



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Beiträge der Autoren

[urn:nbn:de:hbz:466:1-69936](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-69936)

EINLEITUNG

Der Verlag Bruno Cassirer sieht in diesem Jahr auf eine zwanzigjährige Tätigkeit zurück. Aus diesem Anlaß tritt er mit einem Gesamtverzeichnis der in diesem Zeitraum erschienenen Verlagswerke hervor. Diesem Verzeichnis sind Beiträge einiger Autoren des Verlages vorangestellt worden.

Auch ein paar Worte über die Arbeitsidee des Verlages mögen beigefügt werden. Nicht um einen „Jubiläumsrückblick“ zu geben und stolz auf das Erreichte hinzuweisen. Denn dem Zurückblickenden könnte sich die Verlagstätigkeit leicht an manchen Punkten als eine Reihe verpaßter Gelegenheiten darstellen. Aber gerade, wenn die verlegerischen Leistungen das erstrebte Ideal nicht erreicht haben, scheinen einige Worte über die Absichten am Platz.

Verleger sein, heißt nicht: Bücher möglichst schön herstellen oder möglichst gute Bücher herausgeben, sonst wäre Verlagstätigkeit in ihrem Wesen nicht sehr verschieden von Bibliophilie. Und es sind nachgerade in Deutschland in den letzten Jahrzehnten so viel gute und gut ausgestattete Bücher erschienen, daß man meinen könnte, diese auf Literaturkenntnis und Geschmack begründete Verlagstätigkeit wäre heut gar nicht mehr von zwingender Notwendigkeit.

Wenn man aber der Meinung ist, Verleger sein, heißt: für ein künstlerisches Ideal kämpfen, Ideen zum Siege verhelfen, dann ist die kulturelle Bedeutung der Verlagstätigkeit immer von der gleichen Wichtigkeit.

Erst der Glaube an eine Idee gibt dem Verlage seine Legitimation.

Der Verlag Bruno Cassirer ist in einer Zeit begründet worden, als romantische und übersinnliche Ideen der Entwicklung der deutschen Kunst gefährlich zu werden drohten, als neben Böcklin und Klinger fast alle deutschen Künstler mehr oder weniger gering geschätzt wurden. Damals schien es dem Verlag eine wichtige Aufgabe zu sein, die Kunst zu fördern, die man Naturalismus und später Impressionismus genannt hat.

Zu diesem Zweck hat der Verlag die Zeitschrift „Kunst und Künstler“, die inzwischen als Pflegestätte moderner Kunst einen europäischen Ruf erlangt hat, gegründet und die Leitung zuerst Emil Heilbut und sodann Karl Scheffler anvertraut.

Ferner ist eine Reihe von Büchern über Menzel, Liebermann, Leibl, die französischen Impressionisten, über Munch usw. entstanden. Von der Erkenntnis ausgehend, daß der intimste (nicht auch der objektivste) Kunstkenner der Künstler selbst ist, hat der Verlag Äußerungen von Künstlern über sich und andere gesammelt und herausgegeben: die Briefe van Goghs, Rethels Briefe, Künstlerbriefe des XIX. Jahrhunderts, die Schriften von Jan Veth und Wilhelm Trübner, das Tagebuch von Delacroix, Fromentins alte Meister, Max Liebermanns Schriften. Hagemester wurde angeregt, über seinen Freund Carl Schuch zu schreiben, der Maler Erich Hancke schrieb sein Liebermann-Buch, Corinth die Künstlegenden.

Bei den Büchern über Kunst von Fachgelehrten kam es darauf an, Autoren zu gewinnen, die es verstehen,

über die kunsthistorische Spezialforschung hinaus die Erscheinungen der Kunst und der Kultur nicht als Forscher, sondern als Kunstfreunde zusammenfassend zu sehen. Es sollte mit jedem dieser Bücher etwas möglichst Endgültiges gegeben werden. Die Tendenz der Kunstserien, wie sie in diesen Jahren vielfach auftauchten und verschwanden, der ad hoc Büchermacherei wurden verschmäht. Es entstanden Bücher, wie Wilhelm Bodes Florentiner Bildhauer und seine Bronze-
statuetten der Renaissance, Paul Kristellers Kupferstich und Holzschnitt, Karl Schefflers Menzel und sein Nationalgalerie-Buch, Alfred Lichtwarks Schriften. Diese und manche andere Bücher haben heut, zum Teil viele Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, nichts von ihrer inneren Notwendigkeit verloren.

Auf literarischem Gebiet hat der Verlag eine Neubelebung des Interesses für die großen Russen versucht, er hat Christian Morgenstern angeregt, seine Galgenlieder herauszugeben und dem Essayisten Herbert Eulenberg eine große Gemeinde geschaffen.

Auf dem Gebiete der philosophischen Literatur sind in erster Linie die Werke Hermann Cohens und Ernst Cassirers zu nennen und die Gesamtausgabe der Werke Kants, der sich eine Fichte-Ausgabe anschließen wird.

Die Pflege des „schönen Buches“ hat den Verlag beschäftigt. Es kam darauf an, es von seiten des Geschmacks und der Handwerksleistung mustergültig zu gestalten. Das klingt heut fast banal, denn das wollten in den letzten Jahrzehnten viele, und wir haben ja eine große Buchgewerbebewegung gehabt. Und doch glaubt der Verlag auf dem Gebiet des

schönen Buches Eignes gewollt und manches erreicht zu haben.

Er steht zunächst auf dem Standpunkte, daß ein Buch gelesen, und nicht angesehen werden soll. Wie eine Frau die beste sein soll, von der man am wenigsten spricht, so erscheint ihm ein Buch am vollkommensten, wenn es sich so natürlich liest, daß man an das Ästhetische gar nicht denkt. Selbstverständlich muß, um dies Ziel zu erreichen, sehr viel Geschmackliches verarbeitet sein. Soll das Buch in nichts von seinem Inhalt ablenken, so darf es ebensowenig durch den uns durch die Buchgewerbebewegung so reichlich gespendeten Buchschmuck z. B. auffallen, wie durch irgendeine Häßlichkeit in Schrift, Format, Satzbild, Einband und Anordnung der Abbildungen. Alles soll sich dem Zweck unterordnen: das im Buch Dargestellte zur möglichst reinen, unauffälligen und zweckentsprechenden Anschauung zu bringen, Form und Inhalt als eines wirken zu lassen. Dann aber ist seit vielen Jahren, beginnend mit Max Slevogts erstem illustrierten Buch „Ali Baba“ der Versuch gemacht worden, das vom Künstler illustrierte Buch zu pflegen. Der Versuch, unsere besten Künstler, also nicht die berufsmäßigen Buchgewerbler, zur Mitarbeit am Buch heranzuziehen, schien zu reizvoll, als daß die großen Schwierigkeiten und die anfänglichen Mißerfolge entmutigen konnten.

Es galt zunächst das Vorurteil zu überwinden, als ob nur der an englischer Tradition geschulte Buchgewerbekünstler zur Mitarbeit am Buch berufen sei. Die tödliche Sterilität dieser Leistungen hätte schon an sich bedenklich stimmen müssen. Wo legte man sonst an

Kunstleistungen den Maßstab der Korrektheit, Sauberkeit, des gut sich Einfügens an! Und schien es nicht an sich das Gegebene, unsern besten, phantasievollsten Künstlern das Buch anzuvertrauen?

Slevogts Ali Baba wurde teils mit Gleichgültigkeit, teils mit Ablehnung empfangen. Das war alles nicht „buchtechnisch“. Der alte Schadow hatte Menzels Friedrich-Illustrationen bei deren Erscheinen ja auch Kritzeleien genannt. Auch der zweite Slevogt, der Sindbad, fand noch eine kühle Aufnahme. Die Überzeugung von der Richtigkeit der Idee ließ schnelle Erfolge verschmerzen: und wenn heut das von Künstlern illustrierte Buch sich in Deutschland durchgesetzt hat, so darf der Verlag das Verdienst einer Pionierarbeit für sich in Anspruch nehmen. Es erschienen Slevogts Benvenuto Cellini und sein Cortez, Karl Walsers Ninon de Lenclos, Leonce und Lena und Prinz von Homburg, Max Liebermanns Kleist neben manchem andern.

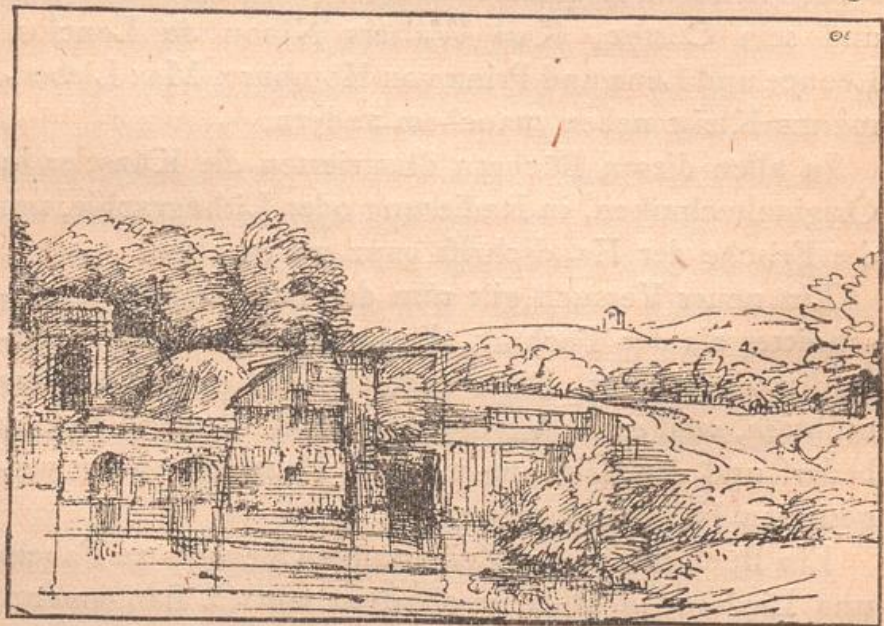
In allen diesen Büchern illustrierten die Künstler in Originaltechniken, in Radierung oder Lithographie, um die Frische der Handschrift ganz zu erhalten.

Ein neuer Versuch gilt nun der Belebung des Holzschnittes als der Technik, die im Satzbild als die Buchmäßigste erscheint. Diese Versuche sind ganz besonders mühsam, weil es der Vermittlung des Kunsthandwerkers bedarf und der Belebung einer in Deutschland fast vergessenen Handwerksweise.

Ein Buch mit vielen Zeichnungen Slevogts zu Fabeln und Liedern, in Holz geschnitten von O. Bangemann, ist in Vorbereitung, Goethes Novellen mit Holzschnitten von Max Liebermann sollen folgen.

Ein Schritt führt von diesen Büchern zu der Pflege der Originalgraphik an sich. Diese bildet eine besondere Abteilung des Verlages.

Der Verlag möchte in seinem Umkreis eine Atmosphäre von geistiger Lebendigkeit schaffen und immer mehr noch die Geister sammeln, die fähig sind, in diesem Sinne kräftig schöne Werke zu schaffen. Es leuchtet ein, daß bei diesen Grundsätzen zunächst an große populäre Erfolge nicht gedacht werden konnte. Der Verlag war überzeugt davon, daß jede vernünftige Förderung des Echten ihren Lohn in sich selbst trägt und sich eines Tages durchsetzt; er hat gelassen gewartet, bis der Erfolg gekommen ist. Er hat sich mit der Überzeugung von der Richtigkeit seiner Ziele begnügt und mit der Freude, die eine Tätigkeit im Dienst des Echten mit sich bringt.



Rembrandt, Landschaft bei Arnheim.

Aus Lugt : Rembrandt

DARF MAN IN DEN MUSEEN KUNSTWERKE
MISCHEN UND DIE RÄUME MIT
ZEITGEMÄSSEN DEKORATIONSSTÜCKEN
AUSSTATTEN?

Bei der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums im Jahre 1914 erfuhr der Bau seitens der Berliner Presse als „kaiserliche Kunst“ die gewohnte, fast einstimmige Ablehnung; dagegen fand die Aufstellung, namentlich die gelegentliche Mischung von Gemälden mit Skulpturen und die Ausstattung mancher Räume durch alte Möbel der Zeit fast allgemeinen Beifall, auch von seiten des Auslandes. Auch seither war das Urteil darüber fast das gleiche geblieben, bis in dem neuen Deutschland durch die Streitschrift von Dr. W. Valentiner die Frage wieder zu lebhafter Erörterung gekommen ist. Valentiner billigt nicht nur die „Mischung“, sondern er fordert sie allgemein; er erklärt die Lösung, wie sie im Kaiser-Friedrich-Museum angestrebt sei, für ungenügend und geht so weit, daß er für Berlin die Auflösung des Kunstgewerbemuseums und die Aufstellung seiner Schätze zusammen mit den Gemälden und Bildwerken im Kaiser-Friedrich-Museum verlangt. Dagegen wendet sich in schroffster Weise Dr. Waldmann in einem Aufsatz der „Vossischen Zeitung“ (vom 17. August), worin er die Mischung der Kunstwerke und die Verwendung alter Möbel zur Dekoration in unserem Museum als „höchst fatal“ bezeichnet und durchfühlen läßt, daß ihm der Genuß der Kunstwerke in diesen Räumen dadurch völlig verdorben werde. Auf seine persönlichen Angriffe werde ich nicht erwidern, um so

weniger, als ich nicht zweifle, daß er den Ton, in dem er sie vorgebracht hat, selbst bedauert. Die sachliche Begründung ist dadurch schon verfehlt, daß sowohl Waldmann wie Valentiner keinerlei Rücksicht auf das nehmen, was seinerzeit bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums über diese Frage gesagt worden ist und was ich selbst damals an verschiedenen Stellen, namentlich in der „Museumskunde“ (Band I, S. 1 ff.) und in „Kunst und Künstler“ (Jahrgang 3, S. 33 ff.) als Erläuterung unserer Aufstellung ausgeführt habe. Es scheint mir deshalb geboten, unter Berücksichtigung der neueren Erfahrungen bei uns wie außerhalb, darauf zurückzukommen, um so mehr, als wir zur Zeit in Deutschland nach dieser Richtung vor einer neuen, besonders wichtigen Aufgabe stehen, vor der Errichtung großer „Schloßmuseen“, in München wie in Würzburg, Dresden, Potsdam usf., vor allem in Berlin, wo zugleich im alten Schloß zusammen mit dessen alten Schätzen die Aufstellung des wesentlichen Inhalts unseres Kunstgewerbemuseums geplant ist. Das sind Aufgaben, die wieder eigenartige, mannigfach verschiedene Lösungen zulassen, ja nötig machen, für die aber eine Klärung der allgemeinen Fragen der Aufstellung von Kunstwerken von besonderer Wichtigkeit ist.

Bei Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums habe ich darauf hingewiesen, daß sowohl der Bau wie die Aufstellung der Kunstwerke darin nur als ganz individuelle, zum Teil sogar subjektive Schöpfung richtig gewürdigt werden könne, und daß einzelne Abteilungen nur provisorisch und sehr ungenügend im Neubau hätten untergebracht werden können. Das ist heute nach fünf-

zehn Jahren noch nicht wesentlich besser, ja durch manche neue Erwerbungen nach verschiedenen Richtungen noch ungünstiger geworden; die Räume sind überfüllt, die Aufstellung der Kunstwerke in ihnen ist vielfach noch immer nur eine provisorische. Daher kann die Aufstellung heute noch weniger als damals als ein Definitivum betrachtet und beurteilt werden; und es lassen sich daher unumstößliche Grundsätze daraus nicht ableiten; auch nicht suggerieren, um dagegen ankämpfen, wie es Herr Waldmann tut. Leider sind die Verhältnisse seither wahrlich keine günstigeren geworden; neue wichtige Lösungen haben wir gesucht und sind an ihre Ausführung gegangen, aber die furchtbare Zeit hat ihre Fortführung gehindert und zieht ihre Erfüllung, soweit sie überhaupt möglich wird, noch weit hinaus, beschränkt uns in Deutschland in jeder Weise, namentlich in bezug auf weitere Anschaffungen. Um so mehr müssen wir durch gewählte Aufstellung und Raumwirkung zu ersetzen suchen, was uns abgeht an der Fülle von Meisterwerken, wie sie die großen alten Museen im Ausland besitzen.

Die Erkenntnis, daß die alte Aufstellung, wie sie in den Museen, besonders in den Bildergalerien bis vor wenigen Jahrzehnten die allgemeine war und vielfach heute noch ist: die Aufstellung der Bilder oder Bildwerke meist gesondert in unbehaglichen, langweiligen Räumen von regelmäßiger, einförmiger Abfolge, in denen die Wände bis zur Decke gefüllt sind, eine unwürdige ist, ist heute eine allgemeine. So war es früher allgemein in den alten „Kunstkammern“ sowohl als in den berühmten Galerien Kaiser Rudolfs, Philipps II., Erz-

herzog Leopold Wilhelms bis zu den Sammlungen des South Kensington Museums, des Louvre, des Schinckel-Museums usf. Erst in den großen Privatsammlungen in Paris, London und schließlich auch hier in Berlin sowie in den Ausstellungen älterer Kunst, wie wir sie hier seit dem Jahre 1883 regelmäßig veranstaltet haben, ist mit dieser magazinartigen Aufstapelung von Kunstwerken gründlich gebrochen. Bei tunlicher Einhaltung der historischen Abfolge nach Ländern und Schulen suchten wir die Aufstellung möglichst auf wirklich künstlerisch wertvolle Kunstwerke zu beschränken und diese so aufzustellen, daß jedes durch seinen Platz, Umgebung und Beleuchtung herausgehoben wird; wir bemühten uns, in der Form und Ausstattung der Räume wie in ihrer Lage eine gefällige Wirkung zu erzielen und den Kunstwerken bei der Aufstellung einigermaßen die Wirkung zu geben, die sie an ihrem ursprünglichen Platze hatten. Um die Betrachtung genußreicher zu machen, hatten wir eine „Mischung der Kunstwerke“ zwar angestrebt, hatten aber dabei von vornherein berücksichtigt, daß diese nur in sehr beschränktem Maße günstig und zulässig ist. Gerechtfertigt ist sie — wie ich seinerzeit näher begründet habe — bei der mittelalterlichen deutschen Kunst, bei der ja die Altarwerke vielfach farbige Bildwerke mit Gemälden vereinigt zeigen, während sie sich für die italienische Kunst nur unter starken Einschränkungen verwirklichen läßt; denn neben den Gemälden erscheinen die Marmorskulpturen in der Regel zu kalt, die farbigen Tonbildwerke und Bronzen meist zu schmutzig und verräuchert. Dadurch waren wir sogar gezwungen, die Bildwerke der italie-

nischen Renaissance nach dem Material getrennt zur Aufstellung zu bringen; daher sind jetzt die Marmor-bildwerke, die Ton- und Stuckarbeiten und die Bronzen für sich gesondert aufgestellt, ohne Rücksicht darauf, ob die Werke eines und desselben Künstlers dadurch auseinandergerissen werden.

Wo wir italienische Bilder und Skulpturen gemischt haben, ist es in der Weise geschehen, daß einige wenige Stücke zur wirkungsvollen Heraushebung bestimmter Hauptwerke, sei es der Malerei oder der Plastik, verwendet sind. So Tullio Lombardis Marmorfiguren der beiden Schildknappen neben Luigi Vivarinis großer Altartafel, die beiden wuchtigen Barockbüsten von Algardi und Maratta zur Seite des in seiner brutalen Körperlichkeit überwältigenden „General Borro“ sowie — schon gefährlicher — zwei meisterliche Bildnisse von Bronzino und Franciabigio zur Seite des Giovannino und zwischen einigen Hauptwerken der Renaissanceplastik in Marmor wie in Ton und farbigem Stuck. Die farbigen Ton- und Stuckbildwerke hatten wir anfangs ganz getrennt in den großen Sälen im Erdgeschoß an der Kanalseite aufgestellt, wo sie später wieder ihren Platz finden werden. Von dort mußten sie, beim Beginn der Messel-Bauten, nach oben gebracht werden und sind hier provisorisch neben den Gemäldesälen und zum Teil mit innerhalb derselben untergebracht worden. Dabei hat sich wieder herausgestellt, wie schwer selbst farbige italienische Bildwerke sich mit Gemälden, auch wenn sie der gleichen Zeit und Schule angehören, vereinigen lassen. Im Florentiner-Saal mit der großen Madonnenstatue von Benedetto

da Majano ist diese Zusammenstellung entschieden ungünstig; in den beiden oberitalienischen Sälen daneben wirken die spärlicheren farbigen Bildwerke zwar nicht störend, aber sie verschwinden neben den Gemälden, die wuchtige große Tonbüste Sperandios ausgenommen, die ein prächtiges, beherrschendes Mittelstück zwischen den Altargemälden Francias und Costas bildet. In seiner Art gut gelungen ist dagegen der schmale Oberlichtsaal mit den farbigen toskanischen Bildwerken, wenn er auch jetzt an Überfüllung durch die im Laufe der letzten zehn Jahre hinzugekommenen neuen Erwerbungen leidet. Hier haben wir an den drei Hauptwänden jedesmal ein einzelnes großes florentiner Gemälde oder eine kleine Gruppe derselben zum Mittelpunkt gemacht. Um diese neben den zahlreichen plastischen Werken von durchweg mäßigen Abmessungen zur Geltung zu bringen, mußten sie nicht nur zusammengehalten werden, wir mußten dafür größere Gemälde herausuchen, die durch starken Goldgrund oder durch kräftige Einzelfiguren dekorativ und zugleich monumental wirken und so geeignet sind, einen starken Mittelpunkt abzugeben. Sie wirken hier also ähnlich wie Wandteppiche, die wir zu gleichem Zweck an verschiedenen Stellen des Baues verwendet haben, jedoch nur ausnahmsweise zusammen mit Gemälden, mit denen sie sich im allgemeinen nicht gut vertragen.

Wie mit der Anbringung von Wandteppichen, so sind wir auch mit der Ausschmückung alter Möbel nur sparsam umgegangen und haben sie so gewählt, daß der monumentale Eindruck der Räume dabei nicht nur gewahrt, sondern noch gehoben wird. Sie dürfen den

Räumen nicht den Charakter eines Wohnzimmers geben, sollen aber stimmungsvoll wirken, sollen mit den Teppichen die Wände unten und nach oben abschließen und bestimmten, ausgezeichneten Räumen den Charakter von Festräumen geben, sollen die Mitte betonen oder ein bestimmtes Kunstwerk besonders herausheben. Daneben dienen diese Möbel als Sitzgelegenheiten (an denen es den meisten Museen leider sehr fehlt), als Sockel für Bildwerke, Untersätze für Pulte und Schränke, als Lese- und Lesepult für einen Katalog usw.

Nur zwei Räumen im Kaiser-Friedrich-Museum haben wir von vornherein in der Ausstattung und Aufstellung einen wesentlich abweichenden Charakter gegeben: der sogen. Basilika und dem Simon-Kabinett. „Die Basilika — so schrieb ich bei der Eröffnung —, dieser große kirchenartige, durch beide Stockwerke gehende Raum ergab sich als ein vorteilhafter Ausfluß der sonst so wenig günstigen Konfiguration zur Herstellung einer großen Hauptachse und als Ausgangs- und Verbindungsraum zwischen den drei Seiten des Baues und dadurch als Orientierungspunkt für die vielen Räume, zugleich gewissermaßen als die Lunge des Museumskörpers, in dem man nach den zahlreichen, meist kleinen Zimmern oder Sälen einmal ordentlich aufatmen kann. Dieser stattliche Raum (der Simone Pollajuolos Basilika, der ‚bella Villana‘ unter San Miniato, frei nachgebildet ist) hat allein eine reichere, zeitgemäße Ausstattung bekommen, weil er gerade als große Halle wirken soll. Hier ist der Raum nicht oder doch nicht in erster Linie für die Kunstwerke, sondern diese sind zur Dekoration für den Raum

da.“ Es wurden dafür große Altartafeln, Grabmäler und Altarskulpturen gewählt, deren Aufstellung in den Museumssälen schwierig und ungünstig gewesen wäre, die aber hier über alten Altartischen zusammen mit den vornehmen Wappen, plastischen wie auf Glas gemalten, mit einzelnen Statuen, dem prächtigen Chorgestühl und Lesepult, einigen Teppichen und anderen Dekorationsstücken einen stimmungsvollen Eindruck machen, der hier die ursprüngliche Aufstellung und Verwendung der Kunstwerke und kirchlichen Dekorationsstücke in Erinnerung bringen soll. Im Gegensatz zu diesem monumentalen kirchenartigen Raum ist im Simon-Kabinett ausnahmsweise der Charakter eines Sammlerzimmers in der reichen und mannigfachen Art der Möblierung und Inszenierung ausdrücklich angestrebt, um die Schenkung als solche und ihre Herkunft zu betonen. Leider war der Raum dafür, bei dem Reichtum der Kunstwerke, wesentlich zu klein. Sonst ist dieser Eindruck von reichen Privaträumen in großen Museen möglichst zu vermeiden. In den reichen, prächtigen Sammlungen, die aus Stiftungen vornehmer Privatsammler hervorgegangen sind: im Museo Poldi zu Mailand, im Palazzo Rosso und Palazzo Bianco in Genua, selbst in der Wallace Collection in London fällt der Luxus und die Überfülle von Dekorationsstücken als Erinnerung an die ursprüngliche Bestimmung der Räume als Wohnzimmer störend auf und läßt die Wirkung der Kunstwerke auf den Beschauer zum Teil nicht voll zur Geltung kommen.

Wie wenig ich bei der Einrichtung und Aufstellung im Kaiser-Friedrich-Museum daran gedacht habe, darin

ein allgemeines Vorbild zu schaffen, geht aus jedem Wort hervor, mit dem ich bei seiner Eröffnung in „Kunst und Künstler“ eingeführt habe, wenn ich auch die Hoffnung aussprach, daß trotz der eigenartigen, zum Teil ganz einzigen Verhältnisse das Kaiser-Friedrich-Museum für die Fortentwicklung der Museumsbauten außer negativen auch einige positive Resultate bieten werde. Es lag mir vor allem daran, festzustellen, daß die verschiedenen Typen der Museen wesentlich verschiedene Aufgaben auch für ihre Aufstellung ergeben, ja daß in gewissem Sinne fast jedes Museum seine besonderen Aufgaben hat, nicht nur im Umfang und in der Richtung des Sammelns, sondern auch in der Art der Einrichtung und Aufstellung, daß aber trotzdem für alle das Bestreben gemeinsam sein soll, den Kunstwerken in der einen oder anderen Weise ein würdiges Heim zu bereiten, in dem sie verstanden und genossen werden können, von Laien ebensowohl wie von Kunstfreunden und Künstlern. Das ist seither in der Tat die Losung für die meisten Museen geworden; nicht nur für die, welche in den letzten beiden Jahrzehnten neu eröffnet worden sind, auch manche ältere Sammlungen haben sich zu den neuen Grundsätzen in der Anordnung bekannt und danach ihre Kunstwerke umgestellt. Freilich in den größten und bedeutendsten Museen, im Louvre und in den Londoner Museen, ist dies nicht geschehen. Hier hat wohl in erster Linie der Überreichtum an Kunstwerken und haben auch die kolossalen Dimensionen der Räume, der alten Palastsäle im Louvre sowohl wie der neuen Riesenhallen im Victoria- und Albert-Museum, von jedem Versuch

einer neuartigen, geschmackvolleren Anordnung abgeschreckt. Zum Teil scheint aber auch die alte schulmeisterliche Rücksicht auf den Kunstunterricht mitbestimmend gewesen zu sein, der der frühere Direktor am Ryksmuseum in Amsterdam A. Pit gerade zur Zeit der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums demonstrativ (Museumskunde I, S. 67 ff.) mit den Worten Ausdruck gegeben hat: „Das Museum ist schließlich in erster Linie für den Fachmann — nicht für den Kunsthistoriker, sondern für den Techniker, den Handwerksmann, den Künstler — da“, und zum Beweis nennt er als Muster die Aufstellung der herrlichen französischen Möbel des 18. Jahrhunderts, die im Louvre in ein paar Räumen hinter Stricken zusammengepfert sind, so daß gerade der „Techniker“ sie am wenigsten studieren, daß niemand sie näher betrachten kann. Die Aufstellung im Neubau des Victoria- und Albert-Museums in London hat meines Wissens von keiner Seite Anklang gefunden, nicht einmal in England; diese Art der Magazinierung wirkt bei der Masse der Gegenstände, trotz ihrer trefflichen Qualität, tödlich ermüdend.

Die beiden hervorragenden Museen, die inzwischen in London wie in Paris aus großherzigen Stiftungen entstanden sind: die Wallace Collection und das Musée André-Jacquemart, beweisen in der Ausstattung und in der Aufstellung ihrer Kunstwerke, daß man auch hier über diese Fragen jetzt anders denkt. In beiden Museen sind die Kunstwerke gemischt und die Räume mit Dekorationsstücken ausgestattet. Für das Wallace Museum galt es, einen neuen, überreich mit Kunstwerken geschmückten Palast eines der reichsten Magnaten Eng-

lands in ein öffentliches Museum zu verwandeln. Zur Erinnerung an die Stifter hat man mit Recht bei der Umwandlung des Wohnhauses in das Museum den wohnlichen Charakter zum Teil zu erhalten gesucht, aber man hat ihn zu stark betont, so daß die Wallace Collection jetzt weder als Wohnpalast noch recht als Museum wirkt. Im Musée André konnte der Hauptstock, wie er Edouard André als Wohnung diente, in seinen stattlichen Festräumen fast unverändert belassen werden; die Kunstwerke sind hier in dekorativer Weise verteilt wie in anderen Pariser Privatpalästen. Im Oberstock, der eigens dafür umgebaut ist, sind dagegen die Erwerbungen, die das Ehepaar André-Jacquemart später, meist in Italien, erwarb, gemischt aufgestellt, und darunter sind Möbel der Zeit, Bronzen und kunstgewerbliche Stücke angebracht. Die Aufstellung ist also ähnlich wie im Simon-Kabinett unseres Museums. Auch hier hat man, selbst als nach dem Tode der Witwe laut Vermächtnis die Sammlung mit dem Palais zu einem öffentlichen Museum erklärt wurde, durch ihren tüchtigen, leider zu früh verstorbenen Leiter Emile Bertaux der Aufstellung im Sinne der Stifter den persönlichen Charakter belassen. In ähnlicher Weise hat auch Mrs. Gardner ihr der Stadt Boston vermachtes Museum mit der Fülle hervorragender Kunstwerke der Renaissance aufgestellt und ausgestattet. Das was Dr. Valentiner für unser Kaiser-Friedrich-Museum fordert, ist in diesen großen Stiftungen also im wesentlichen erfüllt worden. Obgleich die Kunstwerke, vorwiegend italienische Bilder und Plastiken des Quattrocento, der gleichen Zeit und Richtung angehören wie die Mehrzahl der Kunst-

werke in unserem Museum, haben wir aus den oben entwickelten Gründen von einer ebenso weitgehenden Mischung abgesehen, um unserem Museum dieser mehr privaten und persönlichen Aufstellung gegenüber den monumentalen Charakter zu bewahren.

Selbst in Amerika ist man zur dekorativen Ausstattung und zur tunlichen Mischung der Kunstwerke auch in den Museen übergegangen, nachdem man eine Zeitlang nach dem Vorgang des neuen Bostoner Museums die Kunstwerke dadurch richtig zur Geltung zu bringen glaubte, daß man sie möglichst vereinzelt in kahlen, völlig schmucklosen Räumen aufstellte. Die Erkenntnis, daß diese abschreckend nüchterne Aufmachung die Wirkung der Kunstwerke gerade wesentlich beeinträchtigt, hat alsbald dahin geführt, daß in den Neubauten, namentlich in den beiden neuen Flügeln des Metropolitan-Museums, die Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, z.T. auch die der hohen Kunst, unter dem Vorgehen und der Leitung von Dr. Valentin in den stattlichen Oberlichtsälen der gestifteten Sammlungen Altman und Pierpont Morgan und in der Sammlung Hoentschel, deren Wände ganze Folgen der herrlichsten alten Gobelins bedecken, in eindrucksvoller Weise zur Aufstellung gekommen sind. Und ähnliches gilt von der ausgezeichneten ostasiatischen Kunstsammlung des Bostoner Museums.

Wenn in den Riesenseen von London und Paris, namentlich im Victoria- und Albert-Museum und im Louvre, infolge der Überzahl von Kunstwerken wie mit Rücksicht auf die gegebenen kolossalen Räume, zum Teil wohl auch aus konservativem Sinn und aus

Bequemlichkeit, statt jeder Mischung die alte Massenmagazinierung der Kunstwerke beibehalten ist, so beweist doch gerade die Aufstellung jener durch großartige Stiftungen entstandenen Museen in London, Paris und Boston, daß die ähnlichen Grundsätze, wie wir sie bei der Anordnung im Kaiser-Friedrich-Museum befolgt haben, auch hier die maßgebenden sind, daß ihre Befolgung nicht mehr als „höchst fatal“ wirkend, sondern als notwendige Forderung unseres heutigen Geschmacks empfunden werden. Wie allgemein dies anerkannt ist, geht auch aus einer Mitteilung hervor, die kürzlich durch die Zeitungen lief, daß bei der Erweiterung des Prado-Museums der neue Tizian-Saal als Ausstattung die großen Bronzen von Leoni und die italienischen Prachtmöbel, welche Philipp II. vom Großherzog von Toskana geschenkt wurden, erhalten sollen — eine wahrhaft monumentale Aufgabe, die eine großartige Lösung verspricht.

Eine solche Mischung von Gemälden und Bildwerken in beschränkter und verschiedenartiger Weise und eine bescheidene Ausstattung mit Möbeln und Dekorationsstücken der gleichen Zeit ist natürlich nur möglich und erwünscht für eine kleine Zahl von Museen, welche reichere Schätze an solchen Kunstwerken aus dem späten Mittelalter oder der Renaissance und dem Barock besitzen. Die große Mehrzahl der Museen: die Provinzialsammlungen, Lokalmuseen, Kulturmuseen, Freilichtmuseen usf. haben wieder ihre besonderen Aufgaben, bei denen gerade die Mischung der verschiedenen Werke in weitestem Maße nicht nur erwünscht, sondern notwendig ist. Für die fast zahllosen Museen

dieser Art, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind, ist bald das Schweizer Landesmuseum, bald sind die skandinavischen Museen die Vorbilder für Einrichtung und Aufstellung geworden, falls nicht günstigerweise ein alter Kirchenbau dafür hergerichtet werden konnte. Auch für die geplanten Schloßmuseen bietet uns ältere Schloßmuseen, namentlich des Auslandes, in Frankreich, Dänemark und sonst, gute und selbst ausgezeichnete Vorbilder. Doch dürfen auch diese für die Schloßmuseen, wie wir sie jetzt in Deutschland vorbereiten, nur in bedingter und eingeschränkter Weise benutzt werden; jeder einzelne Fall verlangt seine eigenartige Lösung. Ganz besonders gilt dies von dem Museum, in das wir das Berliner Schloß umzuwandeln im Begriff sind. Hier soll nicht nur wie etwa in Versailles, im Schloß Rosendahl usf. die Erhaltung der alten Bauteile, wie sie Schlüter, Schadow, Schinkel u. a. geschaffen haben, samt ihrer alten Ausstattung erhalten und vervollständigt werden: hier sollen auch die Schätze des Kunstgewerbemuseums zur Aufstellung kommen. Es gilt also, vielleicht unter Ausscheidung einiger wenig geeigneter kleinerer Abteilungen, den Dekorationsstücken dieses Museums, die ja zum Teil aus dem Berliner Schlosse stammen, in den gut erhaltenen Festräumen des Schlosses einen geeigneten Platz zu geben, zugleich aber in den Korridoren und modernisierten Verwaltungsräumen zwischen und neben jenen alten Festsälen die reichen Fachsammlungen des Kunstgewerbemuseums in günstiger Weise zur Aufstellung zu bringen — also eine ganz neue, schwierige, aber sicher lohnende Aufgabe. Ähnliche, wenn auch nicht so

schwierige, aber wieder mannigfach abweichende Lösungen verlangt die Herrichtung der Schlösser in Potsdam, der Residenzen in München und Dresden und mancher anderer Schlösser zu nationalen Museen, durch die Deutschland um eine Reihe künstlerisch hervorragender, neuartiger Anziehungspunkte bereichert werden wird.



Max Slevogt, Lithographie zum
„Benvenuto Cellini“

MODE UND BÜHNE / VON MAX v. BOEHN

Ihre Beziehungen sind eng, vielleicht weil sie noch nicht alt sind. Sie konnten sich erst bilden, als die Frau die Bretter betrat, die die Welt bedeuten, und das war, wie bekannt, spät genug. Die weiblichen Heiligen der Mysterienbühne, selbst die Jungfrau Maria, wurden von Jünglingen gespielt, Shakespeares Julia, Ophelia, Desdemona sind von Männern kreierte worden, noch die Frauenrollen der Molièreschen Komödien lagen in den Händen von Männern. Sie hätten nicht Schauspieler sein müssen, wenn sie sich nicht auch der Äußerlichkeiten ihrer Rollen mit Liebe angenommen haben sollten. Schon im Altertum wird uns von dem Tragöden berichtet, der streikte, weil er mit dem Schleppekleid unzufrieden war, das er als Königin tragen sollte; die Meistersingerbühne Nürnbergs feierte den Bürstenbindergesellen Perschla, „der eine Jungfrau so gut spielte, daß es ihm keine Weibsperson zuvor tat“. Samuel Pepys schrieb am 7. Januar 1661 in sein Tagebuch: Der Bursche Kynaston in Weiberkleidern war das hübscheste Frauenzimmer im ganzen Haus. Aber Moden konnten sie für das andere Geschlecht doch nicht machen.

Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts treten ziemlich allgemein wirkliche Frauen in den Besitz der ihrem Geschlecht zufallenden Rollen. Nicht einmal überall, denn wir kennen aus Goethes Italienischer Reise das Interesse, mit dem er in Rom junge Männer auf der Bühne die weiblichen Rollen ausführen sah. Ob die Tatsache des endgültigen Rollentausches

einen Fortschritt für die Kunst bedeutete, lassen wir dahingestellt, daß sie für die Mode von großer Wichtigkeit war, ist sicher. Unbewußt oder absichtlich machte die Schauspielerin die Bühne sofort zu einem Modefaktor. Man kann sagen, jede fühlte sich als Mannequin. Der Schleprock, in dem Molières Frau 1673 als Circe auftrat, wurde nach dem Mercure de France sofort die Mode des Tages, und es war noch kein Vierteljahrhundert vergangen, seit die Frau sich der Bühne bemächtigt hatte, da gab sie von ihr aus die Direktiven der Mode. Im 18. Jahrhundert ist dies besonders auffallend. Jedermann weiß, daß in jener Zeit der Reifrock die Linie der weiblichen Erscheinung bestimmte. Aus Liselottes Briefen erfährt man, daß die Kleiderröcke schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts Reifen haben, und es gibt Modebilder bereits aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, die diese Reifen ganz deutlich erkennen lassen. Addison macht sich 1710 über den hoop petticoat der Engländerinnen lustig. In der großen Mode, d. h. in der Pariser, erscheint er jedoch erst in dem Augenblick, in dem die italienische Komödie, nach einer Verbannung von 20 Jahren, wieder in der französischen Hauptstadt auftreten durfte, also 1716. Das Vorbild der Bühne wirkte sich übrigens nicht nur bei der Damenmode aus, sondern, wenn auch in bescheideneren Ausmaßen, in der Tracht der Herren. Die bekannte Frisur des Tituskopfes hat Talma am 30. Mai 1791 in Voltaires „Brutus“ zum ersten Male auf der Bühne gezeigt. Am nächsten Tage ließen sich alle jungen Leute von Geschmack ebenso frisieren, Zopf und Puder

waren mit einem Male verpönt. Bei dieser Gelegenheit mag auch daran erinnert sein, daß das Revolutionskleid des Mannes, der Pantalon, der die männliche Erscheinung des 19. Jahrhunderts ästhetisch so wenig gefällig macht, sich ebenfalls von der Bühne her schreibt. Schnitt und Name gehören der italienischen Komödie an und hatten das Bürgerrecht auf allen Bühnen schon, als noch kein Mensch an Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit dachte.

In der Modengeschichte hat man diesem Einfluß der Bühne keine Rechnung getragen, dagegen immer von dem Einfluß hochstehender Damen gefabelt, die die Mode angeblich gemacht hätten. So liest man oft, daß Marie Antoinette die Mode ihrer Zeit bestimmt habe. Sieht man sich aber in den Zeitungen, Tagebüchern und Briefen jener Jahre um, so trifft man immer auf die Namen schöner und pikanter Damen vom Theater, denen die Modejournale die Schnitte ab-sahen. Die Damen Saint Val, Contat und andere haben mit ihrem Geschmack anscheinend doch noch größeren Beifall gefunden als die putzsüchtige Monarchin. Genau so ist es mit dem schon zur Legende gewordenen Vorwurf, den man der Kaiserin Eugénie macht, sie habe die Krinoline erfunden. Die Krinoline wurde schon zwanzig Jahre getragen, ehe die schöne Spanierin den französischen Thron bestieg, und ihr plötzliches Anschwellen in den fünfziger Jahren hing nicht mit den interessanten Umständen der Kaiserin zusammen, sondern ging von der Bühne aus. 1856 spielte das Gymnase-Theater in Paris eine Posse: „Les Toilettes tapageuses“. Um die Absichten des Verfassers recht

stark zu unterstreichen, trat die Darstellerin in der Hauptrolle in einer Krinoline von bis dahin ganz unerhörtem Umfange auf. Ihre Absicht, die Mode lächerlich zu machen, erreichte sie nicht, denn am Tage darauf schickte eine Anzahl vornehmer Damen zu ihr und ließ sie um die Adresse ihres Schneiders bitten, da sie sich genau solche Kleider machen lassen wollten. Um ähnliche Erfahrungen zu machen, brauchen wir gar nicht einmal so weit zurückzugreifen. Man ver-rät wohl kein Geheimnis, wenn man erzählt, daß der Humpelrock schauerlichen Angedenkens ebenfalls von der Bühne aus seinen Siegeszug durch die Welt antrat. Die Firma Paquin hatte ihn für Mme. Sorel kreiert, die auf dem Theater in ihrer Rolle fast unbeweglich zu stehen hatte. Für Gehen und Tanzen war er natürlich gar nicht gedacht.

Dies Zusammentreffen ist sicher nicht zufällig, um so weniger, als die ersten Bilder, auf denen der Reifrock zweifellos festzustellen ist, solche von Komödienszenen sind. Von der Bühne aus eroberte er sich die Welt. Sie wurde ausschlaggebend für den Erfolg neuer Moden. Man kann es ganz deutlich gerade am Reifrock verfolgen. Vierzig Jahre nach seinem Erscheinen auf der Bühne, nachdem er längst in alle Kreise gedrungen war, ändert sich auf einmal seine Form, und es sind wieder Schauspielerinnen, diesmal die Damen Clairon und Hus, die den Anstoß geben. Am 15. September 1755 schreibt Grimm aus Paris: „In Voltaires Tragödie ‚Die chinesische Waise‘ sind unsere Schauspielerinnen zum erstenmal ohne Paniers aufgetreten.“ Dieser Schritt erregte so großes Aufsehen, daß ihn

Grimm seinen fürstlichen Korrespondenten nicht vor-
enthalten konnte, schon deswegen nicht, weil die neue
Form, die den Umriß der Frau wesentlich änderte, so-
fort Anklang fand. Vierzig Jahre darauf verschwindet der
Reifrock aus der Tagesmode, wie man immer hört,
weil die Revolution die klassische Linie suchte. Das
ist nicht richtig, wenigstens nicht ausschließlich, denn
einmal hat die Mode des letzten Jahrzehnts des
18. Jahrhunderts nichts mit der wirklichen Antike zu
tun, dann aber entstand sie auch nicht aus revolutio-
nären Motiven, sondern aus ästhetischen, und zwar
wieder auf der Bühne. Die Sängerin Mme. Saint Hu-
berty war es, die in den achtziger Jahren den neuen
Schnitt zuerst auf der Bühne der Großen Oper in
Paris zeigte.

Je weiter man den Fragen des Modewechsels nach-
geht, um so häufiger stößt man auf den Einfluß des
Theaters. Das Kleid, welches wir uns gewöhnt haben
als geradezu typisch für das Rokoko anzusehen, das
Watteau so oft gemalt hat, die Adrienne mit der
berühmten Watteauafalte, wurde von der Schauspielerin
Mme. Dancourt 1703 zuerst auf die Bühne gebracht.
Sie spielte in der Komödie „Andrienne“ von Baron
die Glycerie und trat darin in diesem Kleide auf, das
man bis dahin nur als Umstandskleid angesehen hatte.
Sie eroberte ihm den Platz, den es fast drei Menschen-
alter behauptete, und gab ihm auch den Namen. Als
es schließlich anderen Schnitten zu weichen begann,
war es wieder der Einfluß einer schönen Schauspielerin,
der den Wechsel begünstigte. Die gefeierte Soubrette
Mme. Favart trat 1761 in dem Singspiel „Soliman“ in

einer orientalischen Levite auf, einem Kleidungsstück von hemdartigem Schnitt, das von der Mode mit solcher Beharrlichkeit aufgegriffen wurde, daß es noch fünfzig Jahre später den Kleiderschnitt bestimmte.

Das ist eine Parallelerscheinung zu jener, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts den Umschwung vom Rokoko zum Klassizismus herbeiführte. Auch dieser wurde von der Bühne angeregt und propagiert, denn lange bevor Säulenhallen und Tempelfassaden auf den Straßen erschienen, hatten sie im Theater das Auge bestochen und den Geschmack beeinflußt.

Dieses Verhältnis von Mode und Bühne hat sich mit der Zeit keineswegs abgeschwächt, sondern zu einem festen Bunde zwischen beiden geführt. Die Pariser Bühne stand im letzten Jahrzehnt vor dem Kriege völlig unter der Herrschaft der großen Schneider. Mme. Réjane war ganz offenkundig der Mannequin Doucets, den Ruf der Léoty-Korsette hat Sarah Bernhard gemacht usw. Die Theaterzettel der großen Hauptstädte Paris, Berlin, London nannten gewissenhaft die Namen der Künstler, welche Hüte und Kleider der Schauspielerinnen komponiert hatten. Das geht so weit, daß man ohne Übertreibung behaupten darf, mit der Mode verlöre unser heutiges Theater seinen kräftigsten Magneten, wie die Bühne aber mit der Mode auch ihre stärkste Reklame einbüßen würde. Sie sind nicht mehr ohne einander zu denken, ja es ist bei ihrer Wechselwirkung oft schwer zu sagen, bei welchem von ihnen die Ursache liegt und bei welchem die Wirkung. Von manchen Stücken sprechen die Ein-

geweihten nur als „Schneiderstücken“, Kientopp und grande couture haben schon die letzte Konsequenz gezogen und die „Frau von 1000 Kleidern“ verfilmt.



Sänger im Ballett

Aus M. von Bochn: Bühnenkostüm

ZUM PLAN EINER NEUEN
FICHTE-AUSGABE.¹ / VON ERNST CASSIRER

Die Kant-Ausgabe des Verlags Bruno Cassirer ist ein schönes Zeichen dafür, wie förderlich und fruchtbar sich das Zusammenarbeiten des Verlegers mit den Autoren gestalten kann und wie dadurch Ziele von wesentlicher sachlicher Bedeutung erreicht werden können. Denn der erste Plan zu dieser Ausgabe ging von Hermann Cohen aus, und seine Begeisterung für alles, was die Sache der Kantischen Philosophie betraf, bildete von Anfang an ihr belebendes und beseelendes Prinzip. Auf der anderen Seite aber war es nur durch das lebhafteste Interesse und die ständige intensive Mitarbeit des Verlegers möglich, dem Plan zur Durchführung zu verhelfen und alle Schwierigkeiten zu überwinden, die sich ihm insbesondere während der Kriegszeit entgegengestellt haben. Der Herausgeber und die Mitarbeiter der Kant-Ausgabe wissen sich darum durch die gemeinsame Arbeit, die sie geleistet haben und die nun bald, beim Erscheinen der zweiten Auflage der Kant-Ausgabe, zu erneuern sein wird, dauernd mit ihm verbunden.

Wenn jetzt der Verlag Bruno Cassirer sich entschließt, der Kant-Ausgabe eine kritische Gesamtausgabe der Werke Fichtes folgen zu lassen, so bewährt er darin das Goethesche Wort, daß die Tat die echte Feier bildet. Denn wirklich müßte eine solche Ausgabe, wenn sie zustande kommt, als eine literarische Tat bezeichnet

¹ Von Ernst Cassirer und Otto Buek.

werden. Eine kritische Neuausgabe von Fichtes Werken ist oft gefordert, aber niemals — weder durch eine Akademie, noch durch irgendeine sonstige gelehrte Gesellschaft — gemacht worden. Könnte sie jetzt aus privater Anstrengung und Initiative heraus geleistet werden, so wäre damit eine wahrhafte Ehrenschild gegen einen Denker erfüllt, der wie wenige andere in das geistige Leben der gesamten Nation eingegriffen und ihm sein charakteristisches Gepräge gegeben hat. Für das Studium Fichtes kommen gegenwärtig nur zwei Ausgaben in Betracht: die ältere von seinem Sohn Immanuel Hermann Fichte und die neuere von Medicus. Die Ausgabe von Medicus ist innerhalb ihrer Grenzen vortrefflich; aber sie beschränkt sich auf eine Auswahl und gibt namentlich von Fichtes Wirksamkeit als philosophischen Lehrer bei weitem kein erschöpfendes Bild. Was dagegen die ältere Ausgabe betrifft, so hat sie sich zwar, neben den gedruckten Werken Fichtes, auf reiches handschriftliches Material stützen können; aber sie hat dies Material nirgends in streng konsequenter und streng kritischer Weise behandelt. Die willkürliche Anordnung der Fichteschen Schriften, die nirgends ein festes Prinzip erkennen läßt, hat schon Kuno Fischer mit Recht getadelt; — aber noch weit bedenklicher ist es, daß der handschriftliche Nachlaß Fichtes hier nicht mit wirklicher Treue und Vollständigkeit wiedergegeben zu sein scheint. Eine Vergleichung mit den Handschriften, die sich in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden, führt — wie mehrfache Proben bereits gezeigt haben — fast durchweg auf Lücken in der Wiedergabe des Grundtextes, auf willkürliche Aus-

lassungen, Umarbeitungen oder Zusätze. Unter solchen Umständen wird die Durchführung dieser Arbeit — so schwierig sie sich auch aus innern und äußern Gründen gestalten mag — geradezu zu einer sachlichen und wissenschaftlichen Pflicht. Die neue Ausgabe, deren Plan jetzt in den allgemeinen Grundzügen feststeht, wird den Stoff in zwei Hauptteile gliedern. Eine erste Abteilung wird die gedruckten Werke Fichtes in chronologischer Folge enthalten. Dieses Prinzip der Anordnung ist für Fichte um so wichtiger, als die Frage nach der Entwicklungsgeschichte des Systems hier von besonders eingreifender sachlicher Bedeutung ist. Diese noch immer vielumstrittene Frage wird nur dann zu einer endgültigen Lösung gelangen können, wenn das Gesamtwerk Fichtes in strenger zeitlicher Folge überblickt werden kann. Als zweiten Hauptteil hätte sich an die Ausgabe der gedruckten Werke die Ausgabe der Handschriften anzuschließen — worunter ebensowohl die Vorlesungshefte, wie die Entwürfe zu den Werken und die abgeschlossenen, aber von Fichte selbst nicht veröffentlichten Darstellungen der Wissenschaftslehre gehören. Für die Durchführung dieser Aufgabe besteht freilich noch kaum irgendwelche wissenschaftliche Vorarbeit; aber um so wichtiger ist es, daß sie endlich einmal in Angriff genommen wird. Auch den Verleger wird eine solche Aufgabe, unter den gegenwärtigen Zeitumständen unternommen, vor eine Fülle von Schwierigkeiten stellen. Aber wenn es dem Verlag und seinen wissenschaftlichen Mitarbeitern gelingt, das gemeinsame Ziel zu erreichen, dann darf erhofft werden, daß Fichtes Werke, indem sie wieder zu all-

gemeiner Verbreitung und Wirksamkeit gelangen, auch die ideelle Leistung, die sie schon einmal geübt haben, nochmals erneuern werden: in Zeiten der schwersten nationalen Not als eine Verheißung und als ein Wahrzeichen der nationalen Erneuerung zu wirken.



Max Liebermann, Lithographie zu den Kleinen Schriften
Heinrich von Kleists

EIN WORT ZUR KUNST DES FERNEN
OSTENS / VON WILLIAM COHN

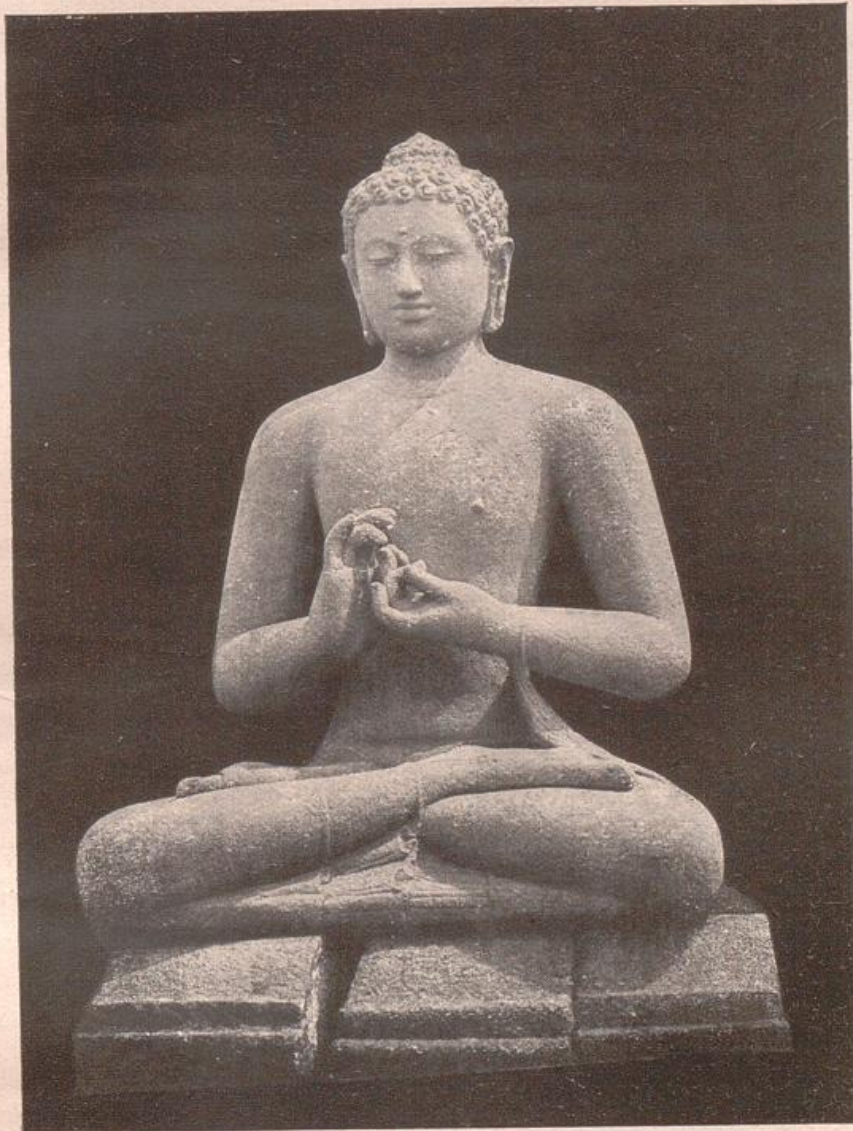
I.

Man hat in Europa den Zusammenhang mit dem Leben verloren. Kalt rechnender Verstand, auflösende Wissenschaft, nie rastende Technik und jagender Fortschritt, Egoismus und Utilitarismus sind die allverehrten Gottheiten. Sie mußten ins Verderben führen. Das ist heute vielen klar geworden. Sehnsuchtsvoll wendet sich der Blick immer öfter nach dem fernen Osten, wo andere Ideale gelten. Der ferne Osten, soweit der alte Geist nicht mit europäischem Gift infiziert ist, scheint im Grunde westlichem Leben und Weben geradezu entgegengesetzt zu sein. Nicht Rastlosigkeit, sondern Selbstbesinnung, nicht wissenschaftliche Zersetzung, sondern tiefe Religiosität, nicht Ichanbetung, sondern Ehrfurcht, nicht Fortschrittstaumel, sondern Vertiefung bestimmen die Lebensbahnen. Man wird sich staunend bewußt, daß dieses China, äußerlich so oft macht- und kraftlos, dank dem Zauber seiner einheitlichen Weltanschauung, ohne in seinen Grundfesten zu wanken, die Jahrtausende überdauert hat. Ist doch die Kontinuität seiner Kultur niemals ernstlich unterbrochen worden. Japan scheint in der Zeit seiner bewußten Abgeschlossenheit so viel Kraft aufgespeichert zu haben, daß ihm womöglich eine Verknüpfung östlichen und westlichen Wollens gelingen wird. Und sogar dieses Indien, oft genug ein Opfer fremder Eroberer, scheint noch Willen genug zu besitzen, seine alte Kultur zu bewahren, ja auszubauen. Immer weitere Kreise ahnen diese Tatsachen, ja er-

hoffen sogar geistige Hilfe vom fernen Osten. Ich denke da etwa an die Schriften vom Grafen Keyserling, von Rudolf Kaßner, Paul Ernst und Theodor Lessing. Und schon hat dieser und jener Ostasiate Europas schwärende Wunden erkannt. Ku Hung-mings scharfe Ironie und Tagores trauervolle Anklagen haben manchen Europäerhochmut stutzig gemacht.

2.

Stolz auf die ungeahnten Errungenschaften seiner Wissenschaft und Technik, stolz auf den „Fortschritt“ sah und sieht Europa und Amerika verächtlich auf die „Halbkulturen“ des fernen Ostens herab, nicht zuletzt auch auf seine Kunst. Man lasse sich nicht täuschen durch die Begeisterung einiger Ästhetiker etwa für chinesische Porzellane oder für japanische Holzschnitte. Das ist meist nur die Freude übersättigter Nerven an der „Exotik“. Man spielt mit diesen Dingen, und als Spielereien werden die fernöstlichen Schöpfungen empfunden. Im Grunde gilt diesen Genießern in gleicher Weise das Dogma der Überlegenheit europäischer Kultur wie europäischer Kunst. Es dürfte aber für den Westen ratsam sein, recht bescheiden zu werden. Es könnte einmal zum Lernen zu spät sein. Vielleicht wäre schon etwas gewonnen, wenn uns gewisse in Ostasien geschaffene Kunstwerte nicht mehr ganz fremd anmuteten. Wer sich einmal tief versenkt hat in chinesische oder japanische Landschafts- oder Menschendarstellungen von wirklicher Meisterhand, spröde und zurückhaltend in den Mitteln, ohne Farben, ohne perspektivische Ansprüche, aller Ausdruck zusammengeballt in nur wenige



Stūpa von Bōrōbudur. Buddha
Aus William Cohns „Indische Plastik“

1771
1772

beseelte Pinselzüge, wer je andachtsvoll vor jenen von aller Erdschwere und Erdenleidenschaft befreiten buddhistischen Gottheitsgestalten stand, er muß empfinden, daß er einen Blick in eine glücklichere, sinnvollere Welt getan hat, und er muß weiser geworden sein.

3.

Chinesische und japanische Kunst ist heute bei uns immerhin nicht mehr ganz unbekannt. Nicht wenige ahnen sogar schon, daß das chinesische Prunkporzellan und der japanische Farbenholzschnitt trotz ihrer bedeutenden künstlerischen Höhe nur die leichte Oberfläche ostasiatischer Kunst bedeuten. Wir werden in Berlin ein Museum chinesischer und japanischer Kunst haben, das uns vom Besten eine Anschauung zu geben imstande sein wird. Vor indischer Kunst als Kunst steht man aber in Europa ratlos. Man sieht in ihr höchstens ein Objekt der Völkerkunde oder Religionsgeschichte. Eben so groß wie die Begeisterung für indische Philosophie und Poesie, eben so groß ist das Unverständnis indischer Kunst gegenüber, und dies sogar nicht selten in den Kreisen derer, die es sich zur Lebensaufgabe gesetzt haben, die Seele des indischen Volkes zu erforschen. Sie können sich allerdings damit trösten, daß sie sich mit ihrer Ablehnung in guter Gesellschaft befinden. Bekundete doch Goethe wiederholt seinen Abscheu gegen die indische Kunst:

„Und so will ich ein für allemal
Keine Bestien in dem Göttersaal,
Die leidigen Elefantenrüssel,
Das umgeschlungene Schlangengenüssel,
Tief Urschildkröt' im Weltensumpf,
Viel Königsköpf' auf einem Rumpf,

Die müssen uns zur Verzweiflung bringen,
Wird sie nicht reiner Ost verschlingen.“

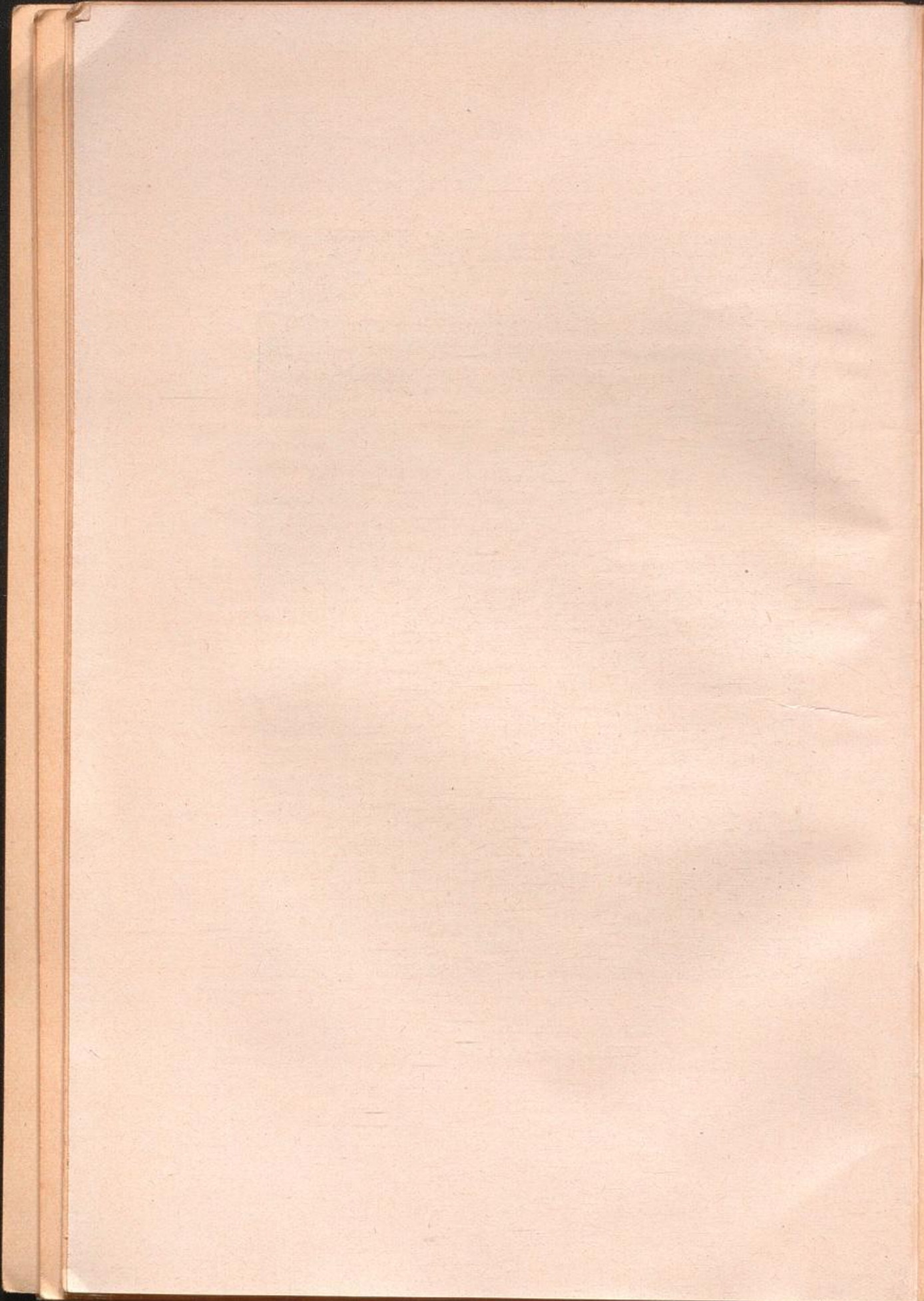
Und weiter:

„In Indien möcht' ich selber leben,
Hätt' es nur keine Steinbildhauer gegeben.“

Der engbegrenzt klassizistische Standpunkt Goethes kann aber nicht mehr der unsrige sein. Die bedingungslose Erhebung der Antike zum Maßstab alles bildnerischen Schaffens verriegelte die Türen zum Verständnis der Mannigfaltigkeit der Kunstsprachen. Indien hatte nun noch das Unglück, dem Einfluß der Antike, wenn auch nur an einem fernen Außenposten, unterlegen zu sein. Natürlich schenkte man nur dieser Kunst, der sogenannten gräko-buddhistischen Kunst von Gandhāra ernstere Aufmerksamkeit, obwohl sie mehr dem zentralasiatischen Völkergemisch als dem eigentlichen Indien entsprossen war. Die Kunst von Gandhāra ist eines der interessantesten Objekte der Kunstwissenschaft und Religionsgeschichte. Ihre Erforschung hat bereits eine Fülle von Aufhellungen gebracht und wird sie zweifellos weiter bringen. Aber die wirklich künstlerischen Offenbarungen indischer Phantasie sind woanders zu suchen. Sie sind zu suchen in den Felskulpturen von Māmallapuram, Ellora und Elephanta (VI.—IX. Jahrh. n. Chr.), in den von Skulpturen überspannten Bauten von Orissa und Khajurāho (VI. bis XIII. Jahrh.), in den gewaltigen Denkmälern von Java (VIII.—X. Jahrh.) und Angkor (IX.—XIII. Jahrh.), um nur einige Höhepunkte zu nennen. Es kann doch nicht zweifelhaft sein, daß die Kunstleistungen am höchsten einzuschätzen sind, in denen sich der Geist eines Volkes



Der tanzende Çiva (Kopf)
Aus William Cohns „Indische Plastik“



am reinsten ausspricht. Der Europäer mag vielleicht stolz darauf sein, daß er bereits um die Zeit von Christi Geburt sogar mit seiner Kunst so ferne Völker bezauberte, das Erzeugnis dieses Ausdehnungsdranges ist aber nicht anders beschaffen als in allen ähnlichen Fällen in aller späteren Zeit. Die einheimische Leistung ist vernichtet, die fremde nicht verstanden. Die große indische Kunst, die nur wenig mit Gandhāra zu tun hat, ist von ausgesprochener Eigenart, selbständig nicht mehr und nicht weniger als jede andere Kunst. Aus ihr spricht derselbe Geist wie aus den gleichzeitigen, zum Teil doch so hoch geschätzten litterarischen Schöpfungen Indiens. Das eine ergänzt das Verständnis des anderen. Der Inder ist in jeder Hinsicht der Gegenpol des Menschen der Antike und aller Strömungen, die im Schatten der Antike leben. Er ist zusammen mit dem Ägypter vielleicht der größte Plastiker, den die Welt sah. (Dabei ist zu beachten, daß seine Baukunst in großem Umfange eigentlich Plastik war.) Religiöse Inbrunst, so leidenschaftlich und allmächtig wie kaum irgendwo noch einmal, beherrscht seine Phantasie. Ausdruck und Bewegung sind die Grundpfeiler seiner Gestaltungskraft.

4.

Es ist nicht leicht, sich in Europa mit den Schöpfungen der indischen Bildnerei auch nur oberflächlich vertraut zu machen. Nicht einmal England hatte, wenigstens bis vor Beginn des Krieges, ein Museum indischer Kunst (neuerdings hat das Museum zu Boston eine indische Kunstabteilung eröffnet, die erste

ihrer Art außerhalb Indiens). Paris besitzt im Trocadero ein Museum von Abgüssen und Kunstwerken, vor allem der großartigen Denkmäler des französischen Cambodja. Bei uns in Deutschland sind die indischen Skulpturen und Abgüsse vorläufig über die ethnographischen Museen verstreut. Allzuviel, was überragt, ist nicht vorhanden. Was sich in Europa an indischen Kunstschatzen befindet, kann nur zur Ergänzung der Anschauung dienen. Im wesentlichen sind wir auf Abbildungen angewiesen, deren Auswahl nur nach umfassender Kenntnis der Originale getroffen werden darf. Die Wahl hat um so peinlicher zu sein, als das Material an Gutem und Mittelmäßigem, das Indien hervorbrachte, schier unübersehbar groß ist. Eine nähere Bekanntschaft mit der bei uns nahezu unbekanntem Welt indischer Kunst dürfte für viele eine Offenbarung sein und hoffentlich auch dazu beitragen, daß der Begriff Weltkunst immer mehr Leben und Gestalt gewinnt. Ägyptische und westasiatische Kunst bezieht man in den Kreis unserer Kunstgeschichten und unserer Vorlesungen über Kunst ein — vor der Kunst von Indien, China, Japan und deren Nebenländern macht man halt, eine doppelte Unterlassungsünde: einmal ist die Kunst dieser Völker jeder anderen zum mindesten ebenbürtig, dann aber handelt es sich auch um die Kunst der ältesten Kulturvölker, die heute noch bestehen, ja deren Zukunft noch nicht abzumessen ist.

DIE SEELE RUSSLANDS / AUS DOSTO- JEWSKIS ROMANEN

Stepan Trofimowitsch nahm in dem Sessel auf der Bühne Platz, während ringsum im Saal noch heftige Unruhe herrschte. Aus den vorderen Reihen trafen ihn nicht eben freundliche Blicke, man hatte im Klub in letzter Zeit für ihn nicht mehr die alte Achtung und Vorliebe. Es war schon ein Glück, daß man ihn nicht einfach auszischte. Ich hatte seit dem Tage vorher den seltsamen Gedanken, daß man ihn gleich beim ersten Auftreten auspeifen würde. In dem Trubel hatte man ihn anfangs gar nicht bemerkt. Er war blaß im Gesicht: seit zehn Jahren hatte er vor keinem Publikum mehr gestanden. Nach seiner Erregung und seinem ganzen sonstigen Gebahren war es mir klar, daß er sein diesmaliges Auftreten als eine Entscheidung des Schicksals oder etwas in der Art ansah. Das war es, was ich fürchtete. Ich liebte diesen Menschen aufrichtig, und man kann sich vorstellen, was ich empfand, als er den Mund auftat und ich seinen ersten Satz vernahm!

„Meine sehr verehrten Herrschaften,“ begann er plötzlich, zum Äußersten entschlossen, mit schriller Stimme, „meine Damen und Herren! Heute morgen noch lag vor mir eins dieser verbotenen Blättchen, die neuerdings hier bei uns herumflattern, und ich stellte mir zum hundertstenmal die Frage: worin besteht ihr Geheimnis?“

Der ganze Saal verstummte plötzlich, und aller Augen wandten sich nach ihm hin, einige mit recht ängstlichem Ausdruck. Man mußte zugeben, daß er

es verstand, seine Zuhörer gleich vom ersten Wort an zu fesseln. Selbst zwischen den Kulissen schoben sich Köpfe vor; Liputin und Ljamschin spitzten begierig die Ohren. Julia Michailowna winkte mir mit der Hand:

„Halten Sie ihn zurück, um jeden Preis halten Sie ihn zurück!“ flüsterte sie voll Unruhe.

Ich zuckte nur die Achseln; kann man einen Menschen zurückhalten, der zum Äußersten entschlossen ist? Ich kannte meinen Stepan Trofimowitsch leider nur zu gut.

„Aha, er spricht von den Proklamationen!“ flüsterte man im Publikum; der ganze Saal geriet in Bewegung.

„Meine Damen und Herren, ich habe das ganze Geheimnis durchschaut. Das Geheimnis ihres Erfolges beruht — auf ihrer Dummheit.“ Seine Augen funkelten. „Ja, meine Herrschaften, wäre das eine wohlberrechnete, eine erheuchelte Dummheit — o, dann wäre das einfach genial! Aber man muß ihnen Gerechtigkeit widerfahren lassen: ihre Dummheit ist nicht geheuchelt. Es ist die nackteste, simpelste, urwüchsigste Dummheit, *c'est la bêtise dans son essence la plus pure, quelque chose comme un simple chimique.* Wäre das alles auch nur um einen Deut schlauer ausgedrückt, dann würde sogleich jedermann die ganze geistige Armut dieser allersimpelsten Dummheit erkennen. So aber bleiben alle im Zweifel; niemand will es glauben, daß die Sache wirklich und wahrhaftig so primitiv dumm sein kann. ‚Es ist ganz ausgeschlossen, daß da nicht doch etwas ganz Besonderes dahinterstecken sollte‘, sagt sich jeder einzelne, und sucht das Geheimnis, und sieht einen

verborgenen Sinn, und will durchaus zwischen den Zeilen lesen — und der Effekt ist erreicht! O, noch nie ist die Dummheit so glänzend belohnt worden, wenn sie auch oft genug eine Belohnung verdient hat. Denn die Dummheit hat, nebenbei bemerkt, in der Geschichte der Menschheit ebenso nützliche Dienste geleistet wie das größte Genie . . .“

„Abgestandene Witze aus den vierziger Jahren!“ ließ sich, übrigens ziemlich schüchtern, eine vereinzelte Stimme vernehmen, doch sie genügte, um sogleich einen allgemeinen Sturm zu entfesseln: alles lärmte und schrie wild durcheinander.

„Hurra, meine Herrschaften, ich schlage vor, daß wir die Dummheit hochleben lassen!“ schrie Stepan Trofimowitsch, der in seiner Ekstase dem ganzen Saale Trotz zu bieten suchte.

Ich lief zu ihm hin, unter dem Vorwande, ihm Wasser einzugießen.

„Stepan Trofimowitsch, lassen Sie das doch,“ flüsterte ich ihm zu, „Julia Michajlowna läßt Sie flehentlich bitten . . .“

„Nein, lassen Sie mich, Sie unnützer junger Mensch!“ brüllte er so laut auf mich los, daß ich schleunigst davonlief. „Messieurs,“ fuhr er fort, „warum diese Aufregung, diese Rufe der Entrüstung, die mir entgegen-schallen? Ich kam mit dem Olivenzweige. Ich brachte das letzte Wort, denn in dieser Sache habe ich das letzte Wort, und wir werden uns vertragen.“

„Herunter mit ihm!“ schrien die einen.

„Still da, laßt ihn reden, mag er sich aussprechen!“ heulten die andern. Ganz besonders regte sich der

junge Lehrer auf, der, nachdem er einmal den Mut zum Sprechen gefunden hatte, gar nicht mehr an sich halten konnte.

„Messieurs, das letzte Wort in dieser Sache ist — die allseitige Vergebung. Ich alter Maun, dessen Zeit vorüber ist, erkläre hiermit feierlich, daß der Hauch des Lebens noch immer wie einstmals weht, daß die lebendige Kraft in der jungen Generation nicht versiegt ist. Die Begeisterung der heutigen Jugend ist noch ebenso rein und hell wie die unserer jungen Jahre. Nur eins ist anders geworden: die Ziele haben gewechselt, eine Schönheit ist durch die andere ersetzt worden. Die Frage lautet heute nur so, was schöner ist: Shakespeare oder ein Paar Stiefel, Raffael oder das Petroleum?“

„Das ist eine Denunziation!“ schrien die einen.

„Das sind kompromittierende Fragen!“

„Agent-provocateur!“

„Ich meinerseits erkläre hiermit,“ kreischte Stepan Trofimowitsch in höchster Aufregung, „daß Shakespeare und Raffael höher stehen als die Bauernbefreiung, höher als das Volk, höher als der Sozialismus, als das junge Geschlecht, als die Chemie, ja beinahe höher als die ganze Menschheit, denn sie sind bereits eine Frucht, eine wirkliche Frucht der ganzen Menschheit und vielleicht die edelste Frucht, die es nur irgend geben kann. Die höchste Form der Schönheit, ohne deren Erreichung ich vielleicht gar nicht würde leben wollen, ist vielleicht erreicht . . . O Gott!“ schrie er auf und schlug die Hände zusammen, „vor zehn Jahren habe ich dieselben Worte einer Versammlung in Petersburg

zugerufen, ganz genau dieselben, und ganz genau so haben sie nichts begriffen, haben gelacht und gezischt wie jetzt; ihr armseligen Menschen, woran mangelt es euch eigentlich, daß ihr das nicht begreift? Ja, wißt ihr denn auch, wißt ihr, daß die Menschheit sehr wohl ohne den Engländer bestehen kann, auch ohne Deutschland, ohne den Russen erst recht, selbst ohne die Wissenschaft und das Brot, niemals jedoch ohne die Schönheit, weil ohne sie die ganze Welt keinen Pfifferling wert ist. Hier ruht das ganze Geheimnis, hier der Kernpunkt der ganzen Geschichte. Die Wissenschaft selbst kann ohne Schönheit nicht einen Augenblick bestehen — wißt ihr das auch, ihr, die ihr jetzt hier lacht? Alles wird ohne sie zu plumpem Knechtum, nicht einen Nagel könnt ihr ohne sie erfinden! . . . Ich weiche nicht zurück“, schrie er zum Schluß wie nicht bei Sinnen und schlug aus voller Kraft mit der Faust auf den Tisch auf.

Während er so gegen alle Vernunft und Ordnung los schrie, ging auch im Saale die Ordnung in die Brüche. Viele waren von ihren Plätzen aufgesprungen, andere drängten vor, näher nach der Bühne zu. Alles das ging viel schneller vor sich, als ich es zu schildern vermag, und es war nicht mehr möglich, irgendwelche Maßregeln zu ergreifen. Vielleicht wollte man auch gar keine ergreifen.

„Ihr habt schön reden, ihr Schlemmer, an euren vollbesetzten Tafeln!“ brüllte dicht an der Bühne der Seminarist und grinste Stepan Trofimowitsch selbstgefällig an. Dieser bemerkte ihn und trat bis dicht an den Bühnenrand vor.

„Habe ich nicht soeben erklärt, daß die Begeisterung des jungen Geschlechts heute ebenso rein und hell ist wie früher? Nur geht es leider daran zugrunde, daß es sich in den Formen des Schönen irrt! Genügt euch das nicht? Wenn ihr bedenkt, daß euch das ein kummergebeugter, tiefgekränkter Vater sagt — o ihr Armeseligen, kann man wohl noch weiter gehen in der Leidenschaftslosigkeit und ruhigen Auffassung der Dinge? . . .“

Und er brach plötzlich in ein hysterisches Schluchzen aus. Schultern und Brust bebten im Weinkampf, und die Finger suchten dem Strome der niederrinnenden Tränen Einhalt zu tun. Das Publikum war wie vom Schreck gelähmt, fast alles erhob sich von den Plätzen. Rasch sprang auch Julia Michajlöwna auf, faßte ihren Gatten am Arme und zog ihn vom Stuhle empor . . . Es war ein Skandal ohnegleichen.

„Stepan Trofimowitsch!“ brüllte der Seminarist frohvergnügt — „hier in der Stadt und in der Umgegend treibt sich jetzt der entlaufene Sträfling Fedjka umher. Er raubt, wo er kann, und hat erst neulich wieder eine neue Mordtat begangen. Erlauben Sie mir nun eine Frage: wenn Sie ihn damals vor fünfzehn Jahren nicht für eine Kartenschuld als Rekruten abgegeben, also einfach am Kartentisch verspielt hätten, wäre er da wohl überhaupt nach Sibirien verschickt worden? Würde er wohl im Kampfe ums Dasein Menschen abschlachten, wie er es jetzt tut? Antworten Sie mir einmal, Herr Ästhetiker!“

Ich verzichte darauf, die nun folgende Szene zu schildern. Frenetischer Beifall dröhnte zuerst durch den

Saal, und wenn auch etwa nur der fünfte Teil der Anwesenden sich daran beteiligte, so war ihr Klatschen dafür um so wütender und lauter. Das übrige Publikum drängte dem Ausgang zu, da aber die Beifallklatschenden zur Bühne hinstrebten, entstand eine allgemeine Verwirrung. Die Damen schrien entsetzt, etliche von den jungen Mädchen weinten und wollten nach Hause. Lembke war von seinem Platze aufgestanden und schaute immer wieder mit finsterem Blicke um sich. Julia Michajlowna war ganz außer Fassung, zum erstenmal, seit sie bei uns eingezogen war, sah ich sie so. Was Stepan Trofimowitsch betrifft, so schien er im ersten Augenblick durch die Worte des Seminaristen buchstäblich niedergeschmettert. Plötzlich jedoch hob er beide Arme empor, breitete sie wie beschwörend über das Publikum aus und rief laut über den Saal hin:

„Ich schüttele den Staub von meinen Füßen und fluche euch! . . . Alles ist zu Ende, zu Ende . . .“

Dann wandte er sich und lief, drohend mit den Armen fuchtelnd, hinter die Kulissen.

„Er hat die Gesellschaft beleidigt! . . . Holt ihn heraus! Werchowenski!“ schrien sie durcheinander.

Ganz aus Rand und Band waren sie geraten, und schon wollten sie ihm in die Kulissen nachstürzen, als plötzlich die endgültige Katastrophe wie eine Bombe auf die Gesellschaft niederkrachte und mitten in ihr zerbarst: der dritte Redner, jener Halbverrückte, der hinter den Kulissen immer die Faust geschwungen hatte, kam plötzlich auf die Bühne gelaufen. Er machte ganz den Eindruck eines Irrsinnigen. Mit einem breiten, triumphierenden Lächeln, in dem ein maßloses

Selbstvertrauen lag, ließ er seinen Blick über den erregten Saal hin schweifen und schien sehr erfreut über den herrschenden Wirrwarr. Es machte ihn nicht im geringsten verlegen, daß er mitten in einem solchen Chaos reden sollte, er war im Gegenteil sichtlich froh darüber. Und seine freudige Stimmung fiel so sehr auf, daß sogleich aller Blicke sich ihm zuwandten.

„Was will der noch?“ wurde gefragt — „was ist denn los? Sst! Was will er uns erzählen?“

„Herrschaften,“ schrie der Redner, an den Rand der Bühne vortretend, aus ganzer Kraft, mit derselben kreischenden Weiberstimme, wie Karmasinow sie hatte, jedoch ohne das vornehme Lispeln — „Herrschaften! vor zwanzig Jahren, als wir am Vorabend des Krieges mit halb Europa standen, war Rußland das Ideal aller Staatsräte und Geheimräte. Die Literatur stand im Dienste der Zensur; in den Universitäten lehrte man die Wissenschaft des Exerzierens; das Heer war in eine Ballettruppe verwandelt, und das Volk zahlte seine Steuern und schwieg unter der Knute der Leibeigenschaft. Der Patriotismus bestand darin, daß man vom Lebendigen und Toten Schmiergelder nahm. Wer keine nahm, galt als ein Empörer, der die Harmonie störte. Die Birkenwälder konnten nicht Ruten genug liefern, um die Ordnung aufrechtzuerhalten. Niemals jedoch hat Rußland, während seiner ganzen tausendjährigen Geschichte, so sinnlos sie auch war, einen solchen Gipfel der Schande erreicht . . .“

Er reckte die Faust empor, fuchtelte damit drohend in der Luft und ließ sie plötzlich grimmig niedersausen, als wenn er einen Gegner zu Staub zermalmte. Von

allen Seiten ertönten laute Zurufe, und ein betäubendes Beifallklatschen brach los. Jetzt klatschte schon fast der halbe Saal. Die unschuldigsten Gemüter wurden mit fortgerissen: vor allem Volke, ganz öffentlich, wurde Rußland beschimpft — sollte man da nicht brüllen vor Entzücken?

„Das war ein Wort zur rechten Zeit! Das war eine Sache! Hurra! Nein, das war keine faule Ästhetik mehr!“

Der Redner fuhr in seinem begeisterten Vortrage fort: „Zwanzig Jahre sind seither vergangen. Neue Universitäten sind eröffnet worden. Die Exerzierkunst ist zur Legende geworden; Tausende von Offizieren fehlen am Sollbestand. Die Eisenbahnen haben alles Kapital aufgezehrt und Rußland wie mit einem Spinnweben überzogen, in fünfzehn Jahren wird man fahren können, wohin man nur will. Brücken verbrennen nur gelegentlich einmal, die Städte aber brennen noch immer, wenn die Brandsaison da ist, eine nach der andern ab. Die Gerichte fällen salomonische Urteile, die Geschworenen aber nehmen nur im Kampf ums Dasein Bestechungsgelder, um nicht Hungers zu sterben. Die befreiten Leibeigenen, die früher von den Gutsbesitzern geprügelt wurden, traktieren sich jetzt gegenseitig mit Ruten. Meere und Ozeane von Branntwein werden getrunken, um dem Budget zu Hilfe zu kommen, und in Nowgorod, gegenüber der alten überflüssigen Sophienkathedrale, hat man jetzt zur Erinnerung an das tausendjährige Bestehen der russischen Lotterwirtschaft einen kolossalen Bronzeglobus aufgestellt. Europa umwölkt sich wieder und wird wieder unruhig. Fünfzehn Jahre

Reformen! Und dabei ist Rußland, selbst in den kläglichen Epochen seiner kläglichen Vergangenheit, nie so weit gesunken gewesen . . .“

Die letzten Worte des Redners verloren sich im Gebrüll der Menge. Man sah nur, wie er nochmals die Faust in die Höhe reckte und sie mit der Miene des Siegers wieder fallen ließ. Der allgemeine Jubel überschritt alle Grenzen: man schrie und klatschte in die Hände, und etliche der Damen riefen dem Redner zu: „Genug! Sie haben das Beste schon gesagt!“ Alles war wie vom Rausch umfungen. Der Redner ließ seine Blicke über die Menge hin schweifen und zerschmolz gleichsam in seinem eignen Triumph. Ich sah ganz flüchtig, wie Gouverneur von Lembke in beispielloser Aufregung irgend jemanden irgend etwas zeigte. Julia Michajlowna, ganz leichenblaß, flüsterte voll Hast dem Fürsten, der rasch auf sie zugeeilt war, etwas zu. In diesem Augenblick jedoch brach ein halbes Dutzend amtlich aussehender Leute aus den Kulissen hervor, packte den Redner und zerrte ihn hinter die Kulissen. Ich weiß heute noch nicht, wie es ihm gelang, sich von ihnen loszureißen, jedenfalls aber kam er von ihnen los, stürzte wieder bis an den Bühnenrand vor und schrie, die Faust schwingend, von neuem aus voller Kehle:

„Aber noch nie ist Rußland so weit gesunken gewesen . . .“

Doch da hatten sie ihn schon wieder am Kragen und schleppten ihn diesmal wirklich fort . . .

„Die Dämonen“
XV, Kap. 4.

AUTOR UND VERLEGER / VON HERBERT
EULENBERG

Wenn ich die Verlagsgeschichte meiner Bücher erzählen soll, so ergreift mich ein aus Bangigkeit und Wehmut gemischtes Empfinden, wie es der Held von Ithaka gehabt haben mag, als er am Tisch der Phäaken die ganze Odyssee seiner Fahrten und Leiden auspackte, und wie es nach ihm sein poetischer Doppelgänger Äneas, des Vergils schwächliches Helden- geschöpf, am Hof der Königin Dido verspürte, als er mit den klassisch gewordenen Versen zu fabeln begann: „Infandum, regina, iubes renovare dolorem. O Königin, du weckst der alten Wunde unnennbar schmerzliches Gefühl.“

Wieviel Verleger hab' ich nicht schon durchgemacht! Sie werden ebenso seufzen wie ich, wenn sie dieses lesen. Mein erster war Johann Sassenbach, der sich indessen längst als Leiter des großen Berliner Gewerkschaftshauses wie als sozialistischer Parteisekretär von den Anstrengungen und Enttäuschungen seiner ehemaligen Verlagstätigkeit erholt hat. Ich trug ihm mein op. I an, mein Jugenddrama „Dogenglück“, ein bilderstrotzendes Stück, das er ungeachtet der damals tobenden naturalistischen Strömung mit einer geringen Beteiligung meinerseits an den Druckkosten sofort brachte. Auch „Anna Walewska“, das Werk, von dem ich mein dramatisches Schaffen eigentlich erst rechne, ist bei ihm erschienen. Was mich an diesem meinen ersten Verleger angezogen hat, das war sein unbedingter Glaube an mich und meine poetische Sendung. Hanns

Heinz Ewers hat mir einmal erzählt, daß Sassenbach jedesmal, wenn Ewers oder seine Komplizen ihn wegen der Kleinheit seines Verlages angeödet hätten, mit einem Augenaufschlag zum Dichterkhimmel entgegnet hätte: „Ja! Aber ich habe einen Stern unter meinen Autoren — Eulenberg!“ Noch heute schätze ich diesen unbeirrbaren Glauben, dieses uneingeschränkte kritiklose Einsetzen eines Verlegers für seinen Autor ganz besonders hoch. Vor allem müssen Verleger, die sich auf Anfänger werfen, solche Eigenschaften haben. Über ihre Zweifel mögen sie sich mit ihrem Buchhalter unterhalten, nicht mit ihren jungen Autoren, die, sofern überhaupt etwas an ihnen dran ist, nach jedem Wort einer Anerkennung hungern. Drum ist es auch nicht geraten, wenn ein Verleger sein kritisches Bedürfnis mit Vorliebe an seinen eigenen Autoren befriedigen zu müssen glaubt. Solche Leute gehören zu den unleidlichsten Vertretern der Verlegerschaft, und ihr beständiges Abschätzen der Werke, die sie zu vertreiben haben, macht sie in der Regel auch unfähig, gute Kaufleute zu sein.

Ich weiß mich noch sehr gut der Zeit zu entsinnen, wo ich geradezu ein tiefes Freundschaftsverhältnis von einem Verleger für seinen Autor als eine Art sittlicher Forderung präsentierte. Mit den Jahren bin ich von diesem persönlichen Herzensbedürfnis etwas abgekommen und schätze die geschäftliche Tüchtigkeit eines Verlegers heute fast mehr als seine seelische Zuneigung für seinen Autor. Indessen dies hat sich bei mir auch erst mit der Erweiterung meines Anhängerkreises herausgebildet. Ein junger unbekannter Dichter ist oftmals

auf seinen Verleger als auf seinen einzigen Freund angewiesen. Das sollten die, welche sich dem schwierigen Beruf des Verlegers widmen, nicht vergessen und es bei ihren Jüngsten, ihren Nesthäkchen an Zartheit nie fehlen lassen.

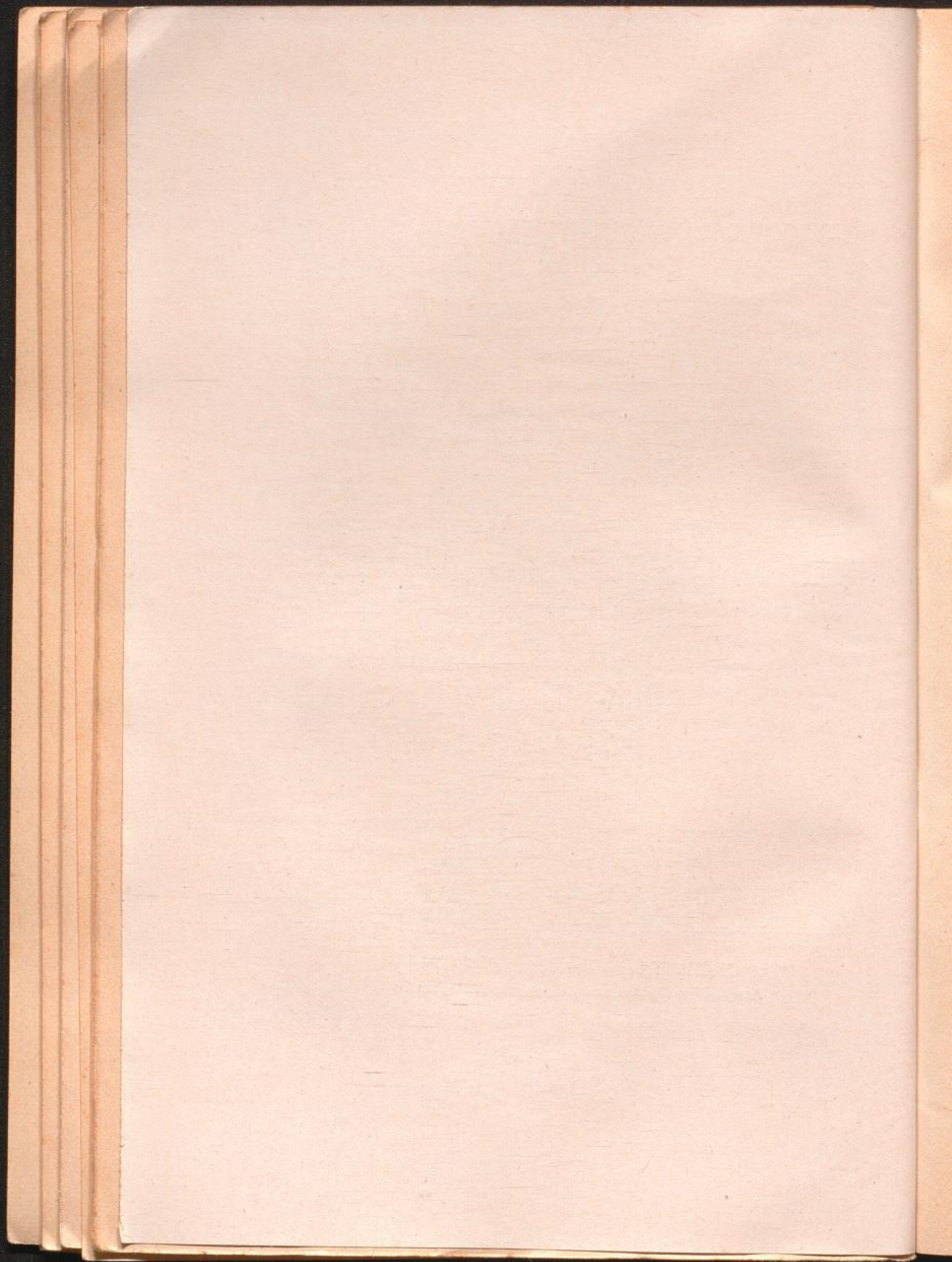
Neben dem Mangel an Takt, unter dem wie gesagt die Anfänger mehr zu leiden haben, als die älteren und härter gewordenen Autoren, wird dann an den Verlegern noch häufiger die zu geringe Regsamkeit beklagt. „Er tut nicht genug für mich!“ Das ist der feststehende Vorwurf, den der unzufriedene Autor gegen einen wirklich oder nur in seiner Vorstellung säumigen Verleger erhebt. „Er tut nicht genug für mich.“ Vergebens wälzt dann der Verleger seine Geschäftsbücher heran, zählt seine Reklameunkosten und die Rezensionsexemplare auf, die er bereits zur Versendung gebracht habe, sein mit dem Absatz seiner Bücher unzufriedener Autor bleibt verstockt. Oft ist in solchem Falle eine sofortige schnelle Scheidung wie bei unglücklichen Ehen vorteilhafter und beiden zuträglicher als ein längeres mißvergnühtes Beisammenbleiben, das doch meist mit einem Krach und ewiger Feindschaft endet.

Dabei glaube ich mehr und mehr, daß ein Verleger wohl viel für ein Buch tun kann, vor allem, wenn er sich mit geschickter Reklame dafür einsetzt, daß er aber das Schicksal des Buches nicht allein zu machen vermag. Pro captu lectoris, ganz wie der Leser sie faßt, — diesen wichtigen Vordersatz läßt man leider meistens aus — habent sua fata libelli, so haben die Büchlein ihr Schicksal. Der Erfolg eines Buches wird schließlich durch das Publikum bestimmt und läßt sich, wie der eines Theaterstückes, nur schwer voraussagen. Ich er-

innere mich, daß ich seinerzeit die „Schattenbilder“, mein wirkungsreichstes Buch, einem Düsseldorfer Verleger angeboten habe, der mir erklärte, das Werk übernehmen zu wollen, wenn ich einen Teil der Druckkosten tragen und mit einer einmaligen Abschlagssumme zufrieden sein würde. Noch Jahre danach traten dem alten erfahrenen Herrn, der mir diesen natürlich von mir abgelehnten, knickerigen Vorschlag gemacht hatte, die Tränen in die Augen, wenn er von dem starken Absatz des Buches vernahm und seines entgangenen Gewinns dabei gedachte. Für einen meist dramatischen Schriftsteller ist das Buchgeschäft stets ein schwieriges. Stücke kauft sich der Bürger in der Regel viel seltener als den gewöhnlichen Lesestoff. Mich hat der besonders zu Anfang ganz geringe Umsatz meiner Dramen, die zudem in den ersten Jahren kaum aufgeführt wurden, bald veranlaßt, eine Reihe meiner Stücke der Universal-Bibliothek von Reclam zu überlassen. Trotz des kaum in Betracht kommenden kleinen Entgelts, das ich dafür erhielt, bereue ich dies Vorgehen auch heute nicht. Einmal, weil ich in der Person des alten Kommerzienrats Reclam einen wahrhaft groß denkenden Verleger kennengelernt habe. Und zum andern, weil ich auf diese Weise auch den geringer bemittelten Lesern in Deutschland, insbesondere der Jugend, leichter zugänglich geworden bin. Ibsens ehemaligen starken Einfluß auf die dramatisch Schaffenden wie auf das ganze geistige Leben in Deutschland schreibe ich nicht zuletzt der Tatsache zu, daß man seine wichtigsten Stücke damals um zwanzig Pfennige bei Reclam erstehen konnte.



Holzköpfchen eines Königs. Berlin
Aus Hedwig Fechheimers „Ägyptische Kleinplastik“



Ohne Zweifel ist das ganze Verlegergeschäft noch starker Verbesserungen bedürftig. Das Verhältnis des Verlegers als des Kapitalisten zum Autor als dem häufig Notleidenden könnte, wenn auch dieser Betrieb mehr sozialisiert würde, sich schöner gestalten. Eine solche innigere Arbeits- und Gewinnngemeinschaft zwischen Verleger und Autor schwebte dem edlen Kurt Eisner für seinen Volksstaat Bayern vor. Man hat ja auch hier und dort schon versucht, sie in die Tat umzusetzen. Jedenfalls muß alles angestrengt werden, den Staat bei uns immer mehr zur Unterstützung der Künste und Künstler heranzuziehen. So lange dies noch nicht voll erreicht ist und der Verlag von Büchern in den Händen von Privatleuten liegt — boshafte Autoren pflegen bei dieser Gelegenheit zu bemerken, daß bei den Griechen die Bezeichnung Privatmann und Laie (*ὁ ἰδιώτης*) die nämliche war — so lange muß der Schriftsteller sich mit den Kaufleuten, die seine Bücher verhandeln, herumzuschlagen und zu vertragen suchen. Gegenseitiges Verständnis für die Lage des einen wie des anderen hilft hierbei viel. Und oft tut der Wille zur Eintracht schon alles zu einem guten Auskommen der beiden Parteien. Es gibt noch immer Autoren genug, die das Wort „Verleger“ nicht aussprechen, ohne, wie der gewinnsüchtige Maupassant, stets ein „diese Hunde“ hinzuzufügen. Und auch bei manchen Verlegern ist es, wie bei einem ganz bekannten Leipziger Unternehmer, noch immer Brauch, von ihren Autoren nicht anders wie ein erzürnter Hauptmann von seiner Kompagnie nur als von „Saukerlen“ zu reden. Eine Wandlung in solcher Erzfeindschaft

zwischen beiden Lagern wäre sehnlichst für die Zukunft zu erstreben, auf daß nicht der Same des einen wider den Samen des anderen eifere, wie es von Eva und der Schlange in der Genesis lautet: „Derselbe soll dir den Kopf zertreten, und du wirst ihn in die Ferse stechen.“ Ich habe wohl unter meinen Mitstrebenden der Zahl nach die größte Erfahrung mit Verlegern gesammelt. Denn nach dem braven Sassenbach habe ich Marquardt & Co., Egon Fleischel & Co., Erich Reiß, Ernst Rowohlt, Kurt Wolff und Fritz Gurlitt als Verleger durchgemacht, um nur die wichtigsten zu benennen, und um Bruno Cassirer, an den ich mich schließlich stets aufs neue wie der scheiternde Schiffer an den Felsen festgeklammert habe, hier nicht ausführlicher zu erwähnen. Darum darf ich mir zum Schluß vielleicht gestatten, die folgenden zehn Gebote für Verleger als Grundregel für ein gutes Einvernehmen und Zusammenwirken beider Teile, der Verleger wie der Autoren, aufzustellen. Die Verleger, die unter mir, wenn auch niemals wirtschaftlich, gelitten haben, können sich ja rächen, indem sie einen entsprechenden Dekalog für uns Schriftsteller abfassen. Hier mögen vorab also die Gesetztafeln für die ersteren enthüllt werden:

Die zehn Gebote für Verleger:

1. Du sollst deinem Autor dienen, ihn fördern und ihm zu helfen suchen nach deinem Vermögen, auf daß es dir wohlergehe in deinem Stande.
2. Du sollst keine Kritik ausüben an den Werken dessen, den du verlegest. Denn dazu bist du nicht berufen.

3. Du sollst Geduld haben mit den Nerven deines Autors und seine Schrullen ehren und liebhaben.

4. Du sollst lieber einen gefährlichen Vorschuß wagen, ehe du dich dem Vorwurf des unnützen Geizes aussetzest. Auch darfst du dich niemals an Versprechungen mahnen lassen noch von den Zinsen deines Autors leben.

5. Du sollst nie einen deiner Autoren gegen den anderen ausspielen, auf daß du es nicht mit beiden verderbest.

6. Wenn du schnell reich werden willst, sollst du keinen Verlag aufmachen.

7. Du sollst deinen Idealismus heilig halten in deinem Kämmerlein, aber vor den Leuten ein nüchterner Geschäftsmann bleiben. Schäme dich nicht, auch an guten Büchern Geld zu verdienen!

8. Du sollst nicht böse Briefe mit böseren vergelten, sondern bedenken, daß du der Ruhigere sein mußt gegen deinen Autor.

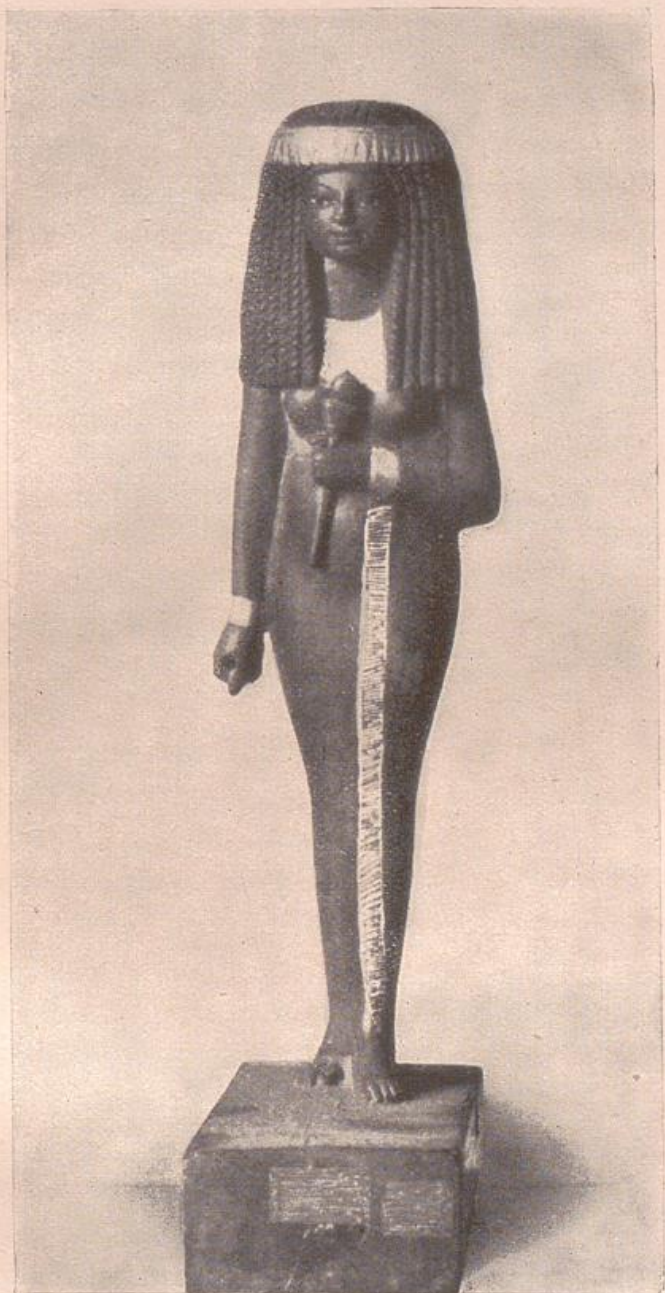
9. Du sollst das nicht an anderen Schriftstellern auslassen, was du im Vertrauen auf einen derselben eingeübt hast.

10. Laß dich nicht gelüsten deines Nächsten Autors, noch seines Knechtes, noch seines Sekretärs oder Ochsen, noch seiner Schreibmaschinistin oder Eselin, noch alles, was dein Nächster hat. Sondern suche stets neue Kräfte für dich zu entdecken!

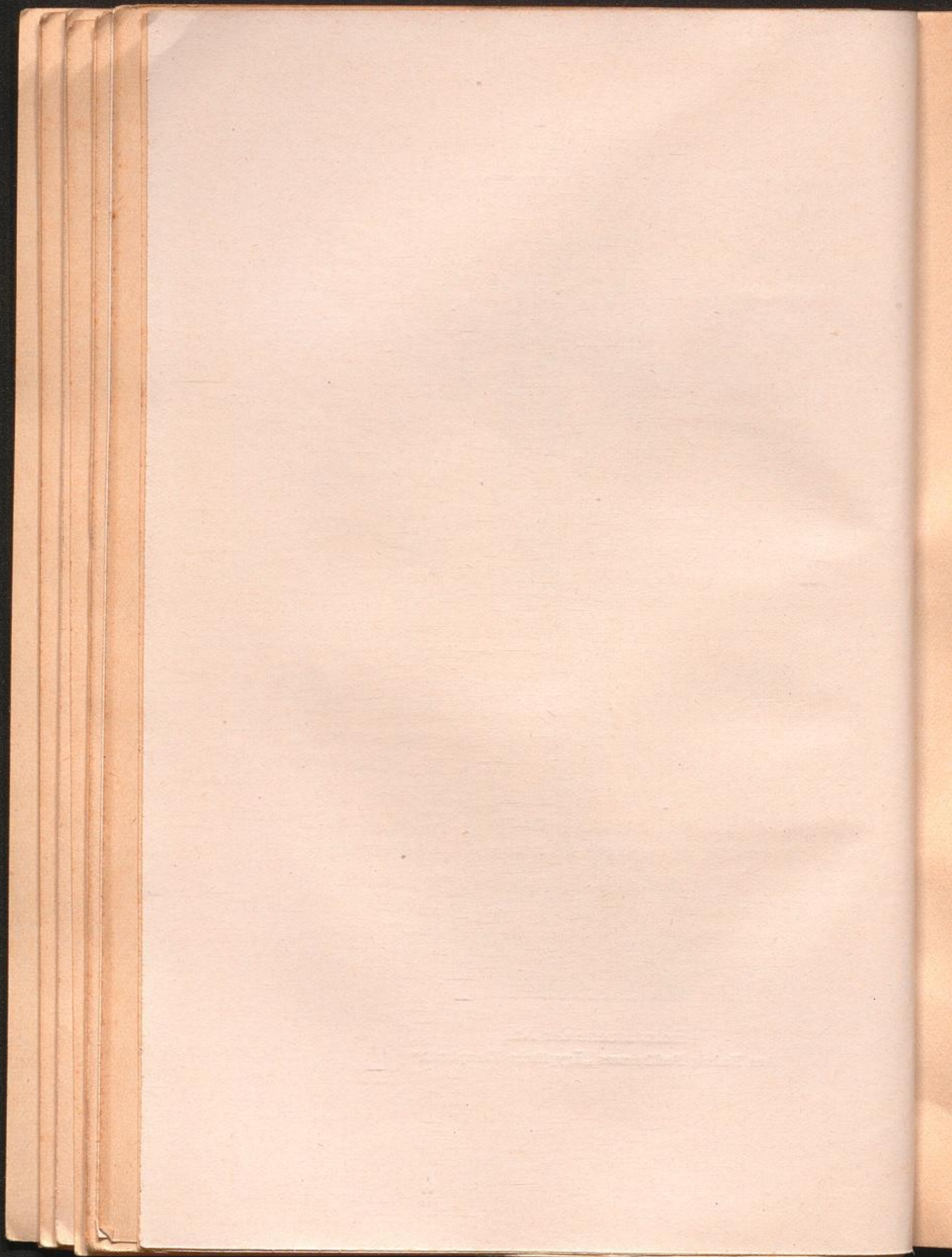
ÄGYPTEN / VON HEDWIG FECHHEIMER

Endlich bekam ich die Halle von Hermopolis zu „Gesichte, und die großen Massen seiner Ruinen gaben mir das erste Bild von dem Pompe der kolossalen Gebäude der Ägypter; auf jedem der Felsen, die dies Gebäude ausmachen, glaubte ich eingehauen zu lesen: Nachkommenschaft, Ewigkeit.

Kurz nachher lehrte mich Denidera, man müsse die Schönheit der Gebäude nicht einzig in der korinthischen, dorischen und ionischen Säulenordnung suchen; und wo nur die Harmonie der Teile sich finde, da sei auch die Schönheit. Der Morgen hatte mich an seine Gebäude gebracht, der Abend entriß mich ihnen, mehr gereizt als befriedigt.“ „Wir marschierten nach Theben; Theben, dessen Name allein in der Phantasie große Bilder hervorruft... Da war ein Koloß, den man nur mit den Augen und nach dem Gefühle des Erstaunens messen konnte, welches sein Anblick erregte; da waren rechter Hand ausgehöhlte und mit Bildnereien gezierte Berge, linker Hand aber Tempel, die in der Entfernung von mehr als einer Stunde Weges Felsen zu sein schienen. Da waren Paläste, waren noch andere Tempel, von denen ich weggerissen wurde, und ich drehte mich maschinenmäßig um, seine hundert Tore zu suchen. Ein poetischer Ausdruck, durch den Homer mit einem Worte diese stolze Stadt schildern wollte, die mit dem Gewicht ihrer Hallen den Boden beschwerte, und deren Umfang die ganze Breite Ägyptens kaum fassen konnte. Sieben Reisen reichten nicht hin, die Forschbegierde zu befriedigen, die dieser einzige



Holzstatuette der Nai
Aus Hedwig Fechheimers „Ägyptische Kleinplastik“



Tag geweckt hatte; erst bei der vierten war ich imstande, das andere Ufer zu betreten.“

Vivant Denons „Reise in Nieder- und Oberägypten während der Feldzüge des Generals Bonaparte“ mit Zeichnungen ägyptischer Landschaften und Ruinen erschien im Jahre 1802. Sie leitete die planmäßigen Sammlungen der in Ägypten vorhandenen Inschriften und Denkmäler in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein. Das Erhaltene verlockte, in den Sandhügeln nach neuen Wundern zu suchen. Herodots Beschreibung der Seltsamkeiten und Schätze des alterten Ägyptens, die Berichte von Augenzeugen späterer Jahrhunderte hatten die Erinnerung wachgehalten. So war die Legende „Ägypten“ niemals gänzlich verblaßt, und literarische Romantik hatte häufig ihre abenteuerlichen Begebenheiten in den ägyptischen Orient verlegt. Da erweckte Champollion das historische Ägypten. Die romantische Szenerie erwies sich als der Boden einer starken und vielseitigen — vielleicht unabgeleiteten — Kultur von höchstem Rang. Die entzifferten Dokumente enthüllten den ägyptischen Menschen — einen geistigen Typus von geschichtlicher Tragweite, den wir in zäher Selbstbehauptung sich auswirken sehen. Und wir sehen zugleich den mächtigen Hintergrund dieses Geschehens, die afrikanische Erde: Oasen des Überflusses in der Monotonie der „dröhnenden vogelüberflogenen Wüste“.

Dieser fremdartige Schauplatz, das Überganglose der entgegengesetzten Daseinsbedingungen läßt uns gewaltsame, längst verschüttete Seelenzustände hinter der rhythmischen Gebundenheit seiner bildgeschmückten

Architekturen ahnen. Wir spüren den Schrei, der zur hieratischen Geste dieser Steinkörper erstarrte; den Abgrund des Grauens unter dem dichten und künstlichen Gebilde der ägyptischen Kultur, das sich in einer Andachtskunst großen Stils spiegelte.

Daneben die reizenden Erfindungen einer eleganten Profankunst: Reihen zierlicher Statuetten, feine Übersetzungen des Lebens. Figurengeschmückte Geräte, aus dem Luxus und einer glücklichen Augensinnlichkeit erfunden. Figuren kleinen und kleinsten Formates aus Kalkstein und Holz, Alabaster und Bronze, aus einem winzigen Granitwürfel gemeißelt und geschnitzt, gegossen und ziseliert. Götter und Amulette, zierlichste Spielereien aus Karneol und Lapislazuli, aus Gold und kostbaren farbigen Fayencen, die von den luxuriösen Bedürfnissen einer verfeinerten Gesellschaft berichten:

„Lege Myrrhen auf dein Haupt, bekleide dich mit feinem Linnen,
Dich salbend mit den echten Wunderdingen Gottes.
Schmücke dich so schön du kannst.“

Feiere den frohen Tag!

Bereite Salben und Wohlgerüche . . .

Kränze von Lotosblumen für die Glieder,

Für den Leib deiner Schwester, die in deinem Herzen wohnt,
Die neben dir sitzt.

Laß vor dir singen und spielen,

Wirf alle Sorgen hinter dich und denke an Freude, bis jener
Tag kommt, wo man zum Lande fährt, das das Schweigen
liebt.

[Eri man.]

ÜBER DAS ILLUSTRIEREN / VON MAX
J. FRIEDLÄNDER

Die Illustration ist als Lockmittel, Aushängeschild und Aufputz vielen Verlegern wert geworden. Das geschmückte Buch wird als „Kunstwerk“ gekauft und gesammelt, freilich dabei nicht selten seinem eigentlichen Beruf entfremdet und statt gelesen durchblättert und besehen. Allzuviel wird illustriert und ohne Wahl.

Nicht alle Texte sind in demselben Grade geeignet, illustriert zu werden; nicht jeder tüchtige oder berühmte Maler ist befähigt, zu illustrieren. Bei einiger Überlegung, aus der allgemach reich gewordenen Erfahrung kann etwas wie Gesetzmäßigkeit ermittelt und vorausgesagt werden, ob die Einfügung von Bildern hier und dort förderlich oder überflüssig und von Übel sein würde, wengleich das Genie immer wieder solche Grenzbestimmungen verschiebt.

Der Buchtext fordert von dem Leser Bereitschaft, den zeitlichen Weg mitzuschreiten, und regt seine schauende Phantasie zu eigener Tätigkeit an; das Bild verlangt Empfänglichkeit von anderer Art, befriedigt die Schaulust, zwingt aber den Geist zu Sprung und Verknüpfung. In wohlthuender Abwechslung werden die Organe des Lesers, der ein illustriertes Buch vor sich hat, in Anspruch genommen und streben selb-ander, sich gegenseitig unterstützend, einem Ziele zu. So im günstigsten Falle. Nicht selten aber ergibt sich Widerspruch und Diskrepanz, so daß der Text den Genuß am Bilde mindert oder — häufiger



Max Liebermann, Illustration zu Goethes
„Der Mann von fünfzig Jahren“. Federzeichnung

— das Bild die Wirkung des Werkes stört und sogar aufhebt.

Wenn ich eine illustrierte Dichtung recht in mich aufnehme, sind zwei Welten da, hüben die in mir von dem Dichter hervorgerufene, drüben die von dem Zeichner herausgestellte und sichtbar gemachte. Eine Mauer trennt meine Welt von der des Zeichners, die Illustrationen aber sind wie Öffnungen in dieser Mauer. Was der Dichter in mir geschaffen hat, ist mein Eigentum, mir vertraut als mein Eigentum und durchtränkt von meiner Wesensart. Für den Illustrator, selbst den genialen, ist es schwer, mit mir in Wettstreit zu treten, falls der Dichter in mir erfolgreich war, auch wenn der Dichter in ihm erfolgreich war. Die nebelhafte, gänzlich ungehemmte und frei schweifende Traumphantasie ist der formenden und deshalb beschränkten Vorstellung zwar unterlegen an Bestimmtheit, Deutlichkeit und Genauigkeit, unendlich überlegen aber an Weite, Schwungfähigkeit und Symbolkraft.

Ich sah neulich eine Illustration zu Goethes Versen „war einst ein König im Thule . . .“ Mit zwei Worten gibt der Dichter dem Leser richtende Weisung über Ort und Zeit, mit „einst“ und „Thule“ . . . So vage diese Angaben — vielmehr gerade weil sie so vage sind — kommt das Wort zu seinem Ziele. Der Illustrator aber wird in eine verzweifelte Lage versetzt, da er Landschaft, Baulichkeit und Kostüm irgendwie ausbilden und festlegen muß. In jenem Bilde saß der König auf einem Stuhl im Stile von 1700, nur daß das Möbel eine übernatürliche Größe hatte, so daß sich

der vorzeitliche Fürst wie ein kranker Lebemann höchst unglücklich darin ausnahm. Der Zeichner hatte sich aber daran erinnert, daß Thule im hohen Norden gelegen wäre, und deshalb den Louis XIV.-Stuhl mit irischer Ornamentik versehen. Der Effekt war so lächerlich, daß dadurch allein der Eindruck des Bildes und damit des Gedichtes vernichtet wurde. Auch mit keiner anderen Gestaltung des Thrones hätte der Illustrator mich befriedigen können. Jede Formung der Geräte, der Kleidung und der Architektur versetzt den Vorgang aus der Balladensphäre in eine zeitlich und örtlich bestimmte Lage und zieht die Phantasie mit Bleigewichten zur Erde.

Überdies ist der Zeichner im Nachteile, weil er die Bewegungen, die das Wort ausdrückt und denen die beflügelte Einbildung des Lesers zu folgen vermag, nicht veranschaulichen kann. Er staut und stuft den zeitlichen Fluß — oft zum Schaden und manchmal zur Aufhebung der dichterischen Absicht.

Hat der Poet mit dem Wort ins Schwarze getroffen, seine Empfindung und Anschauung in dem Leser wachgerufen, dann ist das Maximum von Wirkung erreicht. Darüber hinaus gibt es keine Steigerung oder Vertiefung, wie nicht durch Kommentar so nicht durch bildliche Ausprägung. Dem Dichter hingegeben, duldet der Leser nicht, daß eine dritte Persönlichkeit sich einmische. Wenigstens kein guter Leser wird eine Sehnsucht verspüren nach illustrierten Ausgaben Flauberts oder Dostojewskis. Stefan George kann bei seinen Gedichten höchstens taubstummes Ornament dulden.



Max Slevogt, Lithographie aus „Ferdinand Cortez“

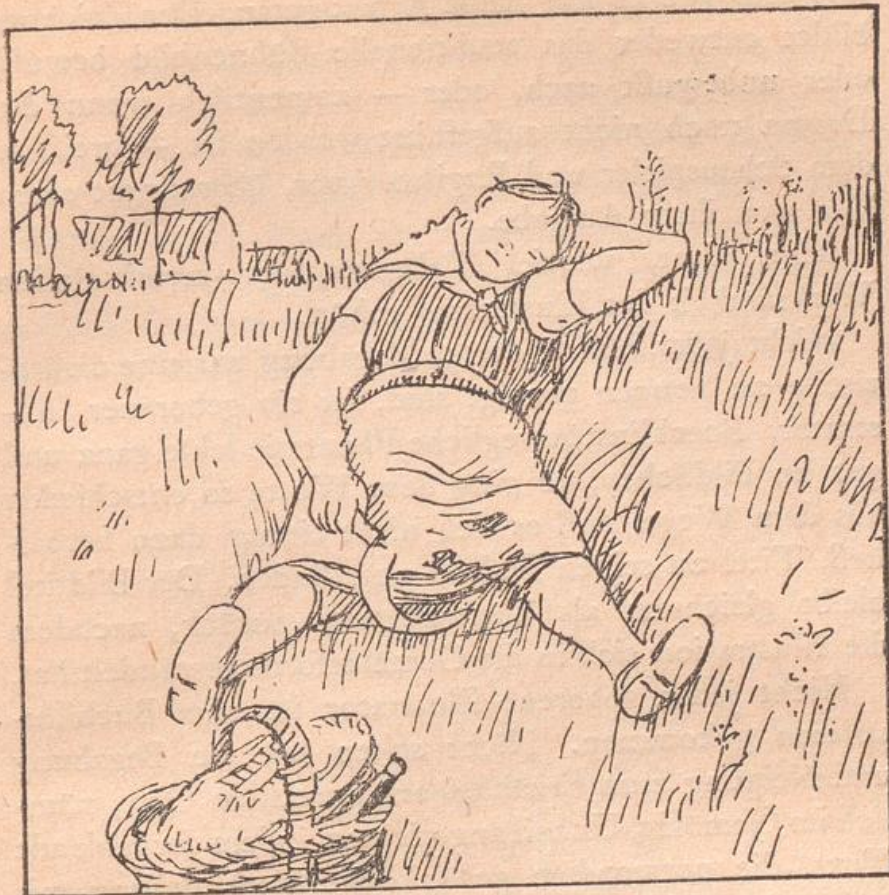
Ist Illustration willkommen, so bedeutet das Bedürfnis nach Ergänzung einen Mangel der Wortwirkung. Irgendwie muß eine Lücke dasein, die das Bild auszufüllen hat. Dieser Mangel aber, diese Bedürftigkeit kann im Texte, kann im Leser, kann schließlich im Verhältnis des Textes zum Leser liegen.

Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, die Menzel illustriert hat, war keine Dichtung, ist erst durch Menzel etwas wie eine Dichtung geworden. Die erstrebte Veranschaulichung zu erzielen, rief der kluge

Schriftsteller den Zeichner herbei. Hier wählte der Verfasser den Illustrator, während gewöhnlich der Illustrator den Autor wählt, wenn nicht der Verleger eine Zwangsehe zwischen ihnen herstellt.

Dem Kinde, wie jedem Leser, der für den Bildeindruck empfänglicher ist als für den Eindruck des geschriebenen Wortes, vermag der Illustrator, wie in Fibel, Märchenbuch und „biblia pauperum“ fördernde Anregung zu bieten, unter Umständen sogar die Wortwirkung erst zu wecken.

Die Dichtung kann aus eigenen Mitteln, selbst wenn sie an sich stark, rein und vollwertig ist, ihre natürliche Kraft nicht üben, auch falls der Leser „geneigt“ und aufnahmefähig ist, in all den vielen Fällen, wo der Abstand zwischen dem Text und dem Leser den Kontakt erschwert. Die Entfremdung durch die Zeit, sei es in bezug auf den Inhalt, sei es in bezug auf die Wortform, wird freilich von der Bildungsphilisterei vor den „klassischen“ Dichtungen oft verleugnet. Seien wir ehrlich: weder Dante, noch Cervantes, noch die Bibel üben auf uns unmittelbar und ohne weiteres diejenige Wirkung aus, die wir ahnen, erwarten, herbeiwünschen, uns einreden und erheucheln. Hier setzt der Brückenbau ein und ist willkommen — mit Bearbeitung, Interpretation und mit Illustrierung, wobei die Urform nicht selten unmerklich gewandelt wird. Unsere Vorstellung von dem Bibelinhalt stammt mehr, als wir wissen, aus Bildern, die sich zwischen uns und das heilige Original geschoben haben. In unserer Seele lebt Don Quixote, aber nicht erschaffen durch das Wort des alten Spaniers: der hagere und fanatische



Graf Leopold von Kalckreuth, Illustration zu Grimms Märchen

Schneider im Ritterkostüm aus der Theatergarderobe ist neueren Bildern entstiegen, die ihrerseits weniger aus dem Urtext als aus Zitaten, Auszügen und Bearbeitungen Nahrung gezogen haben und vom Geiste der deutschen Romantik erfüllt sind.

Ein besonderer und verwickelter Fall ist das Illustrieren dramatischer Dichtungen. Der Autor hat mit Versinnlichung auf der Bühne gerechnet und deshalb

mit dem Werke nur halbe Arbeit getan. Der Zeichner bildet entweder das traditionelle Bühnenbild bewußt oder unbewußt nach, oder — namentlich wenn das Drama noch nicht aufgeführt worden ist — greift er dem Schauspieler und Regisseur vor, übernimmt einen Teil von ihrer Aufgabe.

Man ahnt, wieviel Takt zu der vermittelnden Wirksamkeit des Illustrators gehört.

Nicht jeder Maler, dessen Begabung wir eine dichterische zu nennen geneigt sind, ist ein geborener Illustrator. Boecklins bewegliche Phantasie lebte ganz und gar im Bildlichen, er ging dem Worte so entschieden aus dem Wege, daß er sich nicht einmal dazu herbeiliess, Titel zu seinen Bildern zu erfinden. Der Bildtitel bleibt gleichsam als Textrudiment zurück, nachdem die Illustration sich in die Gemäldeform gewandelt hat.

Nicht jeder geborene Illustrator ist zum Buchillustrieren gekommen. Nicht selten hat die Begabung und Neigung zum Erzählen am unrechten Orte, nämlich im Gemälde, Unheil angerichtet, indem der fehlende Text, die notwendige gedankliche Verknüpfung mit bedenklichen Mitteln ersetzt wurde. Manet, der ganz und gar Maler war, hat, als er ausnahmsweise mit der Erschießung des Kaisers Maximilians eine Illustration malte, zwar ein gutes Bild geschaffen, aber eine unwirksame Illustration. Ein Piloty hätte die historische Bedeutsamkeit und die Tragik der Szene auf Kosten der Wahrheit ausgedrückt und ein schlechtes Bild zustande gebracht.

Naturnähe und Bestimmtheit der Illusion, also was der Maler mit allen Kräften erstrebt, wird im Buche

neben dem Dichterwort aufs ärgste verstimmen. Deshalb strebt der feinfühligste Illustrator über die Schranken von Raum und Zeit. Und die glücklichsten Illustrationen, wie Dürers Gebetbuchränder und Slevogts Vignetten, suchen mit luftiger Unwirklichkeit den Widerspruch zu lösen, der zwischen Bild und Wort besteht. Freilich: gegen die vieldeutige, tiefe und dunkle Symbolik der Sprache ist auch das zarteste Gebilde der Zeichnung allzu nah, hart, starr und körperlich.



Max Slevogt, Illustration zu Grimms Märchen

VOM SÜSSEN UND VOM SAUREN KITSCH VON CURT GLASER

Das Wort „Kitsch“ gilt heute den meisten noch nicht für ganz literaturfähig. Es wird ebensooft in gesprochenen wie selten in geschriebenen Erörterungen über Kunst gebraucht. Man scheut sich vor ihm, weil es wohl ein wenig burschikos klingt. Aber man muß sich gewöhnen, mit einem Begriff zu rechnen, der notwendig und unersetzlich ist zur Bezeichnung eines Tatbestandes, der mit keinem anderen, gleichwertigen Worte, der kaum mit einer langatmigen Definition zu umschreiben ist.

Kitsch bezeichnet etwa den Gegenbegriff des theoretisch ebenso unfaßbaren Wortes „Qualität“, mit dem die Kundigen sich über eine Eigenschaft des Kunstwerkes verständigen, die das so mißbrauchte wie mißverständliche Wort „schön“ seit langem schon nicht mehr deckte. Aber während das Wort Qualität von jeder beengenden Determination frei blieb und auf eine chinesische Vase ebenso anwendbar ist wie auf ein Rembrandtsches Gemälde, haftet dem Begriff des Kitsches eine bestimmte Vorstellung einer Art von Kunst, auf die es zuerst Anwendung fand, so sehr an, daß eine Scheu bleibt, dem Worte seine rechte und weitere und allgemeine Bedeutung zu geben. Es tauchen Erinnerungen an alle Schrecken der Glaspalastaustellungen in Moabit und München, in Paris und Venedig, in jeder Hauptstadt der alten und der neuen Welt empor, wenn das klangvolle Wort „Kitsch“ ertönt. Nathanael Sichels süße Mädchen mit den dunkel um-

ränderten Augen erscheinen als der Inbegriff aller Kitschmalerei.

Aus dieser Verbindung blieb dem Worte Kitsch der Beigeschmack des „Süßen“, der an sich durchaus nicht einen wesentlichen Bestandteil des Begriffes ausmacht. Trotzdem paßte in dieser Färbung das Wort jahrelang recht wohl für die große Masse alles dessen, was an Kitschmalerei in den Ausstellungen sich darbot. Aber das ist mittlerweile sehr gründlich anders geworden, und eine Revision des Begriffes tut dringend not, um die zahllosen neuen Arten des Kitsches, die das Gegenteil von süß sind, unter dem Worte zu sammeln, das sie am treffendsten kennzeichnet. Dieser neumodische Kitsch soll von nun an der „sauere“ heißen. Er unterscheidet sich nicht grundsätzlich von dem alten „süßen“. Nur äußerlich zeigt er allerdings ein sehr anderes Gesicht, und das gefährliche ist, daß der Kampf um die Kunst an vielen Stellen nicht mehr um den Gegensatz von Kitsch und Qualität, sondern um den von süßem und von saurem Kitsch geführt wird.

Die Anhänger Nathanael Sichels wüten gegen alles, was ihnen nicht süß genug schmeckt, und messen die Qualität eines Kunstwerkes nur an seinem Zucker-gehalt, und die Bewunderer des Sphärismus, oder wie die eben neueste Richtung sonst heißen mag, berauschen sich an dem sauren Geruch, verabscheuen alles Süße und glauben, der wahren Kunst gewiß zu sein, wenn sie die oberflächlichsten Eigenschaften des alten, süßen Kitsches in ihr Gegenteil verkehrt sehen. Der süße Kitsch haftet am Gegenstand, also erklärt sich der saure für „gegenstandslos“. Der süße Kitsch sucht an-

genehme Farbenharmonien, also bewegt sich der saure in gewagten Disharmonien. Diese Gegensatzreihe ließe sich beliebig fortsetzen. Aber die Andeutung mag genügen. Und ein urteilsloses Publikum, dem zuerst eine wahre Angst vor dem süßen Kitsch eingebläut worden ist, glaubt nun des rechten Weges sicher zu sein, wenn es sich dem sauren Kitsch besinnungslos in die Arme wirft.

c
und

schwerer?

Es gehört zum Wesen der Kunst, daß sie sich nicht beweisen läßt, und so wird die „Qualität“ immer in Bescheidenheit derer warten müssen, die sie erkennen. Und es gehört ebenso zum Wesen des Kitsches, daß er unschwer beweisbar ist, daß jede theoretische Kunstlehre Scheinbeweise für ihn in Fülle liefert, da alle Grundsätze, die sich aufstellen lassen, das ganze Bereich des Kitsches mit umfassen und niemals das Mittel der Unterscheidung zwischen ihm und der Qualität an die Hand geben. Die Ästhetik des Naturalismus rechtfertigte in den Augen des Kunstbanausen mit der Kunst der Zeit zugleich auch jeden süßen Kitsch, und die neuen Kunsttheorien, die heute wild aus dem Boden schießen, enthalten jeden wünschbaren Beweis für das Daseinsrecht des ebenso üppig wuchernden sauren Kitsches.

Die Kunst ist schwer, und das Beweisen ist so leicht. Es gehört wirklich nicht mehr als eine höchst bescheidene Intelligenz dazu, wieder etwas Neues zu beweisen, nachdem die Methode einmal gefunden ist, und es genügt eine recht dürftige Begabung, um die Beispiele herzustellen, an denen die Geltung des Bewiesenen dargetan werden soll. Denn dies ist der Weg. In der Mathematikstunde lernt der Schüler es anders. Da ent-

steht die Figur mit der Führung des Beweises. In der neuesten Kunst wird erst behauptet und bewiesen, und hinterher werden Bilder gemalt — falls dieser Begriff noch zureichend ist —, die zeigen sollen, daß die theoretische Beweisführung auf die Wirklichkeit anwendbar ist. Bisher war es umgekehrt. Die Ästhetik nahm ihren Ausgang von den vorhandenen Gegebenheiten der Kunst und suchte ihre Lehre ihnen anzupassen. Heute tritt die Ästhetik selbstherrlich auf, und die Kunst ist dazu da, ihre Lehrsätze zu illustrieren. Daß wir damit glücklich wieder in einem Stadium angelangt sind, das endgültig überwunden schien, sollte wenigstens den Einsichtigen klar werden. Denn die normative Ästhetik ist gewiß keine Erfindung von heute, und der gefürchtete Klassizismus ist auch in dieser Hinsicht der rechtmäßige Vater so manchen neuesten —ismus.

Wo das Unglück anfangt, ist schwer zu sagen. Vielleicht waren es die Neoimpressionisten, die den ersten Schritt taten, indem sie statt einer neuen Anschauung eine neue Theorie ihrem Schaffen zugrunde legten. Ihre Theorie entstammte dem damals aktuellen Gebiete der Naturwissenschaften. Heute ist man darüber natürlich längst erhaben und beweist Kunst am liebsten mit Sätzen aus der spekulativen Mystik. Aber bewiesen wird in Wahrheit mit dem einen so wenig wie mit dem anderen. Seurat war ein Künstler, obwohl er die neoimpressionistische Methode annahm, und Leute wie Rysselberge kamen nur dazu, ihren süßen Kitsch auf neumodische Art leicht anzusäuern. Wer sich auf die Theorie verließ, mußte blind werden für den Unterschied zwischen Kitsch und Qualität. Wer seinem Auge

vertraute, mußte die umständliche Beweisführung höchst überflüssig und eigentlich lächerlich finden.

Wie dieses erste Mal, so ging es immer, wo eine neue Theorie auftauchte und ein neuer —ismus begründet wurde. Nur daß nicht immer ein Künstler vom Range Seurats in der Schar ihrer Anhänger sich fand. Man mag Picassos Artistentum gelten lassen, wenn auch nur ein extremer Snobismus sich mit dieser leichten Ware begnügen wird. Unter den italienischen Futuristen war kein einziges Talent von Rang, und hier zum ersten Male schieden sich reinlich Theorie und Praxis, indem ein Literat sich zum Führer der Bewegung aufwarf und den braven Kitschmalern, die sich ihm zur Verfügung stellten, die Methoden zeigte, nach denen man zuckersüße Bilder so gründlich übersäuert, daß sie dem fortschrittlichen Kunstkenner imponieren.

Seitdem war es nicht mehr so schwer, neue Varianten zu erfinden. Waren einmal die Voraussetzungen durchbrochen, von denen die bisherige Kunstlehre ausgegangen war, so ergaben sich nach allen Seiten unbegrenzte Möglichkeiten. Sehr schnell mußte es dazu kommen, daß die Frage gestellt wurde, wo es denn geschrieben stehe, Bilder sollten mit Farben gemalt werden. Picasso begann damit, Papierschnitzel zusammenzukleben, und es ist schon lange her, daß man in einer Pariser Ausstellung ein Bild sehen konnte, aus dem ein richtiger Messinghahn herauschaute. Nicht erst mit diesen Spielereien, die geradeswegs in den Dadaismus hineinführen, sondern bereits mit Picassos Klebearbeiten aus bedrucktem Papier war der Kreislauf eigentlich geschlossen.

Die Gegenständlichkeit, von der man sich befreien wollte, drang mit aller Brutalität wieder in das Kunstwerk hinein. Man ist mit aller „gegenstandslosen“ Malerei wieder bei so etwas wie einem verkappten Panoptikum angelangt. Denn gerade die Umsetzung der Naturform in die Kunstform galt bisher als das Wesentliche. Heute predigt einer von den angeblichen Neueren, es sei kein Unterschied zwischen einem Bindfaden und einem Bleistiftstrich, und da Watte weich sei, solle sie unmittelbar als Ausdruck der Weichheit Verwendung finden.

Man könnte über diese Torheiten zur Tagesordnung übergehen, wenn sie nicht anscheinend schon recht vielen Menschen den Kopf verdreht hätten. Es ist so leicht, an eine Banalität zu glauben, und es ist so schwer, Kunst zu sehen, es ist so leicht, sich als Anhänger des sauren Kitsches mit revolutionärer Gebärde in die Brust zu werfen und über alles, was süß schmeckt, das Urteil zu sprechen, so schwer, die Qualität zu erkennen, die nicht nach süß und sauer zu beurteilen ist. Und noch eine Gefahr besteht. Wie in der Politik die Spartakisten die besten Helfer der Reaktionäre sind, so in der Kunst. Je wilder sich der saure Kitsch gebärdet, um so gefährlicher für den ernsthaften Radikalismus, denn um so mehr werden selbst Gutwillige in das Lager des süßen Kitsches zurückgestoßen.

Auf dem Boden des sauren Kitsches blüht der Weizen der akademischen Kunst. Nicht erst seit heute und gestern mehren sich die Zeichen, die auf die neue Hochblüte eines faden Eklektizismus vorausdeuten, Und es ist gar kein Zweifel, daß das Publikum, das

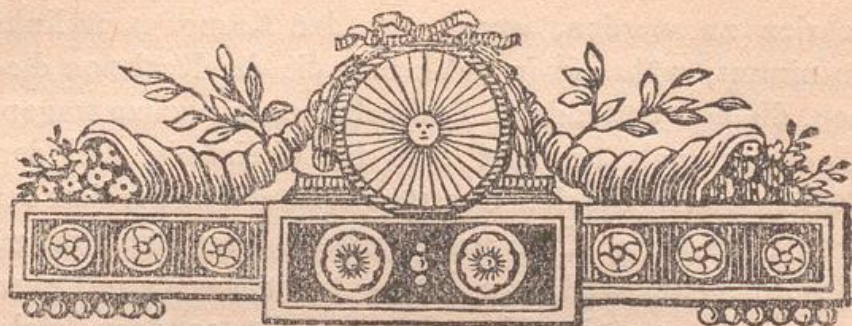
von der sauren Speise nachgerade übersättigt ist, mit Freude zu neuen Süßigkeiten greifen wird. Zu kurz kommt allein wieder die Kunst, oder nenne man es die Qualität, da Kunst ein Sammelbegriff geworden ist anstatt eines Ehrennamens. Aber es ist wohl ihr Schicksal, das Aschenbrödel zu spielen, wenn ihre Schwestern zu Balle gehen. Um Kunst kümmern sich heute wenige. Man redet von Gesinnung und meint damit das Bekenntnis zu irgendeiner Richtung. Man redet von Liebe und will darum den Augen verbieten, zu sehen, dem Verstande, zu urteilen. Und man vergißt darüber, daß die Gefahr des Kitsches von allen Seiten droht, von rechts wie von links.

Es gibt einen neumodischen süßen Kitsch. Die „dämonischen“ Halbweltdamen, die Kees van Dongen malt, bezeichnen den Typus. Dieser van Dongen ist nichts anderes als ein Nathanael Sichel seiner Zeit, und unter der dünnen Schicht der säuerlichen Mache schmeckt allzu deutlich die ganze widerliche Süßigkeit durch. Aber der rechte saure Kitsch ist um keinen Deut besser. Nur gefährlicher, weil er sich nicht selten der Begriffe und Argumente bedient, mit denen der ehrliche Kampf um die neue Kunst geführt wurde, weil er die Waffen stumpf macht, und weil er zu einem Kriege gegen zwei Fronten zwingt. Man glaubte den Kitsch besiegt zu haben, da die „Süßen“ den Rückzug antraten, aber der Hydra wuchs ein neuer Kopf, und man muß sich mit gleicher Heftigkeit nun gegen die „Sauren“ wenden, die ihren bedrängten Freunden zu Hilfe eilen. Und auch da ist es wie in der Politik. Man muß es sich gefallen lassen, als Reaktionär ver-

schrien zu werden, wenn man den Kampf nach links aufnimmt, während in Wahrheit die der Reaktion dienen, die den wütendsten Radikalismus zur Schau tragen. Und nochmals bewährt sich das Gleichnis, daß den Bolschewisten wie den Umstürzern auf dem Gebiete der Kunst die ganze Überzeugungskraft ihrer Banalität zu Gebote steht, weil ihre Logik nicht vor dem Leben und nicht vor der Kunst haltmacht, sondern leichten Herzens zertrümmert, was ihr im Wege steht. Hier liegt die letzte und schlimmste Gefahr. Der süße Kitsch war harmlos, denn er blüht neben der Kunst. Der saure Kitsch maß sich an, ihm gebühre die Herrschaft allein, er will für nichts mehr Raum lassen neben sich, und er droht mit nichts Geringerem, als der Kunst selbst den Garaus zu machen.



Max Slevogt, Lithographie zum „Benvenuto Cellini“



DAS SCHÖNE BUCH IM ALTEN BERLIN
VON HANS MACKOWSKY

Auch das schöne Buch, in wohltuendem Ausmaß der Verhältnisse, mit klarer Type auf gutem Papier gedruckt, mit Bildschmuck versehen und in einem gefälligen Einband, ist, wie fast alles, ein Kulturspätling auf Berliner Boden. Der Bücherliebhaber greift mit wählerischem Geschmack am liebsten zu den zierlichen Bänden aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, die in Ganzleder, Papier oder in Seidenstickerei gebunden zwischen eingestreuten Kupfern einen mannigfaltigen praktischen und schöngeistigen Inhalt bieten: Kalendarium, ein wenig Geschichte, eine sentimentale Erzählung, hie und da ein anakreontisch gefärbtes Gedicht und — gut bürgerlich-altpreußisch — die Genealogie der regierenden Hohen Häuser und anderer fürstlichen Personen in Europa.

Aber ehe das schöne Buch im alten Berlin zu dieser Form, in der es klassische Prägung erhalten hat, sich kläuterte und klärte, hat es einen langen Weg durch-

messen, der mehr als einmal in dem legendären Sande zu verlaufen drohte. Es gibt weite Zeitstrecken, in denen es wie vom Boden verschwunden scheint, dann taucht es wieder auf, anspruchsvoll und ungefüge im Format, um bald aufs neue zu verkümmern. Geschmack und Freude daran sind erst spät rege geworden, und lange hat es gedauert, bis das schöne Buch aus einem stolzen und hoffärtigen Fürstengünstling eine Art literarischen Kammerzöfchens des auf höhere Bildung bedachten Bürgertums geworden ist, um schließlich aus Nähkorb oder Pompadour auf den Tisch der guten Stube zu geraten, wo es dann weniger gelesen als gesehen werden sollte.

Es ist in seinen Anfängen wie in seiner Blütezeit Importware und damit wiederum ein Beispiel und ein Beweis des kolonialen Charakters unserer Stadtkultur. Süddeutschland, die Schweiz und besonders Frankreich geben wie die Vorbilder, so auch die Kräfte her, die es zustande bringen. Aber die Berliner Luft bewährt auch an dieser Importware ihre assimilierende Fähigkeit. In ihrer Trockenheit verflüchtigen sich die launischen, spielerischen Elemente der fremden Produktion; dafür verleiht sie ihren Erzeugnissen eine ernste Solidität, eine von Pedanterie gestreifte Tüchtigkeit, die mit ihrem ehrlichen Handwerkseifer original erscheinen läßt, was im Grunde doch entlehnt war. —

Als Johann Tritheim, der Schüler von Celtis und Reuchlin, zum Kurfürsten Joachim I. für kurze Zeit nach Berlin kam, schrieb er von da aus am 20. Oktober 1505: „Rarus hic homo studio deditus scripturarum.“ Und wirklich, wenn man an das geistige Leben im nahen

Wittenberg oder im ebenso nahen Frankfurt a. d. Oder denkt, wo 1506 gleichfalls eine Universität gegründet wurde, so mag sich ein so gelehrtes Haus wie Tritheim in Berlin wie unter Böötiern befunden haben. Aber gerade Wittenberg und Frankfurt haben zunächst den Bildungsstrom von Berlin abgelenkt, bis sie schließlich die Kräfte abgaben, die auch in Berlin das studium scripturarum belebten.

Hundert Jahre nach Erfindung der edlen und freien Kunst Gutenbergs entsteht in Berlin die erste Druckoffizin, und der früheste Berliner Druck, die evangelische Kirchenordnung von 1540, kann bereits Anspruch darauf erheben, aus der Kategorie der seltenen in die der schönen Bücher aufzurücken. Sein Hersteller ist der von Joachim II. aus Wittenberg berufene Hans Weiß, der dort in fast zwanzigjähriger Tätigkeit besonders viele kleine Schriften Luthers „an Tag gegeben“ hatte und dadurch dem reformationsfreundlichen Kurfürsten sich empfahl. Die Zahl seiner Berliner Drucke erreicht nicht einmal das zweite Dutzend, aber was aus seinen Pressen kam, zeugt von Sorgfalt und Geschmack. Auf gutem Papier hebt sich in kräftigem Schwarz eine klargeschnittene Frakturtype ab. Die Ausstattung ist nicht entfernt so reich wie die der besten Reformationsdrucke aus Wittenberg, aber es kommen doch Wappen, Initialen, Titelumrandungen, auch Schwarz- und Rotdrucke vor. Mit Recht rühmt man diesen ersten Berliner Drucken eine gewisse Eleganz der Ausstattung nach.

Allein kaum begonnen, bricht auch schon 1547 die Entwicklung wieder ab, und der Buchdruck geht völlig

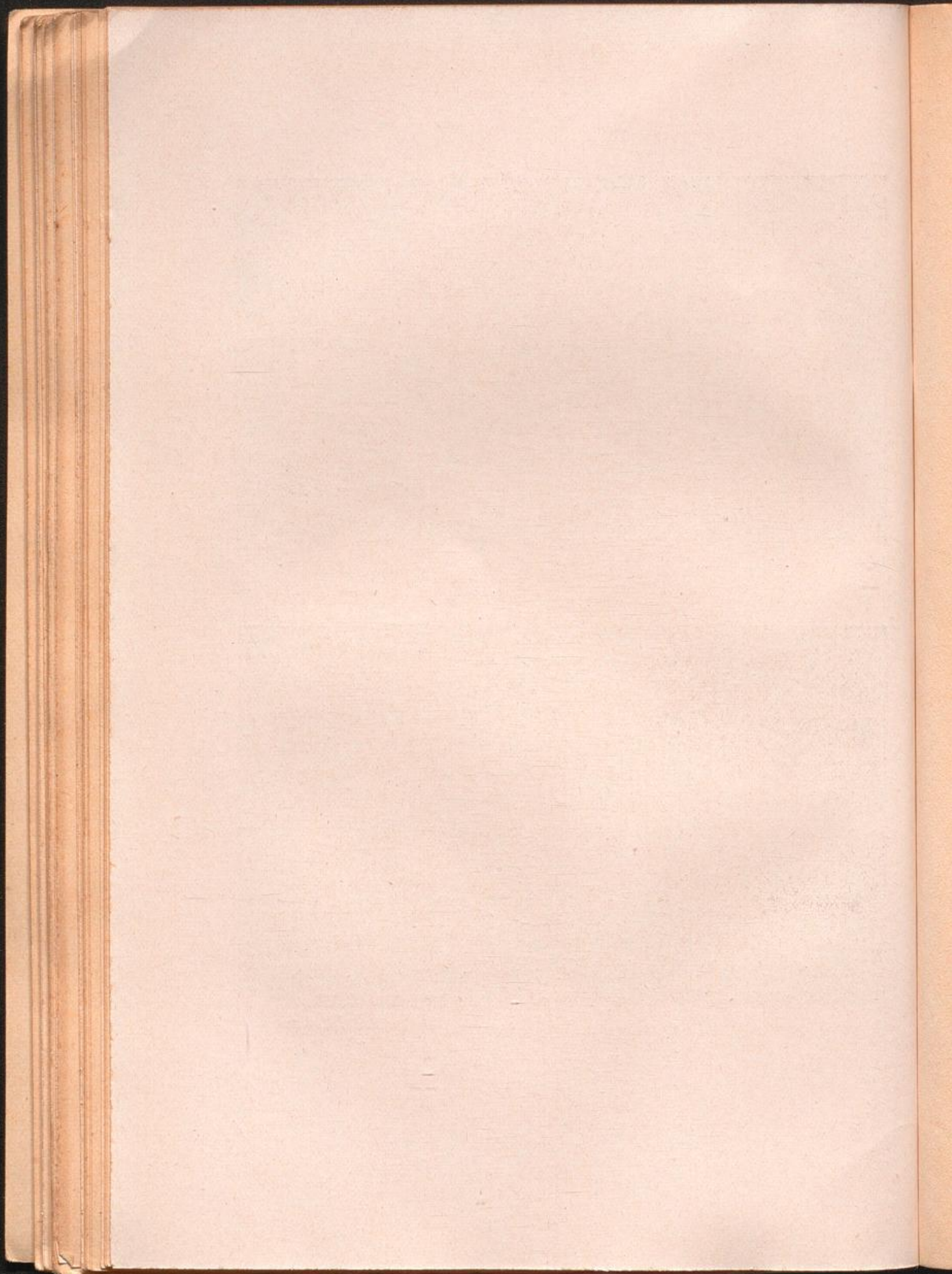
nach Frankfurt a. O. über. Hier entfaltet der von Joachim II. aus Nürnberg berufene Johann Eichhorn eine energische und umfassende Tätigkeit. Er erwirkt 1567 das Druckprivileg für die gesamte Mark, und wenn vorher mangels einer bestehenden Offizin in Berlin nicht gedruckt werden konnte, so durfte fortan infolge dieses Privilegs keine Druckerei in der Hauptstadt errichtet werden. In Eichhorns Diensten stand der geschickte Zeichner Franz Friderich, der, als Kupferstecher selbst tätig, für den Holzschnitt sich Peter Hilles bediente. Ein schönes Denkmal der vereinigten Tätigkeit dieser drei Männer ist die 1572 in Frankfurt gedruckte Augsburgische Konfession mit den großen Holzschnitten des kurfürstlichen Wappens, dem vor dem Kruzifix knienden Joachim II. und dem Bildnis seines Sohnes Johann Georg.

Der Ruf dieser Frankfurter Offizin mit der Pflege ihrer künstlerischen Buchausstattung lockte die abenteuerliche und geheimnisvoll unwitterte Gestalt an, der es durch die Gunst der Umstände beschieden sein sollte, nach fast dreißigjähriger Pause den Buchdruck in Berlin wieder aufleben zu lassen und dem im anspruchsvollen Sinne schönen Buche dort eine Pflegestätte zu bereiten. Von mannigfachen Schicksalen umgetrieben, nach ruhelosen Wanderzügen, die ihn durch ganz Europa, von Schottland bis Griechenland und in den Orient nach Arabien, Syrien, Palästina und Ägypten geführt hatten, in vielen Wissenschaften und Künsten erfahren, erprobt vor allem in der Erkundung und Ausnutzung der schlummernden Schätze im Schoß der Erde, wißbegierig, begabt, ehrgeizig und

eitel, kam Leonhard Thurneißer, aus Basel gebürtig, 1570 nach Frankfurt, um dort bei Eichhorn seine Manuskripte in Druck zu geben und die von ihm dazu entworfenen Zeichnungen sachgemäß ausführen und vervielfältigen zu lassen. Besonders am Herzen lag ihm der Druck seines „Pison oder von den Gewässern Deutschlands“, deren Beschaffenheit, Gehalt und Wirkung er beschreibt, als hätte er sie alle selbst gesehen und untersucht. Sein Glück fügte es, daß bald darauf Kurfürst Johann Georg zur Huldigung in Frankfurt eintraf. Er sah einige ausgedruckte Bogen des Pison, las mit Entzücken und Staunen, was für Schätze sein armes Land barg: Goldsand in der Spree, Saphire und Rubine in der Gegend bei Teltow, Buchholz und Bernau, alaunhaltige Quellen bei Storkow, Schwefel- und Bleilager bei Oderberg, und gleich stand es ihm fest, daß dieser Schatzgräber dauernd für ihn gewonnen werden müsse. Im alten Franziskanerkloster, wo eben der letzte mönchische Bewohner, den man nicht hatte austreiben wollen, im alten Glauben selig gestorben war, wies der Kurfürst Thurneißer Wohnung und Werkstatt an, und hier in den dunklen, vom Salpeter angefressenen Gewölben trieb nun der frisch geadelte Abenteurer sein geheimnisvolles Wesen, vom Kurfürsten mit Gunstbezeugungen überschüttet, von den eifersüchtigen Standes- und Berufsgenossen, insonderheit von den Theologen und Ärzten erst heimlich, dann offen mit „giftgällischer Bitterkeit“ befehdet.

Während aber dort unten „der Teufelsbrei gerührt“ wurde, arbeiteten in dem alten Konventsalle des Klosters Thurneißers Druckerpressen. In großartigem





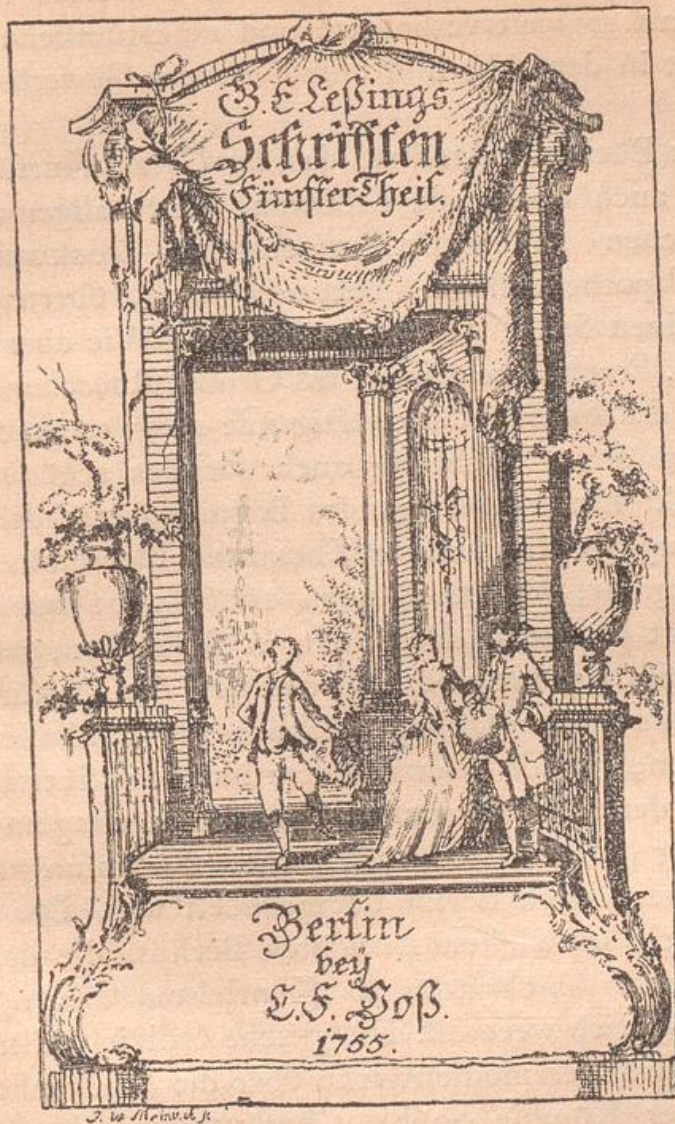
Maßstabe, wie alles, was der seltsame, seiner Zeit weit überlegene Mann angriff, war diese Druckerei ausgestattet. Sie war verbunden mit einer Schriftgießerei und Formschneiderei, in ihr waren die verschiedensten Typen bis zu den fremdländischen, die kaum ein Mensch außer ihm lesen konnte, vertreten, und in ihrer Glanzzeit beschäftigte sie über 200 Arbeiter. Die Bände, die mit dem Druckvermerk „im grawen Kloster“ oder „in Monasterio Leucophao“ aus dieser Offizin hervorgingen, sind anspruchsvoll im Format und reich im Bildschmuck, wie der Mann selbst, der hoffärtig auftrat und stets prächtig gekleidet einherging. Ein gutes Papier, ein reiner Druck, künstlerische Ausstattung durch Leisten, Figuren, Zieraten, kurz, die wesentlichen Vorbedingungen des schönen Buches sind hier erfüllt, und diese Reihe glänzender Werke sichert das Gedächtnis Thurneißers mehr als der nicht unbestrittene Ruhm seiner sonstigen Taten.

Geheimnisvoll wie das Treiben dieses berlinischen Doctor Faustus ist auch sein Verschwinden und der Ausgang seines unsteten Lebens. Der Tod seiner zweiten Frau, mit der allein er in seinen drei Ehen Glück gehabt hatte, und der er in der Klosterkirche ein noch vorhandenes Epitaph weihte, war wie ein Vorzeichen seines sinkenden Gestirns. Neun Jahre noch hielt er sich in Berlin, dann mußte er vor seinen Gegnern das Feld räumen. Schon vorher hatte er seine Druckerei an seinen ehemaligen Setzer und Geschäftsführer Michael Hentzke verkauft, dessen Witwe den Drucker Nickel Voltz heiratete und ihm die Offizin zubrachte. Voltz aber mußte schließlich 1593 aus Mangel an hin-

reichender und lohnender Arbeit nach Frankfurt a. O. übersiedeln. Und wiederum blieb Berlin ohne jede typographische Anstalt, so daß die beliebten Hochzeitskarmina und Leichenpredigten, wie ehemals, in Wittenberg und Frankfurt gedruckt werden mußten. Das schöne Buch war nach der kurzen Thurneißerschen Glanzperiode völlig verschwunden.

Auch das 17. Jahrhundert hat es in Berlin nicht wiedergesehen. Die Druckerei im Grauen Kloster bestand zwar noch bis 1660, als der Große Kurfürst die alten Gebäude zum Magazin und Zeughaus umwandeln ließ. Hier waltete in drei Generationen die Familie Runge, deren ältestes Mitglied Christoph um die Jahrhundertwende vom Kurfürsten Joachim Friedrich aus Neu-Damm berufen worden war. Was aber an „typis Rungianis“ in diesen unruhvollen, durch Krieg und Brandschatzung verheerten Zeitläuften entstand, kann aller Anstrengungen unerachtet keinen Anspruch erheben, dem Thesaurus schöner Bücher eingereiht zu werden. Auch der Große Kurfürst, der Georg Schultz aus Guben zum ersten Hofbuchdrucker privilegierte und ihm „auf dem Schlosse“ seine Offizin anwies, hatte dabei doch mehr das praktische als das ästhetische Bedürfnis im Sinn.

Nur eins änderte sich im Laufe dieses Jahrhunderts, was für die Ausstattung des schönen Buches bedeutungsvoll werden sollte: der Holzschnitt trat seine bisher führende Rolle dem Kupferstich ab. Schon 1570 hatte sich der feiner detaillierende Kupferstich der geographischen Karten bemächtigt; aus derselben Zeit besitzen wir in einem Bildnis Joachims II. den ersten von Franz



Friderich gefertigten märkischen Stich. Und bald war es so weit, daß den Formschneidern nichts mehr übrig gelassen wurde als die Anfangsbuchstaben, unbedeutende Leisten

und Finalstücke. So sank, seines Anreizes beraubt, der einst so weit verbreitete und volkstümliche Holzschnitt in den Abgrund teilnahmsloser Gewerbsmäßigkeit.

Das Bücherverständnis, das der Große Kurfürst vor allem auch durch die Eröffnung einer allgemein zugänglichen Bibliothek im obersten Stockwerk des Schloßapothekenflügels bekundet hatte, übertrug sich auf seinen Sohn, den ersten König. Wie aber Friedrichs I. Prachtliebe überall ins Große, Rauschende und durch das Format Überwältigende stieg, so machte sie sich in dieser Richtung auch für das schöne Buch geltend. Ein hervorragendes Beispiel bietet der reich mit Kupfern durchsetzte *Thesaurus Electoralis Brandenburgicus*, in drei Bänden 1696—1701 bei Ulrich Liebpert gedruckt. Der Text, in Dialogform gehalten, beschreibt gelehrt und weitschweifig die Kurfürstliche Antikensammlung, hauptsächlich die Medaillen und Münzen; verfaßt ist er von dem Numismatiker Lorenz Beger, der mit den reichen durch Erbvertrag an Brandenburg fallenden Kurpfälzischen Sammlungen von Heidelberg nach Berlin übergesiedelt war. Das Werk ist durch seine alten Ansichten Berlins, die den verschiedenen Abschnitten als Kopfleisten dienen, auch topographisch wertvoll. Die gleiche Offizin stellte dann die großen Zeremonienwerke über die Leichenbegängnisse der Königin Sophie Charlotte und des Königs selbst her in einem monumentalen Typendruck mit Kupferstichen, an denen der Hofgraveur Joh. Georg Wolfgang entscheidenden Anteil genommen hat. Das große Ereignis seines Lebens und seiner Regierung, die

Krönung in Königsberg, ließ Friedrich I. natürlich nicht ohne ein bleibendes typographisches Denkmal vorübergehen. In allen Einzelheiten lernt man durch Wolffgangs Stiche die Vorgänge vom Umritt und von der Proklamation an bis zu den großen Festtagen mit ihrem steifen Pomp kennen, und die 2000 Taler, die der Oberzeremonienmeister, Kammerherr und Hofpoet Johann v. Besser, für seine literarische Verherrlichung der Festlichkeiten erhielt, waren zwar eine fürstliche, doch nicht mühelos verdiente Belohnung.

Das Beispiel des Königs, der sich die Liebhaberei so kostspieliger Drucke gestattete, fand keine Nachahmung, konnte sie auch nicht finden bei dem geringen Bildungsdrang selbst in den höchsten Kreisen. Und für die Stellung seines Nachfolgers zu den Büchern genügt der Hinweis, wie Friedrich Wilhelm I. die Bibliothek und die Sozietät der Wissenschaften behandelte. In Daniel Andreas Rüdiger war wohl ein gewandter und strebsamer Drucker zur Stelle, in Wolfgang ein Kupferstecher, der weit über den Durchschnitt herausragte, aber es fehlte an Sinn und am Geschmack des kauflustigen Publikums. Neben der gebräuchlichen Druckware von Predigten und Gelegenheitsgedichten erschienen die Adreßbücher (das erste 1704) und die Kalender unter der „Approbation der Akademie der Wissenschaften“, aber das waren doch nur Nützlichkeitsdrucke, weit entfernt von dem schönen Buch. Nur ein zierlicher „Schreib Calender vor den Königlichen Preußischen Hoff auf das Jahr MDCCXXXIII“ in Duodezformat mit Stichen von Wolfgang macht eine rühmliche Ausnahme und wirkt mit seiner frühen Jahreszahl wie ein Anachro-

nismus im Vergleich zu den kleinen Taschenkalendern, die später die hohe Mode wurden.

Erst der schriftstellerische Ehrgeiz Friedrichs d. Gr. gibt den Anstoß zu einem neuen typographischen Aufschwung. In einer eigens „au donjon du château“ — es waren die alten, lange nicht benutzten Räume im Schloßapothekenflügel — errichteten Druckerei ließ der König die prachtvollen Quartbände der „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ herstellen. Als künstlerischen Leiter berief er Georg Friedrich Schmidt, der die berühmten Illustrationen dazu fertigte und den von dem Hofbuchdrucker Henning ausgeführten Satz überwachte. Französisch wie der Text ist auch der Geschmack der Ausstattung in schön geschnittener Antiqua mit breitem Rande auf geschöpftem Papier. Die verschiedenen Ausgaben umfaßten immer nur eine sehr beschränkte Anzahl von Exemplaren, die der König für sich und für seine nächsten Freunde bestimmte. So blieben zwar diese Privatdrucke auf die breitere Öffentlichkeit zunächst ohne Einfluß, aber es war doch ein hervorragendes Muster aufgestellt. Und schon die 1760 im Verlage von Christian Friedrich Voß erschienenen „Poésies diverses“ des Königs, die Christian Louis Kunst druckte, nutzten dies Vorbild mit großem Geschick aus.

In „Dichtung und Wahrheit“ kann man am besten nachlesen, wie sich in diesen Zeiten das geistige Leben der Nation entfaltete. Berlin begann ein Sammelpunkt der deutschen Schriftsteller zu werden, die sich „bei den Franzosen in die Schule begaben, um lebensartig zu werden, und bei den Römern, um sich würdig aus-

zudrücken“. Der Freundeskreis um Nicolai mit Lessing und Mendelssohn als den beweglichsten und tiefsinnigsten Geistern schuf eine kulturelle Gärung, die auch die äußere Form des Berliner Buches ergriff. Die Vorliebe des Königs, die Anwesenheit Voltaires, das fast ganz ausländische Kollegium der Akademie der Wissenschaften begünstigten das Einströmen geschmackvoller französischer Bücherware, die nun auch für den Berliner Buchdruck maßgebend wurde. Die reizenden von Hoppenhaupt und Meil geschmückten Bände, in denen C. F. Voß Lessings „Schriften“ 1753—1755 herausbrachte, sind schon von Goethe gebührend anerkannt worden. Aber Voß, der nur Verleger war und nicht in eigener Offizin drucken ließ, wurde bald von dem unternehmungslustigen Georg Jakob Decker übertroffen, der, aus der Schweiz eingewandert, in der Brüderstraße 29 Druckerei und Verlag etablierte. Decker erweiterte sein Unternehmen nach allen Richtungen. Aus Paris besorgte er sich Typen und ließ französische Schriftgießer kommen, richtete zuerst wieder in Berlin eine eigene Schriftgießerei ein, versah sich zugleich mit den geschmackvollsten Verzierungen, die wiederum die Vorlage zu selbständigen Erfindungen boten, und verwendete auf den Druck die höchste Sorgfalt. Seine Offizin wurde eine Hochschule der Setzerkunst, aus der so ausgezeichnete Drucker wie Friedrich Unger, Wegener u. a. hervorgingen. Zugleich erschienen in Chodowiecki und Johann Meil d. J. zwei Künstler, die nach Geschmack und Anlage geborene Illustratoren waren. Chodowieckis zahllose Blätter mit ihrer Lebenstreue in einer reizvoll versteiften Grazie sind längst bis zur

Überschätzung gewürdigt. Weniger anerkannt und bekannt sind die nicht minder hohen Verdienste des jüngeren Meil, der namentlich durch seine zierlichen Vignetten auf den Buchschmuck in hohem Maße veredelnd gewirkt hat.

Mit dem Sinn für das schöne Buch regt sich auch aufs neue der Wettbewerb zwischen Kupferstich und Holzschnitt, und in Johann Georg Unger d. Ä. ersteht nach langer Pause wieder ein Formschneider von Ehrgeiz, Geschmack und anhaltendem Fleiße. Er bildete sich an den Vorlagen, die ihm der jüngere Meil zeichnete, und sein scharfer und bestimmter Messerschnitt kann es an Geschmeidigkeit und Präzision fast mit der sauberen Energie des Grabstichels aufnehmen. Seine Kunstfertigkeit vererbte er auf seinen Sohn Friedrich Gottlieb Unger, der von den Zieraten zu figürlichen Darstellungen überging und mit seiner verfeinerten Technik die Grenze zwischen Holzschnitt und Kupferstich nahezu verwischte.

Es ist eine Lust und Freude, in dieser Berliner Literatur des 18. Jahrhunderts zu blättern. Bei verschiedenem Format wird doch ein mittleres Kleinoktav bevorzugt, das nur in den Almanachen und Kalendern miniaturhaft zusammenschrumpft. Auf gutem Papier hebt sich eine klar geschnittene Type ab, wobei die gelehrte Welt sich auf die Antiqua versteift, während die schöngeistige die Fraktur bevorzugt. Der Versuch, mit den Ungerschen Lettern die ästhetischen Gegensätze der beiden Typenarten zu überbrücken, bringt doch keine Versöhnung zustande. Aber gerade dadurch wird dem schönen Buche im alten Berlin ein Reiz der

Mannigfaltigkeit gewährt. Gewiß spürt man seine Abhängigkeit vom Ausland, ebenso stark empfindet man indessen das Eigene dieser Zeugnisse einer selbständigen städtischen Geschmackskultur, die alle fremden Elemente nach ihrem Ideal verarbeitet und umgemodelt hat.

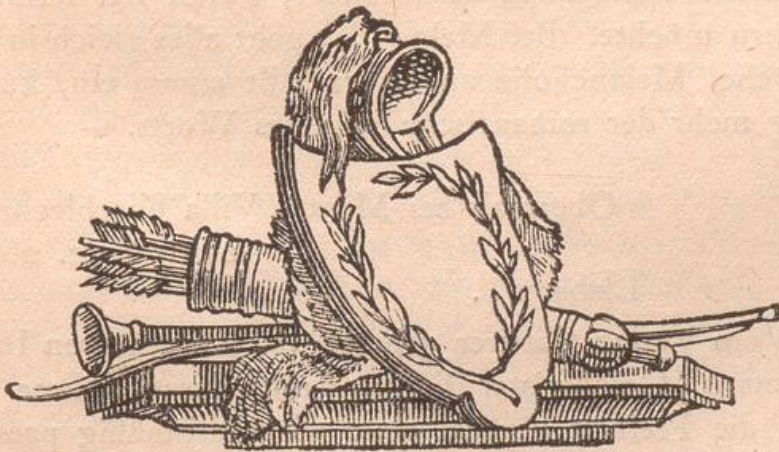
Einige der damals gegründeten Firmen, an erster Stelle wieder die zur Ober-Hofbuchdruckerei aufgestiegene Deckersche Offizin, haben bis weit noch in das 19. Jahrhundert hinein gewirkt. Ihnen verdankt man, daß die Tradition des schönen Buches, die von den schweren Geschicken des Vaterlandes lange Zeit bedroht und erschüttert war, nicht untergegangen ist. Illustrativ erreicht das schöne Buch in Berlin noch einmal eine Höhe, ohne Zweifel die bedeutendste, zu der es aufstieg, durch das Genie Adolph Menzels. Ist auch das berühmte Kuglerbuch kein berliner, sondern ein leipziger Erzeugnis, so haben wir dafür die herrliche Ausgabe der Werke Friedrichs d. Gr., die 1846—1857 in 30 Bänden Groß-Imperial-Quart mit 202 Holzschnitten Menzels bei Decker erschienen. Mit dem Lobe des Erfinders und Gestalters, namentlich auch in dem unerschöpflich sprudelnden Geist und Witz der Initialen und Vignetten, ist Menzels Ruhm, wie bekannt, nicht umgrenzt. Er war hier nicht nur Schöpfer, sondern auch Organisator, indem er eine Meisterschule von Holzschneidern sich erzog, vor deren Kunstfertigkeit, dem Original bis ins Feinste nachzugehen, die gepriesenen englischen und französischen Techniker zurücktreten mußten. Und lange noch hat das schöne Buch von diesem Erbe gezehrt.

Es verschwand schließlich zur selben Zeit und aus den gleichen Ursachen, die auch in einem zäheren und längeren Kampfe das alte Berlin vom Boden verschwinden ließen. In dem Maße, wie das schöne Buch industrialisiert wurde, wurde es auch proletarisiert. Die mechanischen Reproduktionsverfahren verdrängten den von künstlerischem Ehrgeiz belebten Holzschnitt, das plebejische Prinzip möglicher Billigkeit brachte notwendigerweise eine Senkung des Niveaus mit sich. Menzels „Zerbrochener Krug“ enthielt in der ersten Berliner Ausgabe die vier Hauptblätter nur noch in photographischer Wiedergabe. Völlig verwüstend wirkten dann die wischigen und unscharfen Auto- und Zinkotypien, die sich nicht mehr harmonisch mit der Grätigkeit der Type verbanden, in mißverständlicher „malerischer Freiheit“ über den Satzspiegel herausquollen und durch den Anschein der Freihändigkeit die streng geschiedenen Formen und Grundsätze des gedruckten und des geschriebenen Buches verwirrten. Auch der Einband, ein Kapitel für sich, das hier nur im Vorübergehen gestreift werden kann, verlor an Solidität des Materiales wie an Geschmack der Ausführung. Das schöne Buch der 1870er und 1880er Jahre in farbigem, meist grellrotem Kaliko mit überreich aufgepreßtem Golddruck in Schrift und Bild ist nur eine Verzerrung, der die gleiche Geschmacksverwilderung zugrunde liegt wie den Fassaden der Gründerzeit und des neuen Kaiserreiches. Im 6. Bande von Kunst und Altertum durfte Goethe noch die Buchbinderarbeiten Carl Lehmanns rühmen, die „mit englischen und französischen Einbänden gar wohl wett-

eifern könnten“; ein Menschenalter später war auch das leblose Massenware geworden.

Dieser Tiefstand ist inzwischen überwunden, und neben dem Inselverlag in Leipzig darf sich die Firma, deren zwanzigjähriges Bestehen dieser Almanach in feiernde Erinnerung bringt, eines erfolgreichen Anteils an einem neuen Aufschwung des schönen Buches rühmen. Es ist unter anderm ihr Verdienst, das illustrative Genie Slevogts, in dem die Menzelsche Tradition wieder auflebt, erkannt und in den Dienst einer neuen Buchkultur gestellt zu haben.

So schließt der Rückblick auf das, was im alten Berlin für das schöne Buch im gleichgestimmten Wettbewerb von Drucker, Illustrator und Verleger geleistet worden ist, diesmal ohne den melancholischen Verzicht, mit dem sich sonst der Liebhaber einer ehemals im Stolz eines treu geübten Handwerks blühenden Stadtkultur bescheiden muß.



ZWEI BRIEFE CHRISTIAN MORGENSTERNS

Lieber Herr C.

Sie müssen mir nun auch den Widergefallen tun, dafür, daß ich mich in der Auswahl der Geschichte sehr habe von Ihnen lenken lassen, Ihnen und mir das e in Melancolia wiedergeben. Melancolia ist einfach unerträglich, es wirkt sentimental, es hat keine Entfernung. An Dürer werden die wenigsten denken. Melencolia frappt wenigstens, mögen die einen an einen Druckfehler glauben (was aber doch nur bei den Gedankenlosesten geschehen wird), mögen die andern es für eine Marotte halten, Dürer in einem (etwaigen) Fehler zu kopieren. Das Denken an einen Druckfehler wie das an eine Schrullenhaftigkeit, ja selbst Geziertheit ziehe ich durchaus dem sentimental Mitschwingen vor. Sie müssen durchaus fühlen, daß ich hier wenn auch etwas diffizil, so doch ganz richtig empfinde. Die Stimmung des Dürerschen Stiches, der Blick des dort auf dem Domdache sitzenden Weibes ist's, woran ich leise erinnern möchte. Bei Melanc... geht alles gleich in die Brüche, Melancholie an Laura fällt einem ein, kurzweg mehr der romantische Sinn des Worts. —

Obermais bei Meran, Villa Kirchlechner.
Mitte Sept. 06.

Lieber ...

Vom Verlag Cassirer gebeten, die Korrekturen Ihres Romans „Geschwister Tanner“ mitzulesen, nehme ich mir die Freiheit heraus, diese verhältnismäßig passive Tätigkeit ein wenig aktiver zu gestalten. Und ich

habe ein so unmittelbares, aufrichtiges Interesse an Ihnen und Ihrer Schriftstellerei, daß Sie's mir gewiß nicht verübeln werden, wenn ich mir erlaube, Bogen für Bogen mit kleinen Bemerkungen zu begleiten, Bemerkungen, die sich natürlicherweise vornehmlich nur auf sprachliche Dinge beziehen werden. Ich glaube Sie um so weniger zu kränken, als Sie Herrn Cassirer selbst gestanden haben, es sei Ihnen persönlich unmöglich, an der Sache herumzufeilen, aber schließlich recht, wenn ein anderer dies durchaus tun wolle. Es würde mir nun ein besonderes Vergnügen sein, Sie durch den Charakter besagter Bemerkungen von Ihrem Widerwillen gegen diese künstlerische Nacharbeit, die bei Ihrer Art zu arbeiten doppelt notwendig erscheint, einigermaßen zu heilen. Ich will damit beginnen, Ihnen mitzuteilen, was ich bei Lesung des ersten Bogens ungefähr empfand, — wobei Sie wissen müssen, daß ich bei Anfang jeder neuen Lektion vor allem die sprachliche Seite ins Auge fasse, indem sie mir fast immer den stärksten Aufschluß über den Autor gibt — so sehr ich dann auch später oft einlenke, ja widerrufe. Also: der Anfang Ihrer Arbeit machte auf mich, aus dem Privatgebiet des Handschriftlichen in die Öffentlichkeit des Drucks gerückt, einen schlechten Eindruck. Ich sah (wie immer) zunächst nur die Untugenden Ihres Stils, das ohne Not Weit-schweifige, das Saloppe des Satzbaus, die zur Trivialität führende Selbstgefälligkeit, die grammatikalische Unsicherheit, die Schiefe und mangelhafte Durchführung eines oder des andern gewählten Bildes. Richten Sie auf diese Punkte Ihr Augenmerk, und zwar, wenn nicht während des Schreibens, so unbedingt nach der ersten

Niederschrift der Seite, des Abschnitts oder des ganzen Werkes, und Sie werden der beschämenden Nachsicht nicht mehr bedürfen, die sich sonst in das Lob der öffentlichen Kritik zweifellos mischen würde. Beherrschung des Materials ist die erste Bedingung, und sie dürfen wir auch endlich heut in Deutschland von jedermann fordern. Da ich weiß, wie Sie arbeiten — ich beneide Sie vom Standpunkt dessen darum, dem der Ausdruck seiner Gedanken und Empfindungen in Prosa die größte Mühe bereitet — füge ich noch dies hinzu: Im Augenblick der Produktion darf einem alles gefallen, alles als die schönste und beste Lösung erscheinen. Im Augenblick des Hinschreibens mag man in jeden Satz verliebt sein, hinterher aber muß diese „Affenliebe“ des Verfassers der anspruchsvollen und verwöhnten Strenge des Lesers weichen. Nicht nur aber sein erster und sein bester sondern auch sein unnachsichtigster Leser zu sein, halte ich für ein Grundprinzip jedes Schriftstellers. Ich habe Ihnen noch mehr zu sagen (und zu raten); aber es läßt sich das alles besser an Ihren Text selbst anknüpfen. Stoßen Sie sich nicht daran, wenn manches pedantisch und magistral klingen sollte: die Hauptsache ist, daß es, wenn auch nur in Kleinigkeiten, Ihre Aufmerksamkeit auf stilistische Dinge erhöht.

DER FLIEGEN ENDE / (EINE MUSCALISCHE
THRENODIE) / VON CHRISTIAN MORGEN-
STERN

„Im Herbst sterben viele Fliegen
an einem Pilz (Empusa)
(Empusa muscae Cohn).“ O Musa
muscarum, singe dies Erliegen
der Fliegen durch Empusa Cohn!
Besing's mit trübem Stimme-Ton
(auf meines Ofens Avalon)
mit seinen Morgen-Siegen
und seinen Abend-Plagen,
erbaue deine Sagen
vom Fliegenvolk und Fliegenland,
und wie dann alles sein Ende fand
in der Empusa Magen —
in der (wir hörten's einmal schon) —
in der Empusa muscae Cohn!
(im Meyer nachzuschlagen).

DIE KUNSTZEITSCHRIFT / VON KARL SCHEFFLER

1. Der Verleger

Verleger sind ein verwegenes Geschlecht. Jeder von ihnen ist, zum Beispiel, überzeugt, er könne, wenn er sonst nur wolle, eine Kunstzeitschrift gründen und sie zu einem „Kulturfaktor“ machen. Wenn es trotzdem selten versucht wird, so kommt es daher, daß sich der Verleger doch sehr bedenkte, ehe er sein Geld an ein so kostspieliges und unsicheres Unternehmen wagt, daß der kalkulierende Kaufmann dem hochgemuten Kulturpolitiker in den Arm fällt. Vielleicht spricht auch noch ein Instinkt mit. Die Wahrheit ist ja, daß sehr persönliche, also seltene Eigenschaften dazu gehören, um eine Kunstzeitschrift, das heißt eine gute, ins Leben zu rufen. Es gehört dazu, neben einer soliden Kapitalkraft, eine Überzeugung, es gehört dazu nicht nur eine vage und sehr allgemeine Liebe zur Kunst — die glaubt jeder zu haben —, sondern die Passion für eine ganz bestimmte Art von Kunst. Eine gute Kunstzeitschrift läßt sich nicht machen auf Grund einer „Bewegung“ oder „Richtung“ oder irgendeinem Zeitstil zuliebe, sondern nur mit dem Programm ganz bestimmte Künstler und ihre Werke vertreten zu wollen. Soll die Kunstzeitschrift wohl geraten, so darf der Verleger nicht nur sein, was man einen Idealisten nennt, sondern er muß auch ein Kenner sein. Seine Passion muß gewisse wichtige Urteile der Zeit vorwegnehmen, sein Idealismus muß identisch sein mit dem Sinn für das Richtige und Echte, damit der Er-

folg eines Tages herbeigezwungen wird. Ein Idealismus mit dauernder Unterbilanz ist verdächtig. Doch ist allerdings ein Vertrauen nötig, das das Risiko nicht scheut und innerhalb einer Minorität zu leben vermag. Die Zeitschrift muß dem Verleger Spaß machen. Mit einem breiten Publikumserfolg darf er nicht rechnen, er darf nicht glauben, eine gute Kunstzeitschrift sei jemals ein großes Geschäft. Man mag so sagen: wird eine gewisse Abonnentenzahl nie überschritten, so ist etwas nicht in Ordnung, eine zu unbedingte Exklusivität ist stets bedenklich; wird dieselbe Zahl aber zu weit überschritten, ist die Kunstzeitschrift ein Publikumserfolg und ein großes Geschäft, so ist es noch viel schlimmer, weil sie sich dann an Interessen wendet, die mit Kunst und Kunstliebe nichts oder nur sehr entfernt zu tun haben. Dort erweist sich der Snob als unzulänglich, hier erweist sich die Aktiengesellschaft als gewissenlos. Wünschenswert ist allein der Verleger, der ein sehr gebildeter Kunstfreund ist und ein sehr vernünftiger Willensmensch — also ein Individuum, das äußerst selten ist.

2. Verleger und Redakteur

Hier höre ich ungeduldig fragen, ob es denn nicht allein Sache des Redakteurs sei, der Kunstzeitschrift das Gesicht und die Haltung zu geben. Nun, es ist doch der Verleger, der den Redakteur überhaupt erst einmal wählt. Und dann glaube man nicht, daß der Redakteur der Zeitschrift dauernd Qualität verleihen könne, wenn er neben sich einen verständnislosen Verleger hat. In solchem Fall muß er dem Verleger ent-

weder trotzen und sein eigenes Programm tendenzvoll übertreiben, oder er wird sich beeinflussen lassen und den Absichten des Kaufmanns zu sehr nachgeben. Im ersten Fall wird der Verleger dann grollen, daß ihm die Macht aus der Hand gewunden wird, im zweiten Fall wird der Redakteur mit seinem Gewissen nicht in Ordnung sein. Nicht einmal gleichgültig darf der Verleger sein. Denn eine gute Kunstzeitschrift will dauernd gepflegt sein bis ins einzelne; und alles muß aus demselben Willen geboren sein, das Geistige und das Technische, das Künstlerische und das Kaufmännische. Um das Ideelle und Praktische auszubalancieren, müssen Verleger und Redakteur sich grundsätzlich einig sein. Vor allem müssen sie sich begegnen in der Liebe zu denselben Künstlern. Dieses fruchtbare Verhältnis ist selten, weil zwischen Verleger und Redakteur eine natürliche Gegnerschaft besteht, die bei jedem Anlaß zum Ausdruck kommt. Wenn Hausfrauen beisammensitzen, sprechen sie von ihren Dienstboten, wenn Fürsten zusammenkommen, sprechen sie von ihren Ministern, und wenn Verleger beieinander sind, so sprechen sie von ihren Redakteuren. Es herrscht zwischen beiden ein bewaffneter Friede. Worauf es ankommt, das ist, diese natürliche Gegnerschaft kameradschaftlich zu temperieren und die stille Feindschaft fruchtbar zu machen. Verleger und Redakteur müssen sich selbst erziehen, wie der Jäger junge Jagdhunde erzieht, die gemeinsam jagen sollen. Er bindet sie aneinander fest und läßt sie dann dem Wild nachlaufen. Zuerst erdrosseln sie sich beinahe, weil der eine hierhin, der andere



Karl Walser, Illustration zu Hauffs Märchen
„Zwerg Nase“. Farbige Zeichnung

dorthin will. Am Ende aber nehmen sie die Gräben hübsch im selben Tempo, und bleiben auch zusammen auf der Fährte, wenn die Schnur nicht mehr vorhanden ist.

3. Der Redakteur

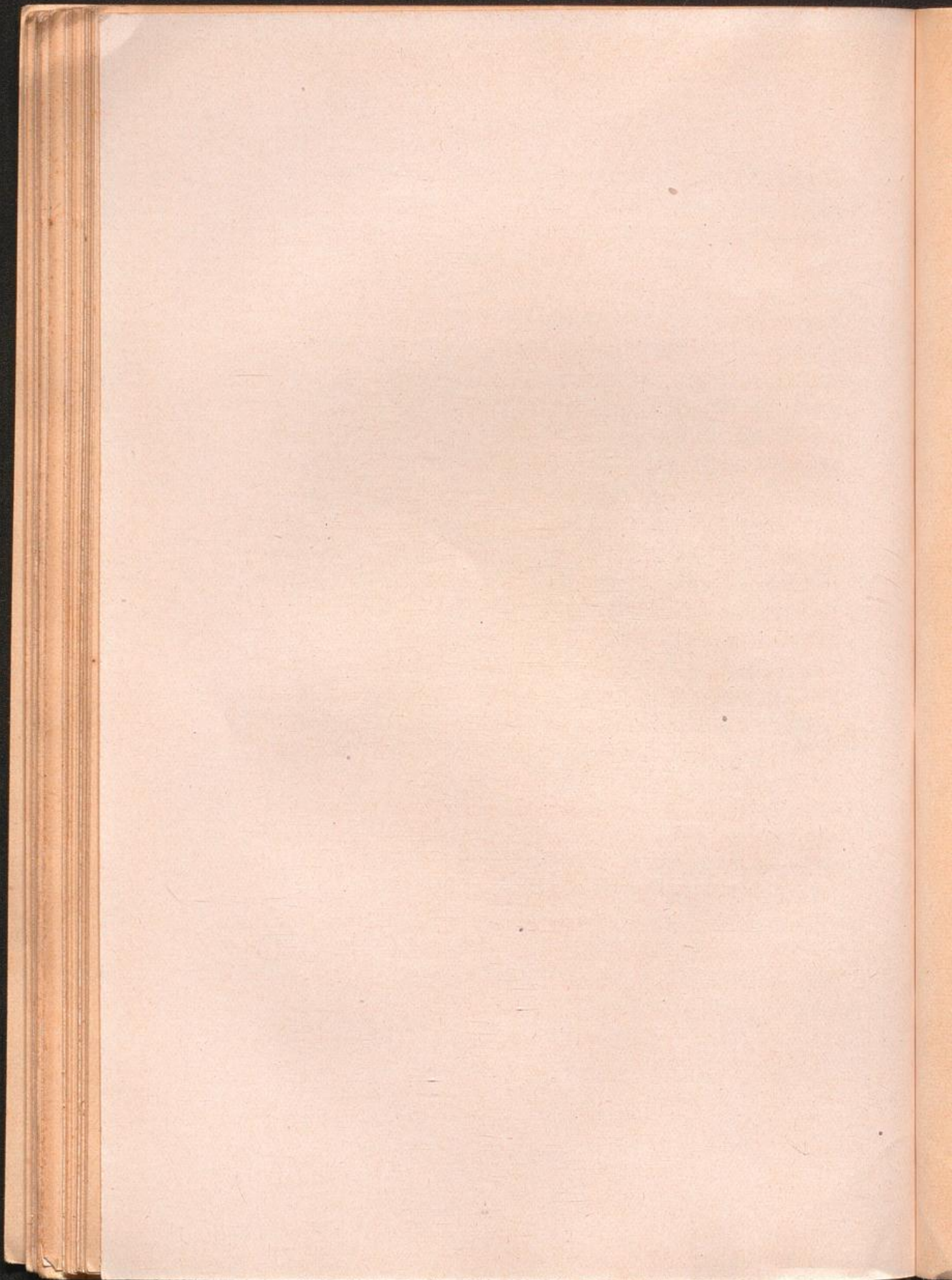
Indem ich mich umsehe, ein Modell für den Redakteur, wie er sein soll, zu finden, bekenne ich, daß es keines gibt. Er ist ein Ideal, das nur annäherungsweise erreicht werden kann.

Der ideale Redakteur muß in erster Linie natürlich die Kunst sehr herzlich lieben, er muß sie genau kennen, er muß ein guter Kunstschriftsteller sein, und es ist sogar wünschenswert, daß er, als solcher, selbst ein wenig vom Handwerk der Kunst sei. Die besten Kunstschriftsteller sind Maler, deren Unzulänglichkeit sich in Literatur verwandelt hat. Aber damit ist man nicht auch gleich ein guter Redakteur. Von diesem gilt alles, was vom Verleger gesagt worden ist, alles, was für den Kunstschriftsteller gilt; darüber hinaus braucht er aber noch besondere Eigenschaften. Er muß natürlich vor allem den Instinkt für das Echte in hohem Maße haben. Sodann muß er ein fester Charakter sein, nicht nur, um den Verführungen seines Amtes widerstehen, sondern auch, um, innerhalb einer bewußten Einseitigkeit, sehr gerecht sein zu können. Zugleich sollte er aber auch ein Weltmann sein, der das Leben kennt und beherrscht. Er soll in den Ateliers der Künstler zu Hause sein, soll dort viel Kunst sehen und Augen und — Ohren hübsch aufsperrn; aber er soll auch fleißig reisen, wissen was überall vorgeht und

zu seinen Mitarbeitern in einem persönlichen Verhältnis stehen. Überall soll er Vertrauen werben für die Zeitschrift, soll alle Interessen vertreten, die es wert sind, soll sich aber keinem fremden Interesse zu sehr hingeben. Wenn irgend möglich, soll er ein wenig sammeln, um praktisch und konkret mit den Dingen seines Interesses in Berührung zu kommen; aber er hüte sich, dabei in Abhängigkeit zu geraten und Lust am Handel zu gewinnen. Er schreibe selbst in seiner Zeitschrift nicht zu viel, sondern bringe mehr die andern zum Schreiben; er sei wie ein Regisseur, der während der Aufführung nicht sichtbar wird, dessen Walten man aber überall spürt. Er habe Entsagung genug, sein Bestes in Gelegenheitsarbeiten, wie die Zeitschrift sie fordert, zu geben. Sehr sensibel muß er sein, doch muß er auch ein dickes Fell haben. Gibt sich die Gelegenheit, so muß er eine scharfe Klinge führen, doch darf er nicht wie ein berufsmäßiger Klopffechter wirken. Er sei zugleich scharmant und unnachgiebig, ein Resumist, aber auch eine Wille, ein Charakter, ohne wie ein Charakterspieler zu wirken, ein Mann von Welt, doch kein Windhund. Den Künstlern gegenüber sei er zugleich unabhängig und bescheiden. Niemals darf er dem törichten Irrtum verfallen, man könne der Kunst vorangehen und ihr die Wege weisen; seine Aufgabe ist, zu wissen, daß das, was die großen Künstler tun, eine zweite Natur ist. Doch sei er auch wieder seiner Empfindungen sicher und spreche sie unbefangen selbst vor Meisterwerken aus. Es gebe für ihn keinen Unterschied zwischen „positiv“ und „negativ“. Endlich glaube er nicht das Publikum erziehen zu



Karl Walser, Illustration zu Hauffs Märchen
„Das kalte Herz“. Farbige Zeichnung



können; jedermann kann immer nur sich selbst erziehen.

„Möchte selbst solch einen Herren kennen, würd' ihn Herr Mikrokosmos nennen.“ Solche Eigenschaften vereinigen sich selten. Und wenn es einmal geschieht, so will der Glückliche nicht Redakteur einer Kunstzeitschrift sein; er prätendiert dann lieber gleich Kultusminister zu werden.

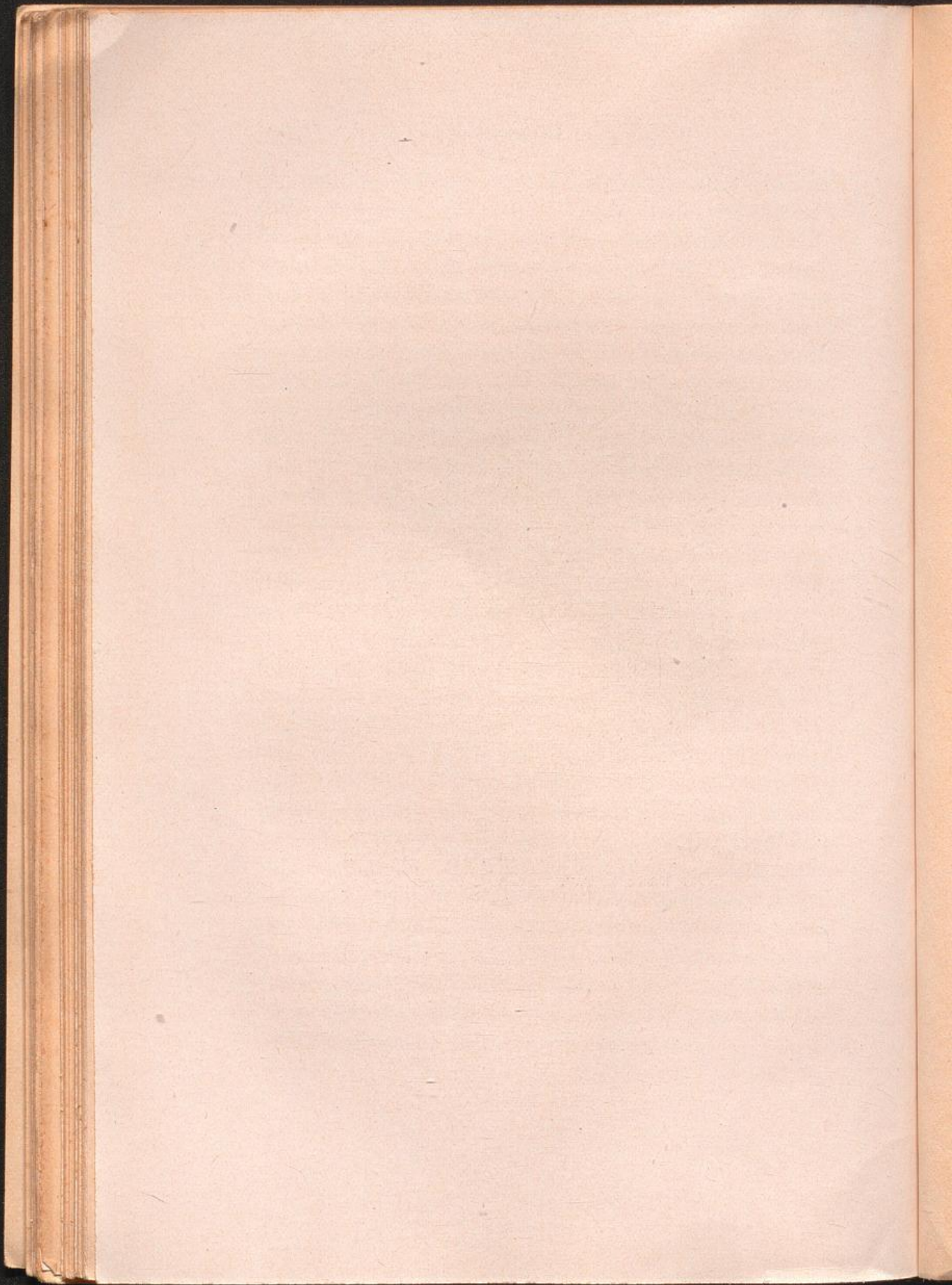
4. Die Mitarbeiter

Als dem verstorbenen Alfred Lichtwark zuerst von dem Plan erzählt wurde, „Kunst und Künstler“ zu gründen, sagte er: „Es wird an der Frage der Mitarbeiter scheitern.“ Es ist ja nicht daran gescheitert; aber er hat darum nicht weniger recht gehabt mit der Behauptung, daß es in Deutschland für eine ernsthafte Kunstzeitschrift an genügend vielen guten Mitarbeitern fehlt. Die Zahl der Mitarbeiter, woran dem Redakteur ernstlich liegt, ist überraschend klein. Korrespondenten, wie man sie sich wünscht, gibt es überhaupt kaum. Es gibt auf dem Gebiete der Kunst eben unendlich wenige selbständige, naive und hochkultivierte Menschen. Es genügt ja nicht höheren Ansprüchen, wenn eine Kunstzeitschrift für Abbildungsmaterial sorgt und sich dann nach einem Mitarbeiter umsieht, der einen Text dazu fabriziert. Der Mitarbeiter soll doch ein Führer im Reich der Gedanken sein, er soll etwas zu sagen haben. Schriftsteller dieser Art sind aber rings im Reich zerstreut, auch leben sie oft abgeschlossen und sind meist von einem Amt in Anspruch genommen, so daß sie nicht leicht zu sammeln sind. Dieses zu tun

ist aber die Aufgabe einer guten Kunstzeitschrift, sie muß verstehen, die besten Kenner und lebendigsten Empfinder zu sich hinzuziehen, festzuhalten und zu wertvollen Arbeiten anzuregen. Sie muß das Gefühl in den Mitarbeitern wecken: hier kannst du alles sagen und hier möchtest du alles sagen. Mit der Zeit muß etwas wie eine geschlossene Gesellschaft Gleichstrebender entstehen. Doch darf diese Gesellschaft nie zur Clique werden. Vor allem darf der Redakteur den Mitarbeitern nicht eine Arbeit aufzudrängen suchen, die ihnen nicht liegt; er soll vielmehr von den Interessen der Mitarbeiter aus denken und disponieren und auf jede Persönlichkeit liebevoll eingehen. Dazu ist viel Geduld und Selbstverleugnung nötig. Im allgemeinen sind die guten Mitarbeiter schreibfaul, und die schlechten sind gar zu schreibfreudig. Auch ist der Mitarbeiter, woran dem Redakteur liegt, in der Regel sehr spröde. Er will umworben sein wie eine Schöne, leidet nicht selten an Launen und schreibt gern gereizte Briefe. Er läßt auf Manuskripte warten und wundert sich, wenn sie dann nicht gleich im Druck erscheinen. Und zuweilen möchte er sein Prestige auch mißbrauchen, indem er versucht die Kunstzeitschrift seinen Privatinteressen dienstbar zu machen. Am schwierigsten ist die erste Zeit. Mitarbeiter und Redakteur müssen sich gewissermaßen erst zusammenraufen, wie junge Eheleute. Ist das aber geschehen, so bildet sich auch etwas wie eine Gemeinde, die fruchtbar arbeitet. Halten Redakteur und Mitarbeiter sich die Treue, so wird die Kunstzeitschrift zum Sammelpunkt lebendiger Zeitinteressen, sie wird etwas wie ein Lebewesen.



Karl Walser, Illustration zu Hauffs Märchen
„Das kalte Herz“. Farbige Zeichnung



Dann sind aber noch die vielen da, die für ihr Leben gerne Mitarbeiter sein möchten und die mit beharrlichem Enthusiasmus unverlangte Manuskripte einsenden. Sie versuchen es wohl ein dutzendmal. Endlich reißt ihnen die Geduld, sie steigen etliche Stufen tiefer und machen es sich nun zur Aufgabe, die Kunstzeitschrift, die ihre wertvolle Mitarbeit verschmäht hat, zu beschimpfen. Sie gesellen sich denen zu, die zur Mitarbeit nicht aufgefordert worden sind und die ihrer Enttäuschung ebenfalls in giftigen Kritiken Luft machen. Mit diesen Leuten behält Lessing recht, wenn er anmerkt, die Kunstrichter seien die einzigen Krähen, die das Sprichwort zuschanden machten. So kommt es, das eine gute Kunstzeitschrift immer dicht von Feinden und Hassern umgeben ist. Wohl werden ihre Urteile benutzt, ihre Beiträge zitiert, aber möglichst ohne Quellenangabe; sie wird eifrig gelesen, doch selten empfohlen, sie belehrt nach vielen Seiten, doch wird die Belehrung, wie es so der Lauf der Welt ist, übel vermerkt.

5. Die Künstler

Dem Künstler gegenüber muß eine gute Kunstzeitschrift es sich zum Gesetz machen, niemals Dank für das zu erwarten, was sie propagandistisch für ihn tut. Sie darf nicht einmal irre werden und in ihrem Interesse nachlassen, wenn sich der Künstler höchst undankbar erweist. Künstler sind liebenswürdige oder unliebenswürdige Egoisten, und sie müssen es, ihrer seelischen Struktur nach, notwendig sein. Was für sie getan wird, betrachten sie als einen selbstverständlichen

Tribut, was unterlassen wird, betrachten sie als Ranküne. Ein Vergleich mit Michelangelo erscheint manchem mittleren Künstler eben genügend; und ein Sonderheft scheint ihm das wenigste zu sein, was er fordern dürfte. Im Kunstschriftsteller sieht jeder Künstler einen Agenten seiner Interessen; von der „Kulturmission“ will er nichts wissen. Er sieht im Schriftsteller entweder seinen Anwalt, oder er fürchtet ihn, oder er verachtet ihn gar. Er versteht es nicht, daß man seine Arbeit gewissermaßen naturwissenschaftlich sollte untersuchen können. Dazu ist er zu sehr Persönlichkeit. Ganz brutal denkt er: die Kunstzeitschrift lebt von mir, darum soll sie mir zu Dienst sein. Was die Stellung und Haltung einer Kunstzeitschrift schwierig macht, ist eben dieses: daß sie in der Tat bestimmte Künstler vertritt, nicht nur theoretisch abstrakt, sondern ganz praktisch, daß sie wirklich von der Arbeit der Künstler lebt, dabei aber unabhängig bleiben und nie das Ganze aus dem Auge verlieren soll. Zur Leitung gehört darum ein gut Teil Takt und; bei aller Liebe und Hingebung, viel Zurückhaltung. In keinem Fall darf das Verhältnis sentimental genommen werden. Am besten spricht der Redakteur mit Philinen zum Künstler: „Wenn ich dich liebe, was geht's dich an!“ Und er tut gut, wenn er vom Künstler nur eines fordert, dieses aber auch mit großem Nachdruck: daß er nämlich gute Bilder male, bedeutende Bildwerke modelliere und schöne Häuser baue, daß er, mit einem Wort, recht viel herrliches Talent habe. Lessing hat einmal gefordert, der Kunstrichter solle vom Künstler nichts kennen als dessen Werk. Das läßt

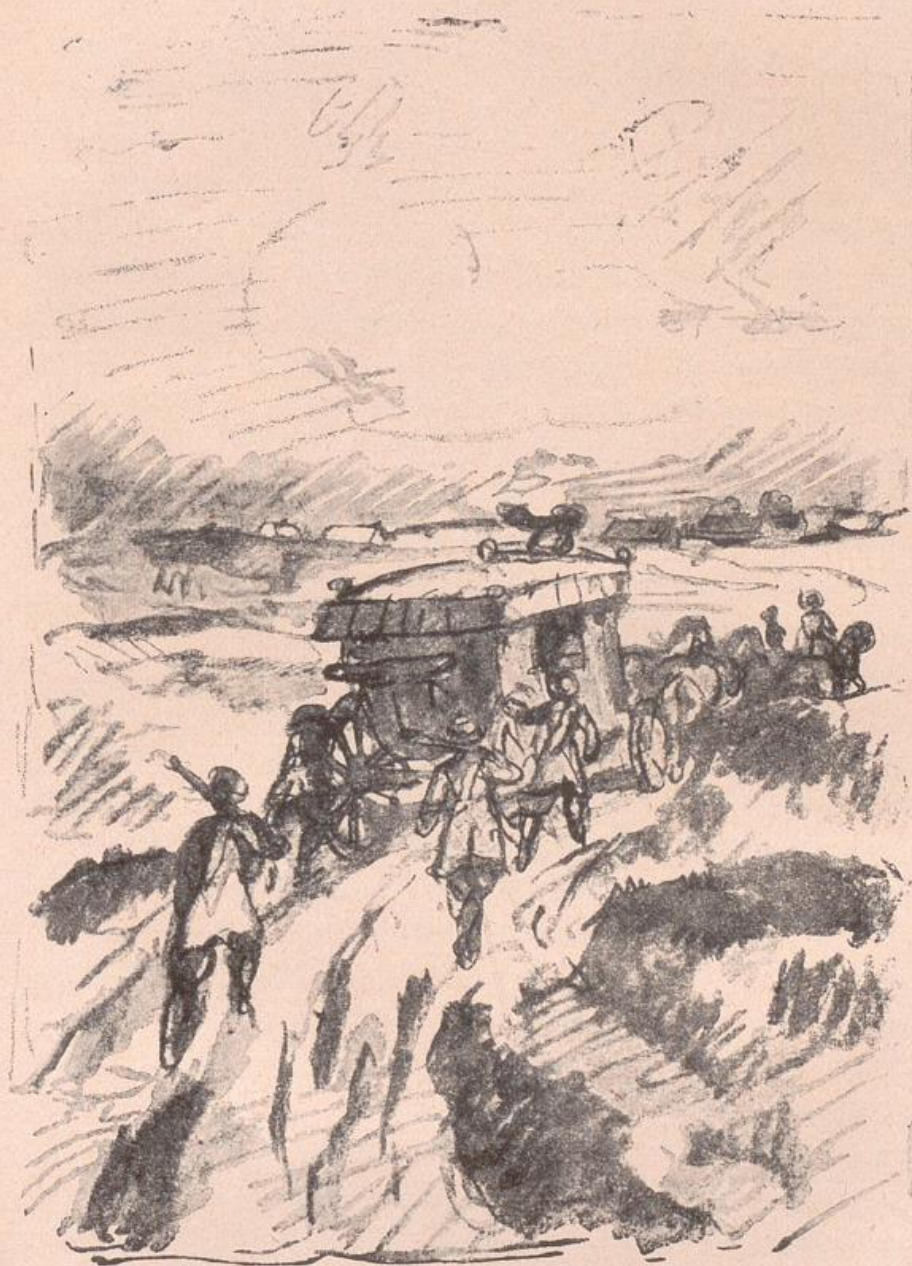
sich nicht durchführen, der Umgang mit Künstlern ist doch zu wichtig; aber es ist etwas daran, und darum ist es wenigstens gut, wenn der Kunstschriftsteller beim Schreiben sich einstellt, als kenne er nur das Werk, als wisse er vom Künstler persönlich nichts.

6. Der Leser

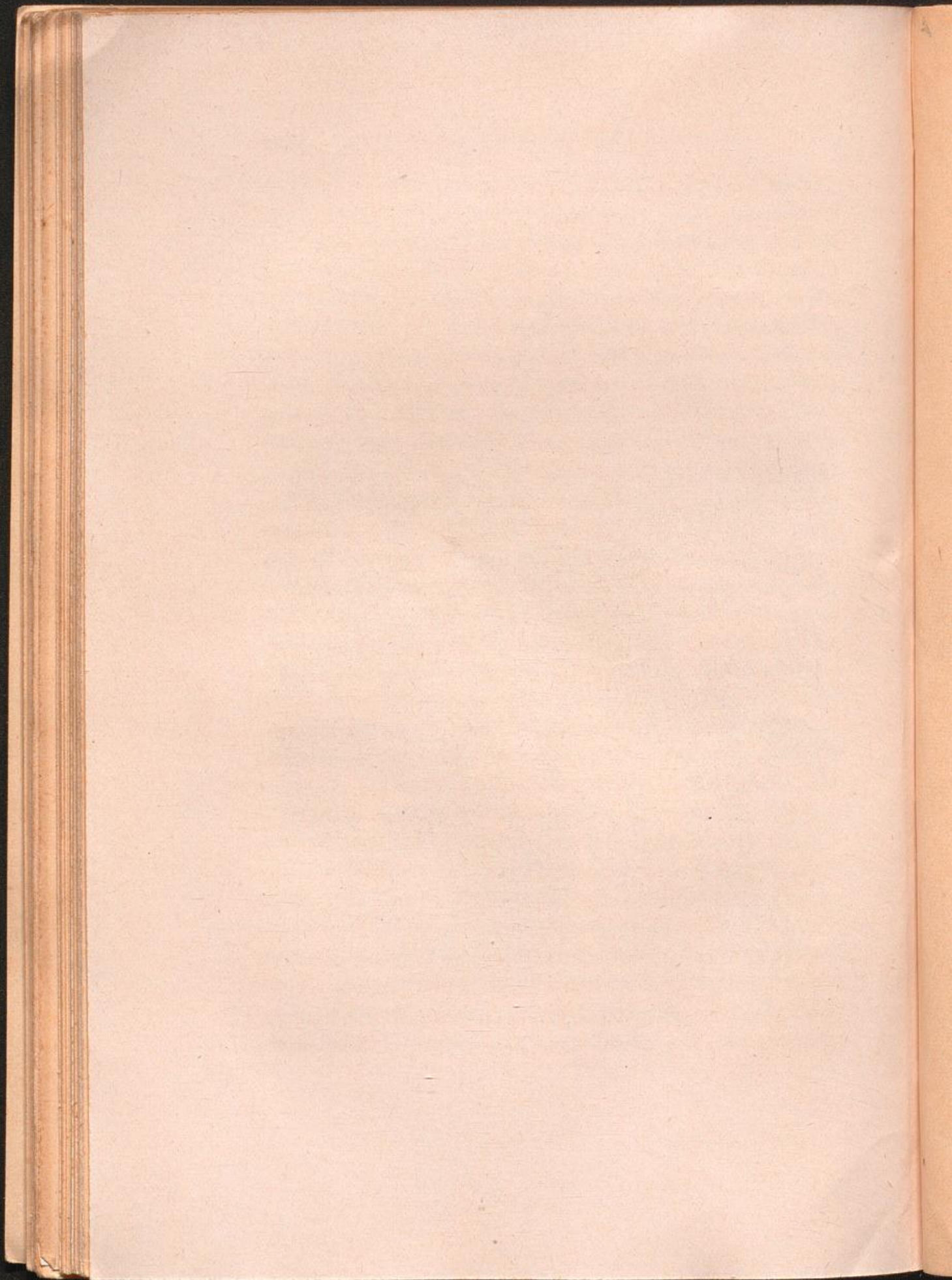
Für ihn wird der ganze Aufwand getrieben. Trotzdem findet man ihn nicht eben leicht, wenn man ihn sucht. Der Leser der guten Kunstzeitschrift, das heißt also einer Revue, der unbedingt geglaubt werden kann, die sehr aktuell wirkt und von der doch gefühlt wird, daß sie historisch wird, weil sie Urteile der Zeit vorwegnimmt, findet sich nicht im Kreise jenes Publikums, das eine Kunstzeitschrift wie ein Familienblatt betrachtet, wie ein Bilderbuch für große Kinder und das zur sogenannten Kunst ein ganz konventionelles Verhältnis hat. Der Leser ist nicht zu finden im Kreise des deutschen Adels, der kümmert sich den Teufel um Kunst —, und auch nicht unter den Arbeitern, weil diese naturgemäß ein rein stoffliches Interesse an der Kunst haben. Der Leser gehört zu den verhältnismäßig Wenigen, die die Form zu fühlen wissen, er kommt aus einer dünnen Kulturschicht des Bürgertums. Der Leserkreis setzt sich im wesentlichen zusammen aus denen, die schon alles wissen, oder die es doch bald ebenso gut wissen werden, und aus denen, die es besser wissen als Redakteur und Mitarbeiter. Die Kunstzeitschrift, die hier gemeint ist, wird gehalten von Künstlern, von Sammlern und Händlern und von einer Anzahl jener einzelnen, die sich selbst

Kulturmenschen nennen. Gelesen wird sie sodann noch in den Bibliotheken und in den Cafés von jungen Leuten, die es mit der Kunst ehrlich meinen und die das Leben gründlich nehmen. Die Leser sind allesamt Menschen, die nicht fertige Kritik brauchen, wie die Massenleser der Zeitungen, weil sie selbst zu urteilen wissen. Streng genommen ist diesen allen eben darum aber die Kunstzeitschrift gar nicht nötig. Sie empfinden das Dasein der Zeitschrift wohl angenehm, würden aber ganz gut auch ohne sie fertig. Wo sie doch ohne das tägliche Nachrichtenblatt, das über Polizeistunde und Buttermenge berichtet, nicht fertig werden. Es ist also mit würdiger Resignation auszusprechen, daß die gute Kunstzeitschrift entbehrlich ist. Sie schwebt ein wenig, nein eigentlich ganz und gar in der Luft. Sie ist keineswegs so unentbehrlich wie die wissenschaftliche Revue, aus der neues exaktes Wissen geschöpft werden kann. Sie gleicht selbst vielmehr einem Kunstwerk, das die rechte Stimmung voraussetzt. Man beobachte nur, wie sie gelesen wird. Zuerst besieht der Leser kritisch schmunzelnd die Bilder. Dann liest er hinten die kleinen Glossen und Notizen, dann blättert er in den Inseraten, und endlich entschließt er sich mit einem Ruck, wenn er sich überhaupt entschließt, zu den Aufsätzen. Mancher Leser läßt die Hefte aber auch unaufgeschnitten liegen, er läßt sie am Jahresende sauber binden, stellt die stattlichen Bände in den Bücherschrank und glaubt damit seiner Kulturpflicht Genüge geleistet zu haben.

So wäre also die gute Kunstzeitschrift wirklich ganz überflüssig? Vielleicht! Was bleibt aber vom Leben,



Karl Walser, Lithographie zum
„Prinzen von Homburg“



wenn das Überflüssige fehlen würde! Man müßte am Ende auch die Kunst zum Überflüssigen rechnen. Und sie ist, genau besehen, doch so wirklich und wichtig wie das liebe Brot, trotzdem man von ihr nicht satt wird. Auf einem gewissen Punkt kehren sich die Dinge um. Das Entbehrliche und Überflüssige wird plötzlich sehr wichtig. Das ganz Unentbehrliche wird zwar gegessen und verdaut, aber es ist dann auch Exkrement; das Überflüssige aber kommt auf die Nachwelt. Was fest im Erdreich des Alltags wurzelt, verdorrt und stürzt, was aber in der Luft schwebt, hat ewige Jugend. Das Praktische und ewig Empirische beherrscht den Tag, das Ideelle und Gefühlsmäßige jedoch beherrscht die Zeit. Es ist, in Metamorphosen, immer wieder da. Niemand kann sagen, wozu es eigentlich nütze ist und warum es immer wieder da ist; das Bedürfnis aber ist nicht zu vernichten.

Laßt uns darum weiterhin das Entbehrliche und Überflüssige tun und ihm unsere beste Kraft widmen. Und sei es nur um des Vergnügens willen, das darin liegt, sich mit dem Schönen zu beschäftigen und die Wahrheit zu sagen.

PRO DOMO / VON MAX SLEVOGT

Der Verleger dieses Almanachs war der erste, der sogleich, vielleicht nicht ohne Besorgnis, aber mit Bewußtsein es wagte, von der klar festgelegten Form des geforderten guten illustrierten Buches abzuweichen, um einer grundsätzlich anderen Gattung öffentlich Raum zu geben. Das elegante, kapriziöse französische, vor allem das stilvolle englische Buch war (und ist noch heute) die unbestrittene reinliche Lösung für den Buchliebhaber der europäischen Gesellschaft. Noch ein Buch wie Menzels Geschichte Friedrichs des Großen, auf das wir uns als ein deutsches Werk mit Stolz berufen können, war vom Verlage, auch vom Künstler als eine völlige Nachbildung des Vernetschen Napoleon gedacht und gewünscht. Die Unterschiede sind einzig innerer Natur, und daß der Deutsche die Vorlage tief unter sich ließ, liegt an der fabelhaften Begabung Menzels und seiner unglaublichen Disziplinierung. Ich unterschätze übrigens die Leistung Vernets durchaus nicht und glaube sehr wohl zu fühlen, wie nicht nur die äußere Form, sondern gerade auch die geistige Gestaltung — geistreiche Einfälle mancher Art bei den Initialen u. dergl. — den jungen Menzel stark beeinflusste und manches überraschend Originelle dem „schlechteren“ Manne gutzuschreiben wäre.

Es galt nun mit dem oben genannten Schritte nicht, die Bücherfreunde zu beunruhigen, deren an Geschmack geschultes Verständnis fest an den anerkannten Meisterprodukten einer Buchkultur hängt — sie sind so wenig zu bekehren wie der wahre Christ —, es galt nur, ein



Max Slevogt, Illustration zu „Hans im Glück“

neues Ziel aufzustellen und gewissen Eigenschaften der Zeichnung den vorherrschenden Platz zu geben: persönlichster Gestaltung und eigenwilliger Ungebunden-

heit. War es das Ideal unserer Gesellschaft, die Vollendung in einer, auch handwerklich vollkommen sich ausgleichenden Ruhe zu sehen, so ließ sich diesem die Idee des nie sich Vollendenden gegenüberstellen — eine andere Wesensart —: dem antiken Tempel die gotische Kathedrale!

Es mußte der Zeichner vor allem aus dem Prokrustesbette des Buches befreit werden.

Mit Illustration verband man von Anfang den Begriff einer untergeordneten Gattung: sie dient, heißt es etwa, den Text zu veranschaulichen oder dem Druckwerk ein stattliches Aussehen zu geben.

Manche halten infolgedessen den Illustrator nicht für eigentlich schöpferisch. Vermutlich ist es dann der Vertoner eines Textes, der Liederkomponist auch nicht!!

Richtig ist, daß geringere Begabungen und Leistungen ausreichen, ein hübsches Buch zustande zu bringen. Wir haben in unserer Jugend manch solches in der Hand gehabt, und in einer gemütlicheren Zeit wäre es ein Verdienst, solcher braver Männer Gedächtnis aufzufrischen und ihnen in einer harmlosen Kunstgeschichte des deutschen illustrierten Buches einen Ehrenstein aufzurichten.

Diese — selbst der glänzende, einzige Doré durch seine oft gleichgültige Überproduktion — und das ungezählte Heer der Namenlosen bleiben für den diskreditierten Klang des Wortes Illustration verantwortlich.

Aber die Grenzen sind nicht ausgesteckt! Auch ein Michelangelo wäre als Illustrator nicht zu groß, auf die Beanstandung hin, daß dieser gewalttätige Geist ein Buchmonstrum erzeugt hätte (was nicht einmal zu



Max Slevogt, Illustration zur „Gänsemagd“

glauben wäre, weil dieses merkwürdige athletische Genie sich erst proportional mit seinen gigantischen Aufgaben ausdehnt und in seinen Zeichnungen und Arbeiten kleinen Formates fast zart ist).

Das bestehende Vorurteil dem „Illustrativen“ gegenüber — genährt aus der endlich spät genug in Deutschland erwachsenen Kenntnis von der einzig unterscheidenden Qualität eines Kunstwerkes und einer etwas blutlosen Sachlichkeit der Anschauung — greift weiter und erwächst zu einem Modetyrannen.

Bilder, dem Stoffgebiet von Dichtung, Erzählung usw. entnommen, werden gleich verdächtig. Es ist der fortgesetzte Kampf gegen das Literarische in der Malerei, der eigentlich nur ein Kampf gegen die schlechte Malerei sein dürfte, und den unvermögenden Bildner.

Ich weiß nicht, soll man sagen: der geringe Anspruch an die Bedeutung der Buchillustration macht mißtrauisch gegen die Bilder gleichen Stoffes, oder: schlecht gemalte Bilder dieser Art rechtfertigen die Anspruchslosigkeit den illustrierten Büchern gegenüber. Es entsteht ein wechselseitig denunzierendes Verhältnis.

Nur ein Gebiet hebt sich hier ab, scheint selbstverständlich und selbstgefällig erlaubt: die biblischen Stoffe.

Man sollte, um sich richtig einzustellen, Tiepolos Riesenwandmalereien als farbige Illustrationen barocken Allegorienwulstes betrachten, viele Rubensgemälde als ins riesige gesetzte Bilderbücher der Kirchen- oder Staatsgeschichte, Rembrandt für den wunderbarsten Bibelillustrator, Delacroix als Byron- und Goethe-Illustrator usw.! Natürlich: Bauer, das ist etwas anderes, hier ist eben alles echtste malerische Phantasie geworden!! Gewiß, man erfaßt heute allgemein den Unterschied: Delacroix — Delaroche! Trotzdem: Renoir soll von einem Schlachtenbilde des ersteren gesagt haben, es sei ein wundervolles Rosenbukett! Die Bemerkung ist sehr fein und genügend ausgeschlachtet worden! Sie müßte aber den Meister des Bildes mehr ärgern als freuen! Wenn er Rosen hätte malen wollen, hätte er nicht ein Schlachtenbild zu malen brauchen. Die Bemerkung könnte charakteristisch für beide Künstler sein, wenn das Bild zuviel Bukett wäre, so

ist sie charakteristisch für Renoir, und man versteht, daß eine Natur wie die seine nicht über seinen Schatten springen kann und alles Bewegte, Wilde ausschaltet.

Urteile sind wie Bausteine zum Tempel des — unbekanntes Gottes. Es gibt keine Ästhetik aus Erz, nur aus weichem Wachs.

Einem gotischen Dome vergleichbar, immer neue Überraschungen enthüllend, neue Pfeiler ansetzend, die nach oben streben, immer unvollendet, jederzeit fertig, erwächst die Kunst, von der uns nur immer ein kleiner Teil zu übersehen gegönnt ist.

Wenn ich hier dem Worte Illustration eine höhere Bedeutung zu geben versuche, ziehe ich alle Darstellungen, gemalt oder gezeichnet, zu dieser Einheit zusammen: Kunst. Zwei unergründbaren Quellen scheint sie zu entspringen: der Einbildungskraft, die das nie so Gesehene und zu Sehende heraufbeschwört, wie Faust Helena (wir bezeichnen sie im allgemeinen mit dem Worte Phantasie) — und noch ist der Weg aus diesem Land der Schatten weit —, und der Gestaltungskraft, die dem entweder so vor das geistige Auge Gerufenen oder dem vor dem leiblichen Auge Stehenden suggestive Ausdrucksform verleiht. Diese Schwester — Phantasie hat niemand vorher so richtig präzisiert wie Liebermann in seiner Schrift „Die Phantasie in der Malerei“.

Je mehr diese Kräfte sich durchdringen, desto vollkommener auch — die Illustration.

DAS ORNAMENT / VON HEINRICH TESSENOW

Das Ornament oder das Ornamentale ist überall; aber es ist um so besser, je weniger wir es wollen, oder ist uns um so freundlicher, je gleichgültiger wir es behandeln; es ist in unserem Arbeiten etwa das gleiche, was in unserem Sprechen die Redensarten sind; sie sind unvermeidlich, werden durch unser Zusammenleben ganz notwendig herausgebildet, aber wir dürfen sie nicht wichtig nehmen, oder ihr Witz geht in die Brüche.

Wir werden das Ornament notwendig um so mehr bilden, je mehr wir die Voraussetzungen erfüllen, die ein bestes gemeinschaftliches Leben oder ein bestes gewerbliches Arbeiten fordert, zum Beispiel wenn wir in der Ordnung, im einfachen Fleiß, in der Hochschätzung eines Einfach-Notwendigen usw. eine Ziegelsteinmauer ausführen, so zeigt diese dann notwendig stark das Ornamentale; aber wir haben es dort gebildet, ohne daß wir es bilden wollten. Sozusagen: das Ornament überstrahlt im besten Fall ein männliches Arbeiten mit einem unwillkürlichen halben Lachen.

Das Ornament äußert auf unserem Lebens- und Arbeitswege das Müde oder Resignierte, das immer in uns ist; und so bekämpfen wir das Ornament mit der gleichen Notwendigkeit, mit der wir alles Halbe oder Müde, Resignierte oder Zufriedene bekämpfen.

Das Beste am Ornament ist das Abstrakte, das Dumme oder das Unbegreifliche¹. Das Ornament hat — ganz

¹ Wir werden in Zeiten sehr reifen Arbeitens Naturmotive, ornamental verwendet, entweder überhaupt nicht oder nur in

ängstlich gesagt — das Damenhafte, kann ganze Welten äußern, aber hat immer eine sehr große Scheu, das zu tun oder ist im Ausdruck immer sehr unbestimmt oder fordert immer starke Übersetzungen; es mangelt dem Ornament am Tatwillen, und das unterscheidet es von dem, was wir so gewöhnlich große Arbeit nennen; wenn wir etwas sogenannten Bedeutendes arbeiten, so ist immer von uns gefordert, daß wir uns stark auf unser Arbeiten konzentrieren; das Ornament ist aber gegen das Stirnrunzeln, will im Arbeiten spielen; so müßten wir reine Götter sein, wenn wir mit dem Ornamentieren selbst etwas Rechtes fertig bringen könnten.

Es ist voraufgehend schon mit den Ausführungen über die technische Form diese mit dem Ornament verglichen, was hier noch einmal wiederholt sei: Auch die technische Form (damit sie selbst uns etwas sei) fordert starke Übersetzungen; bei ihr geschieht die nötige Übersetzung besonders durch unser Wissen, bei dem Ornament besonders durch unser Sehen; wir schätzen beide Übersetzungsarten gleich hoch oder wir schätzen die technische Form als solche so hoch oder so niedrig wie das Ornament; aber ungefähr: wenn wir von dem Ornament die Form subtrahieren, bleibt nichts mehr übrig; während wenn wir von der technischen Form die Form subtrahieren, noch das Technische bleibt.

Ein Mann hatte einmal den ganzen Tag über in der Weltgeschichte herumgewirtschaftet und hatte nun Feierabend gemacht und hatte eben sehr gut gegessen und getrunken und saß nun so da, sehr zufrieden, und sehr starker Übersetzung finden, so daß dort alles Begriffliche immer möglichst ausgeschaltet ist.

erzählte sich allerlei mit seiner Frau, und diese mußte dann nachher die Kinder zu Bett bringen, und in-
zwischen hat dann Papa, so halb fleißig und so halb auch
faul, am Bogenpfeil herumgeschnitzt. — So ungefähr
wird es mit dem absichtlichen Ornamentieren zuerst
gewesen sein; es war so halb ein Spielen, und so halb
war es ein Arbeiten. Wäre dieser Mann an dem Abend
nicht schon etwas müde gewesen, so ist anzunehmen,
daß er gesucht hätte, den Bogenpfeil, statt ihn zu or-
namentieren, seinem Wesentlichen, etwa seiner Flug-
kraft oder dergleichen nach, besser zu machen.

Das Ornament ist immer ein Beweis dafür, daß es
uns im Arbeiten an der nötigen geistigen Lebendigkeit
oder Kraft fehlte, das eigentlich Wesentliche oder Erste
unserer Arbeit sehen oder verbessern zu können, ist
sozusagen immer eine halbe Arbeit vor einem Schlafen-
gehn.

Es liegt uns oft nahe, anzunehmen, das Ornament
sei ein Anfang oder sei so etwas wie der Keim zu
höherer bildender Arbeit, und so benutzen wir es in
sehr großem Maße, das Zeichnen zu schulen; aber das
Ornament ist nicht ein Anfang, zum Beispiel wir können
es uns kaum vorstellen, daß der genannte Mann sich
am andern Morgen, frisch gewaschen und munter, nieder-
setzte, um dann ganz still und bedachtsam weiter zu
schnitzen; sondern am Morgen interessierten den Herrn
ganz gewiß andere Dinge.

Es sind ausgesprochen unsere Nebenkräfte, die das
Ornament bilden, es ist im Alltag immer etwas durch-
aus Nebensächliches, ist immer etwas Letztes, weshalb
wir auch mit aller Mühe Ornamentales nicht besser

machen können, als irgendwelche alten oder wilden Völker es schon gemacht haben.

Unser Denken und Empfinden, das uns absichtlich ornamentieren läßt, ist, wie gesagt, müde oder so ähnlich, ist nicht ernst; so ist das Ornamentieren auch nichts für Kinder; es ist durchaus unkindlich; ein Kind nimmt seine Arbeiten immer ernst, meistens sogar sehr ernst; wenn es müde ist, dann arbeitet es möglichst überhaupt nicht mehr und legt sich schlafen; das Kind will das Sinnliche, und so könnte das Ornament dem Kinde angenehm sein; aber es will auch ebensoviel das Sachliche, zeichnet etwa ein Haus mit sehr rotem Dach oder einen Baum mit sehr grünen Blättern oder eine Dame, die an jeder Hand ihre fünf Finger schön deutlich beisammen hat; aber das Kind wird aus ursprünglich eigenem Antrieb niemals ornamentieren wollen oder wird — unverbildet — niemals das Ornament als solches lieben, ganz im Gegenteil: alte gesetzte Herrschaften lieben das Ornament, Menschen, die so halb und halb mit der Welt fertig sind, alte Kulturen oder überhaupt alle, denen es am Weiterkommen fehlt oder die an ein Weiterkommen nicht glauben, aber doch arbeiten. Wir heute aber stehen mit dem großen Ganzen unseres Wollens viel mehr im Kindlichen oder in einem Anfänglichen als wir so gewöhnlich meinen; wir glauben stark an ein Besserwerden, und so ist uns das absichtliche Ornamentieren besonders zuwider.

Das Ornament ist uns um so hinderlicher, je tiefer unsere Trauer oder je größer unsere Freude oder je lebendiger unser Vorwärtswollen ist; das tiefe Ergriffensein will kein Nebenbei.

Während das sehr lebendige und starke Können die grobe materielle oder die Tatsachen-Welt hernimmt und so auszubilden sucht, daß sie uns nicht nur nicht mehr belästigt, sondern uns im Gegenteil sehr angenehm ist, sucht das Ornament das grob Tatsächliche zu verschleiern oder wegzulächeln, zum Beispiel wenn wir das reiche Ornament einer Haustür ansehen, so sollen wir darüber die Haustür als solche vergessen; das starke Können dagegen nimmt die Haustür und macht sie ihrer Anordnung, ihren Abmessungen, ihrer Technik usw., überhaupt ihrer ganzen Art nach so sehr gut, bejaht überall mit einem so sehr frohen Herzen auch die groben Forderungen, daß es uns ein Vergnügen ist, die Haustür als solche zu benutzen oder zu arbeiten und daß wir uns sehr darüber freuen, daß in dieser Welt Haustüren nötig sind; dort wird dann ganz gewiß auch das Ornamentale sein; aber es wird dort sein, ohne daß wir es wollten oder ohne daß es uns interessiert.

Das Ornament ist immer viel mehr ästhetisch als künstlerisch; ihm genügt immer in hohem Maße die Form als solche im Gegensatz zu der Form eines sehr Lebendigen, hat mit der Kunst das viele Empfindungsmäßige gemeinsam, aber kümmert sich nicht weiter viel um den Wert oder um die Art des Empfindens. Während die Kunst immer ein sehr bestimmtes Empfinden trifft oder zu treffen sucht, mangelt es dem Ornament immer sehr, Empfindungen zu unterscheiden; die Empfindungen, die es auslöst, sind immer sehr unbestimmt oder zufällig. Wie schon angedeutet: die eigentlichen Werte des Ornamentes liegen dort, wo

auch die eigentlichen Werte des Damenhaften liegen; es ist besonders wirksam im stillen Lachen (die Dame kann es nicht laut tun), im Spotten (sie ist immer überlegen, aber kann das Bessere nicht greifbar nennen), im Träumerischen (sie träumt immer und fürchtet das Reale) usw. Das eigentlich Damenhafte — in dem bestimmten Gegensatz zu dem Frauenhaften — finden wir heute nur selten; es fehlt uns dafür an der notwendigen Schätzung, ist unserer Zeit nur sehr wenig gemäß und hat darum für uns nur selten das Überzeugende. Und genau das gleiche gilt von dem Ornament; wir haben es zwar auch viel, aber wir haben es nicht notwendig; wir machen es mehr nur, etwa weil man es früher machte, es ist bei uns so absichtlich, will ernst genommen sein, und darunter leidet es, es fehlt ihm bei uns das Gesunde oder das Selbstverständliche.

Die Liebe zu der gewerblichen Arbeit enthält immer auch die Liebe zu dem Ornamentalen, kann es durchaus nicht ablehnen; aber es ist in unserm gesunden Arbeiten, etwa wie unser Pfeifen und Singen dort, oder wie das Ornament der Ziegelsteinfläche, das wir zwar nicht erstrebten, das nun aber doch einen so merkwürdigen Schein über unsere nüchterne Arbeit legt, oder ist wie im Kornfeld der Mohn, in der großen breiten Nützlichkeit ein zweites Lachen, das wir zwar nicht wollen, aber das wir auch nicht ganz vermeiden können, so sei es möglichst still, sehr „nebenbei“ und schüchtern.

Aus „Hausbau und dergleichen“.

ARME UND REICHE SAMMLER / VON EMIL
WALDMANN

Man könnte meinen, daß durch die Verarmung Deutschlands die Zukunft unseres Kunstsammelns gefährdet sei. Die unberühmte Mrs. Siddons von Reynolds (die berühmte ist von Gainsborough), Mrs. Siddons als tragische Muse, ein ziemlich mäßiges Bild, ward im Jahre 1919 für über eine Million Mark aus England nach Amerika verkauft (zu Friedenskurs gerechnet). Wenn also schon derartige Bilder, die unsere Museen vielleicht gar nicht einmal haben möchten, schon so viel Geld kosten — wie sollen wir mit unserer Armut da noch auf dem internationalen Kunstmarkt konkurrieren können? So fragt man und resigniert.

Aber es ist nicht so schlimm. Zunächst: wir brauchen gar nicht mehr auf dem internationalen Markt zu kaufen, so schön es wäre, ein paar späte Tintoretts oder einen sehr schönen Tizian im Berliner Museum zu haben. Wir haben schöne alte Bilder. Damit müssen wir nun einmal genug haben, und wenn es uns gelingt, alles an nationaler Kunst, was jetzt abzuwandern droht, für Deutschland zu retten, können wir zufrieden sein. Wir, das heißt: Museen und Sammler. Dann aber, wenn nur noch sehr wenige Menschen imstande sein werden, teure Meisterwerke zu erwerben, wenn Greco und Cézanne, Rembrandt und Renoir zu teuer sind für Deutschland, werden unsere Kunstfreunde sich in viel größerem Maße der Kunst der Gegenwart, und zwar der deutschen Kunst der Gegenwart, zuwenden.

Es kostet nicht viel und hat nie viel gekostet, Bilder und Statuen junger, auf dem Kunstmarkte noch nicht klassierter Maler und Bildhauer zu sammeln. Man darf nicht denken, daß alle großen Amateure der vergangenen Generation reiche Leute, etwa Pellerins, gewesen wären. Als Pellerin Manets kaufte, war es schon zu spät; damals, in den neunziger Jahren, mußte man allerdings schon reich sein, um Manets zu besitzen. Für die Nana hat er 20000 Franken gegeben. Aber etwas früher, so um 1880 herum, konnten es sich auch sozusagen arme Teufel noch leisten, eine Sammlung von impressionistischen Meisterwerken anzulegen. Theodore Duret hat für seine Bilder nie sehr viel bezahlt und doch beinahe jedes Bild von Manet einmal besessen. Manets kosteten das Stück ein paar hundert Franken, und Chocquet, der wohl die besten Bilder damals besaß, war ein mittlerer Beamter in irgendeinem Ministerium, mit 15000 Franken Jahreseinkommen. Als er auf seine alten Tage durch Erbschaft Millionär wurde, wußte er tatsächlich nicht, was er mit seinem Gelde anfangen sollte. Bilder kaufen? Aber er hatte ja die besten Bilder, die es damals gab, Cézannes für 100 Franken das Stück und „Studien“ von Delacroix für 800 Franken. Er hatte sie erstanden, als man noch in Ruhe aussuchen konnte. Was hätte er also anschaffen sollen? Reste und Ladenhüter?

Nein, Bildersammeln ist nicht teuer, wenn man es richtig anfängt und Instinkt für gute Sachen hat. Mit 15000 Franken Einkommen jährlich kann man in zehn Jahren die beste Sammlung einer Generation haben. Jedes Jahr durchschnittlich acht Bilder, wenn

man ein Achtel seines Einkommens opfert. Wer kann das nicht?

Es ist nicht zu leugnen, die Zeiten haben sich geändert seit damals. Abgesehen davon, daß heute, wenn nicht alles täuscht, ein Cézanne oder ein Renoir, ein Leibl oder ein Menzel, ein Liebermann oder ein Slevogt nicht gerade wieder im Entstehen begriffen ist, auch abgesehen davon ist es schwer, für hundert Mark ein Bild oder jährlich gar acht Bilder zu je hundert Mark zu bekommen. Ein Kokoschka kostet, milde gesagt, über zehntausend Mark und ein Bild von Heckel immerhin über dreitausend Mark. Und wenn man sich auf diese moderne Malerei überhaupt einläßt, muß man (so sagt die Gattin des werdenden Sammlers mit dem 15000-Mark-Einkommen) sich gleich mehrere Stücke von dieser Richtung anschaffen, weil diese Richtung sich mit gar nichts anderem verträgt. Man kann alt und grau werden auf diese Weise, bis man auch nur seine Vierzimmerwohnung voll hat, selbst wenn man nur Meidners nimmt. Der kleine Mann kann bei diesen Preisen einfach keine Bilder mehr sammeln.

Vielleicht. Doch man kann ja Photographien an die Wände hängen und dennoch glücklich sein (es geht), ohne deshalb seinem Kunstsammeltrieb entsagen zu müssen. Es gibt in Deutschland immer noch nicht genug Leute, die Graphik sammeln. Das kostet nun wirklich nichts, für ein paar hundert Mark kann man heute noch ein Blatt unserer teuersten Künstler haben, ja sogar eine Originalzeichnung. Und es ist ja gar nicht nötig, von unseren teuersten Künstlern etwas zu besitzen. Wenn man eben zu spät geboren ist, um

Liebermanns sechs Kaltnadelarbeiten für dreihundert Mark zu erwerben oder um denselben Preis zwei Tier-aquarelle von Max Slevogt, gut, so zieht man eben die Konsequenzen aus seiner Jugend und liebt etwas anderes. Graphik von jungen Künstlern kostet nichts, und, wenn man Glück hat, von älteren auch nichts. Eine in diesem Jahre erschienene, ganz prachtvolle Radierung eines unserer berühmtesten Künstler der vorigen Generation ward mit achtzig Mark herausgegeben, Holzschnitte von den Führern der jungen Generation mit durchschnittlich fünfzig Mark. Wenn man bedenkt, daß unser Geld heute nur noch ein Viertel der Kaufkraft gegenüber der Zeit vor dem Kriege hat, ist das wirklich sehr billig.

Und da Graphik unserer jüngeren Künstler nichts kostet, und da nichts dazu gehört, als daß man sie leiden mag, ist es auch für arme Leute möglich, eine Sammlung zusammenzubringen, die nicht nur einem selber Freude macht, sondern später einmal allgemeinen Wert haben kann. Ob man sich nun spezialisiert auf einen einzelnen Künstler und von diesem alles Erreichbare, manches auch in Probedrucken, an sich bringt, oder ob man von allen irgendwie interessanten Graphikern charakteristische Proben erwirbt, um einen Überblick über das Gesamtschaffen unserer Kunst zu haben, die ja seit Munch so stark Schwarz-Weiß-Kunst im Prinzip ist, wie selten eine; ob man, aus Sympathie oder Zufall, nur die ehemalige „Brücke“ sammelt, oder junge Schweizer; ob man sich für Technik interessiert und nur Holzschnitte haben will, oder ob man alles gern immer an der Wand haben möchte

und daher besondere Freude an farbiger Graphik oder an Aquarellen hat — es ist eines wie das andere: man kann auf jedem Gebiete etwas leisten, wovon nachher auch die Allgemeinheit Förderung hat, und man hilft auf alle Fälle mit, Werte durchzusetzen.

Nur eines, außer der Liebe zu den Dingen, gehört dazu: man muß etwas verstehen. Man muß sich zum Beispiel einmal klarmachen, was eigentlich ein Probedruck ist. Daß es nicht auf alle Fälle nötig ist, Probedrucke zu haben, sondern nur, wenn man einen einzelnen Künstler besonders sammelt und sich daher für die Genesis jedes einzelnen Blattes interessiert. Daß Probedrucke manchmal gar nicht die besten Drucke sind und manchmal nichts weiter bedeuten als die blaue Mauritius mit Überdruck (nur 11 Exemplare sind bekannt). Man muß seine Augen schleifen, immer alles ansehen, was es nur zu sehen gibt, im Kupferstichkabinett oder bei Sammlern oder beim Händler. Der Händler muß einen langsam hassen lernen, weil man immer wieder vergleicht und ihm in einem Vormittag seinen ganzen Betrieb in Unordnung bringt, und weil man geizig ist, so geizig, daß man keinen Zwanzigmarschein ausgibt für Dinge, die man nicht braucht.

Und wenn man etwas versteht, so versteht, daß man sofort sieht, welcher Künstler im Auflagendruck einfach nicht zu genießen, aber in Handdrucken wundervoll ist; wenn man sich auf den Streit, ob von Daumier die sogenannten Probedrucke alle erst nachträglich angefertigt seien, oder ob es auch echte gäbe, gar nicht erst einläßt, sondern in jedem Falle sich immer nur auf seine Augen verläßt, und klug ist, und geizig ist, und sich,

weit genommen oder eng genommen, spezialisiert, dann kann man auch mit geringen Mitteln sehr weit kommen.

Es gibt so viele Bibliophilen in Deutschland, Dutzende, Hunderte. Einige sind unbesehen auf jedes nummerierte Exemplar einer Vorzugsausgabe, eines Luxusdruckes abonniert, das die Nummer 1 trägt. Und wer einen Druck von der Horaz-Ausgabe der Ashendene Press besitzt, dünkt sich König. Aber auch hier muß man immer lernen und immer alles verstehen und alles wissen. Die Kelmscott Press kopierte Drucktypen von irgend jemand um 1480, Ashendene kopierte die Type der ersten deutschen Drucker, die in Italien arbeiteten, Sweinheim und Panarz. Wenn nun aber eine Offizin kommt, die ebenso schöne und noch schönere Drucke bringt, aber in einer Type, die, ohne daß man es merkt, nicht kopiert ist, sondern für unsere neuen Bedürfnisse neu geschaffen, ist es dann noch ratsam, sich einen Ashendene-Druck für 1400 Mark zu kaufen und zu vergessen, daß von dieser neuen Offizin schon zwei schöne Bücher existieren, die ein Viertel dieser Summe kosten?

Und unter den Bibliophilen, wer hat denn die ausgesucht gute Sammlung illustrierter Bücher? Bücher mit Originalgraphiken gibt es noch gar nicht wieder so sehr lange, etwa ein Dutzend Jahre ist es her, daß die ersten deutschen kamen; in Frankreich ein paar Jahre länger. Wer da aufgepaßt und sich vorgenommen hat, nur das Allerbeste der paar großen Illustratoren zu kaufen, und dafür jährlich tausend Mark zu opfern, hat heute eine prachtvolle, nicht sehr große Büchersammlung und konnte von seinen tausend Mark jähr-

lich immer noch etwas sparen. Slevogts Sindbad kostete einmal, und das sind keine zwei Jahre her, sechzig Mark, und Bonnards Daphnis und Chloë hat für 250 Franken jahrelang bei Vollard herumgelegen, trotzdem die Auflage sehr klein war, und war noch kurz vor dem Kriege zu diesem Preise zu haben. Klingers Eros und Psyche (ganz gleich, ob man es als Buch leiden mag oder nicht) kostete auch immer sechzig Mark, und Menzels Kugler war bis vor drei Jahren antiquarisch stets angeboten.

Große Namen — und kosteten wenig. Das heißt: das illustrierte Buch, als Qualität gewertet, ist erst seit vorgestern Sammelobjekt. Wenn es heute so liegt, daß Slevogts Cortez sechshundert Mark kosten muß oder noch mehr (vor dem Kriege wäre es für 200 Mark herzustellen gewesen), so muß der ganz arme Mann eben mit der Jugend gehen. Für die Bücher der Jüngeren wird noch nicht so viel verlangt. Daß sie für die Kunst der Gegenwart mit ihrer so ausgesprochen illustrativen Tendenz außerordentlich wertvoll sind, weiß jeder.

Wer also arm ist — und wer ist es nicht? — und will dennoch Kunst besitzen, braucht nur Graphik und illustrierte Bücher zu sammeln. In zwanzig Jahren wird er, wenn er es richtig macht, einen Teil seiner Schätze den Museen schenken, einmal aus Platzmangel, dann aber auch, weil die täglichen Besuche von Leuten, die die sehen wollen und in den Museen nicht finden, auf die Dauer doch störend werden.

DAS BUCH UND DIE PRESSE / EINE GLOSSE

In der Zeitung ist zu lesen, daß Herr A. ein neues Drama geschrieben hat. Nach drei Tagen wird mitgeteilt, wie das Drama heißt, nach weiteren drei Tagen, bei welcher Bühne es angenommen ist. Später erscheinen Notizen, welche Schauspieler die Hauptrollen spielen werden, wer die Dekorationen malt, und daß der Dichter selbst bei den Proben anwesend ist. Endlich wird das Stück aufgeführt. Am nächsten Morgen erscheint eine Nachkritik und abends dann eine ausführliche Besprechung. In vier Spalten wird dargetan, daß das Drama nichts taugt und daß es ein Mißerfolg war. Trotzdem wird jedesmal wieder eine Notiz gedruckt, wenn das Stück am Theater einer anderen Stadt angenommen ist, wenn es dort aufgeführt wird und auch dort durchfällt.

Frau B., die berühmte Schauspielerin, ist für ein Theater in Berlin verpflichtet worden. Nun prasseln die Zeitungsnutzen von allen Seiten. Es werden die Rollen aufgezählt, in denen sie sich zeigen soll. Sie wird äußerlich und innerlich beschrieben, und es wird mitgeteilt, was sie gesagt hat. Sie ist krank. Nein, sie ist gesund. Sie hat sich verheiratet. Sie ist kontraktbrüchig. Sie hat sich entschlossen, eine Kinorolle zu übernehmen. Und bei der Premiere sind ihr Ovationen dargebracht worden.

Inzwischen hat Herr C., ein großer, aber stiller Gelehrter, nach vieljähriger Arbeit ein Werk vollendet, das berufen ist, ein Jahrhundert lang auf die Kultur zu wirken, das noch jung sein wird wie am ersten Tag, wenn kein Mensch mehr etwas von jenem Dichter

und von dieser Schauspielerin weiß. Der Verleger sendet den Zeitungen eine kurze orientierende Notiz. Sie wird nicht gedruckt. Er sendet das teure Werk an die Redaktionen. Es bleibt unbeachtet liegen. Er bittet um eine Rezension, und bekommt keine Antwort. Die breitere Öffentlichkeit erfährt kaum von dem, was einst doch den Ruhm des Landes erhöhen wird.

Freilich: es will auch nichts davon hören. Aber müssen die Zeitungen ihm denn gar so sehr den Willen tun? Der Verleger, der sich für Ideen, für bestimmte Persönlichkeiten und Talente einsetzt, ist wohl nicht weniger produktiv als der Theaterdirektor, der so viel doch von sich reden macht, vielleicht ist er sogar mehr Idealist, bedeutet er mehr für die Kultur seiner Zeit. Für die Zeitungen aber existiert seine Arbeit kaum. Er bleibt im Schatten. Will er seiner Tätigkeit und der seiner Autoren eine gewisse Publizität erzwingen, so gibt es nur ein einziges Mittel: das Inserat. Wenn er viel inseriert, tut die Zeitung vielleicht ein übriges.

Es gibt Ausnahmen. Aber sie sind selten. So selten fast, wie die einflußreichen Buchrezensenten geworden sind. Alte Buchhändler erzählen von Zeiten, wo des Abends die Käufer bis auf die Straße standen, wenn einer der berühmten Literaturkritiker ein bestimmtes Buch am Morgen lebhaft empfohlen hatte. Diese Zeiten sind dahin. Es werden ja trotzdem nicht weniger Bücher gekauft, ja das Bedürfnis ist sogar gewachsen. Aber es wird gewissermaßen hinter dem Rücken der Presse befriedigt. Dieses ist doch aber eigentlich recht dumm von der Presse: daß es sich eine Möglichkeit, geistig zu wirken, ja zu herrschen, entgehen läßt. Schließlich

sind die Zeitungen ja nicht nur für die geistig Unbemittelten da, sondern sie werden auch gelesen, sie müssen gelesen werden von den wesentlichen Menschen. Was in der Presse für das gute Buch getan wird, das wird für diese Elite getan.



Max Slevogt, Illustration zum „Rotkäppchen“

KÜNSTLERANEKDOTEN

Aussprüche von Degas



Zu einem reichen jungen Mann, der ihn bat, ihm das Mittel zu nennen, Talent zu haben, sagte Degas: „Demandez à votre père qu'il vous en achète.“

Als man ihn fragte, ob er nicht glücklich sei, daß sein Bild „danseuses à la barre“ auf der Vente Henri Rouart den Rekordpreis von 500000 Francs erhalten habe:

„Ich bin glücklich wie ein Rennpferd, das den Grand Prix gewonnen hat.“

Über Boldini, als er von diesem ein kleines minutiös ausgeführtes und ein großes, breiter gemaltes Bild gesehen hatte: „Boldini est un homme très étonnant. Quelquefois il coupe une puce en quatre et un bœuf en deux.“

Vor einem Bild Meissoniers, Kürassiere darstellend: „Il n'y a que les cuirasses qui ne soient pas en fer.“

Unmöglich

Während der bekannten Prozeßverhandlung Whistler contra Ruskin fragte der Vorsitzende Whistler: „Wür-

den Sie den Herren Geschworenen hier klarmachen können, was Kunst ist?“ Whistler klemmte das Monokel ins Auge, sah sich die Geschworenen der Reihe nach an und sprach: „Nein.“

Reinlich

Zu Liebermann kam ein Kunstrichter mit schlechten Zeichnungen eines jungen Künstlers und verlangte, Liebermann solle für fünfzig Mark wenigstens eine oder zwei nehmen, da es dem jungen Mann sehr schlecht gehe. Liebermann weigerte sich, ein Blatt zu nehmen und sagte: „Wissen Sie, Sarah Bernhard hat mal gesagt: *de l'amour tant que vous voudrez, mais pas de cochonneries!* — Ich gebe hundert Mark, aber nehmen tu ich nichts.“

Kunstauktion

Ein englischer Kunstversteigerer ruft ein Bild aus, dessen wunderschönen Goldrahmen er rühmt. Als die Gebote bis zu einer gewissen Höhe gestiegen sind, fragt jemand: „Ist der Rahmen das aber auch wert?“ Der Auktionator antwortet entrüstet: „Soviel ist ja das Bild allein wert!“

Auf einer englischen Kunstauktion wird ein Bild ausgerufen, das der Auktionator als Tizian bezeichnet. Während des Bietens ruft eine Stimme zweifelnd: „Ist es aber auch ein Tizian?“ Worauf der Auktionator antwortet: „At least Tizian!“

Die Nymphen

Corot malte eines Tages zusammen mit Guillemet, der sein Schüler war, an einem Teiche bei Ville d'Avray.

Corot sagte: „Mein Sohn, male immer nur, was du siehst.“ Nach einiger Zeit steht Guillemet auf und betrachtet das Bild des Meisters. „Aber Sie sagten mir eben, ich sollte nur malen, was ich sehe.“ „Gewiß.“ „Und diese Nymphen?“ „Ich sehe sie,“ erwidert Corot, „siehst du sie denn nicht?“ Guillemet, der die Geschichte seinen Freunden erzählte, fügt hinzu: „Ich habe sie nicht gesehen, und darum blieb ich ein Schüler, indessen er ein Meister war.“

Völkerpsychologie in der Nußschale

Barlach äußerte sich einmal in einem Gespräch:

„Mit dem Deutschen kann ich mich streiten, mit dem Franzosen kann ich mich unterhalten, mit dem Russen kann ich wenigstens trinken; mit dem Engländer aber kann ich gar nichts anfangen.“

Ordenssegen

Ein bekannter lebender Künstler sagte zu einem Kollegen, dem ein Orden verliehen worden war:

„Passen Sie auf, jetzt kommen noch mehr; wo ein Hund hinpißt, da pissen sie alle hin.“

Der Stil Carrières

Vor einem Bilde von Carrière, das eine Mutter mit Kind darstellte, sagte Whistler: „Ich finde es unanständig, in einem Kinderzimmer so zu rauchen.“

Gefährlicher Gast

Zu einem bekannten Berliner Kunsthändler kam ein Geheimpolizist mit der Bitte um Auskunft. Es sei

in einem der besten Hotels ein Fremder abgestiegen, fast ohne Gepäck, doch führe er eine Anzahl bemalter Leinwände bei sich, worauf sehr wenig zu sehen sei und die er mit hunderttausend Mark versichert habe. Die Hotelverwaltung fürchte nun, es mit einem Brandstifter zu tun zu haben, der die Versicherungssumme gewinnen wolle. Vorher wolle die Polizei aber doch anfragen, da es immer peinlich sei, Künstlern gegenüber Mißgriffe zu begehen. Der Kunsthändler begab sich mit dem Polizisten in das bezeichnete Hotel, blickte in das Zimmer hinein und sagte lachend: „Es ist alles in Ordnung — guten Tag, Herr Munch.“

Whistler und Wilde

Viele der funkelnden Paradoxe über Kunst, die man in Wildes „Intentions“, in seinem „Verfall der Lüge“ und seinem „Dorian Gray“ lesen kann, stammen nicht von Wilde selber, sondern von Whistler. Dieser, der ebenfalls sehr eitel war, ärgerte sich darüber, schwieg aber. Einst saßen beide bei einem Diner einander gegenüber und Whistler ließ wieder einmal ein Brillantfeuerwerk von Paradoxen steigen. Wilde war begeistert und registrierte das Neue schnell in seinem Gehirn. Bei einem besonders schlagenden Ausspruch rief er aus: „Schmetterling, der Witz ist gut, der ist sehr gut, den möchte ich selbst gemacht haben.“ Whistler entgegnete ruhig: „Keine Angst, Oskar, ich bin sicher, du wirst ihn machen.“

Aus „Kunst und Künstler“

