würden beide auf ihr eigentlichstes Wesen, ornamental zu sein, zurückkommen.

Hier liegt die Aufgabe des Malers und des Bildhauers — weit mehr, als in einer gefühlvollen Darstellung irgend welcher Geschehnisse. Denn Geschehnisse, die es wert wären, auf die Nachwelt gebracht zu werden und im Gedächtnisse der Menschen weiterzuleben, Geschehnisse, die es sich verlohnte, auf Wandgemälden zu verewigen, sind selten, und könnten uns eines Tages überhaupt fehlen.

Man ist anderer Ansicht geworden über das Ruhmvolle einer That, und was heute noch als ruhmvoll gilt und als wert für die Ewigkeit bewahrt zu werden, würde weder in der Kirche, noch im Parlament, noch in Rathäusern oder Justizpalästen am Platze sein — sondern nur in Universitäten und in Krankenhäusern.

Die Errungenschaften der Wissenschaft und der Humanität sind vor denen der Kirche, des Parlamentarismus und Militarismus in den Vordergrund getreten. Die Zukunft kennt vielleicht nur noch zwei Denkmalbauwerke, den Ort, an dem man unterrichtet, und den, an dem man die Kranken pflegt. Alles Anderen wird man ohne weiteres entraten können. Das Haus und Heim jedes Einzelnen aber wird zu einer Verkörperung der Urgedanken der verschiedenen Bauwerke, denen wir früher, naiv genug, die Mission zuwiesen, unsern Glauben, sei es nun an Gott, an Gerechtigkeit oder an Staatsgemeinschaft zu symbolisieren.

Spekulant, Geschäftsleute — immer gleich widerwärtig — haben diese Gedanken zum Bankerott getrieben und zur Zeit sind sie auf die Strasse geworfen, schutz- und obdachlos. Das Haus der Zukunft aber wird eine Zufluchtstätte für sie sein.

Die Kunst wird zurückfinden zu ihren Ausgangspunkten, zu naivem selbständigem Können und zu dem Bestreben, das festzuhalten, was man als Bestes in sich trägt. Und auch wir noch werden uns dieses Wiedererwachens wenigstens in den Wohnungen einiger Weniger freuen dürfen, die auf Grund gesicherter Lebensbedingungen und aus Begeisterung für Kunst das Wunder vermögen, uns heute schon eine Vorstellung davon zu geben, was einer anderen Generation einst zu eigen werden wird.

Die Kunst, die kommt, wird persönlicher sein als jede, die vorher war. Zu keiner Zeit noch war der Wunsch des Menschen nach Selbsterkenntnis so stark, und der Ort, an dem er seine Individualität am besten ausleben und verklären

kann, ist das Haus, das dann ein jeder von uns nach seinem Willen und nach seinem Herzen sich bauen wird.

Man wird sich auflehnen gegen die Kunstform, die unsere Väter ihrem Geschmack, ihren Sitten, ihren Luxusbedürfnissen, ihrer Eitelkeit und ihrem Egoismus entsprechend geschaffen haben.

Man wird den gleichen Widerwillen gegen sie empfinden, den man in frühen Jugendtagen gehabt, wenn es sich darum handelte, dass man die schlecht gewordenen Kleider älterer Brüder auftragen sollte. Jene Kunstform unserer Väter aber ist freilich von ungleich größerer Widerstandsfähigkeit als das Gewebe von Hosen und die, die sie verteidigen, verteidigen sie mit um so größerer Hartnäckigkeit — als ein Möbel, ein Gebrauchsgegenstand für sie immer nur das bare Geld bedeutet, das er gekostet hat, und nichts weiter. Und der Gedanke an bares Geld genügt. Er wirkt um so stärker, je größer das Objekt und je übertriebener es mit Schmuck beladen ist, und man erblickt darin je nachdem ein ganzes kleines Vermögen.

Aus einer ähnlichen Gedankenverbindung heraus sieht der Bauer in seinem Misthaufen ganze Felder voll Ernten.

„Aber das ist Gold, Monsieur Charles!“ steht unter einem Bild, das ich aus frühester Jugendzeit her in Erinnerung habe: ein Bauer, der mit Stolz einem jungen Herrchen einen Misthaufen zeigt, das sich entsetzt die Nase zuhält.

Von allen Seiten aber heisst es heute: das ist Gold! das ist Gold! Und wir, wir halten uns die Augen zu und denken dabei an einen Misthaufen.

Wenn ich aber sage, dass jeder sich sein Haus nach seinem Geschmack, nach seinem Willen, nach seinem Herzen bauen wird, so wird darauf geantwortet, dass man das niemals können werde.

Und zwar lediglich aus dem Vorurteil heraus, dass eine derartige Erfindungsgabe keineswegs jedem gegeben sei. Aber wie ist es eigentlich möglich, dass man, wo es sich um so wesentliche Dinge handelt, nichts mitzureden haben soll.

Die Civilisation hätte uns alsdann auf ein tieferes Niveau zurückgebracht, als da für die Urmenschen gilt. Die meisten Menschen freilich bequemen sich dieser freiwilligen Entmannung an, zum Teil aus Verweichlichung, zum Teil aus Furcht, es könne wirklich anders werden. Das Gesagte würde sonst vielleicht Veranlassung geben, dass sie sich ihrer Faulheit bewusst würden und dass sie ihr Leben nur wie untergeordnete Knechte leben, die sich, weiß Gott, wie lang? mit dem abgefunden haben, was andere ihnen aufgedrungen. Der Mensch von heute genügt sich mit seinem Haus, wie ein Hund mit seiner Hütte, wie ein Pferd mit seinem Stall, wie eine Kuh mit ihrem Winkel.

Wer von Allen versucht auch nur, etwas von seinem Selbst, etwas Eigenes, etwas seinem Wesen und Denken Entsprechendes ihr hinzuzufügen?!

Es sind die Künstler, die da glauben gemacht haben, dass eine solche Erfindungsgabe nur ihnen zugehöre, und sie thaten es aus Geschäftsinteresse; weil sie meinten, sich damit für immer die Vermittlerrolle zu sichern.

Die Besitzenden können sich an sie wenden. Für Aermere ist das ausgeschlossen, da sich die Künstler ihre Mühe und Arbeit teuer genug bezahlen lassen.

Dennoch aber schlummert in jedem von uns genug ornamentale Erfindungsgabe und sie wird sofort erwachen,

wenn wir erst die Fähigkeit erworben haben, unsere Gedanken zum Ausdruck zu bringen — zuerst vielleicht durch Uebung in gewerblichem Zeichnen, alsdann durch Erlernung einzelner Handwerksarten und Handhabung ihrer Werkzeuge, sowie durch Eindringen in das Verständnis der verschiedenen Gewerbe.

Warum sollte man uns auch nicht lehren, alles, was wir im Leben und zum Leben nötig haben, mit eigenen Händen herzustellen?!

Die Folgen eines Unterrichts in dieser Richtung würden ganz außerordentlich sein und die Wiederauferstehung der Kunst wäre der Lohn. Es ist notwendig, daß wir uns diese Erfindungsfähigkeit aufs neue zurückerwerben und daß wir gleichzeitig den gesamten Aeußerungen unseres Geschmacks, der freien Bethätigung unseres Ichs — mit all seiner Willkürlichkeit und mit voller Rücksicht auf jede Charaktereigenart Geltung verschaffen, so daß wir, ohne feige zu sein, uns keines Mittelsmannes mehr zu bedienen brauchen, um unser Haus zu bauen. Jetzt dabei mitzuhelfen sind wir absolut unfähig.

Das erst wird das wahre Erwachen, wenn es uns vergönnt sein wird, eine Stadt zu sehen, in der jedes Haus der volle Ausdruck eines Charakters, eines Willens oder eines Wunsches sein wird.

Wer hingegen einwendet, es wäre dies ein wüster Karneval, eine verrückte Vision, kann auf den harmonischen und herzerfreuenden Eindruck hingewiesen werden, den ein Garten mit sich frei entwickeln könnenden Land- und Wasserpflanzen hervorruft.

Es ist das Schauspiel, das jede Kühnheit bietet, jeder Kampf, jeder starke Wille: die freie Erfüllung des Lebens; und die Geschichte der Menschheit wäre weniger trübselig, wenn sie hiefür freieren Weg böte.

Die ganze Lebensarbeit aller aufs Dekorative gerichteten Künstler — im neuen Sinn des Wortes — quillt aus der Hoffnung auf eine glücklichere und menschenwürdigere Zukunft.

William Morris, in allen seinen Vorträgen wie in seinem utopischen Buche „News from nowhere“ betont dies ausdrücklich. Er betont, „daß diese Hoffnung seinem ganzen Schaffen auf dem Gebiet der dekorativen Kunst zu Grunde liege und daß sie ihm niemals aus den Gedanken komme.“

Walter Crane in seinen „Claims of decorative art“ bemüht sich zu beweisen, daß die Wiedererweckung der Kunst an die zukünftige Entwicklung der Demokratie gebunden sei, und Cobden-Sanderson, der verstorbene Sedding, Voysey behaupten es mit ebensoviel Ueberzeugung als Morris. Da sich dieses Thema leicht weiterführen läßt, erzielte es einen Erfolg, der jedem zu überlegen geben sollte, der solcher Art von Erfolgen mißtraut.

Augenblicklich dürfte genug gesagt sein, wenn man erklärt, daß die Kunst vor einer Neugestaltung steht, weil die Gesellschaft einer solchen entgegengeht und daß die Kunst ihre Form wechselt, weil die Gesellschaft die ihrige wechselt. Die sozialistischen Schriftsteller haben diesen Schacht von Phrasen und Ideen sehr geschickt ausgebeutet.

Das Zusammentreffen der Ausbreitung der sozialistischen Ideen mit dem Aufblühen einer neuen Kunst läßt sich in der That nicht in Abrede stellen — aber es besteht zwischen diesen beiden Thatfachen trotzdem kein so geschlossener Zusammenhang, daß man notwendig auf ein sich gegenseitig

Bedingendes schließen müßte. Man kann ein sehr guter Sozialist sein und braucht keine Ahnung von der Schönheit der äußeren Dinge zu haben, und man kann andererseits einen steten Kultus treiben mit der Schönheit aller zum Leben gehörenden Dinge, ohne jemals Sozialist zu sein.

Morris, Crane, Cobden-Sanderson scheinen mir durch dieses Zusammentreffen förmlich hypnotisiert worden zu sein und ließen sich durch die überraschende Uebereinstimmung der Entwicklung völlig kaptivieren.

Thatsache bleibt jedenfalls, daß sie alles gethan haben, um den Sozialismus zu einem tieferen Eindringen in das Verständnis der Schönheit des äußeren Lebens zu bewegen, bis jetzt aber ohne Erfolg.

Die Wenigen, die ihnen folgen, bilden eine geistige, in ihrer Art revolutionäre Elite, für die der Sinn für Schönheit zugleich Waffe und Religion ist. Ihr soziales Ideal kann völlig verschieden sein, trotzdem aber finden sie sich in Dingen der Gerechtigkeit, Güte und Gewissenhaftigkeit immer wieder zusammen.

Sie sind mit Inseln zu vergleichen, in der Nähe des Landes der Schönheit, und wer diesem entgegensteuert, muß an ihnen vorüber und muß sie unter allen Umständen sehen, kein einziger aber wird sie aus der gleichen Richtung erfassen. Jede von ihnen hat ihre eigene besondere Schönheit für den, der sich die Mühe nimmt, sie näher anzusehen; für den jedoch, der nur vorüberfährt, scheinen alle sich ziemlich gleich zu sein. Viele, die ihr Weg vorbeiführt, halten an, durchsuchen, was hier an Schätzen liegt und laben sich die Seele daran. Andere steuern vorüber, geraden Weges nach dem Lande der Schönheit, finden sich dann aber doch ohne weiteres mit denen zusammen, die vorher an den Inseln der Gerechtigkeit, Güte und Gewissenhaftigkeit angelegt hatten. Keiner aber braucht zu fragen, woher die anderen kommen und wer sie sind, und keiner braucht zu sagen, daß es vielleicht nur sozialistische Ideen waren, die ihn veranlaßt, sich auf den Weg zu machen.

Der Sozialismus sucht eine Ehre darin, was er anstrebt, als neu für sich in Anspruch zu nehmen, aber er hat nicht mehr Anrecht darauf als andere Religionen und andere Ideale, die längst vor ihm schon ein Gleiches verkündeten.

Schönheit und Glück haben ihr eigenes Leben, auf das die sozialen Verhältnisse nur insoweit Einfluß haben, als sie soziale Schönheit und soziales Glück betreffen. Der Einzelmensch behält sein Stück Land, auch wenn seine Heimat in die Hände eines Feindes fällt. Er kann darauf Früchte für seinen Hunger und Blumen für seine Freude ziehen.

Schönheit und Glück senken sich auf den Grund des Herzens und des Geistes. Sie wecken hier eine unvergängliche Sehnsucht und bilden so das erste und stärkste Band zwischen uns und der Ewigkeit. Sie wecken die Neugierde, die Vergangenheit, und den heißen Wunsch, die Zukunft kennen zu lernen — alles, was an Glück und Schönheit vergangen zurückliegt, sowie alles, wovon Glück und Schönheit für die Zukunft abhängt.

Nur Thoren fragen nicht nach der Zeit und nach den Dingen zwischen diesen beiden Polen des Unendlichen. Schönheit und Glück aber vermögen viel eher diesen riesigen Zeitraum auszufüllen, als all die verschiedenen Glaubensdogmen, die nur Formeln und Illusionen sind, an denen die Menschheit ihrem jeweiligen Bedürfnis entsprechend festhielt.

Schönheit und Glück waren lange auf Erden, ehe ein Glaube an irgendwelche Gottheiten bestand und wenn morgen kein Mensch mehr an eine Göttlichkeit glauben würde, Glück und Schönheit würden deshalb doch bestehen bleiben.

Wir haben mit einer gewissen Unüberlegtheit das Entstehen der Tempel und der Kathedralen allzu ausschließlich dem Einfluß der Religionen zugeschrieben. Man wird hievon abkommen müssen im Hinblick auf die geschichtlichen Thatsachen, die den Beweis erbringen, daß sowohl Tempel als Kathedrale keineswegs nur aus Kulturbedürfnissen heraus entstanden, sowie im Hinblick auf die philosophische Erkenntnis, die den Beweis giebt, daß auch die verschiedenen Glaubensentwicklungen selbst aus dem Bedürfnis nach Glück und Schönheit hervorgegangen sind.

Ich sehe in den Kathedralen ebensowenig den christlichen Gedanken, wie in den griechischen Tempelresten die hellenische Glaubenswelt oder etwa den sozialistischen Gedanken in den Bauwerken, die ihm gewidmet sind; oberflächliche Beobachter finden hier überall Glaubenszwecke, ich lese aus allem immer nur: Gedankenarbeit und Geistesrichtung.

Im modernen Leben kommt beides am sichtbarsten zum Ausdruck nur in den Arbeiterheimstätten. An sich aber wird der Sozialismus noch weniger Einfluß auf unsere Baukunst ausüben, als der christliche Glaube einst auf die wunderbare gotische Kunst.

Das Neuerwachen der Kunst zur Zeit entspricht einem Aufschwung des Geistes und des Herzens. Es ist ein Aufschwung zur Verwirklichung der erworbenen Erkenntnisse und zur Bethätigung der erst jetzt uns zu freier Verfügung gewordenen Materien.

Beides mußte notwendigerweise eine Neugestaltung aller Ausdrucksmittel der Kunst zur Folge haben. Das kann natürlich nicht so weit gehen, daß man dabei völlig mit den alten Ueberlieferungen bricht. Ich sehe keinen Grund für eine so gänzliche Umordnung der Dinge.

Saft und Kraft der Schönheit quillt wieder auf, da wir plötzlich entdeckt haben, daß sie keineswegs verdorrt war, sondern daß ihre Lebenskraft ewig unzerstörbar ist und immer aufs neue Blüten zu treiben vermag. Es war

naiv, auf irgendetwas von außen her zu warten und zu glauben, es bedürfe einer neuen Religion, um die Kunst neu zu erwecken. Und wie hat man uns gequält und ermüdet, etwas zu erwarten, daß doch nicht kam und nicht kommen konnte.

Und in der That, das einstige Kunstideal ist überwunden. Es ist in unseren Museen einbalsamiert und erfüllt alle, die nach wahren Leben trunken sind, mit Schmerz, da ihnen so viele unbestreitbar erste und große Meisterwerke kein volles Genügen zu schaffen mehr im Stande sind.

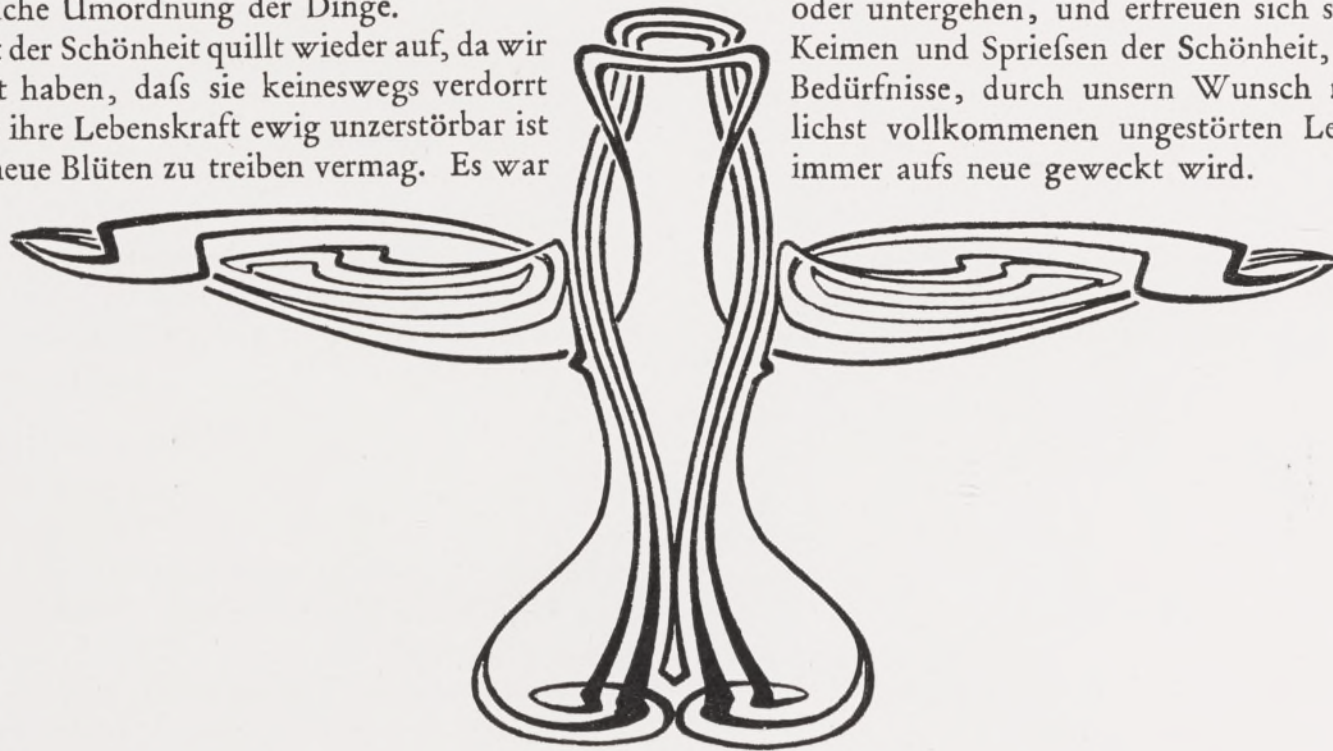
Sie gehen in die Museen, wie wenn sie auf einen Friedhof gingen. Sie wissen voraus, daß sie weder größer noch gestärker zurückkommen werden; aber sie pilgern durch alle Museen der Welt, weil sie auch für die abgestorbenen Blüten der Schönheit noch Verehrung empfinden.

Eines hilft zur Erkenntnis des andern. Man lernt von dem dort Aufbewahrten ein Verständnis für das unter unsern Augen Werdende, gleichviel auf welchem Gebiete der menschlichen Fähigkeit es auch sei.

Die Schönheit hat über jede Thätigkeit Macht. Ueber die niedrigste wie über die höchste. Die Schönheit zieht alle Bethätigungen, alle früher unbekannten Produktionen in ihren Kreis. Sie durchdringt sie, bildet sich mit ihnen um, sie verkörpert oder vergeistigt sich in ihnen, je nachdem es sich um ein Werk unserer Hände oder unseres Kopfes handelt.

Jene lebens- und schönheitsdurstigen Seelen hoffen auf Grund dieser alles durchdringenden Macht der Schönheit auf eine der ihrigen gleiche Entwicklung der ganzen Menschheit, sobald diese nur erst zum Bewußtsein ihrer selbst gekommen sein wird, und hoffen auf eine unerschöpfliche Ernte aus all den Bruchstücken der Schönheit, die jede wissenschaftliche Entdeckung, jede neue Anwendung auf das praktische Leben in sich trägt.

Sie beobachten sie überall mit Genugthuung oder mit Sorge, je nachdem sie aufknospen und sich weiterbilden oder untergehen, und erfreuen sich so an dem ewigen Keimen und Sprießen der Schönheit, das durch unsere Bedürfnisse, durch unsern Wunsch nach einem möglichst vollkommenen ungestörten Leben und Denken immer aufs neue geweckt wird.



Inhalts-Verzeichnis

PAN Fünfter Jahrgang 1899 Viertes Heft

<i>Dichtungen</i>	Seite
Theodor Fontane	
<i>Gedichte (aus dem Nachlaß)</i>	197
Rainer Maria Rilke	
<i>Die weiße Fürstin</i>	199
Arthur Pharo	
<i>Die Brüder vom neuen Bunde</i>	204
Richard Schaukal	
<i>Gedichte</i>	205
Maurice Maeterlinck	
<i>Blicke, übersetzt von Marg. Hönigsberg</i>	207
<i>Totes Wasser, „ „ Karl Klammer</i>	208
Johann Rudolf Pichler	
<i>Sieben Sonette</i>	209
Wilhelm Holzamer	
<i>Der Held</i>	212
Arno Holz	
<i>Phantasmus (III)</i>	220
Detlev von Liliencron	
<i>Gedichte</i>	223
Richard Dehmel	
<i>Gedichte</i>	225
Otto Julius Bierbaum	
<i>Gedichte</i>	227
Johannes Schlaf	
<i>Der alte Schrank</i>	229
Cäsar Flaischlen	
<i>Wiegenlied — Fragmente</i>	231

<i>Aufsätze</i>	
Elisabeth Förster-Nietzsche	
<i>Einiges von unseren Vorfahren</i>	233
Eberhard von Bodenhausen	
<i>Entwicklung und Ästhetik</i>	236
Woldemar von Seidlitz	
<i>Der Staat und die Kunst</i>	241

Wilhelm Bode	Seite
<i>Die bildenden Künste</i>	245
Rudolf Schick	
<i>Tagebuch-Aufzeichnungen über A. Böcklin</i>	250
Schultze-Naumburg, Paul	
<i>Friedrich Wasmann</i>	253
Franz Blei	
<i>Aubrey Beardsley</i>	256
Henry van de Velde	
<i>Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst</i>	261

<i>Kunstbeilagen</i>	vor Seite
Ernst Moritz Geyger	
<i>Der Stier (Lichtdruck)</i>	197
Max Liebermann	
<i>Holz suchende Frauen (Originallithographie)</i>	205
Ludwig von Hofmann	
<i>Flötender Knabe (dreifarbiges Lichtdruck)</i>	223
Walter Leistikow	
<i>Das Haus (Originalradierung)</i>	227
Otto Eckmann	
<i>Rahmen (Strichätzung. Neudruck)</i>	231
Hans Olde	
<i>Friedrich Nietzsche (Originalradierung)</i>	233
Peter Behrens	
<i>Winterlandschaft (Originalholzschnitt)</i>	241
Gustav Vigeland	
<i>Der Tanz, gezeichnet von Peter Halm (Strich- ätzung)</i>	245
Friedrich Wasmann	
<i>Porträt seiner Mutter und Schwester (Licht- druck)</i>	253
Aubrey Beardsley	
<i>Ifolde (Vierfarbige Strichätzung)</i>	261

Abbildungen im Text

<p><i>Aubrey Beardsley</i> <i>Zeichnungen</i> 256, 257, 259, 260</p> <p><i>Peter Behrens</i> <i>Rahmen</i> 223</p> <p><i>E. M. Geyger</i> <i>Porträtzeichnung</i> 229 <i>Tintenfaß</i> 241 <i>Kapital</i> 244 <i>Stier</i> 245</p> <p><i>Richard Grimm</i> <i>Zierstücke</i> 198, 222</p> <p><i>Th. Th. Heine</i> <i>Zierstücke</i> 205, 224, 226, 252, 272</p> <p><i>Ludwig von Hofmann</i> <i>Morgensonne</i> 199 <i>Tränke</i> 209 <i>Am Meer</i> 220 <i>Waldweben</i> 227 <i>Löwe</i> 231 <i>Frühling</i> 232</p>	<p><i>Ludwig von Hofmann</i> <i>Wasser des Lebens</i> 236 <i>Badendes Mädchen</i> 240 <i>Ende</i> 278</p> <p><i>W. W. Kernling</i> <i>Zierstücke</i> 208, 211, 219</p> <p><i>Max Liebermann</i> <i>Dünengebüsch</i> 197 <i>Kanalbrücke in Leyden</i> 204 <i>Sommer</i> 207 <i>Herbst</i> 212 <i>Bauernhaus</i> 225 <i>Frau in Dünen</i> 228 <i>Lesendes Mädchen</i> 250</p> <p><i>Friedrich Nietzsche</i> <i>Bilder seiner Vorfahren</i> 233, 234, 235</p> <p><i>Henry van de Velde</i> <i>Kopfleiste und Initial</i> 261 <i>Schlußstück</i> 270</p> <p><i>Friedrich Wasmann</i> <i>Porträtzeichnungen</i> 253—255</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN: ~~~~~
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEI-
GEHEFTETEN ORIGINALEN (PETER BEHRENS, WALTER LEISTIKOW, MAX
LIEBERMANN UND HANS OLDE) UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN
NACH E. M. GEYGER, L. VON HOFMANN, GUSTAV VIGELAND-HALM UND
FRIEDRICH WASMANN AUF KAISERLICHEM JAPAN ~~~~~
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN
DRUCKE VON: ~~~~~
PETER BEHRENS, WINTERLANDSCHAFT, ORIGINALHOLZSCHNITT ~~~~
WALTER LEISTIKOW, DAS HAUS, ORIGINALRADIERUNG ~~~~~
MAX LIEBERMANN, HOLZSUCHENDE FRAUEN, ORIGINALLITHOGRAPHIE
HANS OLDE, FRIEDRICH NIETZSCHE, ORIGINALRADIERUNG ~~~~~

DRUCKVERMERK:

DRUCKVERMERK: FÜNFTER JAHRGANG, VIERTES HEFT: ~~~~~
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: ACHTUNDDREISSIG NUME-
RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-
AUSGABE, FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFER-
DRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDEINHUNDERT EXEM-
PLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE ~~~~~
DIE ORIGINALRADIERUNGEN VON WALTER LEISTIKOW UND HANS OLDE
WURDEN GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN ~~~~~
DIE ORIGINALLITHOGRAPHIE VON MAX LIEBERMANN BEI M. W. LASSALLY
IN BERLIN ~~~~~
DER HOLZSCHNITT VON PETER BEHRENS IN DER C. F. WINTER'SCHEN
DRUCKEREI IN DARMSTADT ~~~~~
DIE LICHTDRUCKE NACH E. M. GEYGER UND WASMANN, SOWIE DER
DREIFARBENLICHTDRUCK VON L. VON HOFMANN WURDEN HERGE-
STELLT UND GEDRUCKT BEI ALBERT FRISCH IN BERLIN ~~~~~
DIE STRICHÄTZUNGEN NACH VIGELAND, BEARDSLEY UND ECKMANN
WURDEN GEDRUCKT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG ~~~~~
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGS-
DRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER
E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN ~~~~~
DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE HERGESTELLT
IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCH-
BINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG
UND WIRD AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN ~~~~~
IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN ~~~~~
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44 ~~~~~
DR. CÄSAR FLAISCHLEN ~~~~~
AM FÜNFZEHNTE JULI EINTAUSENDNEUNHUNDERT ~~~~~



Allgemeines Register

zu

Pan Jahrgang I—V



Dichtungen

- Avenarius, F., Gedichte II 93
Beer-Hofmann, R., Schlaflied, Tod Georgs IV 88, 89
Benzmann, Hans, Gedichte . . . II 280. IV 101
Bethge, Hans, Gedichte II 120, 272
Beyer, Max, Parabel II 278
Bierbaum, O. J., Gedichte . I 153. II 182. V 227
Björnsterne, Björnson, Das Licht. (Kantate) II 257
Bruckner, Hans, Heimweh I 307
Bruns, Max, Gedichte IV 143
Bulcke, Karl, Legende II 290
Croissant-Rust, Anna, Prosadichtungen I 59. II 207
Dauthendey, Max, Gedichte . . . II 192. IV 215
Dehmel, Richard, Gedichte I 15. II 21. III 89. IV 14, 16. V 22, 69, 225. Luzifer . . . IV 92
Derleth, L. B., Gedichte . II 217. III 29. IV 220
Eeden, Fréderic van, Die kleine Krabbe . III 250
Elgo, H., Glück II 219
Endell, A., Schneetag II 205
Ernst, Otto, Im Garten II 276
Ernst, Paul, Wenn die Blätter fallen . . V 11
Evers, Franz, Gedichte I 164, 299. III 153. V 149
Falke, Gustav, Gedichte I 145, 275. II 270. III 101, 212. IV 225
Feldegg, Victor, Leid II 105
Flaischlen, Cäsar, Flügelmüde I 280
Gedichte II 25, 79. III 17. IV 163, 227. V 89, 231
Gedichte in Prosa III 20, 97. V 231
Fontane, Theodor, Aus meinem Leben I 22, 49, 145
Gedichte I 215. II 1. V 5, 197
Facsimiles: Letstes Gedicht IV 73. Bismarck V 5.
Garborg, Arne, Tansgilde I 5
Gold, Alfred, Spielwaaren III 209
Gortler, Hermann, Gedichte III 253
Grohmann, Willy, Ecce poeta I 219
Groth, Klaus, Spruch II 269
Halbe, Max, Neue Ziele (Romanfragment) . II 211
Hallström, Per, Der Schmetterling . . . II 168
Harlan, Walter, Apfelbaum III 215
Sprüche V 151
Hart, Heinrich, Ringkampf II 9
Hart, Julius, Einöd I 221. Märzenwelt . . III 141
Hartleben, Otto Erich, Gedichte I 143, 276. II 277
Diogenes II 223
Heiberg, Hermann, Was der Tod erzählt . . II 273
Heine, Anselm, Geöffnete Thüren III 87
Hellen, Ed. von der, Selene II 281
Henckell, Karl, Gedichte I 234. V 148
Herrmann, E. Alfr., Gedichte II 210. III 9. IV 5
Hertz, Wilh., Parzival I 66
Heydt, Karl von der, Gedichte . II 285. III 227
Hofmannsthal, Hugo von, Jüngling . . . II 111
Kleines Welttheater III 155
Frau im Fenster IV 79
Holm, Mia, Sonntag II 206
Holz, Arno, Gedichte II 7. III 16, 30
Phantasia III 81, 213. V 220
Walpurgisnacht V 91
Holzamer, Wilhelm, Gedichte II 181, 286. III 205. V 71
Prosa IV 146. V 212
Hönlberg, Marg. von, G. n. Maeterlinck . V 207
Hösslin, Julius C., Tod II 218
Jacobowski, Ludwig, Stäubchen IV 103
Knopff, Fernand, Le Sommet I 153
Kipling, Rudyard, Beste Geschichte der Welt . I 71
Klammer, K., Gedichte n. Verlaine u. A. V 51, 207
Kögel, Fritz, Gedicht II 96
Krag, Wilhelm, Genrebild II 167
Kühl, Gustav, Capriccio I 154
Levetzow, Frhr. K. von, Gedichte V 85
Lie, Jonas, Welle IV 121
Liliencron, Dellew von, Rabbi Jeshua . . . I 10
Poggfred I 64
Sommernacht III 31
Gottfinder IV 73
Herzbruch V 73
Gedichte V 223
Lindner, Anton, Gedichte . I 298. II 112. III 21
Loris, Terzinen I 86
Mackay, John Henry, Gedichte IV 149
Mallarmé, Stéphane, Sonnet I 15
Maeterlinck, Maurice, Gedichte I 83. III 259. V 207
Mann, Heinrich, Das Wunderbare II 193
Martens, Kurt, Nachtwandlerin II 107
Micheels, Wilh., Sang vom Leben III 5
Mönckeberg, Carl, Scherzo II 291
Mont, Pol de, Lyng Lun I 172
Morgenstern, Christ., Gedichte I 279. II 20. III 28
Müller-Brauel, Hans, Novembererinnerung . II 287
Nietzsche, Friedrich, Zarathustra I 1
Riese I 95
Fischerin II 121
Sprüche Zarathustras II 85
Jugendgedichte (mit Facsimile) III 103
Briefe IV 167. Vorfahren V 233
Novalis, Hymnus an die Nacht I 4
Obstfelder, Sigbjörn, Luv I 155
Ompeda, Georg, Freiherr von, Aufschwung . II 89
Fähnrich III 164
Panizza, Oskar, Gelbe Kröte II 185
Pharo, Arthur, Vom neuen Bunde V 204
Pichler, Rudolf Johann, Sieben Sonette . . V 209
Polenz, Wilhelm von, Krummseifenbach . . II 97
Przybyszewski, Stanislaw, Lacrymarum valle II 113
Sonnenopfer III 219. Meer V 139
Reicke, Georg, Gedichte V 137
Rilke, Rainer Maria, Lieder IV 209
Weisse Fürstin V 199
Rimbaud, A. V 53
Rossetti, Dante Gabriel, Saliges Fräulein . . I 89
Schäfer, Wilh., Erzählungen III 11. IV 21. V 79
Lerma IV 151
Gedichte IV 24. V 20
Scharf, Ludwig, Gedichte . II 221. IV 77. V 136
Schaukal, Richard, Gedichte V 205
Scheerbart, P., Königslied I 2 — Prosa IV 160. V 152
Schlaf, Johannes, Sommertod I 15
Prosa . II 3. III 23, 147. IV 9, 213. V 229
Gedichte III 27, 95, 162. V 9, 133
Schmitz, Oskar A. H., De profundis IV 19
Scholz, Wilh. von, Gedichte III 226
Schultz, Lothar Albert, Geist der Finsternis . IV 25
Schwann, Matthieu, Liebe I 225
Strauss, Emil, Gedichte III 160
Thörner, Otto, Gedichte IV 78
Vanselow, Karl, Gedichte III 8
Verlaine, Paul, Gedichte . I 13. II 78, 79. V 51
Victor, Paul, Gedichte IV 7
Vollmöller, K. G., Gedicht III 154
Weiss, E. R., Gedichte IV 17
Wertheimer, Paul, Gedichte V 87
Wolzogen, Ernst von, Spruch II 222
Zaiss, W., Gedichte III 217

Aufsätze

- Albert, Henri, Aus Paris I. II. I 121, 209
Alexandre, Arsène, Toulouse-Lautrec . . . I 196
Zuloaga V 122
Andreas-Salome, Lou, Grundformen der Kunst IV 177
Aubert, Andreas, Gerhard Munthe I 201
Becker, Benno, Die Sezession II 243
Berger, Emil, Zur Geschichte der Maltechnik I 197
Bierbaum, O. J., Gespräch I 101
Blei, Franz, Aubrey Beardsley V 256
Bode, Wilh., Ausstattung einer Kunstzeitschrift . I 30
Italienische Bronzen I 250
Hermann Obrist I 326
Berliner Akademie II 45, 325
Aufgaben der Kunstgewerbemuseen . . . II 121
Künstler im Kunsthandwerk III 40, 112
Jakob Burckhardt IV 105
Bilderrahmen IV 243
Illustration von Kunstbüchern V 183
Bode, Wilh., Bildende Künste V 245
Bodenhausen, E. Freih. v., Heimstätte f. Kunst II 128
Englische Kunst II 329
Engl. Buch II 337
van de Velde III 121
Entwicklungslehre und Aesthetik V 236
Brunnemann, A., Maeterlinck III 254
Schwedische Literatur IV 124
Georges Rodenbach V 54

Castro, Eug. de, Aus Portugal	I 127, 212
Carstanjen, Friedr., Peter Behrens	IV 117
Charteris, Archibald, Engl. Novellisten	II 341
Dehmel, Rich., Aus Berlin	I 110
Kunst u. Persönlichkeit	V 25
Dorph, N. V., Mod. Kunst in Dänemark	IV 128
Eichfeld, Herm., Aus München	I 117
Eisenmann, Otto, Matthäus Grünewald	I 94
Ernst, Otto, Die Kunst u. die Massen	II 309
Flaischlen, Cäsar, Moderne Dichtung	I 235
Friedländer, Max J., Lukas Cranach	II 160
Friedrich, Casp. David	III 111
Fuchs, Georg, Hermann Obrist	I 318
Gold, Alfred, Aus Wien	I 121
Graul, Rich., Die XI: II 49. — Aus Leipzig	III 108
Gronau, G., Tudaillon's Amazone	II 54
Gurlitt, Cornélius, Aus Dresden	II 131
Halbe, Max, Intimes Theater	I 106
Harlan, Walter, Vergnügen am Schauspiel	I 307
Winterfeldzug	II 141
Hart, Heinrich, Die Berliner Theater 95/96	I 302
Hart, Julius, Neuere Lyrik	II 33
Kunst als Lebenserzeugerin	III 34
Haupt, Albrecht, Vergessene Kunst	II 61
Heine, Carl, Die deutsche Wanderbühne	II 145
Helferich, Herm., Besnard. (vergl. Marx)	I 185
Hildebrand, Adolf, Grössenverhältnisse	V 104
Huysmans, J. K., Die Kreuzigung Grünewald's	I 95
Jessen, Peter, Ex libris	I 265
Kessler, Harry Graf, Henry de Régnier	I 243
Kunst und Religion	V 163
Klinger's Penelope	I 341
Kögel, Fritz, Nietzsche's Musik	II 144
Krebs, Otto, Hans von Marées	V 114
Kühl, Gustav, Detlev von Liliencron	V 95
Laban, Ferd., Der Musaget Böcklin's	IV 236
Lehrs, Max, Cornelia Paczka	II 55
Kunst des Steindrucks	II 233

Lehrs, Max, Künstlerpostkarten	IV 189
Levertin, Oskar, Aus Schweden	I 126
Lichtwark, Alfr., Wiederweckung d. Medaille I 34, 311	
Zur Einführung des Pan	I 97
Aus Nordwest	I 118
Entwicklung des Pan	I 173
Palastfenster und Flügelthür	II 57
Aus Berlin	II 64
Aus Dresden	II 134
Aus München	II 253
Vom Dilettantismus	II 301
Hamburg	II 313
Potsdam	III 47
Denkmäler	III 105
Bürgerliche Baukunst	III 169
Real-Architektur	III 229
Böcklinausstellungen	IV 49
Farbensinn	IV 183
Liebermann, Max, Degas	IV 193
Marx, Roger, Glyptographien	I 41
P. A. Besnard (vgl. Helferich)	I 177
Gustave Moreau III 61. Aug. Rodin	III 191
Meier-Gräfe, Jul., Das plastische Ornament	IV 257
Messer, Max, Zwei Reiche der Kunst	V 161
Mont, Pol de, Niederl. Literatur	III 245
Mordant, Daniel, Eugène Carrière	V 119
Morgenstern, Gustav, Norwegische Literatur	II 173
Nietzsche-Förster, E., Unsere Vorfahren	V 233
Penell, Artur, Fr. Sandys	I 205
Przybylski, St., C. Ansorge's Liederdichtungen III 54	
Sattler, J. E., Courbet in München	II 241
Schick, Rud., Tagebuch-Aufs. über Arnold Böcklin	
IV 29, 109, 171. V 36, 107, 177, 250	
Schlenther, Paul, Die freie Bühne	II 27
Schmarsow, Aug., Altsächsische Bildnerschule	II 150
Schmid, Heinr. Alfred, Arnold Böcklin	III 73
Böcklin's Skizzen	IV 46
Schmitz, Oskar A. H., Über Dichtung	III 13

Schmitz, Oskar A. H., Abendröte d. Kunst	III 185
Schölermann, Wilhelm, Felicien Rops	IV 197
Schuchardt, Carl, Hildebrand's Wahlurnen	V 43
Schultze-Naumburg, Paul, Ludwig Dill	III 174
Fr. Wasmann	V 253
Segantini	I 193
Seidlitz, W. von, Das Herbe i. d. Kunst	I 28
G. Moore	I 271
Französ. u. deutsche Kunst	I 337
Dresdens junge Künstler	II 139
Conrad Fiedler	II 236
Hamburger Privatsammlungen	II 297
Degas	III 57
Dürers Holzschnittfolgen	III 177
Karlsruher Künstlerbund	III 235
Helsingfors	IV 134
Moderne Kunstgewerbe	V 45
Staat und Kunst	V 241
Servaes, Franz, Theodor Fontane	V 153
Signac, Paul, Neo-Impressionismus	IV 55
Singer, H. W., Plakatkunst	I 329
Sterne, Carus, Walfischstrandungen	I 165
Streiter, Rich., Aus München	II 248
Treu, Georg, Meunier	III 123
Klinger als Bildhauer	V 27
Tschudi, Hugo von, Adolf Menzel	II 41
Zum Böcklintagebuch	IV 30
Velde, Henri van de, Möbel	III 260
Synthese d. Kunst	V 261
Venturi, Adolf, Bernini	V 57
Veth, Jan, Joseph Israels	III 131
Vollmann, Ludwig, Vita nuova	IV 241
Wandteppiche von Scherrebeck	II 299
Warburg, A., Amerikanische Chap-books	II 345
Wedderkop, Mag. von, Paul Verlaine	II 69
K. Fr. von Rumohr	II 292
Weizsäcker, Heinrich, Frankfurter Kunst	III 239
Wolfskehl, Karl, Stefan George	IV 231

Kunstbeilagen

Originale: Radierungen — Lithographien — Algraphien — Holzschnitte

Reproduktionen: Heliographien — Lichtdrucke — Netz- und Strichätzungen

Die Blätter ohne nähere Bezeichnung sind Reproduktionen. — Die Seitenzahlen geben die Seite, vor welcher das Blatt eingeklebt ist.

Alberts, J., Hallig	II 291
Ansorge, C., Sommernacht, Kompos.	III 31
Baertson, Alb., Vieux pont (Rad.)	IV 241
Baluschek, Hans, Heimkehr	V 161
Bantzer, Carl, Beim Tanz (3farb. Lichtdr.)	V 95
Baum, Paul, Landschaft	II 97
Beardsley, Aubrey, Solde	V 261
Becker, P., Kiedrich	III 239
Behrens, Peter, Kuss (6farb. Holzschn.)	IV 117
Winterlandschaft. (Holzschn.)	V 241
Besnard, P. A., Scheuende Ponnies	I 177
Böcklin, Arnold, Drachentöchter	I 5
Berglandschaft	II 181
Francesca da Rimini	III 73
Triton und Nereide	III 81
Baumstudie	III 105
Frühlingslied	IV 5
Cholera	IV 49
Petrarka	IV 109
Bradley, William, Titelzeichnung	II 345
Carrière, Eugène, Selbstporträt (vgl. Mordant)	V 119
Chaplain, J. C., Porträtstudie	I 313
Corinth, Louis, Kreuzigung	V 183
Cranach, Lukas, Venus	I 273
Heilige Familie	II 145
Busse der Chrysostomus	II 161

Crane, Walter, Peacock-Garden Tapete	II 333
Cross, H. Edm., Champs-Élysées (5farb. Lith.)	IV 61
Dampf, Jean, Melusine I 49. — Kinderbüste	III 65
Dearmer, Mabel, Plakat	I 291
Degas, Léon de danse	IV 193
Voitures aux courses (vgl. Krüger)	IV 197
Denis, Maurice, Mutter u. Kind (Lithogr.)	III 185
Dill, Ludwig, Schneewehen	III 177
Doudelet, Feuertanz	I 211
Dumont, Maurice, Sappho (Orig. Glyptogr.)	I 35
Eckmann, Otto, Frühling (Farb. Lithogr.)	I 119
Schwertlilien (Farb. Holzschn.)	I 159
Nachtreier (Farb. Holzschn.)	II 223
Rahmen	I 307. V 229
Fichard, M. von, Motiv a. Strassburg (Rad.)	IV 183
Fischer, Otto, Gewitterstimmung (Rad.)	II 93
Gampert, O., Landschaft (Rad.)	I 299
Buchenwald (Rad.)	II 207
Geyger, E. M., Riese (Rad.)	I 95
Spiegel III 5. — Entwurf dazu	III 43
Stier	V 197
Greiner, Otto, Golgatha (Lithogr.)	II 105
Grünewald, Matthäus, Kreuzigung	I 95
Haider, Karl, Landschaft	I 155
Gewitterlandschaft	V 153
Hahn, H., Judith	IV 225

Halm, Peter, Radierungen: Stauffer-Bern	I 183
Landschaft	I 215
Reichenau	II 211
Uhde's Töchter	II 243
Pappeln	IV 163
Federzeichnungen: Frühbarockrahmen	IV 257
Vigeland	V 245
Hammerschöj, F., Alte Frau	IV 133
Heim, Heinz, Mädchenkopf	I 219
Studien in Rötel	I 283, 341
Heine, Th. Th., Buchdeckel (Farb. Lithogr.)	I 133
Héran, H., Meerweib (Farb. Lithogr. u. Holzschn.)	III 253
Herbst, Thomas, Finkentwärdler Deich	II 301
Hildebrand, Adolf, Arnold Böcklin	IV 29
Jugendlicher Mann	V 69
Otto Ludwig	V 107
Hitz, Dora, vgl. Hönemann	
Hofmann, Ludwig von, Plakat	I 331
Paradies (8farb. Lichtdr.)	II 7
Waldweiher	II 21
Frühlingssturm	IV 209
Spiegel	IV 231
Tanz	V 139
Flötender Knabe (Dreifarbenlichtdr.)	V 223
Lithographien: Adam und Eva	III 17
Sonnige Tage	III 205

Hönemann, M., Mutter und Kind (Holzschn.)	II 61	Liebermann, M., Junge mit Ziegen	IV 151	Ruths, Valentin, Mairegen	II 325
Hollenberg, Felix, Bauernhäuser (Rad.)	III 121	Holzsucherinnen (Lithogr.)	V 205	Rysselberghe, Theo van, Régnier (Lithogr.)	IV 25
Illies, Artur, Mondaufgang (Orig. Farbätz.)	II 281	(Vgl. auch Krüger.)		Sattler, Joseph, Rabbi Jeschua	I 11
Kalckreuth, Leop., Graf von, Heimkehr (Lithogr.)	III 235	Lührig, Georg, Dehmel's Trinklied (Lithogr.)	I 15	Tapete	I 41
Ninnenei (Rad.)	V 133	Freyer (Lithogr.)	II 141	Johann von Leyden	I 121
Gewitterwolken	V 137	Luce, Maximilian, Hochöfen (5 farb. Lithogr.)	IV 21	Ex libris	I 265, 269, 271. II 49
Kampmann, O., Lithographien: Nebel	III 205	Marées, Hans von, Selbstporträt	V 115	Seffner, Carl, König Albert von Sachsen	III 111
Thalmühle	IV 189	Maurin, Charles, Mutter und Kind (Rad.)	II 79	Klinger	V 27
Balkvolken	V 149	Mediz, Carl, Robert Dietz (Lithogr.)	II 131	Segantini, Giovanni	I 193
Knopff, Fernand, Zeichnung zu Mallarmé	I 15	Meissen, Skulpturen v. Dom, Kaiser u. Kaiserin	II 153	Seurat, Georges, Männlicher Akt	IV 55
Zeichnung zu Sommet	I 153	Menzel, Adolf, Studienkopf	I 225	Signac, Paul, Abend (5 farb. Lithogr.)	IV 9
Kirchner, Eug., Radierung	I 243	Interlaken	II 27	Skarbina, Franz, Droschke (Lithogr.)	II 33
November (Rad.)	II 217	Bleistiftskizzen	II 41, 45	Slevogt, Max, Menschenpaar	I 201
Klinger, Max, Cassandra	I 15	Meyer-Basel, C. Th., Radierungen: Landschaft	I 229	Stäbli, vgl. Reim.	
Ovidische Opfer	I 83	Strohütte IV 215. Meersburg	V 9	Stauffer-Bern, vgl. Halm.	
Philosoph (Rad.)	I 97	Mordant, Daniel, Le sommeil (Rad. nach Carrière)	V 73	Steinlen, Th. A., Buchdeckelzeichnungen	I 133
Penelope (Sechsplattendruck)	I 275	Morris, William, Titelsezeichnung	II 337	Stöving, Kurt, Nietasche	I 143
Erinnerung (Rad.)	II 85	Müller, Richard, Schneedecker (Rad.)	V 85	Strang, W., Selbstporträt (Rad.)	II 349
Prometheusstudie	II 89	Munch, Eduard, Knud Hamsun	II 173	Stuck, Franz, Studienkopf	I 109
Umräumung	III 73	Munthe, Gerhard, Dekorativer Entwurf	I 203	Tabernakel, Florentiner	IV 247
Feldarbeiter	III 89	Naager, Franz, Zu Falke's Ritter	I 145	Thoma, Hans, Geiger (Lithogr.)	I 101
Badendes Mädchen	V 5	Nicholson, William, Alte Frau (Holzschn.)	III 155	Landschaft (Algr.)	II 233
Drama	V 5	Nietzsche, Friedrich, Die Fischerin, Komposition	II 121	Verlorener Sohn	V 177
Amphitrite	V 25	Obrist, Hermann, Teppich	I 319	Toulouse-Lautrec, Studienkopf (Lithogr.)	I 197
Sockelfiguren zum Christus	V 35	Wanddekoration	I 327	Trübner, Wilhelm, Kloster	II 241
Klotz, E., Mädchenkopf (Rad.)	I 165	Olde, Hans, Klaus Groth (Rad.)	II 269	Selbstporträt	IV 171
Studienköpfe (Rad.)	I 173	Liliencron (Lithogr.)	IV 77	Tuailon, Louis, Amazone	II 55
Kollwitz, Käthe, Begrüssung (Rad.)	V 51	Nietzsche (Rad.)	V 233	Ubbelohde, Otto, Lahn-Landschaft (Rad.)	I 279
Köpping, Karl, Ziergläser (Rad.)	II 253	Onasch, Theodora, Buchumschlag	III 229	Aus Hessen (Rad.)	III 141
Nackte Figur (Rad.)	III 213	Orlik, Emil, Radierungen:	III 147, 169	Uhde, Fritz von, König aus Mohrenland, Studie	I 13, 209
Krüger, Albert, Radierungen nach: Donatello	I 251	Plakat zu den Webern	III 217	Töchter, vgl. Halm.	
Liebermann	II 9	Edinburgh (Lithogr.)	V 79	Unger, Hans, Frauenkopf (Lithogr.)	II 113
Degas	III 57	Paczka, Cornelia, Weiblicher Kopf	II 57	Vallotton, Felix, Schumann (Holzschn.)	I 25
Holzschnitte: nach Botticelli	IV 71	Pankok, Bernhard, Kirche (Rad.)	II 221	Velde, van de, Plakat (Lithogr.)	IV 63
Jakob Burckhardt	IV 105	Pennell, A., Küstenlandschaft (Lithogr.)	II 341	Veldheer, J. G., Holzschnitte	I 235. V 57
Arnold Böcklin	IV 29. IV 109	Petitjean, H., Maeterlinck (Lithogr.)	III 259	Veth, Jan, Joseph Israel (Lithogr.)	III 131
Böcklin mit Tod	IV 237	Aktstudien IV 17. Dekorativer-Entwurf	III 57	Vigeland, G., Hölle I 39. — Tanz	V 245
Leibl, Wilhelm, Alte Frau (Rad.)	III 95	Pietschmann, Max, Centaurenpaar (Rad.)	II 111	Volkman, Arthur, Amazone	III 29
Leistikow, Walter, Radierungen: Baumgruppe	II 3	Rahmen, Venetianer um 1490	IV 243	Volkman, Hans von, Kapelle (4 farb. Lithogr.)	IV 177
Waldsee	III 11	Reim, Otto, Landschaft (Rad. nach Stäbli)	II 193	Volz, Wilhelm, Salome (3 farb. Lithogr.)	II 185
Das Haus	V 227	Rodin, Auguste, Proust (Rad.)	III 191	Nymphen (Lithogr.)	IV 101
Kraniche (Algraphie)	IV 89	L'âge d'airain III 193. Tuschkizze	III 197	Wasmann, Friedrich, Porträts	V 253
Leveillé, A., Bastien Lepage (Holzschn. n. Rodin)	III 61	(vgl. Leveillé)		Wenban, Sion, Radierungen	I 59. V 45
Liebermann, M., Kellergarten Rosenheim (Rad.)	I 31	Rohde, Johan, Aften in Hoorn	IV 121	Werenskiöld, Eric, Ibsen II 167. — Björnson	II 257
Fontane (Lithogr.)	II 1	Rops, Felicien, Oude Kade (Rad.)	I 9	Whistler, James, Interieur	I 21
Badende Jungen (Rad.)	III 101	Rothenstein, William, Walter Crane (Lithogr.)	II 329	Zorn, Anders, Radierungen: Porträt	I 71
Meunier	III 245	Runge, Ph. O., Pflanzenstudien	II 309	Paul Verlaine	II 69
Strasse in Mailand	IV 143			Zuloaga, Ignacio, Porträtgruppe	V 123

Abbildungen im Text

Wo nichts weiter bemerkt, sind die Abbildungen Reproduktionen nach grösseren oder kleineren Arbeiten und Werken der betreffenden Künstler. Wurden in ein und demselben Heft mehrere Reproduktionen nach ein und demselben Künstler veröffentlicht, verweist der Buchstabe J nach der Seitenzahl auf das Inhaltsverzeichnis des jeweiligen Heftes.

Alberts, J.	II 53, 296. IV 189	Botticelli, Pallas	I 129	Dampf, Jean, Melusine	I 131 u. ff.
Aman-Jean, Jean Dampf	I 140	Bradley, W., Plakat	I 335	Degas	IV 193—200
Anning-Bell, R., Ex libris	I 268, 269	Brauchitsch, M. v., Zierstücke	III 94, 134	Degeorges, Medaillen	I 315
Baluschek, Hans	V 153, 160	Burger, Anton	III 240, 241	Dielmann, S. F.,	III 242
Baum, Paul	II 139	Burgess, Gelett, Zierstück	II 347	Dietz, J., Kopfleisten	I 201, 302
Beardsley, Aubrey, Buchdeckel	II 338	Burnitz, Peter, Baumstudien	III 244	Dill, Ludwig	II 243. III 174, 176
Zeichnungen	V 272 J	Carrière, Eugène	V 119—124	Doepler d. J., Emil, Zierstücke	I 265, 272
Becker, P., Alt-Frankfurt	III 239	Carqueville, Plakat	I 334	Doudelet	I 83 — 85, 306
Begas-Parmentier	II 56	Chamberlain, J. H.,	II 331	Dupuis, Daniel, Plakate	I 35, 312 — 317
Beggarstaff, Plakate	I 333	Chapbooks, Titelblätter	II 345	Dürer, Albrecht I 28, 29. II 160, 165. III 197 J	
Behrens, Peter, Zierstücke	IV 117, 120. V 126 J, 223	Chaplain, J. C., Medaillen	I 36, 38, 313	Eckmann, Otto, Rahmen I 15, 143, 154, 164, 215, 234, 273, 275, 279, 298, vor 307. III 29. — Zierstücke I 13, 14, 197, 276, 297, 299, 300, 301. II 82 J, 216, 217, 350. III 33, 53. V 91. — Initialen II 266 J, 350 J. III 105, 108, 111, 112	
Berner, E., Theekessel	III 46	Chapu, Medaille	I 34	Leuchter	III 116
Bernuth, Max	II 257, 264	Cheret, Plakate	I 329, 331	Ehren, Jul. von	II 291
Besnard, Paul Albert	I 177—192	Chodowiecki, Exlibris	I 267	Eitner, E., Rahmen und Burgthor	II 271, 324
Bilderrahmen	IV 226 J	Choffard, Exlibris	I 267		
Birmingham, Schule von, Bilderrahmen	IV 350 J	Corinth, Louis, Zierstück	II 252		
Böcklin, Arnold	I 173, 242	Cranach, Lukas	II 162, 163, 164		
Skizzen	III 97, 100, 133 J. IV 64 J, 171	Crane, Walter	II 340		

- Endell, A., Zierstücke III 65 J
Engelhart, J. I 307, 310. II 219, 223, 232
Erler, Fritz II 211, 218
Fidus, Zierstücke I 219—225. II 9, 57, 89, 145
III 15, 66, 153.
Find, Zierstücke I 64, 65, 96, 100
Fischer, Otto, Zierstücke II 93, 113, 176
Plakat II 131
Fix-Masseau, Emprise I 135
Franck, Philipp, Landschaft III 205
Frédéric, Leo III 245, 252
Friedrich, C. D. III 111
Gallén, Axel, Königslied I 2, 3
Garrido, Zeichnung zu Rossetti I 89, 93
Geyger, Ernst M. III 41, 43, 44. V 272 J
Greiner, Otto, Zierstücke I 243, 249
Grimm, Rich., Zierstücke III 198 J, 207, 208. IV 88,
104, 202 J. V 86, 190 J, 198, 222.
Hahn, H., Eva II 204
Halm, Peter, Zierstücke I 22, 27, 49, 58, 145, 152.
II 207, 248. Ital. Bronzen I 252, 258. Blumen-
vase nach Gross III 45. Stuhl nach Pankok
III 114. Rahmen IV 253
Hamburger Kunstfreunde, Gesellschaft der II 350 J
Hartmann, Hans, Tanz II 130
Heim, Heinz I 340
Heine, Th. Th., Zierstücke I 59—63, 347. II 266 J
III 155, 164, 213. V 272 J
Henricus I 172
Hermann, Hans II 19, 50, 51, 63
Hildebrand, Ad., Reliefs II 236—239. V 43, 126 J
Hirzel, S., Zierstücke I 218, 224
Hoberg, Reinh., Holzschnitt III 154
Hofmann, Ludwig von I 4, 164. II 82 J, 266 J
III 66 J, 95, 96, 162, 218. IV 19, 79, 87, 266 J
V 139, 163, 176, 272 J. Initialen III 31, 131, 185, 191
Hollenberg, Felix III 11, 23. IV 7, 177, 182
Hösel, Erich, Hunne II 173
Housman, Laurence, Buchdeckel II 339
Hupp, Otto, Exlibris I 268
Jarvis, Wickham, Lehnstuhl II 333
Jillies, Artur II 350 J
Jordan, R., Zierstück IV 24
Jorde, Lars, Zierstück V 149, 152
Kalckreuth, Graf L. von III 237. V 190 J
Kampmann, O., Hof III 217
Kayser, P., Dorfstrasse, Landsee II 280, 287
Kernling, W. W. V 272 J
Küttelsen, Th., Zeich. zu Tanzgilde I 5—9
Klinger, Max I 280. II 88, 106, 111, 120, 121,
127, 128, 141. III 87, 89. V 62 J. Skulpturen: V 62 J
Kolkwitz, Käte, Arbeiter V 177
Krag, Johannes, Büste IV 133
Krüger, Albert, Initialen u. Bronzen I 250—264
Böcklin IV 29. Rahmen IV 248—255
Kühl, Gotthard II 138, 284. III 105, 107
Laage, Wilhelm, Kohlenmeier III 238
Lechter, Melchior, Glasgemälde III 118—120
Leistikow, Walter, Zierstücke I 71, 82. II 1, 20, 49,
205. III 28, 54, 174, 226, 250, 266. IV 25, 28, 77.
Liebermann, Max III 34, 39, 101, 102. IV 202 J. V 272 J
Linde, H. III 131, 132
Mackensen, Fritz II 289
Marées, Hans von V 114, 116, 118
Max, Gabriel, Hans Makart I 138
Meissen, Skulpturen im Dom von II 154, 155
Menzel, Adolf II 41, 44, 45, 61
Meunier, Constantin III 134 J
Millet II 241
Minne, George IV 266 J
Mohrbutter, Alf., Teppiche II 299, 300
Moreau, Gustave III 60—64
Müller, Richard I 336. II 178 J. III 104
Nielsen, Frau Carl, Stier IV 108
Obrist, Hermann, Stickerereien I 318 ff.
Offel, Edmond van III 254
Onasch, Theodora, Zierstücke III 219—227. V 69,
71, 72, 94
Orlik, Emil V 79, 85, 87
Pankok, Bernh., Zierstücke II 192, 220.
V 137, 138 Stuhl III 114.
Peix, Otto, L'impressioniste II 348
Philistine, Titelblatt II 344
Pietschmann, Max II 105, 107, 110
Pitkairn-Knowles, J., Zierstücke I 155, 163
Porter, Bruce, Flötender Faun II 341
Prochownik, Leo, Zierstücke II 184, 209, 275. III 8, 56
Pruis de Chavannes, Studien I 338, 339. III 57, 59
Richter, Ludwig, Ex-libris I 268
Rodin, Auguste III 185—196
Roty, A., Medaillen I 37, 39 311
Rudder, de, Kachelrelief I 97
Ruths, Valentin, Thauwetter II 276
Sandkuhl, H., Zierstücke V 89, 90
Sandys, Holzschnitte I 204—211
Sattler, Joseph, Zierstücke I 10—12, 30, 33, 40, 47,
106, 129, 153, 212, 270, 318. II 82, 178, 301
Schick, Rud., Skizzen nach Böcklin IV 34 ff. 109 u. ff.
Schmütz-Baudiss, Gefässe III 40
Schnars-Alquist, Seestück II 64
Schönleber, Gustav, Ostende III 235
Seffner, Carl, Skulpturen III 109, 110
Segantini I 193, 195
Seurat, Georges IV 59
Siebelist, A. II 286, 297, 319
Skarbina, Franz II 52—60
Skovgaard, Joachim IV 124
Slott-Möller, Agnes IV 121
Stauffner-Bern, K., Knabe IV 167
Steinlen, Theod.-Alex., Plakat I 332
Stratmann, C. I 66—70
Strützel, Heinr. II 245
Stuck, Franz, Die Künste II 247, 325
Thoma, Hans I 1, 144, 233, 235. II 144 und
Titelblatt. III 141, 147, 152
Toulouse-Lautrec I 332. II 119
Townsend, Harrison II 329, 334—336
Tuillon, Louis, Pferdekopf (Amazone) I 137
Ulbrich, H., Van de Velde III 260 u. ff.
Unger, Hans II 97, 104
Vallotton, F. I 125, 128, 141
Velde, H. van de III 121, 260. V 261, 270
Vogeler, H., Dornröschen II 277
Volkman, Artur, Löwenkampf III 47
Vols, W., Zierstücke II 266 J. IV 62, 64. IV 136 J
Voysey, C. J., Schreibtisch, Fries II 333, 337
Walther, Ernst H., Zierstücke II 55, 178 J. III 266 J
IV 21.
Wasmann, Fr. V 253
Weiss, E. R., Zierstücke I 86—88, 105, 109. IV 17/18.
V 62 J, 70.
Welie, Anton van, Mädchenkopf I 307. III 259
Werenskiöld, Eric, Künstlerzeichen IV 123
Wild, Christian, Kopfraumen IV 9
Willumsen, J. F. IV 128, 130, 131
Wohlers, S., Bär II 328
Zügel, Heinrich II 221
Zwintser, Oskar II 150, 159. III 108





DIE KUNSTZEITSCHRIFT PAN

beschließt mit diesem Hefte ihren fünften und damit ihren letzten Jahrgang.

Die Aufgabe, die der Pan in den fünf Jahren seines Bestehens sich gestellt hatte: den ringenden Kräften unserer Zeit zum Durchbruch und zum Sieg zu verhelfen, hat er, wie wir glauben, erfüllt.

Die Kräfte, deren Entfaltung wir gefördert haben, verbürgen uns die ruhige Entwicklung zu einer freien, selbständigen deutschen Kunst.

Wir schließen daher unsere Arbeit mit Genugtuung und mit Dank an die Künstler und Kunstfreunde, die uns geholfen haben, dieses Ziel zu erreichen.

*Es ist dem Pan bis heute ein Stamm von etwa 500
Freunden treu geblieben. Erschienen sind im Ganzen 21 Hefte
mit etwa 225 Kunstbeilagen, darunter über 100 Originale.*

Berlin, am 15. Juli 1900.

Dr. WILHELM BODE

Dr. EBERHARD Freiherr VON
BODENHAUSEN

Dr. CAESAR FLAISCHLEN

Dr. RICHARD GRAUL

OTTO ERICH HARTLEBEN

LUDWIG VON HOFMANN

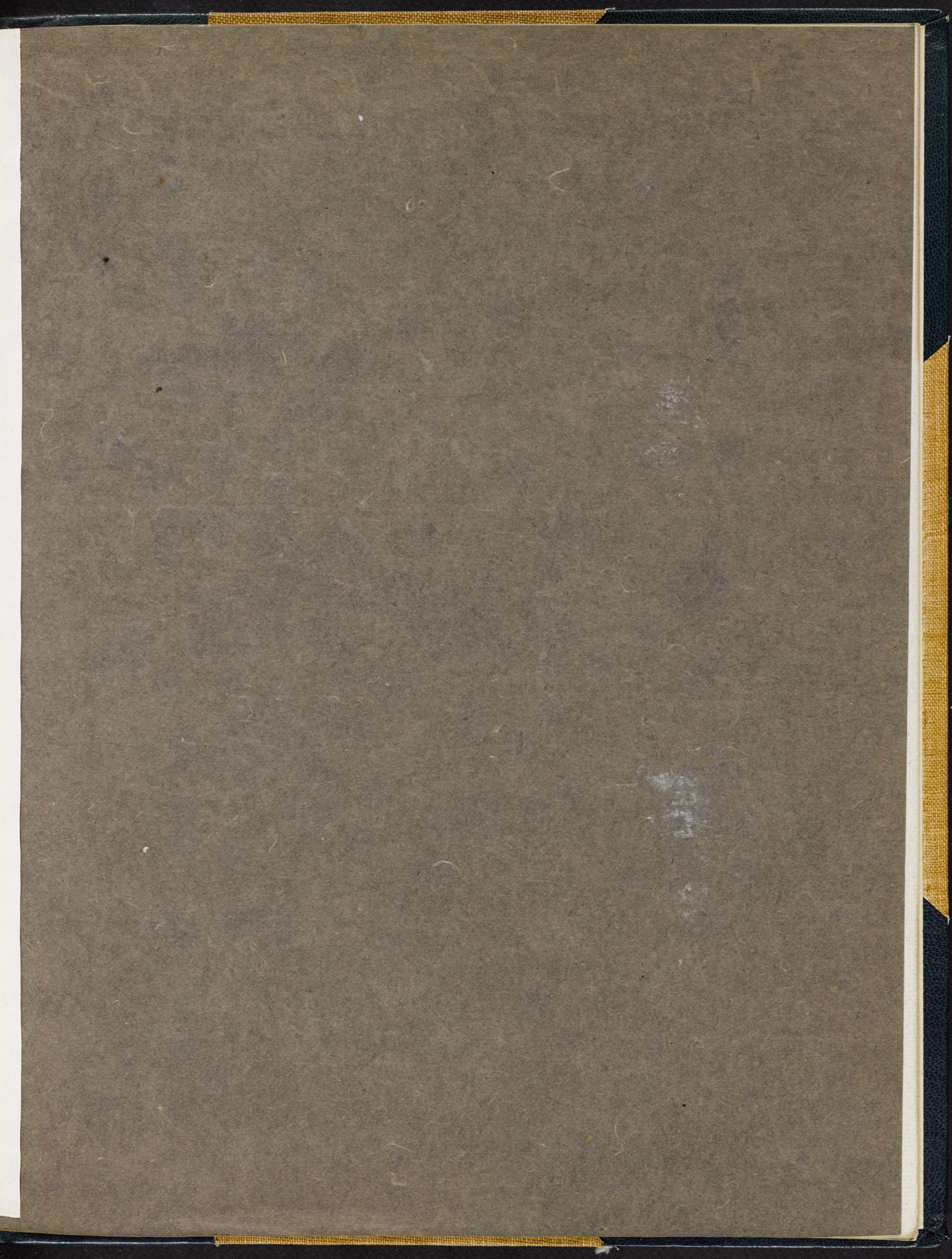
HARRY Graf KESSLER

Professor KARL KOEPPING

Professor Dr. A. LICHTWARK

Professor MAX LIEBERMANN

Dr. WOLDEMAR VON SEIDLITZ



DRUCK VON W. BAUCKHOF IN LEIPZIG.