



# PAN

ZWEITE HAELFTE DES DRITTEN  
JAHRGANGS DRITTES UND VIERTES  
HEFT NOVEMBER 1897 BIS APRIL 1898



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



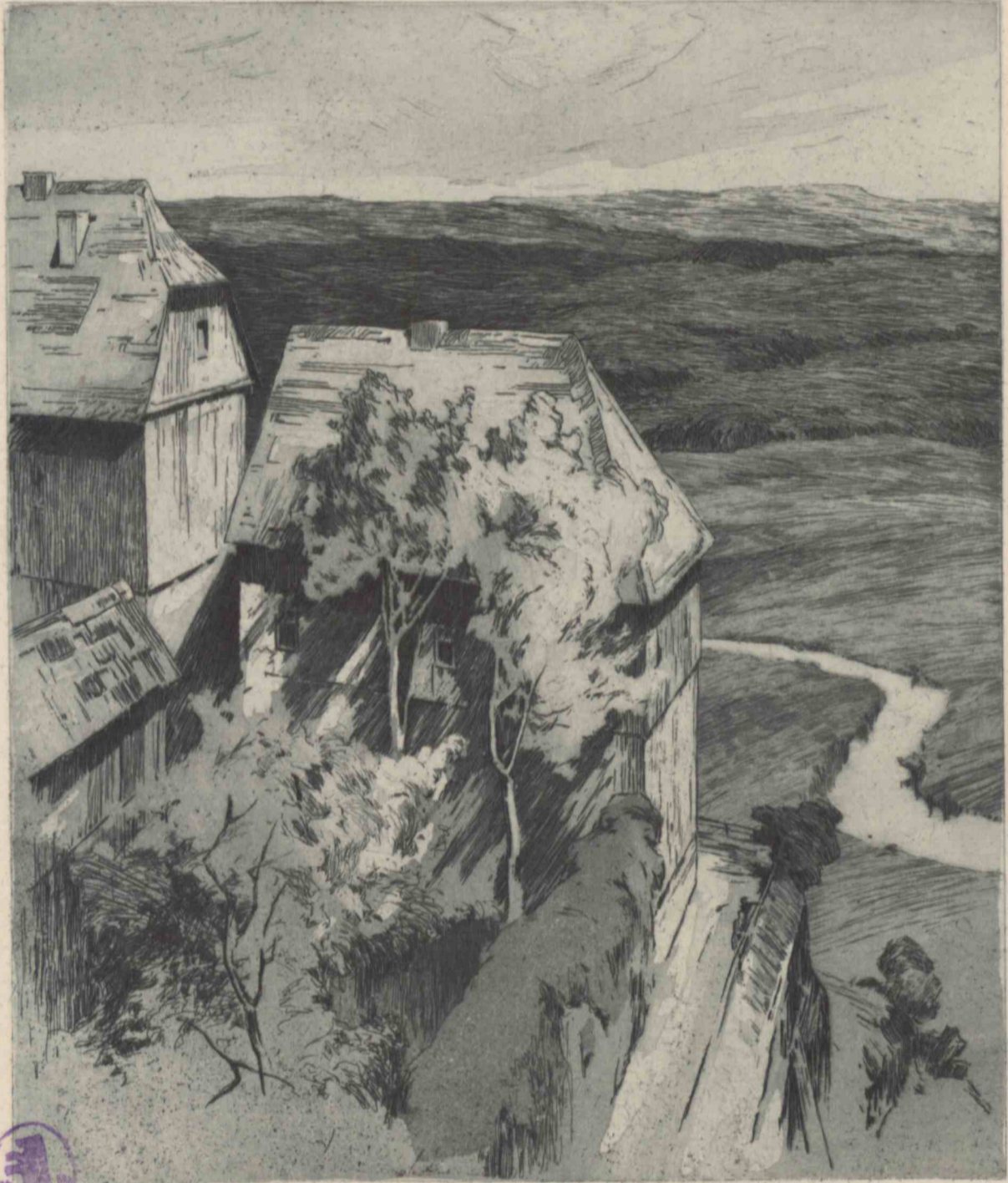


1897. DRITTER JAHRGANG. HERAUSGEGEBEN VON DER  
GENOSSENSCHAFT PAN. REDIGIERT VON: WILHELM  
BODE, EBERHARD FREIHERR VON BODENHAUSEN,  
CAESAR FLAISCHLEN, RICHARD GRAUL, OTTO ERICH  
HARTLEBEN, LUDWIG VON HOFMANN, KARL KOEPPING,  
HARRY GRAF KESSLER, ALFRED LICHTWARK, MAX  
LIEBERMANN, WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

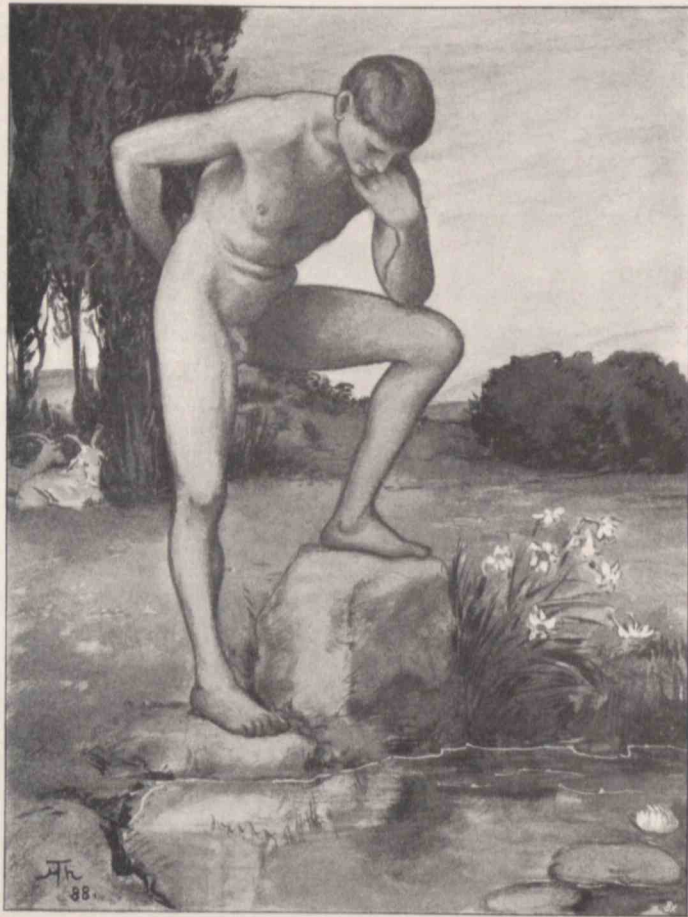
ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH IM JULI, SEPTEMBER, DEZEMBER UND FEBRUAR BEI  
F. FONTANE & CO. IN BERLIN.

ALLGEMEINE AUSGABE   
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE   
AUF KUPFERDRUCK 









## MAERZENWELT

In tiefer stiller Morgenfrühe,  
im Traume hört' ich ein Schwingen und Klingen,  
fern in den Winden aus dämmernden Wolken  
kam ein leises Tönen und Singen . . .

Und aus dunklem Schlaf und buntem Traum  
atmend hob ich mein Haupt empor, —  
über die Wasser und Wald und Baum  
weifs zog kalter Nebelflor,  
und der Wind stiefs hart ans Gartenthor.

Doch fern in den Lüften aus dämmernden Wolken  
kam ein leises Tönen und Klingen,  
ein silbernes Lachen, ein Schwirren und Schwingen,  
und es war wie ein linder Duft und Hauch,  
wenn unterm Frühlingsheckenstrauch  
die grünen Veilchenknospen springen.



Rauhreif liegt auf Feld und Hag, —  
doch, horch, schon klingt in den Lüften leise  
des nahen Frühlings erste Weise, —  
lachend ertönt im grauen Märztag  
der neuen Lerche trillernder Morgenschlag.

2.

Im gelben Tageslicht  
liegt das Feld noch wie ein Grab,  
ein Sämann schreitet langsam  
die schwarzen Furchen auf und ab.  
Mit frierender Hand  
streut er zur künftigen Mahd  
über das tote Winterland  
in den feuchten Ackergrund  
die neue Morgensaat.

Rauh stöhnt der Wind durch trübe Luft . . .  
Nur einmal hoch aus fahlen Wolken bricht  
mit hellem Glanz ein fliegend Sonnenlicht  
und hüllt der Aecker aufgewühlte Gruft  
in seines Goldes flimmerseidnen Duft.

Hell überströmt vom warmen Schein  
flimmert des Sämanns starres Antlitz,  
und sein Auge blinzelt in das Licht hinein.

Einsam im öden Feld  
geht er hin und her,  
und sieht in Träumen sein Land erhellt  
von junger Aehren sommergrünem Meer,  
und schaut im Traume die reife Welt  
von bunten Früchten voll und schwer.

3.

Frische Morgenlüfte weht  
hell aus Osten zu mir hernieder!  
Licht, das glänzend die Wolken durchgeht,  
mir auch salbe du Haupt und Glieder!  
Aus dem schwarzen Ackerboden  
quillt der Erde Duft und Rauch,  
dringe neu in meine Seele,  
wilder herber Lebenshauch!  
Erd und Sonne gießen leuchtend  
ineinander ihren Saft,

und aus diesem Weine schöpf ich  
ihre ganze alte Kraft.

Wie so hell liegst du gebreitet  
frühe, grüne, schöne Welt,  
fern, wo sich das Land erweitet  
und der Himmel niederfällt,  
blitzt der See, nur zartes Funkeln  
luftdurchschimmernd zeigt ihn an,  
drüberhin mit blauem Dunkeln  
steigen niedre Höhn hinan.  
Märchenklug die Fernen hüllend  
fließt und webt ein Silberflor,  
doch hier in der Nähe quillend  
glühn die Formen licht hervor.

Aus den Höhen in die Tiefe  
fließt das frühlingslichtbetaute  
Lied der Lerche — doch nach oben  
lockt der Drossel süsse Laute . .  
Oh, ein wunderbares stilles  
Lachen klingt aus fernsten Weiten,  
durch die Lüfte siehst Du's goldig  
zu der Erde niedergleiten.  
Ist's der neue Glanz der Erde?  
Ist's der Wolken sanfter Schein?  
Ist's das Lied der träumenden Wellen  
oder der Duft vom grünen Rain?

4.

Jauchzend giefs ich aus mein Opfer,  
und mit trunkener Geberde  
streu ich meines Liedes Rosen  
auf dein Haupt, du neue Erde.  
Bin nun wieder dein geworden,  
deines Blutes dunkler Sprofs  
und der roten Feuersonne  
strahlenleuchtender Genofs.  
Diese Blumen sind mir Schwestern  
und des Baumes Frühlingsaft  
kreist auch hell in meinen Adern, —  
und was meine Seele schafft,  
schau ich rings durch alle Lüfte  
ausgestreut auf Feld und Rain,  
in den Blumen glüht und blüht es,  
und der Vogel singt's im Hain.



Meine Lieder trägt als Farben  
hell und bunt der Schmetterling,  
schillernd als Opal erglänzen  
sie an meines Liebchens Ring.  
Ueber meinem Haupte kreisen  
meine Träume und Gedanken,  
jene Adler sind's, die droben  
in den grauen Wolken schwanken.  
Meines Ichs blutrote Welle  
über alle Erden fließt —  
Du, o Sonne, bist's, die leuchtend  
ihren Leib durchs Weltall gießt.

5.

Tief in winterdunkler Erde  
unter Wurzeln, unter Sprossen  
lebend schlief ich grabumschlossen, —  
starren Schlags, wie tote Kohle  
schläft im kalterloschnen Heerde.  
Da, im Traume hört ich ein Klingen,  
und hinunter rief es: „Werde!“  
und von Dämmerung umflossen,  
grünem Dunkellicht umgossen  
sah ich auf mit träumender Geberde.

Durch die feucht und trübe Erde  
strömt es leuchtend auf mich nieder,  
Licht und Feuer, Wein und Glut  
strömen purpurn durch mein Blut, —  
durch die todesstarrten Glieder  
brausen junge Frühlingssäfte,  
strahlen tausend Sonnenkräfte,  
und zur Höhe steig ich wieder.

Aus dem Grab und aus den Gräften  
steig ich auf mit grünen Spriessen,  
dräng mich zu den helleren Lüften,  
und die jungen Knospen schließsen  
schon sich auf zu neuen Düften.

Alle die Gefühle drängen  
sich mit Osterglockenklängen,  
tausend Liedern und Gesängen  
diesem neuen Licht entgegen . . .  
Meines Baumes Knospen hängen  
an den frühlichtweißen Wegen,

und ein Ahnen und ein Regen  
von der Sonne ganzem Segen  
will die grünen Hüllen sprengen.

6.

Fühl die Gluten, fühl die Schauer  
meiner roten Schöpfungsstunden,  
all die Wonnen und die Wunden  
bitterer Lust und süßser Trauer.  
Weib bin ich — Du Krieger Sonne  
bist mein Herr und bist mein Gatte,  
über meine Blütenmatte  
regne deine Feuerwonne.

Sieh die Schauer meiner Brüste,  
die dein Mund in Liebe küfste,  
meines Leibes glänzende Narzissen,  
die dein Glutenhauch zerrissen: —  
Deines Blutes Purpurflut  
strömt in mich wie Weinesschäume,  
und voll trunkner Liebesträume  
kühl ich mich in deine Glut . . .

Nun, in diesen hellen Nächten,  
in des Märzen Heimlichkeiten,  
will, o Licht, aus deinen Mächten  
neues Leben sich bereiten, —  
und du zeugst aus meinem Schoofs  
mir ein besseres Geschlecht.  
Schon enthüllen sich die Weiten,  
und es ringt die Form sich los,  
hoch in Wolken licht und groß  
seh ich meine Söhne schreiten, —  
Kinder meiner neuen Welt,  
von dem siebenfarbnen Rauche  
deines Lichts und von dem Hauche  
meiner Liebesglut umwellt.

Schauer dieser frühen Stunden,  
schon entfaltet und erschlossen  
fühl ich, was noch dumpf gebunden  
schlafend ruht in Keim und Sprossen . . .  
Und ich trinke schon die Wonnen,  
wenn im Licht der Sommersonnen  
tausend Blüten mich umhüllen,  
und mit Düften mich erfüllen.



7.

Wirf nun ab die Winterkleider  
und dies nebelgrau Gewand ..  
Schon enthüllt sich auf den Bergen  
goldengrün mein Sommerland ..  
Komm, Geliebte, aus den trüben  
Thälern steig mit mir nach oben, —  
nah den Wolken leuchtet drüben,  
ganz aus Licht und Duft gewoben,  
meiner Sehnsucht Avalun.

Horch, die Glocken von Avalun  
läuten von allen Bergen nieder,  
schon in der Nächte dunklem Ruhn  
heimlich hört ich immer wieder  
diese tiefen goldnen Klänge,  
und den Schall der fernen Lieder  
und den Ruf der Maigesänge ..

Zu dem Schall der Maigesänge  
spiel ich leise meine Flöte,  
und in dieser Morgenröte

aus der Tiefe, aus der Enge  
mit dir steig ich ins erhöhte  
Sommerland von Avalun ...

Zu dem Land von Avalun  
ohne Kleider, ohne Hülle  
mußt du einsam mit mir schreiten, —  
nur der Sonne Schleierfülle  
will ich feurig um dich breiten,  
dafs dein Leib so ganz ertrunken  
ruht im reinsten Licht versunken ...

So im reinsten Licht versunken,  
durch das weite Sommerland,  
breite über meine Gärten  
dein rotleuchtendes Gewand ...  
Trink die Wellen und die Quellen  
aus der Sonne Goldpokal,  
dafs von Blüten ohne Zahl  
deine Zweige überschwellen,  
und vom Purpurwiederschein  
unserer Berge sich erhellen  
tief die Ebenen und das Thal ..

8.

Mitinnen der Nacht kam ein dumpfes Sausen  
und Prasseln und Heulen und Winseln und Brausen,  
wild klirrte die Luft und schlug und sprang  
und jagte schreiend die Wolken entlang.

Blutrot aus Finsternis ringt sich der Tag,  
und dämmerungstrüb enthüllt sich Feld und Hag ...  
Im toten Schnee versunken und erstarrt  
blinkt grau das Land, wie eiserfrorenes Meer ..  
Der Wind bläst übers Feld frostscharf und winterhart  
und treibt vom Norden Hagelschauer her ..

Es kam ein Sturm in dunkler Mitternacht,  
und tot herab hängt an zerbrochnen Zweigen,  
was gestern grün im Licht zum Leben aufgewacht ...  
Versunken liegt der Blumen junge Pracht  
in dieser Leichentücher ödem Schweigen ...

Märzknospen .. jäh zerstört und sturmzerknickt,  
was in Euch quillt, soll nimmer sich gestalten,  
in Sommerblüten duftend sich entfalten, —  
Ich kam zu früh und bin im Frost erstickt.



Im rauhen Wind erschauert mein Gezweig,  
fahl blinkt die Sonne und noch winterbleich,  
und grau in Wolken öffnet sich  
des Todes leeres Schattenreich.

9.

In ewigen Fernen liegt dein Sommerland,  
und nie wirst du die Sonnenheimat schauen,  
Eis schauert über deine Knospen und im grauen  
Märznebel hängt zerfetzt dein grünendes Gewand.  
Und nie wirst du die Sonnenheimat schauen,  
an dieses Leben hab ich dich gebannt,  
von Blüten leuchtend wirst Du nie in blauen  
goldfarbnen Lüften breiten dein Gewand, —  
an dieses Leben hab ich dich gebannt.

Dir schlug ich aus der Hand die Schale von Krystall,  
den Andern füll ich sie mit rotem Weine,  
und schütt in deiner Enkel Schoofs das deine, —  
Du säst, — ein Anderer bricht die Früchte all ..  
In deiner Enkel Schoofs schütt ich das deine,  
Du stürzst in Dunkelheit von Fall zu Fall, —  
Sie führ ich aufwärts zu dem höchsten Scheine, —  
und unter ihnen liegt der Erdenball,  
Du aber stürzest jäh von Fall zu Fall.

Wenn einst in diesem Meer und neuen Licht  
sich jubelnd deine neuen Menschen drängen, —  
dein Ohr ist taub den fröhlichen Gesängen,  
und deine Seele atmet ihre Liebe nicht ..  
Taub bist du diesen fröhlichen Gesängen,  
im Staube längst verweht, verklungen dein Gedicht ..  
Nur über deinem Grabe blühn und hängen  
die Rosen und Narzissen glüh und dicht,  
Du bist im Staub verweht, verklungen dein Gedicht.

10.

Ueber allen Finsternissen  
leuchtest du, mein innres Licht, —  
Blüten, meinem Zweig entrissen,  
meiner Sonne starbt ihr nicht ..  
Was an Farben und an Düften  
einst die Sommerwelt erfüllt,  
längst in Keimes grünen Grüften  
lag dies alles eingehüllt.



Da mich in den toten Nächten  
überschauerte das Eis,  
und erstarrt im weissen Schneesturm  
dorrend hing mein Knospenreis, —  
In mir glühten doch die Flammen  
all der ewigen Liebesbrunst,  
und ein Purpursonnendunst  
flutete in meinem Stamme.

Trunken lag ich, hell umklungen  
von dem Lied goldfarbiger Träume,  
jauchzend hab ich mich entschwungen  
in des Lichtes hellste Räume,

in des Aethers Wellenschäume, —  
so voll Sehnen und Verlangen  
stand ich da in höchstem Prangen,  
ganz von Blüten überhangen.

Die Ihr Euch lebendige Trauben  
pflückt vom fruchtereifen Baum,  
diese herbstlich roten Lauben  
schaut ich lang vorher im Traum,  
und es quoll in meinem Becher,  
und ich trank gleich Euch, als Zecher  
ihres Weines grünen Schaum.

II.

Du Licht der Welt, ewig lebendige Glut,  
mein Grund und Inhalt, du mein Ich und Leben,  
du zeugst in mir und liebesglühend heben  
sich wie im Traum aus meinem Saft und Blut  
all die Gestalten, die uns licht umschweben,  
durch mich allein kannst du die Welten weben,  
und nur durch mich strömt deines Lebens Flut.

Durch mich strömt aller Welten ewige Flut,  
und was in fernsten Zeiten sich entfaltet,  
in mir lag alles dies vorhergestaltet,  
so wie im Keim der Baum beschlossen ruht.  
Ich bin das Licht, das auch in letzten Weiten  
durch alle Lüfte siebenfarbig glüht,  
der Duft, der aus den letzten Rosen blüht, —  
und meines Lachens goldne Töne gleiten,  
und meines Liedes Maienquelle sprüht  
durch aller Welten neue Seligkeiten ..

Ich ruh in Deinem Meer und tiefen Schoofs,  
durch dich allein, allein in dir empfunden,  
durch dich gebärend ring ich aller Stunden  
aus deiner Fülle neue Formen los ..  
Und werfe ab die alten toten Hüllen,  
und wirke mir ein neues weisses Kleid, ...  
So fliefs ich leuchtend hin ohn End und Zeit  
im Licht und Strome deiner Ewigkeit,  
und schau, wie alle Dinge sich erfüllen.

JULIUS HART





## NEUES AUS DINGSDA.

### IM LADEN.

Ich sitze auf einem Korinthenfafs und sehe zu, wie Herr Haberland verkauft.

Wunder meinte ich, wie früh ich heute aufgestanden, aber Herr Haberland ist nun schon reichlich eine Stunde auf den Beinen und hat hinter seinem Ladentische alle Hände voll zu thun.

Es geht mir so durch den Sinn: ich weiß nicht, ob es gerade nötig ist, zu wissen, dafs es einen lieben Gott giebt, sicher aber ist es von nöten, dafs z. B. Herr Haberland heute für so und so viele Reichsmark Ware umsetzt. Vielleicht komm ich darauf, weil er so privatim ein bischen Freigeist ist, vielleicht bringt mich aber auch seine Geschäftigkeit auf diesen Einfall.

Denn das ist ein wahres Vergnügen, ihm zuzusehn!

Schon diese nervöse Beweglichkeit, die beinahe etwas Kellnerhaftes hat! Sie paßt ganz zu seinem Wuchs. Die Ladentischkante reicht ihm bis über den Bauch, der übrigens ein sehr diskreter Bestandteil seiner Persönlichkeit ist und sich augenblicklich hinter der grünen Schürze verbirgt; die grüne Latzschürze mit der Messingkette — wer hat in seinem Leben noch nicht einen kleinstädtischen Krämer in dieser Schürze vor seiner Ladenthür das duftende Kaffee-



sieb schwenken gesehn! — Es ist einer der herzerquickendsten und weltver-söhnendsten Anblicke, die man geniessen kann! — Immer hat indessen Herr Haberland diese Schürze nicht vor. Aber er will nachher, wenn seine Madam aufgestanden sein wird, hinten in der Niederlage noch Petroleum auf Flaschen füllen; denn er verkauft Petroleum nicht direkt vom Ballon, sondern in Flaschen. Das ist eine Neuerung im Petroleumverkauf, die sehr praktisch sein soll, und die er, findiger Kopf und Fortschrittsfreund, der er ist, da neulich von einer Geschäftsreise nach der nächsten Großstadt hierher nach Dingsda importiert hat.

Aber nichts prachtvolleres als sein Kopf! — Dieser mächtige Schädel mit diesem geweckten, wiefen Gesicht! Eine Stirn, hoch und kahl, und schlicht-blondes Haar rahmt eine Glatze ein, rund und spiegelnd wie eine Billardkugel. Freilich ist sie jetzt nicht zu sehen, denn er hat seine graue Ladenmütze auf: eine runde halbseidene Kappenmütze mit einem gewaltigen Schirm, der spitz wie ein Schnepfenschnabel vorspringt. Sie sitzt sehr intelligent und verwogen auf dem einen Ohr. — Unter der behaglichen Nase starrt eine rote Schnurrbartraupe, und vor den gescheidten grauen Augen blitzen und funkeln die beiden Brillengläser. — Und dieser Blick vor allem! Dieser Blick! Noch nie hab ich mein Lebtag einen so komplizierten Blick gesehen! — Da ist Humor, Leutseligkeit, diskrete Ironie und Witz, denn die Kunden werden von Herrn Haberland in ihren diversen charakteristischen Eigentümlichkeiten ebenso „genossen“, wie sie von ihm unterhalten sein wollen und müssen; da ist vor allem „das Geschäft“, da ist eine unwillkürliche Aufmerksamkeit, daß die Ware in der richtigen Quantität verabreicht wird, und das alles liegt in diesem Blick. —

Vornehmlich hat Herr Haberland augenblicklich hinter dem kleinen Brantweinausschank zu thun, denn die ersten Kunden des Tages sind zu bedienen, und das sind die Arbeiter, die in aller Frühe in die Kalksteinbrüche hinausmüssen, weit draussen in den Thalsenkungen der Berge. Dort arbeiten sie den lieben langen Tag über bis in den Abend hinein für ihre anderthalb oder zwei Mark, und da ist es begreiflich, daß sie sich ihren „Schluck“ mitnehmen müssen, der von Herrn Haberland außerordentlich geschickt aus der großen Glasflasche in die Zinnnöschen und aus ihnen in das Fläschchen praktiziert wird, das sie ihm hinreichen.

Natürlich holen sie zumeist auf Borg. Sie kommen dann aber auch noch mal am Abend mit vor, und dann stehen sie vor dem Ladentisch oder sitzen auf der Bank an der gelbgetünchten Wand und genehmigen sich noch „einen“ vor Schlafengehn, und wer's von ihnen etwas näher an den Nabob heranhat, leistet sich wohl auch noch den Luxus einer Fünfpfennigcigarre. Am Sonnabend wird dann alles glatt gemacht.

Also diese Arbeiter. Es ist selbstverständlich, daß sie alle nach der Reihe Sozialdemokraten sind. Deshalb ist eigentlich Herrn Haberblands Benehmen augenblicklich im allgemeinen auch um eine Schattierung reservierter, als es sonst seinen Kunden gegenüber zu sein pflegt. Um eine leise Schattierung: denn es ist selbstverständlich, daß das „Geschäft“ die Hauptsache ist. —



Ja, dieses „Geschäft“! — Ich bewundere die Macht dieses „Geschäftes“! — Denn so verschieden die politischen Ansichten Herrn Haberland's und dieser Leute auch immer sein mögen, und man weiß ja, wie die Politik den Charakter verdirbt und die Leidenschaften incitiert: dieses „Geschäft“ hat hier einen Altruismus zu Wege gebracht, der sich in einer teils humanen, teils sogar humorvollen Verkehrsweise Herrn Haberland's darthut, und dessen ethische Qualitäten unverkennbare sind.

\*

Diese Arbeiter! — Romantisch! Pittoresk! — Alles was an dir Maler ist, hat seine Augenweide, denn an ihrer Kleidung kannst du die ergiebigsten Farbenstudien machen. Besonders sind es diese Uebergangsfarben. Alles, was du in einem Nest wie Berlin etwa „Unter den Linden“, in der „Leipzigerstraße“ und „Friedrichstraße“ oder in Theatern, Konzertsälen, in Gesellschaften und Cirkeln herumprunken siehst, ist entschieden eine ganz gewöhnliche Farbenplebs gegen den intimen Zauber dieser Tönungen.

Da ist vor allem jenes bekannte Olivengrün. Wie unbeschreiblich es sich dort über das breite Schulterstück eines gekrümmten Rücken's aus einem Rotbraun herausspielt, im Strahl der Frühsonne in ein feines Gelb hinein verschimmernd! — Die Couleuren dieser Lederhose, die Nüancierung jenes ehemals weißen Maurerpantalon's! Das zartverblichene Blau jenes Leinenflickens auf dem zerschlissenen friesigen Halbpaletot da! — Nun, und was alles diese geheimen Meisterstücke atmosphärischer Farbentechnik sind!

Diese Arbeiter mit ihren rotbraunen Gesichtern! Diese schwieligen Hände mit ihren krummen und ungefügten Fingern, ihrer Behaarung! Dieser Duft nach Rippenknaster, Branntwein und frischer Bergluft!

Und die Gestalten! — Natur! — Denn siehst du: so führen die Fäuste die Steinpicke, die Schaufel, das Brecheisen, langsam, bedächtig, Stofs für Stofs und zielbewußt, im gleichen, festgewohnten Rhythmus der Bewegungen; so schieben sie die schwergeladene Steinkarre, den Schienenwagen, und so geben alle diese Bewegungen den Rücken diese Krümmung, bedingen sie die Haltung und Gesten dieser Arme und Hände, so biegen sie die Beine, formen und bedingen sie zu ihrem Teil das Mienenspiel dieser Gesichter, verursachen sie diesen schleppenden, müden Gang, in dem doch Kraft ist.

Schade nur, daß sie, wie gesagt, alle nach der Reihe Sozialdemokraten sind, dieser gefährliche neumodische Menschenschlag, der „teilen“ will! . . .

\*

Sie sind fort. Langsam schleppen sie sich, ihre schäbigen Ledertaschen über die Schulter, den Steig zu den Hügeln hinauf, und die Rauchwölkchen aus ihren Kurzpfeifen kräuseln sich fein und blau in die helle Morgenfrische.

Hm! — Nun ja! — Ich stopfe mir Shag in meinen Stummel und zünde mir ein Morgenpfeifchen an, und Herr Haberland seinerseits klebt als immerbeflissener Mann an seinen Tüten weiter. Große Tüten, mittelgroße, kleine



und kleinste Tüten. Spitze Tüten und eckige Tüten. Blaue, graue, gelbe und weiße Tüten. In vier langen Reihen breiten sie sich über die Ladentischplatte, in einer Weise, daß Herr Haberland den Pinsel nur in den Kleistertopf zu tunken und, während er die eine seiner großen dünnen Hände drüberspreizt, mit ihm drüberhinzustreichen braucht. Man hat dann nur noch nötig, den bekleisterten Rand umzudrücken und voilà! so eine Tüte ist fertig! —

Die Sonne blinkert so friedsam auf den Schnaps- und Likörfaschen! Und die schönen blauen Zuckerhüte mit den weißen Spitzen! Und die blitzblanke Messingwaage!

„Ja! Gute Kunden! — Aber Sozialdemokraten! — Freilich, so den ganzen Tag schufteten für eine Mark, eine Mark fufzig? In Wind und Wetter und Sonnenglut?“

„Ja, ja!“ Und große Pause. —

✱

Bimmelimbimbimbimbim . . .

Die letzten Bimbims in immer beschleunigter Folge.

„Na, mei Maischen?“

Herr Haberland hat sich mit seinem freundlichsten Gesicht zur Ladentischkante heruntergebeugt, an die sich ein paar kleine Patschpfoten klammern und über der ein Busch strohgelber Haare über zwei eifrigen blauen Guckaugen, einem Stumpfnäschen und zwei roten Pausbacken sichtbar sind.

„Fer — fer — fer — fer e Groschen Semmeln, un — un — un e Fund Reis, un — un — un — Bonbon!“

„Bonbon“, ganz leise, das Fingerspitzchen am Munde, die Augen mit einem scheuen Seitenblick 'rauf zu meiner Hochwohlgeborenen hin, halb Hoffnung, halb Resignation und doch Wagemut. Es bleibt Herrn Haberland überlassen „Bonbon“ als Einzahl oder als Mehrzahl zu nehmen. — — —

— — — „Dä, mei Puttaibchen!“

Ja, diese Redewendung stünde nun wohl da. Aber wie sie Herr Haberland zu Tage gefördert! Der ganze intime und differenzierte Zauber dieser phonetischen Folge! — O, du mußt Künstler sein, um die ganze Ohnmacht zu fühlen, jemals der Fülle der Natur Herr zu werden, und die ganze freudige Gewissheit, daß immer und immer noch zu thun bleibt, so herrlich weit man's auch gebracht! — Natürlich ist es mir unmöglich, die ganze Impression zu geben. Ich muß mich begnügen zu bemerken, daß jene Wortfolge im reinsten Provinz-Sächsisch zu Tage gebracht wurde, in einer Art, daß der ganze Wohlklang seiner ä- und ei-Laute zur vollsten Geltung gelangte, und daß bei ihrer Erzeugung obenerwähnte Schnurrbartraupe Herrn Haberland's, eine Zahnücke und so eine Art rostiger Wetterfahnenenor, der etwas nach dem Diskant hinspielt, modifizierend und individualisierend ins Werk traten, während andererseits eine in dem menschenfreundlichen Charakter Herrn Haberland's begründete Kinderliebhaberei und zugleich ein humoristisches Wohlgefallen nicht unwesentlich waren. Aber damit ist immer nur erst das Außere gegeben . . .



Das „Puttaibchen“ sockt, die Patschhand inbrünstig um seine „Bonbons“ geprefst, ab . . .

\*

Und nun wieder nur Herr Haberland in seiner müllergrauen Gewandung und seiner grünen Schürze, mit den blitzenden Brillengläsern, blond und flink auf seinen dünnen Beinchen, mit dem Kleisterpinsel über das Tütenpapier hantierend; die Morgensonne, und vom Hofe her durch das geöffnete Fensterchen im Hintergrund das Gackeln der Hühner, das Meckern von Frau Haberalands Hausziegen und ein lebhaftes Grunzduett aus dem Schweinekofen, wo Jette das erste Frühstück zu servieren scheint.

Und das Stilleben der braunen Kästen und Regale, die in ihrem ehrwürdigen Alter schon ein bischen wurmstichig sind. Die weißen Zettelchen drauf mit der Bezeichnung der Ware. Die Fässer mit den Häringen, den sauren Gurken, dem Pflaumenmus, dem Sauerkraut, der grünen Seife. Die Posamentenecke mit den bunten Wollwickeln, den langen Zwirnsträhnen, den Knöpfchen, Nadelpacketchen und Garnwickeln; und so ein unbestimmter Mischgeruch von alledem, in den die Kaffeebohnen aus ihrem Sack ihr milderndes, dämpfendes Aroma hineinweben.

Meine Pfeife hat guten Zug; das macht mich gesprächig, und ich beschliesse, inspiriert von dem Duft des Kaffeesackes, Herrn Haberland etwas vorzurhapsodieren. Er liebt das außerordentlich, denn niemand kann ein größerer Liebhaber von Bildung sein, als er; zudem ist er sehr für das „Romantische.“

„Ja! — Nu, das wissen Sie, wer den Kaffee aufgebracht hat?“

Herr Haberland, ohne von seinen Tüten aufzusehn, mit einem teils ermunternden, teils erwartungsvollen Lächeln: „Nee!“

„Nu, das war im 15. Jahrhundert . . .“

„Als wir 1400 schrieben; nich wahr?“

„Wohl! — Also da reiste ein würdiger Mann und Mufti, Namens Gamal Eddin von Aden nach Adjam . . .“

„Nee, warten Se mal: was is denn das, e Mufti?“

„Ich vermute, wohl nicht mit Unrecht, irgend so ein mohammedanischer Bonze und juristische Autorität.“

„So! — Hm!“

Dies „Hm!“ überzeugt mich, daß Herr Haberland bei sich die beiden Eigenschaften des Gamal Eddin miteinander zu vereinbaren sucht. Sein Interesse ist also evident und ermutigt mich, fortzufahren.

„Gamal Eddin also, eine berühmte Autorität in seinem Fach, war von Adjam's Kadi, respektive Amtsrichter, geladen in einer verwickelten Rechtsangelegenheit sein Fetwa . . .“

„Nee, heernse! was Sie aber ooch alles wissen!“

„— respektive Gutachten abzugeben. Die beiden Herren sitzen nach Erledigung der pp. Angelegenheit um die Zeit, da der Tag kühl wurde, im Schatten des Säulenganges auf ihrem Teppich, rauchen ihre Tschibuks, und der



Springbrunnen plätschert und es ist so eine recht angenehme Kühle. Da bringt der pechrabenschwarze Hausmohr ein dampfendes Getränk, und setzt es vor Gamal Eddin nieder. Der Kadi schmunzelt und kneift seine Aeugelchen zusammen und weidet sich an dem Staunen des Gastes, der mit verwunderten Blicken das köstlich tiefbraune, bibbernde Getränk betrachtet und sein Aroma mit wohligh weiten Nüstern einsaugt.“

„Aha, das erste Schälchen Heefsen“, vermutet Herr Haberland mit der ihm eigenen Intelligenz und lacht im innigsten Vergnügen über die prachtvolle Periode, die ich ihm da so freiweg hingebaut habe.

„Wohl, sozusagen das allererste! Oder auch eine Schaale Kawah oder Kaweh, Adjam's nachmals so berühmt und beliebt gewordene Spezialität, die in Aufnahme gebracht zu haben jenes Gamal Eddin unsterbliches Verdienst ist. Denn Gamal Eddin brachte sie Aden's Derwischen, denen sie bald zu einer unentbehrlichen Aufmunterung ihrer Gottseligkeit wurde, und diese Derwische...“

Ah! Die alte Rebern! . . .

Die alte Rebern wünscht „fer zwee Fenn'ge gestofs'nen Feffer un e halwes Fund klaren Zucker un e Ingwerchen.“

Das „Ingwerchen“ ist die Einleitung zu einem gemütlichen Klätschchen, das insofern nicht ohne Wert ist, als die Mutter Rebern den ganzen lokalen und vermischten Teil des Kreisblättchen ersetzt, und die wissenschaftlichsten Dinge von ihr am ersten und zuverlässigsten zu erfahren sind.

Hinte Nacht hamm se also den Amtsdienner verdroschen, un Edel hat widder seine Frau gebriegelt, un de Frau Braunsmillern hat e kleen' Jungen gekriegt.

Soso! Na etc. — Es wird doch wohl am Ende Zeit, dafs ich meinen Morgenspaziergang mache. —

JOHANNES SCHLAF







## DREI GEDICHTE

AUS DER SAMMLUNG „PARADIESE“

VON

FRANZ EVERS

### DER BLINDE JÜNGLING

Er sitzt die Nächte lang in seinem Garten  
und singt und spielt Harmonika —  
Auch heute hörst du ihn.

Sein blind Gesicht beglänzt der weiße Mond.  
Er sah schon lange nichts von dieser Welt —  
er hörte nur . . .

### ERNTE

Das ist ein Tag, ein festlich Leuchten —  
Da steht ein Mann im Feld und mäht . . .  
Die Sense blinkt . .

Die Wolken glänzen über ihm —  
Hosianna!

Da steht ein Mann im Feld und mäht sein  
Glück.

### STAUBBEFREIT

Schon ward es immer finstrer;  
schon schwand mein Herzenstag in Schatten hin;  
schon starb ich dir, Sonne —

Schien ich dir zu leicht,  
schwerer Untergang?  
Warum hobst du mich noch?

Siehe, nun wandert mein Glück  
durch himmlische Nächte dahin  
mit leichtem Fuß —  
und Stern an Stern  
sind das Spiel meiner seligen Hände.





## WENN DER TAG STIRBT

Sahst du den Tag sterben?

Winters —?

Im Walde —?

Nicht den hellen, kühnen Tag, der sich in feurigem Rot  
verblutet,

Nein — Trüb, müd, ängstlichgrau:

einen Regentag, wenn der feuchte Wind durch die  
fröstelnden Äste fährt und die Tropfen fallen —

schwere Tropfen

in den Schnee

schwere, warme Tropfen

in den weissen Schnee

und durch die Decke bis auf den Boden nieder.

Aus unzähligen, dunklen, starrenden Punkten aber

quillt widerlicher, herber Geruch

von versunkener,

vermodernder Sommerpracht. —

Und die Tropfen fallen auf deinen Kopf

und auf dein Gehirn

volle thränende Tropfen,

und durch die Decke, die das Vergessen darüber geschneit,

bis auf den Boden nieder.

Aus unzähligen, dunkeln, starrenden Punkten aber

quillt widerlicher, herber Geruch

von versunkener, vermodernder Sommerpracht.

Und das waren doch Rosen,

Glühende, berauschende, dunkelrote Rosen. — —

\*

Winters

Im Walde —

Müd, trüb, ängstlichgrau:

Ein Regentag, wenn die Tropfen in den  
Schnee fallen

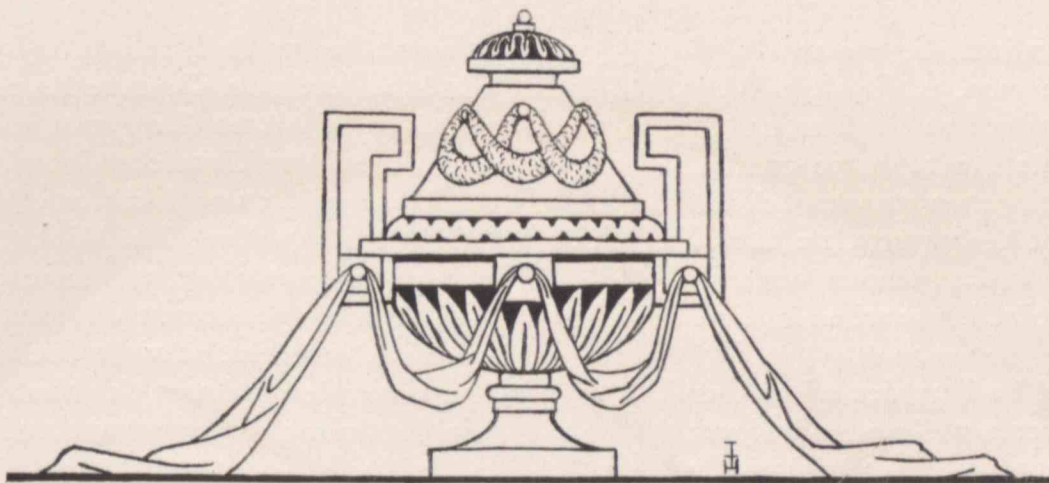
Sahst du den Tag sterben? —

KARL GUSTAV VOLLMÖLLER









## FIGUREN

AUS DEM PUPPENSPIEL

### DAS KLEINE WELTTHEATER

Die Bühne stellt den Längsschnitt einer Brücke dar, einer gewölbten Brücke, so daß die Mitte höher liegt als links und rechts. Den Hintergrund bildet das steinerne Geländer der Brücke, dahinter der Abendhimmel und in größerer Ferne die Wipfel einiger Bäume, die Uferlandschaft andeutend.

Die Puppen sind nicht viel kleiner als wirkliche Menschen.

Der Gärtner trägt ein Gewand von weißem Linnen, eine blaue Schürze, bloße Arme, Schuhe von Stroh.

Der junge Herr, einen dunkelgrünen Jagdanzug mit hohen gelben Stulpstiefeln.

Das junge Mädchen, ein halblanges Mullkleid, mit bloßen Armen, einen Strohhut in der Hand.

Der Dichter.

Alle im Geschmack der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts.

Der Dichter:

Ich blieb im Bade bis der Widerschein  
des offenen Fensters zwischen meinen Fingern  
mir zeigte, daß der Glanz der tiefen Sonne  
von seitwärts in die goldnen Bäume fällt  
und lange Schatten auf den Feldern liegen.  
Nun schreit' ich auf und ab den schmalen Pfad,  
von weitem einem Vogelsteller gleichend,  
vielmehr dem Wächter, der auf hoher Klippe  
von ungeheuren Schwärmen großer Fische  
den ungewissen Schatten sucht im Meer:  
denn über Hügel, über Auen hin  
späh ich nach ungewissen Schatten aus:  
Dort, wo ein abgebrochnes Mauerstück  
vom Park die Buchen dämmernd sehen läßt,  
dort hebt sich's an! Kehr ich die Schultern hin  
und wende mich, den hellen Fluß zu sehen:  
ich weiß drum doch, es regt sich hinter mir.  
Mit leichten Armen teilen sie das Laub:

Gestalten! und sie unterreden sich.

O wüßt' ich nur, wovon! ein Schicksal ist's  
und irgendwie bin ich darein verwebt.

Mich dünkt, sie bücken sich, mich dünkt, die  
Riemen

der Schuhe flechten sie für langen Weg . . .  
Mir schlägt das Herz bei ihrem Vorbereiten!  
Seh' ich nun aber jenseits an den Hängen  
nicht Pilger mühsam wie Verzauberte  
hinklimmen und mit jeder Hecke ringen?  
und mit geheimnisvoll Ermüdeten  
ist jener Kreuzweg, sind die kleinen Wege  
durch die Weingärten angefüllt: sie lagern  
und bergen in den Händen ihr Gesicht . . . .  
Doch an den Uferwiesen, doch im Wasser!  
Von Leibern gleicher Farbe wie das Erz  
sind funkelnd alle Wellen aufgewühlt;  
sie freuen sich im Bad, am Ufer liegen  
die schweren Panzer, die sie abgeworfen,



und andre führen jetzt die nackten Pferde,  
die hoch sich bäumen, in die tiefe Welle.  
Warum bewegen sich so fürchterlich  
die Weidenbüsche? andre Arme greifen  
daraus hervor, mit jenen nackten Schultern  
seh ich vermisch't Gepanzerte, sie kämpfen,  
von Badenden mit Kämpfenden vermengt  
schwankt das Gebüsch: wie schön ist diese Schlacht!

(er wendet sich)

Den Fluß hinab! da liegt der stille Abend.  
Kaum ein verworrenes Getöse schwimmt  
herab mit Blut und golddurchwirkten Decken.  
Nun auch ein Kopf: am Ufer hebt sich einer  
und mißt mit einem ungeheuren Blick  
den Fluß zurück . . . Warum ergreift mich so,  
den einen hier zu seh'n? . . . Nun läßt er sich  
aufs neue gleiten, kein Verwundeter!  
so selig ist er wie ein wilder Faun,  
der trunken aus dem Schiff des Bacchus sprang,  
und mit den Augen auf dem Wasser schwimmt  
er hin und fängt mit trunknen Blicken auf  
die feuchten Schatten, durcheinanderkreisend,  
halb sich entgegenhebend, Widerspiel  
der hohen Wolken und des stillen Goldes,  
das zwischen Kiesel'n liegt im Grund. Den

Schwimmer

trifft nur der Schatten riesenhafter Eichen  
von einer Felsenplatte überhängend:  
er kann nicht sehn die Schöngekleideten,  
die dort versammelt sind . . . um was zu thun?  
sie knien nieder . . . einen zu verehren?  
vielmehr sie graben, alle bücken sich:  
ist eine Krone dort? ist dort die Spur  
von einem Mord verborgen? Doch der Schwimmer,  
die Augen auf die Wellen, gleitet fort.  
Will er hinab, bis wo die letzten Meere  
wie stille leere Spiegel stehn? wird er,  
sich mit der Linken an die nackte Wurzel  
des letzten Baumes haltend, dort hinaus  
mit unbeschreiblichem Erstaunen blicken?  
Ich will nicht ihn allein, die andern will ich,  
die auf den Hügeln wieder sehn, und schaudernd  
im letzten Lichte spür ich hinter mir  
schon wieder neue aus den Büschen treten.  
Da bebt der Tag hinab, das Licht ist fort,  
wie angeschlag'ne Saiten beb ich selber.

(Die Bühne wird dunkler)

Nun setz ich mich am Rand des Waldes hin  
wo kleine Weiher lange noch den Glanz  
des Tages halten und mit feuchtem Funkeln  
die offenen Augen dieser Landschaft scheinen:  
Wenn ich auf die hinsehe, wird es mir

gelingen, das zu fertigen, wofür  
der Waldgott gern die neue Laute gäbe  
aus einer Schildkrot überspannt mit Sehnen:  
ich meine jenes künstliche Gebild  
aus Worten, die von Licht und Wasser triefen,  
worein ich irgendwie den Widerschein  
von jenen Abenteuern so verwebe,  
daß dann die Knaben in den dumpfen Städten,  
wenn sie es hören, schwere Blicke tauschen  
und unter des geahnten Schicksals Bürde,  
wie überladene Reben schwankend, flüstern:  
„O wüßt ich mehr von diesen Abenteuern,  
denn irgendwie bin ich darin verwebt  
und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten.“

Der Dichter geht ab, der Gärtner tritt auf. Er ist ein  
Greis mit schönen durchdringenden Augen. Er trägt eine Gieß-  
kanne und einen kleinen Korb aus Bast:

Gärtner:

Ich trug den Stirnreif und Gewalt der Welt  
und hatte hundert der erlauchten Namen,  
nun ist ein Korb von Bast mein Eigentum,  
ein Winzermesser und die Blumensamen.

Wenn ich aus meinem goldnen Haus ersah  
das Blumengießen abends und am Morgen,  
sog ich den Duft von Erd und Wasser ein  
und sprach: Hierin liegt großer Trost verborgen.

Nun gieß ich selber Wasser in den Mund  
der Blumen, seh es in den Grund gesogen  
und bin vom Schatten und gedämpften Licht  
der ruhelosen Blätter überflogen,

wie früher von dem Ruhm und Glanz der Welt.  
Der Boten Kommen, meiner Flotten Rauschen,  
die goldnen Wächter, Feinde, die erblafsten:  
Befreiung wars, dies alles umzutauschen

für diese Beete, jenes reife Lasten  
der Früchte halbverborgen an Spalieren  
und schwere Rosen, drin die goldig braunen  
von Duft betäubten Bienen sich verlieren.

Noch weiß ich eines: Hier und Dort sind gleich  
so völlig, wie zwei Pfirsichblüten sind,  
in seinem tiefen Sinn einander gleich:  
denn manchesmal, wenn mir der schwache Wind

den Duft von vielen Sträuchern untermengt  
herüberträgt, so hab ich einen Hauch  
von meinem ganzen frühern Leben dran;  
und noch ein größeres widerfährt mir auch:



dafs an den Blumen ich erkennen kann  
die wahren Wege aller Kreatur,  
von schwach und stark, von üppig oder kühn  
die wahre Art, wovon ich früher nur

in einem trüben Spiegel Spuren fand,  
wenn ich umwölkt von Leben um mich blickte:  
denn alle Mienen spiegelten wie Wasser  
nur dies: ob meine zürnte oder nickte.

Nun aber webt vor meinen Füfsen sich  
mit vielen Köpfen, drin der Frühwind wühlt,  
dies bunte Leben hin: den reinen Drang  
des Lebens hab ich hier, nur so gekühlt,

wie grüne Kelche sich vom Boden heben,  
so rein und frisch, wie nicht in jungen Knaben  
zum Ton von Flöten fromm der Athem geht.  
So wundervoll verwoben sind die Gaben

des Lebens hier: mir winkt aus jedem Beet  
mehr als ein Mund wie Wunden oder Flammen  
mit schattenhaft durchsichtiger Geberde  
und Kindlichkeit und Majestät mitsammen.

Er tritt ab, der junge Herr tritt auf, langsam, sein Pferd  
am Zügel führend.

#### Der junge Herr:

Ich ritt schon aus, bevor der Thau getrocknet war.  
Die andern wollten mich daheim zu ihrem Spiel,  
mich aber freut es so, für mich allein zu sein.  
Am frühen Tage bin ich schon nicht weit von hier  
dem Greis begegnet, der mir viel zu denken giebt:  
ein sonderbarer Bettler, dessen stummer Grufs  
so war, wie ihn vielleicht ein Fürst besitzen mag  
von einer Art, wie ich von keinem freilich las:  
der schweigend seine Krone hinwüf' und vor Nacht  
den Hof verlies' und nie mehr wiederkäm'.  
Was aber könnte seiner treiben, dies zu thun?  
Ich weifs, ich bin zu jung und kann die vielerlei  
Geschicke nicht verstehn; vielmehr sie kommen mir  
wie Netze und Fufsangeln vor, in die der Mensch  
hineingerät und fallend sich verfängt; ich will  
so vielen einmal helfen, als ich kann. Schon jetzt  
halt ich mein Pferd vor jedem an, der elend scheint,  
und wenn sie wo im Felde mähen, bleib ich stehn  
und frage sie nach ihrem Leben und ich weifs  
schon vielerlei, was meinen Brüdern völlig fremd.  
Zu Mittag safs ich ab im dämmernden Gebüsch,  
von Brombeer und von wilden Rosen ganz umzäunt,  
und neben meinem Pferde schlief ich ein. Da fing

ich gleich zu träumen an. Ich jagte, war der Traum:  
zu Fufs und mit drei grofsen Hunden trieb ich  
Wild,

gekleidet wie auf alten Bildern und bewaffnet  
mit einer Armbrust, und vor mir der dichte Wald,  
war angefüllt mit Leben, überschwemmt von Wild,  
das lautlos vor mir floh. Nichts als das Streifen  
der Felle an den Bäumen und das flinke Laufen  
von tausenden von Klauen und von leichten Hufen  
auf Moos und Wurzeln und die Wipfel droben  
dunkel

von stiller atemloser Flucht der Vögel. In ge-  
trennten  
doch durcheinander hingemengten Schwärmen  
rauschten

Birkhähne schweren Flugs, das Rudern wilder Gänse,  
und zwischen Ketten der verschreckten Haselhühner  
schwangen

die Reiher sich hindurch und neben ihnen, ängstlich  
den Mord vergessend, hasteten die Falken hin.

Dies alles trieb ich vor mir her, wie Sturm ein  
schwarzes

Gewölk und drängte alles einer dunklen Schlucht  
mit jähem Wänden zu. Ich war vom Uebermafs  
der Freude über diese Jagd erfüllt und doch  
im Innersten beklommen, und ich mufts plötzlich  
an meinen Vater denken und mir war, als sah ich  
sein weisses Haar in einem Brunnen unter mir.

Da rührte sich mein Pferd im Schlaf und sprang  
auf einmal

zugleich auf die vier Füfse auf und schnaubte wild,  
und so erwachte ich und fühlte noch den Traum  
wie dunkle Spinnweb um die Stirn mir hängen.

Aber dann

verlies ich diese dumpfe Kammer grüner Hecken  
und mein Pferd  
ging neben mir, ich hatte ihm den leichten Zaum  
herausgenommen und es rifs sich kleine Blätter ab.  
Da schwirrten Flügel dicht vor mir am Boden hin:  
ich bückte mich, doch war kein Stein im tiefen Moos,  
da warf ich mit dem Zaum der Richtung nach und  
traf:

zwei junge Hühner lagen dort und eine Wachtel,  
todt,

in einem Wurf erschlagen mit der Trense. Sonder-  
bar

war mir die Beute und der Traum umschwirrte  
mich so stark,

dafs ich den Brunnen suchte und mir beide Augen  
schnell

mit klarem Wasser wusch, und wie mir flüchtig da  
aus feuchtem Dunkel mein Gesicht entgegen flog



kam mir ein Taumel so, als würd ich innerlich durch einen Abgrund hingerissen und mir war, da ich den Kopf erhob, als wär ich um ein Stück gealtert in dem Augenblick. Zuweilen kommt, wenn ich allein bin, solch ein Zeichen über mich: und früher war ich innerlich bedrückt davon und dachte, dafs in meinem tiefsten Seelengrund das Böse läg' und dies Vorboten wären, und erwartete mit leiser Angst das Kommende. Nun aber ist durch einen Grufs ein solches Glück in mich hinein gekommen, dafs ich früh und spät ein Lächeln durch die lichten Zweige schimmern seh

und statt die Brüder zu beneiden fühl ich nun ein namenloses stilles Glück allein zu sein: denn alle Wege sind mir sehr geheimnisvoll und doch wie zubereitet, wie für mich von Händen in der Morgenfrühe hingebaut, und überall erwarte ich den Pfad zu sehn, der anfangs von ihr weg zu vieler Prüfung führt und wunderbar verschlungen doch zu ihr zurück.

Er geht mit seinem Pferde ab. Nun ist völlige Dämmerung. Der Fremde tritt auf; nach seiner Kleidung könnte er ein geschickter Handwerker, etwa ein Goldschmied sein. Er bleibt auf der Brücke stehen und sieht ins Wasser.

#### Der Fremde:

Dies hängt mir noch von Kindesträumen an:  
ich mufs von Brücken in die Tiefe spähen  
und wo die Fische gleiten über'n Grund,  
mein ich Geschmeide hingestreut zu sehen,

Geschmeide in den Kieselgrund verwühlt,  
Geräte, drin sich feuchte Schatten fangen.  
Wie Narben an dem Leib von Kindern wuchs  
mit mir dies eingegrabene Verlangen!

Ich war zu klein und durfte nie hinab.  
Nun wär ich stark genug den Schatz zu heben,  
doch dieses Wasser gleitet stark und schnell,  
zeigt nicht empor sein stilles innres Leben.

Nur seine Oberfläche giebt sich her  
gewaltig wie von strömendem Metalle.  
Von innen treibt sich Form auf Form heraus  
mit einer Riesenkraft in stetem Schwall.

Aus Krügen schwingen Schultern sich heraus  
aus Riesenmuscheln kommt hervorgegossen

ein knabenhafter Leib, ihm drängt sich nach  
ein Ungeheuer und ist schon zerflossen!

Lieblichen Wesen, Nymphen halb, halb Wellen  
wälzt eine dunkle riesige Gewalt  
sich nach: mich dünkt es ist der Leib der Nacht,  
in sich geballt die dröhnende Gestalt:

Nun wirft sie auseinander ihre Glieder  
und für sich taumelt jedes dieser wilden.  
Mich überkommt ein ungeheurer Rausch  
die Hände beben, solches nachzubilden,

nur ist es viel zu viel, und alles wahr:  
Eins mufs empor, die anderen zerfliessen.  
Gebildet hab ich erst, wenn ich's vermocht  
vom grossen Schwall das eine abzuschliessen.

In einem Leibe mufs es mir gelingen  
das Unaussprechlich-reiche auszudrücken,  
das selige Insich-geschlossen sein:  
Ein Wesen ist's, woran wir uns entzücken!

Sei's Jüngling oder Mädchen oder Kind,  
das lasse ich die schmalen Schultern sagen,  
die junge Kehle, wenn sie mir gelingt,  
mufs jenes atmend Unbewufste tragen,

womit die Jugend über Seelen siegt.  
Und der ich jenes Atmen ganz verstehe,  
wie selig ich, der trinkt wo Keiner trank  
am Quell des Lebens in geheimer Nähe,  
wo willig kühle unberührte Wellen  
mit tiefem Klang dem Mund entgegen schwellen!

Tritt ab. Das junge Mädchen tritt auf. Sie ist noch ein halbes Kind. Sie geht nur wenige Schritte, setzt sich dann auf den steinernen Brückenrand. Ihr weifses leichtes Kleid schimmert durch das Dunkel.

#### Das Mädchen:

Die Nacht ist von Sternen und Wolken schwer,  
käm jetzt nur irgend einer daher  
und säng recht etwas trauriges  
indef's ich hier im Dunkeln säfs!

Die Stimme eines Bänkelsängers, aus einiger Entfernung:

„Sie lag auf ihrem Sterbebett  
und sprach: Mit mir ist's aus.  
Mir ist zu Mut wie einem Kind,  
das abends kommt nach Haus.



Das Ganze glitt so hin und hin  
und ging als wie im Traum:  
wie eines nach dem andern kam,  
ich sterb und weifs es kaum!

Kein anderer war, wie der erste war:  
da war ich noch ein Kind,  
es blieb mir nichts davon als ein Bild,  
so schwach, wie schwacher Wind.

Dem zweiten that ich Schmerz und Leid  
so viel an, als er mir.  
Er ist verschollen: Müdigkeit,  
nichts andres blieb bei mir.

Den dritten zu denken bringt mir Scham.  
Gott weifs, wie manches kommt!  
nun lieg ich auf meinem Sterbebett:  
wenn ich nur ein Ding zu denken hätt,  
nur ein Ding, das mir frommt!“

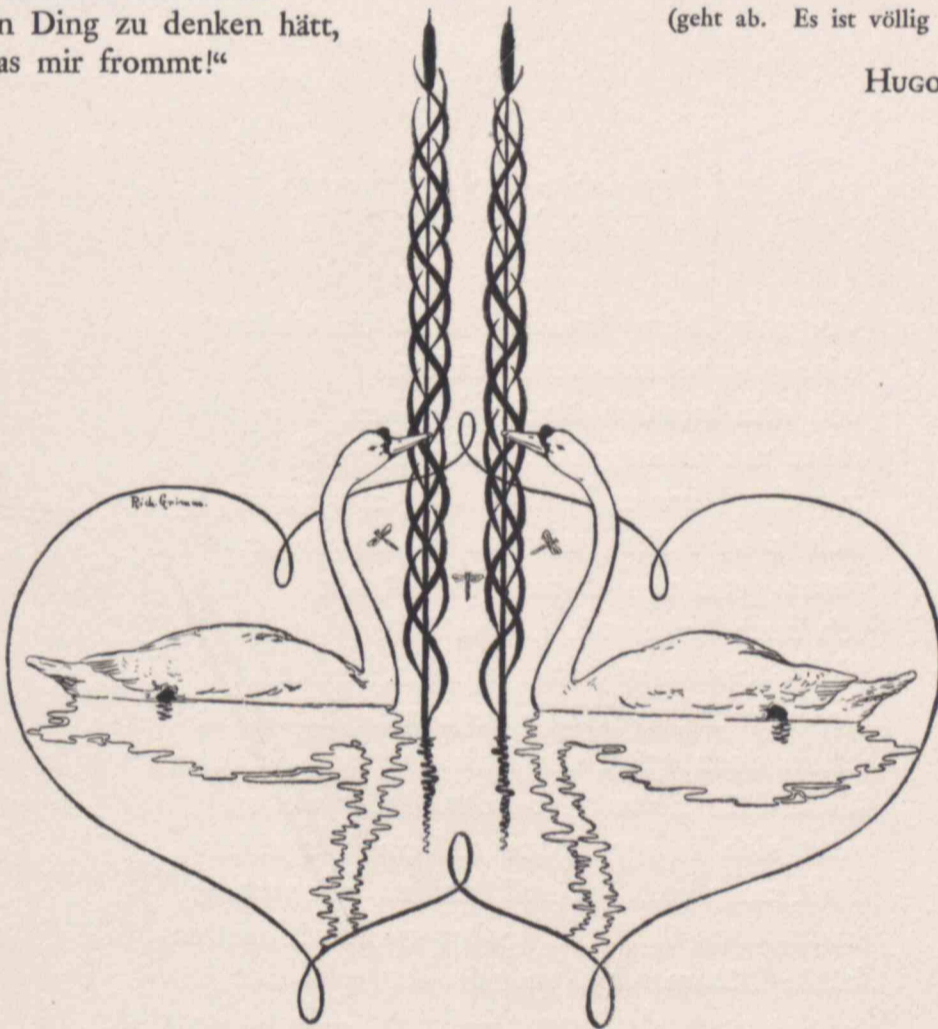
### Das Mädchen:

(sie ist aufgestanden und spricht im Abgehn)

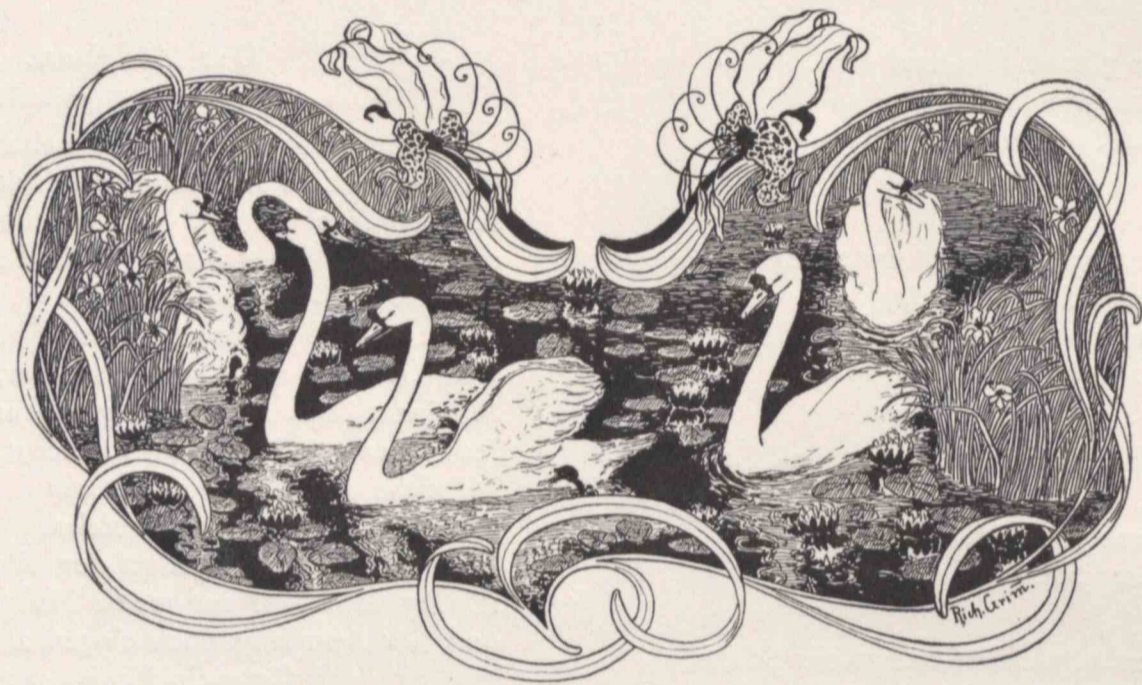
Die arme Frau, was die nur meint?  
Das ganze Lied ist dumm, mir scheint.  
Schlaftrunken bin ich. Mir scheint, dort fällt  
ein Stern. Wie groß ist doch die Welt!  
So viele Sachen sind darin.  
Mir käm jetzt manches in den Sinn,  
wenn ich nur nicht so schläfrig wär . . .  
Mir kann doch alles noch geschehn!  
Jetzt aber geh ich schon ins Haus,  
ich ziehe mich im Dunkeln aus  
und lass die Läden offen stehn!  
Nun schläft der Vogel an der Wand,  
ich leg den Kopf auf meine Hand  
und hör dem lang noch singen zu.  
Ich hör doch für mein Leben gern  
so traurig singen, und von fern.

(geht ab. Es ist völlig Nacht geworden.)

HUGO VON HOFMANNSTHAL







## DER FALTER

Vor mir übern Rain hin tanzt ein Falter,  
winzig isabellenfarbener Falter,  
und sein launisch Kreisen, Ruhen, Tummeln  
rührt mit ahnungsvoller Kinderfreude  
mir das Herz und meine Augen tummeln  
sich, zwei Falter, mit ihm in der Sonne,  
rasten jetzt wie er auf einer Aster.  
Ich auch halte still, ihn zu belauschen.  
Heiße Sonne ruht auf meinem Rücken,  
vor mir überm Wege liegt mein Schatten;  
kaum doch spürt der Falter meines Schattens  
kühle Dämmerung, so schwebt er weiter,  
setzt sich in der Sonne auf ein Wegeblatt.  
Dort auch steh ich still, ihn zu belauschen;  
kaum doch fühlt der Falter meines Schattens  
kühle Dämmerung, so schwebt er weiter,  
setzt sich in die Sonne — flieht — und setzt sich.  
Wie ein Flämmlein aus dem Schattendunkel  
taucht der isabellenfarbene Falter  
auf und sucht sich heim zum Sonnenleben.  
Und ich lass ihn und ich bleibe stehen.  
Es verweht das Flämmlein in der Sonne.



Und ich stehe, starre, seh noch immer:  
wie ein Flämmlein aus dem Schattendunkel  
taucht der isabellenfarbene Falter  
auf und heim zu seinem Sonnenleben —  
und, ja, ich bezwinge mich und lächle.

## LANGSAM

Langsam wandeln die Schatten der Bäume  
über der Wiese Sonnenreich —

Langsam, langsam wandelt ein Sinnen  
über der Seele Lenzgefild,  
langsam schleiernde Schatten umspinnen  
jedes lichtgezeugte Gebild.

Langsam wandeln die Schatten der Bäume  
über der Wiese Sonnenreich —

Langsam wandeln und wachsen die Schatten,  
Kinder der Sonne über die Pracht,  
wandeln und wachsen langsam und gatten  
lichtverscheuchend sich der Nacht.

## APRIL

Lichtgrün zarte Schleier  
haucht der Frühling um die Buchen,  
und die alten braunen Blätter  
sinken endlich.

In der braunen Streu des Waldes  
aufgehn silberweisse Sterne,  
schauen windgewiegt  
staunend um und um.

Wieder wandeln durch die Wälder  
auf den winterverwüsteten Pfaden,  
Himmelsschlüssel in Händen und Herzen,  
singende,  
frühlingschöne Menschenkinder.

EMIL STRAUSS





## GEDICHTE

VON

JOHANNES SCHLAF

### SCHÖPFUNG.

In einer tiefen schwarzen Nacht  
Weint müde ein Verlangen,  
Und das ist Wille und Macht.  
Das zittert in einem bangen  
Klagelaut in die verhüllten Fernen,  
Und findet einen Weg durch's Trübe.  
Weit, weit hinter den Sternen  
Hört's die Liebe,  
Und sie erwacht  
Und wird Kraft,  
Wird eine zornige Wonne,  
Die schafft  
Eine neue, unbefleckte Sonne,  
Um die kreist eine junge Welt  
Von einem neuen Licht erhellt.  
Ward aus einer tiefen schwarzen Nacht,  
Aus einem Verlangen.



### TRÜBES WETTER.

Das Meer! — das Meer! . . .  
Die grauen Wolken hingen so trüb und schwer.  
Ich sah nur ein weites Armebreiten,  
Und wie ein dunkelsüfser Heimatston kam's her  
Aus den nebelverhüllten schluchzenden Weiten. —

### HOFFNUNG.

Ein weisses Grau hüllt weit den Himmel ein.  
Ein stumpfer Glanz liegt auf den Uferweiden.  
Träge, mit gurgelnden Wellen treibt der Strom.  
Ich muß mich noch bescheiden.  
Ich will noch ein Stückchen so weiter gehn.  
Bald müssen ja alle Höh'n  
In hellen Frührotfeuern stehn . . .

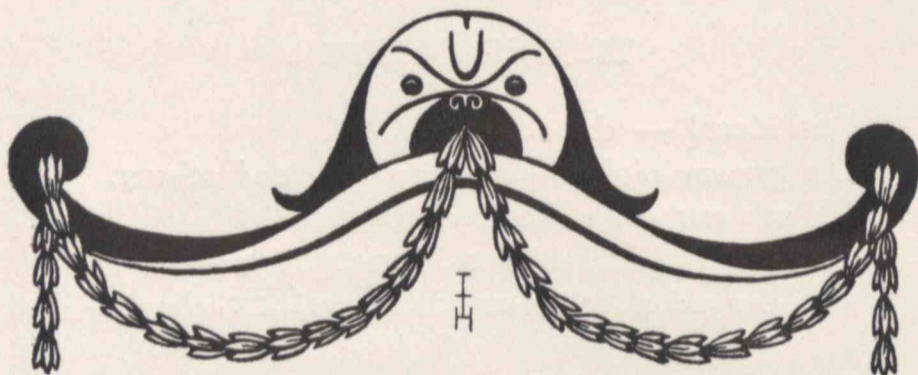
### PHANTASUS.

Dreißigtausend Meilen hinterm Mond  
Werden Steine zusammengetragen;  
Denn ein Schloß soll ragen  
Aus lauter silberblauem Schein;  
Drin wohnt  
Das allerköniglichste Jungfräulein,  
Marlenchen fein.  
Nun mußt du wandern und wagen,  
Sie soll dein eigen sein. —

### DIE HOHE MAUER.

Die hohe, hohe Mauer  
Mit ihren ernsten Urnen oben! —  
Weinranken hängen überrand:  
Die rascheln im Winde,  
Die glänzen im Sonnenschein,  
Die triefen im Regen,  
Sind grün im Sommer  
Und rot im Herbst.  
Ich kenne jeden Stein. —  
Denn immer geht mein Sehnen dort  
Und lauscht, wie fern im Stillen  
Die hohen Wipfel raunen . . . .





# DER FAEHNDRICH

## DEUTSCHE LANDSKNECHTSJUSTIZ

VON

GEORG FREIHERRN VON OMPTEDA

VOR der Reichsstadt lagen sie nun bald einen Mond und kamen nicht vorwärts. Schon einmal hatte Bischof Erich geschrieben, warum sie nichts vor sich brächten. So fest sei die Stadt nicht. Aber der Hauptmann Eyfs von Simmbach mußte antworten, für den Mai wäre der Sold noch nicht bezahlt und sie schrieben Juni 1530.

Da drängte der Bischof und liefs vernehmen, die Stadt sei nicht arm! „der Kaufherr“ könne zahlen! Gold sei da und Geschmeide und auch ein Tropfen Wein. Nur der Kirche sollten sie schonen. Und der Hauptmann liefs Lärm schlagen, forderte die Knechte zu einem Gespräch. Sie mußten Weiber lassen, Würfelspiel und die Beuteochsen am Feuer und hintreten in die Mitte des Lagers zu dem Wald von langen Spießsen und Fahnen.

Da redete Herr Eyfs von Simmbach also:

— Lieben Freunde und frumbe Knechte, Ihr wifst, der Bischof kann nicht zahlen, aber er hat uns ein Brieflein geschickt und kund gethan, dafs in der Stadt gute Beute ist zu holen. Der Kaufmann ist reich an Gold und Geschmeide und ist auch ein Tröpflein Wein im Fafs. Nur der Mönchlein und Kirchen sollt Ihr schonen. Seid Ihr's zufrieden, so sollt ihr brennen und wirtschaften, bis wir bezahlt sind.

Die Landsknechte murmelten durcheinander, ob sie darauf sollten eingehen und der Fähndrich Hein-

rich Burghardt, dem der Franzos bei Pavia ein Auge ausgestochen, trat vor in seiner Pluderhose von 25 Ellen Stoff [das linke Bein allein, denn das rechte trug er nackt, dafs man die Kriegsnot sähe, bei der es über die Gewänder ging] und sprach:

— Lieben Freunde, der Pfennigmeister hat unser vergessen und einen Mond kein Stück Geld auf den Lauf gezahlt. Aber wollt Ihr's zufrieden sein, so nehmen wir die Beute, dafs wir uns bezahlt machen an unserm Solde. Und können ja einen Eid thun, wir wollen der Kirche schonen.

Die Knechte riefen:

— So ist es!

Der Hauptmann war's zufrieden, dafs sie schwören wollten. Sie hoben die Hand und versprachen, alles zu schonen, was geistlich sei und wer dawider thät, sei kein ehrlicher deutscher Knecht, sondern gleich einem wälschen Hundsfott und käme in des Profosfes Gewalt.

Darnach gingen sie auseinander zu Weibern und Würfelspiel, liefsen sich den Ochsen schmecken, wenn er auch schon ein wenig verbrannt war. Das spülten sie hinunter mit der letzten Kanne Wein, denn andern Tages hatten sie ja doch Ueberflufs, wenn erst die Reichsstadt ihrer. Und ergötzten sich bafs mit den Weibsbildern im Lager. Weil es aber der Abend war vor der Schlacht, machten sie einen Tanz an den Feuern. Die Trommeln mußten gerührt werden und Zinken



und Pfeifen klangen darein. Da es nun ganz Nacht ward, gingen sie abseits mit den Dirnen in die Zelte oder lagen draussen, denn es war milde Luft.

Nur der Fähndrich Heinrich Burghardt blieb allein sitzen. Der war ohne Weib und mochte die Mädchen nicht, die der Hurenweibel unter sich sah. Er strich sich den Schenkel, wo ihm eine alte Narbe brannte, die ihm ein Schweizer beigebracht, und dachte an die Türkenzeit vor Wien, da er mit andern deutschen Knechten der Christenheit das Zittern genommen. Dann strich er sich den langen struppigen Bart und streckte sich allein am Feuer zum Schlaf.

\*

Die Kartaunen huben an zu donnern und die lange Schlange schwarz und rot bemalt, der „Schnurrhindurch“ schickte seine Kugeln gegen die Reichsstadt. Auch einen Hauptmörser, den „Hummel“, hatten sie mit, der warf hoch im Bogen sein Steingeschofs als Grufs zu den Bürgern, das ihnen das Herz mochte verzagen.

Dann rückten die Knechte an. Und die Trommeln und Pfeifen machten einen grossen Lärm. Voran lief die Blutfahne an verlorenen Gesellen zur Sühne, die eine üble Sache gehabt und wieder die Ehr' frumber deutscher Knechte verstofsen. Folgte dann die gevierte Ordnung mit langen Spiessen, Hakenbüchsen und Fahnen.

Und Herr Eyfs von Simmbach wandte sich um und sprach also:

— Lieben Freunde lasset uns beten!

Da sanken die Knechte nieder auf ein Knie insgemein und riefen mit lauter Stimme:

— Herr Gott, der Du einen Deutschen nie hast verlassen im Stündlein der Not, Herr Gott gieb uns Glück und Sieg, das wir die Stadt mögen nehmen und uns bezahlt machen an unserm Solde.

Worauf sie in die Erde griffen und eine Scholle hinter sich warfen, ein Jeder, das eine grosse Staubwolke entstand und man schier nicht wufste wo Freund noch Feind. Darauf klangen die Trommeln und der helle Haufen setzte sich in Bewegung. Die verlorenen Gesellen voraus machten aber ein Gerüst mit langen Spiessen von der Brücke über den Graben auf die Mauer. Da begannen auch die Bürger sich zu regen. Die Glocken läuteten Sturm und auf den Wällen sah man Reisige zusammenlaufen. Nur spät war es und die Knechte standen oben, ehe denn die Stadt richtig erwacht, das die Bürger ein furchtbarer Schrecken befiel und sie davonliefen mit grossem Geschrei.

Die frumben Knechte aber stiegen hinunter in die Gassen, rissen von innen das Thor auf, das der helle Haufe konnte nachdringen und schrien:

— Nun lafst uns die sieben fetten Jahre antreten.

Und lauter klangen die Trommeln den Fünferschlag, nach der Marschweis: „Hüt Dich Bauer, ich kumm!“ Nun heulten die Glocken und die Bürger stürzten auf den Markt. Die Knechte aber liefen stracks durch die Strafsen dorthin und stiefsen nieder, was sie fanden. Da hub ein grosses Morden an und ward ein jämmerlich Geschrei vernommen. Der Bürgermeister aber und der Ratsherrn mehre traten vor den Hauptmann, warfen sich auf die Knie und flehten:

— Gnädigster Herr Feldhauptmann hab Erbarmen mit unsrer armen Stadt. Wie sollten wir wissen, das es ernst sei, das Ihr wolltet unsre Mauern berennen, so Ihr bis heute habt unsrer geschont.

Da sie also gesprochen, gebot Herr Eyfs von Simmbach Einhalt den Knechten, das sie liesen die Waffen sinken, aber sie murrten insgeheim, denn sie meinten nicht anders, als sie sollten um die Beute betrogen sein. Der Hauptmann jedoch fand guten Rat, zeigte rückwärts auf den Brandmeister, der schon mit der Fackel zu Pferde safs, das Sengen und Brennen recht anzustellen, und gab zurück:

— Meint Ihr, Ihr sollt davon kommen ohne das Euch ein Härlein würde kraus? Meint Ihr, wir seien Hunde, die laufen und nicht beissen? Wir wollen uns schadlos halten für unsern Sold, und soll nichts vorweg genommen werden, sondern Gold und Geschmeide ist unser. Brandmeister sieh zu, das die Fackel brennt!

Als nun die Ratsherrn ihn also reden hörten und sahen seine Augen leuchten, da wird ihnen sehr bange und der Aelteste, ein Greis mit Silberhaar, fing an zu zittern und rief:

— Gnädigster Herr Feldhauptmann, hört mich an, ehe Ihr Unglück bringt über unsre arme Stadt. Wir wollen Euch alles geben was unser ist, und mehr noch dazu, nur brennt nicht unsre Häuser nieder. Ich habe Geld aufsen stehen draussen im Land bei meiner Freundschaft die Menge und keine Erben dazu. Ich wills holen gehen, wofern Ihr lasset Gnade walten. Bei 10000 Goldgülden . . . Behaltet Geiseln, damit Ihr wissen mögt, das ich wiederkomm!

Da sprach der Hauptmann:

— Lieben Freunde und frumben Knechte, Ihr



habt gehört, welchermaßen wir beschickt und angesprochen sind. Seid Ihr's zufrieden, so soll er das Geld holen, indess wir bleiben in der Stadt, und so er nicht kommt in einer Woche, soll sie brennen. Die Bürger aber bringen Kriegsgeräte, Essen und Trank, Gold und Silber hin auf den Markt, daß ich es verteile unter die Gemeinde der Knechte! Geistlich Gut aber, welcher Art auch, sei frei, sonst ist's wider unsre Ehre!

Das waren die Knechte wohl zufrieden und riefen insgemein:

— Geistlich Gut aber, welcher Art auch, sei frei, sonst ist's wider unsre Ehre!

Dann besetzten sie die Reichsstadt. Daß aber den Klöstern nichts widerführe, gab Ihnen der von Simmbach eine Wache einem jeden.

\*

Zu Sankt Ludgeri lag der Fähndrich Heinrich Burghardt. Erst waren die Klosterfrauen sehr erschrocken, daß ein Mann sollte bei ihnen sein. Als sie aber sahen, daß er verträglich schien und ehrbar, waren sie's wohl zufrieden. Dazu meinte die Oberin, einer mit einem Auge, der rauh war und nicht schön von Angesicht, möchte besser sein, denn ein Haufe junger glatter Knechte, wie sie abends mit Gesang und Geschrei durch die Gassen zogen, trunken männiglich bedrohend, so Mann als Weib.

Da geschah es, daß die Frauen ein großes Zutrauen faßten zu ihrem Beschützer, denn er kam ihnen freundlich entgegen. Und abends saß er im Garten und war gar nicht wild anzuschauen, sondern grüßte die Klosterfrauen mit einem freundlichen Gruß. Und es gefiel ihm wohl, den Leib zu pflegen, in weichem Bett schlafen und nicht auf Stroh. Und die Stille behagte ihm, daß kein Lärm war der Troßbuben und all des Lagergeschmeiß'. War ihm auch das noch nie widerfahren in all den Jahren, seitdem er Spiess trug und Fahne.

Weil nun aber der Sommerabend lind war, ward ihm auch weich ums Herz und wie er hinauf sah in die grünen Bäume und in den Garten hinaus, schien es ihm schier, als sei hier gut weilen und besser als im Kriegslager. Und dachte wie ihm nie ein Flecklein Erde vergönnt gewesen, da er konnte sein Haupt zur Ruhe legen.

Da er nun so sann, blieben zwei Nönnlein stehen an seinem Wege und fingen ein Gespräch an von ungefähr. Es war aber eine Alte und eine Junge. Die Junge schwieg und sprach nicht, die Alte fragte nach der Welt, nach Krieg und Kriegsläufen.

Der Herr Burghardt staunte baß, was sie wußte von draussen, als sei sie nicht 30 Jahre in Klostermauern. Und fragte nach dem Feldoberst der Landsknechte Herren Schärtlin. Seine Hausfrau sei ihre Base.

Andern Tags kamen sie wieder, blieben stehen und es fand sich, daß dem Fähndrich die Zunge aufging. Hatte aber nie gedacht an andre Dinge als den Krieg, sprach auch nichts andres als von weltlichen Dingen, von Lust des Dreinhauens, von Schlacht und Sturm, von Wunden und Tod. Darob den Nönnlein ein Grausen lief über'n Leib.

Und die alte Klosterfrau that die Frage, wo er sein Auge gelassen und lachte dazu, so recht versteckt mit dem zahnlosen Munde, denn sie dachte nicht anders, als an einen Liebeshandel. Der Fähndrich aber strich seinen Schnauzbart, schlug sich aufs Bein, daß es klatschte und sprach:

— Das müßt Ihr traun bei Pavia suchen! Ist dort ausgelaufen! Wird wohl da begraben liegen nebst dem Franzos, der mir's nahm!

Da schwiegen die Frauen und der Herr Burghardt sah wie in des jungen Nönnleins Auge eine große Angst zu lesen stand und Mitleid um ihn, um den noch keines je ein Mitleiden gehabt, seitdem er der Mutterhand entlaufen und sein Wehr und Waffen durch die Lande trug als ehrlicher deutscher Knecht.

Als er nun schlafen ging in sein weiches Bett und drunten von der Gasse herauf ein großer Lärm klang, blieb er noch einmal auf dem dunklen Gang stehen zu lauschen, daß nichts geschehe wider die Sicherheit von den Genossen. War es ihm da, als hörte er Schritte und fand wie von ungefähr das Nönnlein neben sich, das zitterte sehr. Da erbarmte er sich ihres jungen Leibs und sagte:

— Liebe Schwester Ihr müßt Euch nit fürchten.

Und sie sah ihn nur an mit ihren Augen. Sie gefiel ihm aber, war sie auch nicht eben schön. Fand er doch, sie sei anders, als die Lagerdirnen und beschaut' sie von der Seiten. Da klang von der Gassen herauf das Lied aus wilder Knechte Kehlen, die Arm unter des Weges zogen:

„Die Lantzknecht machten ihr Ordnung fest  
Ein Rath der ward beschlossen,  
Ein verlornen Haufen man machen soll,  
Ein Hauptmann ausgeschossen.  
Hauptmann edel ist er genannt,  
Man ruft ihn an mit Treuen,  
Nimm den verlornen Haufen zur Hand  
Lafs Dich Dein Leben nit reuen.“

Wie nun aber die Stimmen gar gräßlich rauh und wild waren anzuhören, drückt sich das Nönnlein



an den Fähndrich, der fühlt ihren warmen Leib, wie er nimmer hat gefühlt, seit er den Spiefs trug. Sie blieb aber neben ihm stehen und er hub an zu reden, wie er zu den beiden Klosterfrauen geredet hatte von dem, was er wufste allein, von Dreinhaun, Schlacht und Wunden. Und da sie noch immer das Landsknecht-Lied vor Pavia hörten verklingen von der Gasse herauf, erzählte er davon, wie er gegen Schwyzer gestanden und Franzos.

Das Nönnlein aber zitterte sehr bei all dem Graus und ging nicht von seiner Seiten. Da kam ein großer Stolz über ihn wegen seiner Pflicht und des zerschissenen Wamses, das er trug. Ein großer Stolz, daß er sei ehrlicher frumber deutscher Knechte Fähndrich, und brüstete sich und ward weich, wie sonst nicht seines Sinnes Art, und sprach:

— Wann es aber an's Letzte kommt und steht schlecht um uns, bleibt noch ein ehrlicher Soldatentod. Will nit auf dem Stroh verrecken. Ist nicht Mannes wert. Wann unser letztes Stündlein naht, dann heifst es sterben mit der Fahne, meiner angetrauten Braut. Und haut mir gar einer die rechte Hand ab, laß ich mir's nit anfechten, hab ich nur die Linke. So die aber auch fällt, nehm ich die Fahne zwischen die Zähne und wollen sie mir's entreißen und ich kann mich ihrer nicht erwehren, hüll ich mich in ihr Linnen als in ein Leichentuch, schick ein Stofsgebet zum Himmel und wart' auf den letzten Streich!

Da war es ihm, als schauerte das Nönnlein zusammen und legt' sich an ihn an. War ihm aber solches nimmer geschehen und er griff um ihren Leib. Sie aber machte sich davon. Ist jedoch kein Schrei gehört worden.

Wie nun die Nacht ganz hereinsank, ward es dem Fähndrich gar wundersam auf dem einsamen Lager. Der Mond schien zur Kammer herein und liefs ihn nicht schlafen. Still war es ganz geworden. Nicht ein Laut zu hören, als aller Stund der Ruf vom Türmer von Sankt Aegidien. Und die feine Lagerstatt plagte des Fähndrichs Glieder. War zu weich, daß allerlei Gedanken aufstiegen in seinem Hirn und er zurückdachte, wie er auch einmal ein junger Knab gewesen und Liebeshuld genossen. Und die alten Narben an Fufs und Schenkel brannten, daß sie ihn mahnten, wie er sein Leben verthan im rauhen Kriegsdienst.

Da ist ein großes Brennen über ihn gekommen und hob sich vom Lager, that die Thür auf und schlofs sie wieder fürsorglich, tappte den Gang hinab über die Stiegen bis dort, wo er des Nönnleins Zelle wufste, und fand keinen Riegel davor.

Da sie ihn aber sah, ward es ihr leid und fürchtete sich sehr und fing an zu rufen, er möchte ihrer schonen, und schrie laut, denn sie meinte gar, es ginge an ihr Leben. Er aber vergaß des Schwures, den die frumben Knechte gethan, bei ihrer aller Ehre.

Des Nönnleins kläglich Geschrei ward aber vernommen im Schwesternhause und die Frauen kamen gestürzt von allen Seiten ein brennend Lichtlein in der Hand. Und die Alte, die doch schön gethan mit dem Fähndrich, rief:

— Liebe Schwestern, es ist ein reisender Wolf unter die Schafe gefallen, lasset uns dem Feldhauptmann klagen, welche Schmach uns angethan, der als ein Hüter und Schirm bestellt ist vor den Knechten.

Da aber der Fähndrich aus der Zelle ging, flohen die Schwestern vor seinem Anblick. Er aber rief ihnen nach:

— Was locket Ihr den Mann mit Weibes Künsten, daß er seines Wortes und seiner Soldatenehre vergißt! Fürchtet nichts! Ich selbst will dem Hauptmann treulich alles melden!

Dann ging er in die Nacht davon, daß er seine Fahne übergäbe, denn er meinte, nun müsse sie wohl ein Anderer tragen.

\*

Auf dem Markt hatten die Landsknechte eine Ordnung gemacht, daß das gemeine Volk nit konnte herantreten. Die Trommeln klangen und Pfeifen und alle Knechte standen in Waffen. In der Mitte aber hatten sie zwei Reihen aufgestellt mit den langen Spiefsen, daß eine Gasse frei ward, durch die man konnte lange schreiten. Alles Volk stand aber rundum, Bürger und Ratsherrn. Auch der Alte der heimgekommen war mit 10000 Goldgülden beladen, die er ausfertigen wollte der Gemeinde der frumben Knechte.

Vor den beiden Reihen aber hielt auf einem schwarzen Pferde Herr Eys von Simmbach gar finster von Angesicht und bedeutete den Trommlern zu schweigen. Und nun trat der Profofs vor die Reihe mit hoher Mütze und wallender Feder, an der Seite das Schwert und den Stab in der Hand und liefs sich also vernehmen:

— Lieben Freunde und frumben Knechte. Ihr wifst wie wir einen Eid zum Himmel gesandt haben, daß wir schonen sollten alles was geistlich ist, welcher Art auch, bei unsrer Ehre.



Da riefen die Knechte laut:

— Das wissen wir!

Und der Profofs fuhr fort zu sprechen:

— Lieben Freunde und frumben Knechte, ich bitte Ihr wollt zu Herzen nehmen unser aller Ehre. Wie soll dem geschehen, so sein Wort bricht und unseres mit, damit die Welt weiß, was da gilt ehrlicher deutscher Knechte Schwur?

Wieder riefen die Knechte laut:

— Er soll des Todes sterben!

Weiter liefs sich der Profofs vernehmen und war ernst und gewaltig anzuschauen:

— Lieben Freunde und frumben Knechte, so klage ich an Heinrich Burghardt, Fähndrich, dafs er sich vergriffen an eines Nönnleins Ehre und Leib und damit gehandelt wider den Schwur. Und spreche ihn schuldig verletzt zu haben die Ehre frumber deutscher Knechte. Und überantworte ihn Eurer Gewalt nach dem „Recht der langen Spiefse“, so uns ausdrücklich verliehen durch kaiserlicher Majestät Gnade.

Da er nun also gesprochen trat Heinrich Burghardt vor, grüfste die Gemeinde und sprach mit fester Stimme:

— Lieben Freunde und frumben Knechte, ich bekenne mich schuldig sonder Hehl, dessen was Ihr gehört habt. Schuldig unserer Ehre Schimpf angethan zu haben. Und sage das sonder Scheu, dafs mich der Teufel des Fleisches arg geplagt, dafs ich mich nit mehr hielt in Zaum. Habe aber ehrlich gefochten bei fünfundzwanzig Jahre wider Schwyzer und Türken und Franzos und die Fahne getragen in den feindlichen Haufen hinein und hätt sie nit gelassen, mir wär denn das Lebenslicht ausgeblasen. So fürcht ich mich auch nit, sondern geh in den Tod ohne Augenzucken. Besser ein Tod durch ein ehrlich deutsch Gewaffen, denn ein Tod auf dem Stroh. Hab auch genossen, was auf dieser Erd ist zu geniefsen, fand, es sei nicht gar so süfs und mag nimmer mehr. Will träumen, dafs ich ging nun der letzten Feldschlacht entgegen. So bitt ich Euch denn um Verzeihung lieben Freunde, wenn ich gefehlt wider deutscher Knechte Ehre, aber da ich selbst zu unserm Feldhauptmann gekommen bin und hab gesagt all meinen Fehl, so bitt ich Euch, inständigst um letzte Gnade: Ihr mögt's kurz machen. Stofst zu wie bei Pavia und Wien, und wenn ich sollt weichen nach einer Seiten, so bitt ich Euch, Ihr mögt nit glauben, ich fürcht mich, sondern anrechnen, dafs ich ein Auge verlor wider den Feind!

Wie er aber so gesprochen, gab er seine Fahne ab und küfste ihr reines Tuch, wie er einst kein Weib angesehen, sondern nur seine Fahne. Kniete nieder dann zum Gebet. Als er aber aufstand, waren aller Augen nafs.

Da trat der Profofs zu ihm, stellt ihn vor die Gasse der langen Spiefse und gab ihm drei Streich auf die rechte Achsel, und sprach:

— Im Namen des Vaters, im Namen des Sohnes, im Namen des heiligen Geistes! Gott sei Dir Armen gnädig!

Dann liefs er ihn laufen, und Heinrich Burghardt, der ein Fähndrich gewesen, trat in die Gassen, die Hände in einander gelegt, die einst die Fahne gehalten, und betete laut mit fester Stimme:

— Ihr Heiligen, die ihr mir beigestanden in vielen Schlachten, verlafst mich nit . . . . .

Da geschah es, dafs die Ersten aber inne hielten zu stofsen und konnt Herr Burghardt beten bis dahin, als ihm ein Spiefs in die Seite drang, dafs sein rotes Blut fofs. Er ging aber fort aufrecht um einen Schuh breit nach der Seiten wie er gesagt und schrie laut, dafs er den Schmerz überwände:

— Verlafst nit einen frumben deutschen . . . . .

Ist aber nit weiter gekommen, denn die Eisen drangen auf ihn ein von rechts und links, dafs erfüllt würde das Recht der langen Spiefse zu frumber deutscher Knechte Ehre, wie es verliehen durch kaiserlicher Majestät Gnade.

Heinrich Burghardt fiel auf sein Angesicht und stund nimmer wieder auf.

Die Knechte aber knieten nieder insgemein und thaten ein Gebet um Heinrich Burghardts, der ein Fähndrich gewesen, Seele. Darnach machten sie ein Ordnung, zogen drei Mal um den Körper. Die Schützen schossen drei Mal ab im Namen des Vaters, des Sohnes, des Geistes, zogen wieder um den Leib und bildeten ein Beschlufsring.

Und der Hauptmann winkte, dafs der Profofs vortrat und sich also liefs vernehmen:

— Lieben Freunde und frumben Knechte habt Dank für gute Justiz!

Darnach deckte der Freimann, der in Rot gekleidet ging, ein Tuch über den Körper und Herr Eyfs von Simmbach trat in ein Haus mit den Ratsherren, dafs er das Geld erhielt. Die Knechte aber thaten sich zu den Dirnen und liefsen was drauf gehen, denn es war Beutetag. Dachten aber an den Fähndrich nicht mehr und war jeder froh, dafs ihm selbst nicht also geschehen.





## BUERGERLICHE BAUKUNST

**W**IR Deutschen sind ein unpraktisches Volk. Wenn wir nach langem Ringen und auf manchen Umwegen ein Ziel erreichen, pflegt es eine geschlagene Stunde zu spät zu sein.

Fast ein Jahrhundert lang haben wir gelassen zugesehen, wie der wertvollste alte Kunstbesitz aus Kirchen, Klöstern, Rathhäusern und alten Schlössern vom Handel in die ausländische Kulturwelt entführt wurde. Heute wird jedes wurmstichige Kruzifix, jeder morsche Grabstein im Reich inventarisiert, und wir beschränken uns nicht darauf, in den Hauptstädten das allerbeste an noch erreichbaren Alt-sachen zu sammeln, sondern errichten fast in jeder Provinzialstadt kostbare Monumentalbauten, um allerlei Bodenrummel, dessen Wert zu dem des Museumsbaues in keinem Verhältnis steht, prunkhaft aufzustellen. Wo er dann als ewiges Vorbild die Begriffe verwirrt.

Und während wir — zu spät — uns um die Rettung und Erhaltung von toten Dingen aus abgestorbenen Zeitaltern bemühen, die zum allergrößten Teil kaum den Historiker angehen, lassen wir die noch lebendigen und lebensfähigen Ausläufer einer jüngstvergangenen Kulturepoche zu Grunde richten. Ueberall studiert man das alte deutsche Bauernhaus und legt die Ergebnisse in dicken Bänden für den Gebrauch des Archäologen nieder. Hat man aber davon gehört, daß die Bauschulen, auf denen die Maurermeister gebildet werden, die die Bauernhäuser umbauen oder neu aufführen sollen, ihre Zöglinge anhalten, nach Möglichkeit die praktischen und künstlerischen Gedanken des alten Bauernhauses als Ausgangspunkt zu nehmen? Im Gegenteil, man füttert sie, wie der Augenschein lehrt, allerorten mit derselben zeitlosen Kunst.

Und noch schlimmer steht es überall mit der bürgerlichen Baukunst. Jede Provinz besitzt aus dem vergangenen Jahrhundert, wenn nicht aus noch älterer Zeit, ihre eigenartigen, künstlerischen Ausdrucksmittel für die Bedürfnisse des bürgerlichen Wohnhauses. Vor einem Jahrzehnt wiesen die kleineren Städte noch überall den einheitlichen Charakter einer gediegenen bodenwüchsigen Bauweise auf. Und heute erleben wir an allen Ecken und Enden, wie von den Bauschulen und Akademien ein unverantwortlich armseliger, unverständiger neuer Geschmack eindringt — wenn man es Geschmack nennen will —, das Vorhandene zerstört und an die Stelle einer gediegenen Tradition den charakterlosen Mischmasch unverstanden zusammengestohlener oder handwerksmäßig aus einer spielerigen Technik entwickelter Formen setzt.

In meiner engeren Heimat sehe ich das Unheil seit Jahren seinen Gang gehen. Was ist aus Blankenese geworden, dessen reiche einheimische Architektur alle Motive enthielt, aus denen ein verständiger Architekt das moderne bürgerliche Landhaus unserer Zeit hätte entwickeln können! Architekten und Maurermeister haben an Stelle der wundervollen, malerischen Fischer- und Schifferarchitektur die ödesten, plattesten Ausgeburten jeglicher Art von Akademismus gesetzt.

Warum können die Engländer eine heimische Bauweise am Leben erhalten und weiter entwickeln nach den Bedürfnissen jedes neuen Geschlechts, und warum können wir es nicht?

Bei uns wird beständig experimentiert.

Ich weiß nicht, ob es in Norddeutschland eine Bauakademie oder Bauschule giebt, die nicht Architektur an sich lehrt, Antike, Gotik, Renaissance, sondern für den Hausbau auf die überall noch vorhandene Grundlage der heimischen



bürgerlichen Bauweise hinleitet, ihre reichen, entwicklungs-fähigen Kunstmittel betont, studiert und weiterzubilden versucht.

Es steht zu fürchten, daß es wieder einmal zu spät ist, wenn unsere Theoretiker aus dem fernen Reich der Gotik und der Renaissance bis zu der uns zunächst liegenden Zeit vorgedrungen sind.

\*

Seit einer Reihe von Jahren habe ich die Zustände am Nordabhang des Harzes zu beobachten Gelegenheit gehabt. Sie liefern ein typisches Beispiel für das, was in ganz Norddeutschland geschieht und unterlassen wird.

Vor Allem bieten die beiden fast verschmolzenen Bergstädte Klausthal und Zellerfeld ein lebendiges Bild dessen, was noch vorhanden ist an altem, gesundem Leben, und was sich an öder Geschmacklosigkeit einzudrängen beginnt.

Es ist ein lieblicher Fleck Erde, dessen Schönheit nicht den Ruhm hat, den sie verdient.

Wer von Goslar aus das meilenweit sich dehnende Waldgebiet hinaufsteigt kommt dicht vor Zellerfeld auf einen breiten Fußweg, der, fest und wohlgepflegt wie in einem Stadtpark, vom Spiegelthal aus durch den Fichtenwald berganführt. Auch dieser Wald hat etwas parkartiges. Der Wind streicht durch die schütterten über die Halden verteilten Bäume, und das Sonnenlicht dringt ungehindert überall bis zum Boden, wo es im dichten Unterholz die silbrigen Rückseiten der Himbeerblätter aufleuchten läßt.

Von der letzten Biegung aus sieht man die Fichtenstämme eine hohe grüne Masse überschneiden, ein paar Schritte und man tritt wie durch eine Haustür aus dem Walde auf die ungeheure, sanft ansteigende Fläche der Zellerfelder Wiesen.

In leichter Wendung der Bewegung der Bodenfläche angeschmiegt, strebt der helle Weg auf die Höhe, wo die lichte Unendlichkeit des Himmelsraumes sich aufthut. Ein Kind könnte meinen, der Pfad führe direkt in den Himmel hinein.

Luft und Licht spielen um diese Wiesenkuppe anders als in den Thälern oder auf den bewaldeten Bergen. Nicht zweimal habe ich dieselbe Stimmung angetroffen. Bei klarer Luft scheint der Himmelsraum tiefer als anderswo. Weiße feste Wolken, die nahebei vorüberziehen, haben etwas von persönlichem Dasein. Man möchte sie grüßen. In pathetischer Plastik bauen sich die dunkeln schweren Gewitterhimmel auf, wo sich ihre ganze Konstruktion überblicken läßt, und wenn ein durchsonnter Nebel die Riesenkuppe einhüllt, dehnen und strecken sich die Formen der Mäher und Heuwagen in phantastischem Schattenriß.

Die Farbe aber wechselt auf dem Wiesengelände fast so oft und so stark wie auf einer Wasserfläche. Morgens im Tau schimmert es bläulich, mittags dehnt es sich in tiefem Grün, beim Sonnenuntergang erscheint es wie von sattem Orange übergossen.

Erst von der Bank auf der Kuppe aus liegen die beiden Städte vor einem. Zellerfeld breit gelagert auf dem sanften Abhang, Klausthal jenseit der Senkung, die der Zellbach durchfließt, in langem Straßenzuge den Abhang hinansteigend, den die Windmühle krönt. Der Ausblick ist sehr schön. Dicht zusammengedrängt liegen die Häuserreihen mit rotem Ziegel- oder schwarzem Schieferdach vom dicken

Grün der Baumkronen durchsetzt. Rings umher erstrecken sich die Wiesen über das sanfte Hügelgelände, das in der Ferne von blauen Waldhügeln eingeschlossen wird. Nach allen Seiten führen von dem Städtekomplex die dunkeln Streifen der Alleen über das Wiesengelände.

Auch diese Landschaft trägt bei jedem andern Licht einen andern Charakter. Bald ist sie tonig zu einer ruhigen Einheit gestimmt, bald treten die Wiesenflächen in leuchtendem Grün gegen ein starkes Blau der Waldberge heraus, während die Dächer mit scharfem Rot aus den Baummassen lugen.

Ostwind und Westwind rufen hier so starke Gegensätze der Stimmung hervor wie nur an der Nordseeküste: unter dem Westwind ist Alles tonig und weich, der Ostwind bringt alle Farben stark und leuchtend heraus, aber ohne Härte.

Als ich den Weg zur Kuppe das erste Mal hinanstieg, war ich gespannt, ob in den beiden Bergstädten, den alten Kulturzentren der Umgebung, noch ein Rest einer alteinheimischen Architektur vorhanden sein, und wie sie sich zu dem Charakter dieser Landschaft verhalten möchte.

Nach der Erfahrung in andern Städten durfte ich erwarten, daß von Berlin aus der Cementbau mit abstracten Fassaden und vielen schlechten Ornamenten in deutscher Renaissance und Rokoko, und von Hannover der Rohbau mit Ornamenten von gelben Ziegeln, mit Türmchen und Giebelchen und mit den kleinlichen Dächern in scheußlichem rotvioletten englischen Schiefer eingedrungen sei, von denen ein einziges im Stande ist, das Antlitz einer ganzen Landschaft zu verschänden.

Von der Kuppe aus war nichts davon zu erkennen. Die Kirche von Zellerfeld ragte mit einem schlichten monumentalen Kupferdach über Dächern und Baumwipfeln empor, und ihr Dachreiter erhob sich darüber in so zierlicher Silhouette, wie sie sich bei Schieferdächern überhaupt nicht erreichen läßt. — Ich mußte mich bei dem reizvollen Gebilde wieder einmal fragen: woher kommt die Vorliebe unserer Architektur für das Schieferdach? Sachverständige sagen aus, daß bei einem Monumentalbau das Kupferdach nicht wesentlich teurer ist, angesichts der Erhaltungskosten sogar billiger. Die Wiedereinführung des Kupferdachs wäre für die ganze Kirchenbaukunst eine Erlösung. Wer den Turm mit Kupfer bekleidet und nicht mit Schiefer deckt oder als Backsteinpyramide aufführt, muß zu einer edleren Ausbildung der Silhouette gelangen, und wer im Dach die eine große Masse der grünen Farbe des Kupfers hat, ist gezwungen, die Wand als ernste schlichte Masse dagegen zu setzen, mit einem Wort, auf Monumentalität auszugehen. Auch das Ziegeldach hat die Eigenschaft, nach Einfachheit und Ruhe auch in der Behandlung der Fassade zu drängen.

\*

So eng verbunden, so verschieden sind die beiden Bergstädte in der Anlage und im Aufbau.

Zellerfeld wirkt wie eine ganz moderne Stadt. Es ist in große, rechteckige Baublöcke geteilt, die sehr breiten Straßen sind mit Alleen von alten Bergahornbäumen eingefasst, die Häuser sind alle groß und palastartig. Das Centrum bildet die prächtige Kirche, die sich mit ihren Sandsteinquadern, ihrem Kupferdach und zierlichem Dachreiter von den Ziegel-



dächern und verschalten Wänden der Wohnhäuser abhebt. Inwendig ist sie sehr restauriert. Sie liegt der Länge nach zwischen dem weiträumigen, von Bäumen umgebenen Marktplatz und den sogenannten „Terrassen“, dem alten Kirchhof, wie es scheint. Dieselbe eigenartige Disposition kommt in Klausthal wieder vor.

Der moderne Charakter dieser Stadtanlage schreibt sich vom Wiederaufbau der Stadt nach dem furchtbaren Brande von 1672 her. Damals wurde das alte natürlich gewachsene Straßennetz aufgegeben und durch den regelmäßigen Stadtplan ersetzt. Aber man wußte damals noch Städte zu bauen. Der Marktplatz mit seinen geschlossenen Wänden und den an den Seiten entlangführenden Straßsen bezeugt es.

Klausthal hat einen ganz verschiedenartigen Grundriß. Es steigt mit einer einzigen langen StraÙe vom Zellbach den sanften breiten Hügel hinan und lagert sich oben und auf dem jenseitigen Abhang mit einem geräumigen Straßennetz um Kirche, Marktplatz und den ehemaligen Kirchhof. Aber die Straßsen sind durchweg baumlos, die Wipfel, die man aus der Ferne die Häuserreihen begleiten sieht, ragen aus den Höfen auf.

Älter als die Steinkirche von Zellerfeld ist die von Klausthal (erbaut 1642) in demselben Stil errichtet wie die Wohnhäuser. Man sieht von außen nur die graugrün gestrichene Bretterverschalung unter dem grauen Schieferdach. Hohe Fenster in weißgestrichenen Rahmen machen die Fläche lebendig, Dachreiter und Turm, dicht hintereinander, krönen das Dach mit ihrer kräftigen Silhouette.

Was der Anblick der roten und schwärzlichen Dächer in den grünen Baumkuppen aus der Ferne versprach, hält die Behandlung der Häuserwände; in der That liegen in Klausthal und Zellerfeld die Daten einer sehr charakteristischen, mit reichen Mitteln ausgestatteten bürgerlichen Baukunst vor, die sich mit sehr feiner Empfindung dem Charakter der Landschaft einfügt.

Aber es ist der letzte Moment, eine Vorstellung von der alten Eigenart zu gewinnen. Ueberall lassen sich die ersten Spuren eines neuen Geschmacks erkennen, der sachte und scheinbar harmlos auftretend in wenigen Jahren das Alte bis auf die letzten Spuren beseitigt haben wird. Vieles ist schon verschwunden und kann nur noch durch den Rückschluß aus dem Zustande der Hinterhäuser und der Architektur verstreuter einzelner Höfe als ehemals auch im Straßsenhaus vorhanden erkannt werden.

Das kommende Geschlecht wird, wenn nicht Einhalt geschieht, keine Ahnung mehr haben, wie schön die Städte einmal gewesen sind. Warum sollte es den einsamen Bergstädten schließlichs anders ergehen als so vielen andern Städten und Städtchen in Norddeutschland?

Wie heute die Dinge liegen, wüßte ich kein besseres Beispiel, zu studieren, wie die Umwandlung vor sich geht. Denn die Bewohner sind nicht reich. Ein praktisches Bedürfnis für den Umbau liegt selten vor, was geschieht, entsteht lediglich aus einer Veränderung des ästhetischen Bedürfnisses. Man will Neues und sucht es nicht in der Umwandlung und Ausbildung der vorhandenen, sondern durch den Import neuer Gedanken zu erreichen.

Der heutige Zustand ist nicht so alt, wie es scheinen mag. Ziegeldach und Schieferdach sind erst durch den Einfluß der Versicherungsgesellschaften, also seit der Mitte

unseres Jahrhunderts, an die Stelle des früher hier allgemein verbreiteten Schindeldaches getreten. Auch die regelmäßige, auf das Vorbild des italienischen Palastes zurückgehende Verteilung gleich großer einzelner Fenster ist wohl kaum älter als ein Jahrhundert. In der Zellerfelder Apotheke, die aus dem Ende des 17. Jahrhunderts stammt, sind die Fenster noch zu breiten Gruppen zusammengeschlossen, und an der Nordseite des Marktes steht nicht weit davon noch ein Haus, dessen Fensteranlage den älteren Typus vertritt, der nicht auf die äußere Regelmäßigkeit der Fassade ausgeht, sondern auf die angemessene Beleuchtung der Innenräume. Breite nordische Fenster, die viel Licht einlassen, sitzen genau da, wo das Zimmer sie braucht. Eine Abbildung dieses Hauses würde uns heute den Eindruck eines ganz modernen englischen Wohnhauses machen, wie es sich im Anschluß an altenglische Vorbilder entwickelt hat. Wir müssen diese leider nur spärlichen Reste sehr sorgfältig beachten, denn sie geben uns die nationale Rückendeckung bei der Einführung eines praktischen bürgerlichen Baustils, der mit der unseligen Tradition des italienischen Fassadenschemas bricht. Wären die geeigneten Formen bei uns nicht vorhanden, müßten wir uns die Ideen aus England holen. Es scheint noch nicht genügend bekannt zu sein, daß wir auf Grundlage unserer naiven älteren Baukunst ganz ähnliche Wege zu gehen berechtigt sind wie unsere praktischen Vetter, die mit der Theorie nicht so viel Federlesens machen wie wir, und nicht so leicht von dem Glanz fremder Ideen geblendet werden.

In der Behandlung der Außenwand lassen sich zwei Typen unterscheiden, die Einkleidung mit Holz und die mit Schiefer. Das unverkleidete Fachwerk, das sich in jüngster Zeit vordrängt — namentlich im Bergstädtchen Lautenthal —, scheint ursprünglich ganz unbekannt gewesen zu sein. Cementwurf kommt nicht vor. Der Ziegelrohbau hannoverscher Observanz bildet eine ganz seltene Ausnahme.

Das Haus mit Holzverschalung überwiegt. Es ist in der Regel mit roten Ziegeln gedeckt, seltener mit Schiefer. Früher scheinen die Bretter der Holzverschalung in einem grünlichen oder gelblichen Ton gestrichen worden zu sein. In dieser grünlichen oder gelblichen Wand, die sehr feinfühlig zu dem roten Dach gestimmt war, standen bis vor kurzem die Fensterrahmen weiß und die Fensterläden und die Thüren oxsenblutfarben, auch wohl dunkelgrün oder blaugrün.

Ganz ähnlich wurde das in schwarze oder graue Schieferplatten gekleidete Haus behandelt. Bei den älteren pflegen die Schieferplatten der Wände dicker und derber gebrochen zu sein, mehr alla rustica, bei den jüngeren sind sie glatter bearbeitet, was nicht so malerisch mehr wirkt, und hier wird oft eine bunte Ornamentik ausgebildet, die an Leder- oder Fellmosaik erinnert.

Doch finden sich die reicher ausgebildeten Typen dieses Stils nicht sowohl in den Bergstädten wie in dem nahen Goslar.

Bei den älteren Häusern wurde in der Regel ein schwärzlicher Schiefer gewählt, der aber nicht die sammetartige Tiefe hat wie in Bamberg und Umgebung. Neuerdings scheint man den grauen Schiefer zu bevorzugen. Auch bei der Schieferbekleidung sind die Fensterrahmen weißgestrichen, und die Läden und Haustüren standen wohl einst in einem passenden Grün dagegen. Zuweilen erhebt sich über den dunkeln Schieferwänden ein leuchtend rotes Ziegeldach.



Dieser farbige Aufbau ohne ornamentale Formen bleibt durch alle Stilwandlungen hindurch wesentlich derselbe. In den Harzer Bergstädten spricht sich auf den Thüren allein die Freude an ornamentalem Schmuck aus. Und an dieser Stelle konnte die Phantasie sich ausgeben, ohne daß die Monumentalität des Gesamteindrucks darunter zu Schaden gekommen wäre. Denn der grüne oder oxsenblutfarbene Gesamtton gab die einheitliche Wirkung in die Ferne, und der Reichtum des Details enthüllte sich erst dem Eintretenden. Keinem Teil des Hauses kommt man so nahe wie der Thür.

Es ist ein Vergnügen zu beobachten, wie reich vom ausklingenden Barock her die Thüren der Bergstädte alle Motive der Zeitstile abwandeln. Die ältesten tragen einen Schmuck, der noch an die starke Blumenfreude des siebzehnten Jahrhunderts erinnert. So steht in Wildemann ein Haus, dessen Thürflügel mit Nelkenstöcken geziert sind. Dann folgt das Muschelwerk des Rokoko, die Urne des Zopfstils und die Leier des Klassizismus. Griffe und Thürklopfer standen in blankem Messing als prächtige Flecke auf dem grünen Anstrich.

Ebenso mannichfaltig wird das weißgestrichene Gitterwerk des Oberlichts abgewandelt. Auch dieses verrät überall den Zeitstil. Hie und da trägt es als Mittelstück die Laterne, die ihr Licht zugleich dem Innenraum der Diele und der Haustreppe spendete.

Als besonderer Schmuck der Fassade kommt das Blumen-gitter vor den Schiebefenstern hinzu. Am vielseitigsten ist es im Bergstädtchen Grund entwickelt. Es ist geradezu erstaunlich, in wie viel Motiven dort das einfache Gitterwerk umgeformt wird. Meistens wird es grün gestrichen, gelegentlich mit weißen oder roten Köpfen. Wie reizvoll dieser einfache Schmuck sich einfügt, wie stark er vor den weißgestrichenen Fensterrahmen mit den grünen Blättern und roten Blüten der Geranien wirkt, kann man nur an Ort und Stelle empfinden. Wenn bei einem Häuschen ohne Stockwerk aus dem mächtigen roten Schieferdach ein Erker mit weißgestrichenem Fensterrahmen vorspringt, der unten durch das grüne Blumengitter mit seiner Fülle roter Geranien abgeschlossen ist, so thut das mehr aus als jede denkbare plastische Verzierung.

Darin besteht überhaupt die schlichte Schönheit dieser Bauweise, daß Alles auf eine Anwendung der Farbe in großem Stil gegründet ist. Wo Farbe so angewandt wird, kommt keinerlei Form dagegen auf.

Am stärksten wirken die weißgestrichenen Fensterrahmen.

Dies Motiv zeugt von großer Feinheit der Empfindung. Wo es einmal da ist, kann man sich gar nicht vorstellen, wie die tiefe Dunkelheit, die die Fensteröffnung bildet, in eine schwarze Schieferwand, in eine rote Ziegelmauer oder in eine gelbe oder grüne Holzverkleidung feinfühler eingefügt werden kann als durch die weiße Umrahmung. Man denkt an orientalische Teppiche, wo jeder Farbfleck durch eine weiße oder schwarze Linie eingesäumt ist.

Wir haben hier die letzten Reste einer in großem Sinne koloristischen Architektur vor uns und können uns eben noch ein Bild ihrer Wirkung machen. Es waren genau dieselben Prinzipien, die vor einem Menschenalter überall in den kleinen Städten Norddeutschlands herrschten, und die im letzten Grunde wohl aus Holland oder Belgien stammen.

Ihr Wesen besteht in der Farbigeit der Bauglieder,

nicht in der Aufmalung von Ornamenten. Formen kommen nur an der Thür und ihrem Oberlicht vor. In seltenen Fällen, wie bei dem Holzpalazzo der Zellerfelder Apotheke, als Masken an den Balkenköpfen.

✱

Es ist nun sehr lehrreich zu beobachten, wie diese herrliche alte Bauweise, die sich der Landschaft so wundervoll einfügt, vernichtet wird, ohne daß man ein Haus einreißt.

Zuerst wird vorsichtig die Farbigeit beseitigt. Gegenwärtig steht die alte Gewöhnung der Einwohner offenbar im Kampf mit der Tendenz der Anstreicher, die mit fortschrittlichen Ideen von der Schule kommen. Noch sind die Fensterrahmen weiß und die Blumengitter grün. Aber die ehemals gelblich oder grünlich gestrichenen Wände, die ehemals rotbraun oder grün gestrichenen Hausthüren tragen schon einen Anstrich in Steinfarben, die Thüren sind hie und da sogar schon holzfarben gestrichen, was zu den blanken Messinggriffen und den weißen Oberlichtern sehr schlecht paßt. Fast noch schlimmer sieht es aus, wenn die Füllungen oder die Ornamente in einem hellern Ton abgesetzt sind.

Wo man von den alten Schiebefenstern zum modernen System der aufschlagenden Fensterflügel übergegangen ist, pflegt das Holzwerk lasiert im Naturton stehen zu bleiben, oder man streicht es holzfarben an. Es läßt sich gar nicht sagen, wie furchtbar so ein „modernisiertes“ Haus neben einem benachbarten wirkt, das der alten Weise der weißgestrichenen Fensterrahmen treu geblieben ist. Das modernisierte Haus sieht wie gestorben aus, denn in geringer Entfernung sprechen die trübseligen Töne der Fensterrahmen gar nicht mehr mit, und die Dunkelheit des Fensters sitzt brutal in der Wandfläche. In Zellerfeld ist eine Straßensperspektive durch ein Haus abgeschlossen, das mit weißen Fensterrahmen lieblich aus dem Schatten prächtiger alter Bäume hervorleuchtet. Wenn sie erst holzfarben gestrichen sind, wird all dieser Reiz dahin sein. Auch der Blumenschmuck wirkt nur hinter den weißen Rahmen.

Doch ist das nur der Anfang. Das alte Fenster liefs den Gedanken an eine Verzierung durch ornamentale Formen gar nicht aufkommen. Sowie es holzfarben gestrichen wird, stellt sich das Bedürfnis ein, es mit Ornamenten zu umkleiden. Man setzt ihm an den oberen Ecken eine Art Verkröpfung an, oder es wird unter der Fensterbank ein lambrequinartig ausgeschnittenes Brett aufgenagelt. Damit ist die alte monumentale Wirkung aufgehoben, diese spielenden Formen machen alles klein und winzig. Es geht genau wie bei der großstädtischen Architektur, die das Fenster mit Säulchen und Giebelchen zu einer Art Tabernakel macht, seit sie nicht mehr versteht, es durch Farbe gegen die Wand abzugrenzen.

Man sieht, wie wenig dazu gehört, um den alten Charakter zu vernichten. Noch zehn Jahre, und die letzte Spur ist dahin.

Das Herz thut einem weh, wenn man das mit ansehen muß.

Eine vornehme, schlichte bürgerliche Architektur wird durch die blödsinnigste Verzierungswut und die Verirrung des Farbengefühls ausgerottet. Und diese alte Architektur enthält alle Elemente, die zu einer modernen künstlerischen Entwicklung des Bürgerhauses nötig wären. Die kleinste



alte Hütte wirkt monumentaler als irgend ein überladener großstädtischer Prachtbau in deutscher Renaissance oder Barock.

✱

Auch einzelne Neubauten kommen schon in Betracht.

Es ist schlimm, daß Staatsbauten wie die Reichspost in Zellerfeld, die eben fertiggestellt ist, mit ihren gotisierenden Giebeln und den schematischen, handtuchförmigen Fenstern in „naturfarben“ gestrichenem Holzwerk ein so verderbliches Beispiel giebt. Was für Unheil und Verwirrung ein einziger Bau anrichten kann.

Aber immerhin muß anerkannt werden, daß dies Postgebäude sich mit seiner Holzverschalung noch der ortsüblichen Bauweise anpaßt.

Bedenklicher ist das Wohnhaus eines Maurermeisters, das sich im Rohbau hannoverscher Tendenz zwischen den beiden Städten am Zellbach erhebt. Ein aus gediegenem Material aufgeführter Kasten, der mit seiner akademischen Fensterbildung und dem Verzicht auf Farbe als ungeheure Geschmacklosigkeit in der reizvollen koloristischen Architektur der kleinen Häuser seiner Umgebung steht. Aber es wird hier wie überall gehen: die Besitzer der kleinen Häuser werden den ungefügigen Block für gut halten, und wer einen Neubau plant, wird sich solch ein Haus wünschen. Wären aber die beiden Städte ganz in diesem Stil errichtet, so müßten Künstler und Kunstfreunde durch Warnungstafeln im weiten Umkreis vor dem Betreten der Stätte gewarnt werden.

Der Erbauer handelt in gutem Glauben, er bringt zur Anwendung, was er auf der Bauschule gelernt hat. Nicht er, die Schule ist für das Unglück verantwortlich.

Auch die deutsche Renaissance spukt schon vor. Ein Schlächtermeister hat sich als Ladeneingang ein Triumphthor an das Haus kleben lassen mit reichornamentierten Säulen und einem Giebelfeld, in dem zwei Waldschnepfen an einer Weintraube naschen.

Nicht lange, so wird es der Traum jedes Bergmanns werden, durch solch ein geschmücktes Portal in sein Haus zu treten, das viele sehr schmale Fenster mit Stucksäulen und Gebälk, einen Turm mit Zwiebelkuppel und ein reichgegliedertes Dach mit vielen Erkern haben muß.

Dies ist keine müßige Phantasie: sobald die beiden Bergstädte, was bevorzustehen scheint, Winterkurorte werden, wird jeder so bauen können.

✱

Vielleicht ist noch die Hauptsache zu retten, vielleicht sogar Verlorenes zurückzugewinnen, wenn von der richtigen Stelle aus gearbeitet wird.

Es ist Sache des Landrats von Zellerfeld, der bereits ein Lokalmuseum gegründet hat, der Pastoren und Lehrer, denen die Bildung der Einwohner anvertraut ist, ihnen klar zu machen, welch kostbaren Besitz sie aufgeben, wenn sie sich von den Maurer- und Malermeistern verleiten lassen, den verderblichen Geschmack aufzunehmen, der von den Schulen mitgebracht wird.

Lehrer und Pastoren sind vor Allen berufen. Denn mit dem einfachen koloristischen Hause, das sein Bewohner durch eigenhändige Erneuerung des Anstriches selber frisch und freundlich zu halten imstande ist, schwindet der letzte Rest künstlerischer Kultur, schwindet die Freude am Hause und an der so wichtigen Blumenzucht, die hinter holzfarbenen gestrichenen Fensterrahmen erfahrungsgemäß zurückgeht.

Mögen die Seelenhirten ihres Amtes walten!

✱

Doch liegen die letzten Ursachen des Uebels nicht in lokalen Zuständen, sondern an der Erziehung, die unsere Architekten an den Hochschulen, unsere Bauhandwerker an den Baugewerk- und Malerschulen erhalten.

Offenbar fehlt es überall an der Ueberzeugung, daß es für die bürgerliche Architektur nicht auf die ornamentale Form — einerlei ob sie dem hannoverschen Backsteinbau oder einem der in Berlin gepflegten historischen Stile vom Flamboyant bis zum Rokoko angehört — sondern auf die Farbe ankommt.

Möge dem kommenden Geschlecht von Architekten und Bauhandwerkern deshalb vor Allem eine gediegene Erziehung des Farbengefühls zu teil werden. Ist die Vorliebe für Stein- grau, für den holzfarbenen Anstrich, für die Lasur des Holzes im Baugewerbe überwunden, so wird die Verwendung des albernem aufgewärmten plastischen Ornaments von selber verschwinden. Sowie der weißgestrichene Fensterrahmen und die grüne Thür wieder da sind, muß aller überflüssige plastische Schmuck fallen und damit die Zwangsjacke der modernen Fassade, die die Wiedereinführung des breiten nordischen Fensters verhindert.

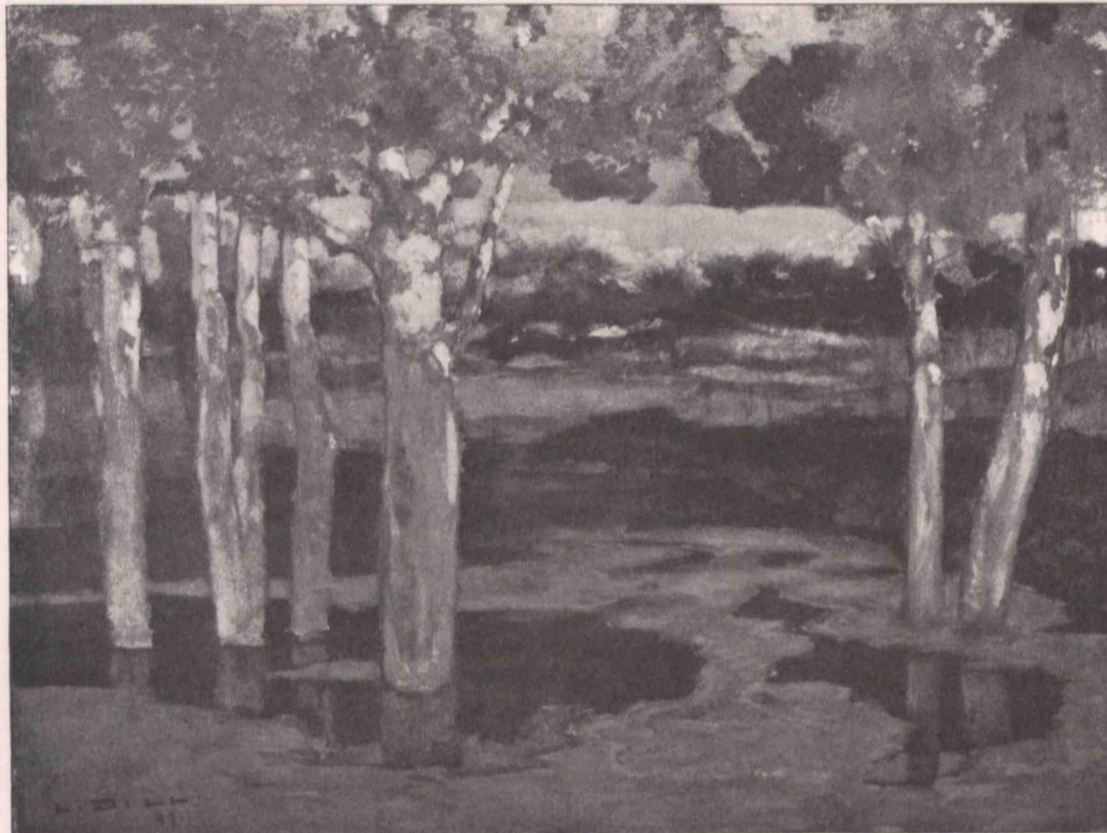
Erst auf der Grundlage dieser koloristischen Tendenzen wird es möglich sein, eine bürgerliche Baukunst zu entwickeln, die keine Karikatur ist und selbst bei den geringsten Dimensionen die Monumentalität besitzt, die heute selbst den massigsten Bauwerken so oft abgeht.

Noch ist in den kleinen Städten und Dörfern im ganzen Norden das Material vorhanden, um das Wesen des koloristischen bürgerlichen Baustils kennen und empfinden zu lernen. Aber es ist schon die höchste Zeit, wenn wir nicht wieder einmal zu spät kommen wollen.

ALFRED LIGHTWARK







## AUS MUENCHEN

LUDWIG DILL

UND DIE

### NEUEREN BESTREBUNGEN DER MUENCHENER LANDSCHAFTERSCHULE



IE Vorstellungen, die in den weiteren Kreisen der Gebildeten von moderner Kunst herrschen, haben bekanntlich wenig Ähnlichkeit mit ihr, wie sie heut thatsächlich ist. Denn jene rühren zumeist von den mit pöbelhaftem Gepolter auftretenden kunstlosen Erzeugnissen einer Programm-malerei her, wie sie sich in den Ausstellungen breit macht. Was aber vor sechs Jahren noch als das unbedingt Richtige, gleichsam als etwas endlich Entdecktes und Erkanntes galt, erscheint uns heute im Lichte eines Zeitproblems von nur vorübergehendem Interesse, dessen Lösung nicht den Wert einer positiven Errungenschaft besitzt, sondern mehr den einer Negation, eines Frontmachens gegen die gerade übliche handwerksmäßige Schablone — handwerksmäßig im idiosen Sinn — deren definitiven Untergang sie herbeiführte.

Leistungen von hohem künstlerischen Rang brachte die Pleinairschule nicht hervor und wo gleichzeitig doch solche

entstanden, erkennen wir heute den nur losen Zusammenhang mit jener Bewegung. Die Thatsache, ob eine Fläche hell oder dunkel gestimmt, erscheint uns heute nur noch als Unterschied, nicht mehr als Vorzug. Ueberdies hatte ja für den Landschaftler das Studium unter freiem Himmel stets eine *conditio sine qua non* bedeutet, das die Fontainebleauer schon zu einer Feinheit ausgebildet, die unsere heutige Kunst kaum wieder erreicht.

Nachdem die Bewegung zu den dankenswerten Resultat eines neuen vertieften Studiums überhaupt und damit zu von neuem beginnender Selbständigkeit geführt hatte, läge nun das Heil durchaus nicht mehr im konsequenten Verfolgen jener einstigen Dogmen. Ja, die uns anhaftende Scheu, sie rücksichtslos zu durchbrechen, die Früchte einer der mächtigsten Kunstrevolutionen praktisch wieder vollständig zu negieren, ist dem Fortgang der Entwicklung direkt schädlich. Denn die Begleiterscheinung der modernen Kunst: Freiheit, offene Bahn geschafft zu haben, ist ihr größter Erfolg.



Die schrankenlose, nie dagewesene Entfaltung der Individualität, das bis jetzt einzig sichere Kriterium der modernen Kunst, konnte nur auf eine solche Vorarbeit folgen.

Trotzdem müssen auch in dieser nun anbrechenden zweiten ruhigen Periode der modernen Kunst wieder äußerlich allgemeine, gemeinsam zu lösende Aufgaben auftreten. Ganz zweifellos sind wir heute vor allem zuerst wieder vor dekorative Probleme gestellt. Die Kunst besinnt sich wieder auf ihre Mission, zu schmücken; und dieser wurde unsere naturalistische Schule gerade so wenig gerecht, wie die Kunst, die ihr vorausging. Und wie Stuck als Figurenmaler als einer derjenigen zu betrachten ist, der die Münchener Malerei aus einseitiger Befangenheit in verbrauchten Dogmen mit genialem Zielbewusstsein herausführte, sie wieder ihrer Kräfte bewusst werden liefs, so ist Dill einer der stillen Führer gewesen, der eine verwandte Mission auf dem Gebiete der Landschaft hatte.

✱

Nachdem die Deutschen eine lange Zeit ihr Heil im Auslande zu erblicken geglaubt, ein paar Jahre Holland mit Italien vertauscht hatten, fing man an, das im Ausland Gelernte in der Heimat zu verwerten. In der Heimat begegnete man wieder eigenen Vorstellungen, fand man die tiefen seelischen Stimmungen, die das Bild vom Niveau der guten Malerei erst zu dem des Kunstwerks erheben. Die Herrschaft der tadellos gemalten Studie war gebrochen, seitdem man die innere Wahrheit von der äußerlichen Wahrheit unterscheiden gelernt hatte.

Aber der Malerei haftete noch ein Mangel an, den man sich bisher noch nicht eingestehen mochte, oder aus dem man wohl gar in der Not eine Tugend machte: der Mangel jener Bildwirkung, wie man sie bei den Werken der Alten so vollendet sah. Hatte man sich aber erst äußerlich und innerlich emanzipiert, so hatte man keinen Grund mehr, gegen eine Erkenntnis, die man so klar bei den Alten wahrnahm, taub zu sein. Man bemerkte, warum jene nie den willkürlichen Naturausschnitt gaben, sondern wie sie ihre Wirkung von der Flächenverteilung ausgehen liefsen. Von dieser aus suchte man jetzt den Naturausschnitt zu bestimmen und die Teppichwirkung der Alten auch den modernen Werken zu geben.

Dies lenkte von neuem die Aufmerksamkeit auf zeichnerische Probleme. Bisher hatte man genug zu thun gehabt, mit der Farbe fertig zu werden. Die Aufgaben, die die Atmosphäre stellte, waren die alleinherrschenden. Nun folgt die Reaktion. Je sicherer man sich mit der Farbe vertraut fühlte, desto größeres Interesse und Freude gewinnt man am zeichnerischen Teil. Man beobachtet wieder die tektonischen Motive der Landschaft, bildet wieder die plastische Schönheit der Erde nach und entdeckt dabei gleichzeitig mit der Griffelkunst neue zeichnerische Probleme in der Natur. Dabei gelangt man jedoch wieder zu dem natürlichsten Mittel der Zeichnung, der Linie, die man in der Malerei zu verwerten lernt. Man erkennt von neuem ihre unbegrenzte Ausdrucksfähigkeit, lernt wieder die Schönheit der Kontur verstehen und entdeckt ganz neue, ganz moderne Linienideen.

Mit der Linie aber gelangt man zur Einfachheit. Wie von selbst versucht man die mannigfache Bewegung der Linie in ihr wesentliches zusammenzufassen, ihre zahlreichen kleinen Bewegungen in eine große Bewegung aufzulösen,

wodurch eine Größe der Auffassung entsteht, von der sich die objektive Nachbildung nichts träumen läfst. Man kommt nun dadurch der herben Schönheit unserer deutschen Natur, der Gewaltigkeit unserer Wolkenhimmel bedeutend näher, umso mehr, da man nun nicht mehr, wie früher einmal, auf die Unterstützung der Farbe zu verzichten braucht. Ja, durch Verbindung von Linienkunst und Farbe scheint eine moderne Malerei zu entstehen, die in ihrer Weise an nichts Früheres gemahnt und die auf dem Gebiet der Landschaft zu einer heroischen Landschaft führt, die, ganz von modernem Geist beseelt, in Nichts an das erinnert, was frühere Jahrhunderte mit diesem Wort bezeichneten.

Diese Entwicklung bis zur Verbindung von starker Farbe mit größter Einfachheit der Zeichnung führt zur Erkenntnis der Hauptbedingungen des Dekorativen. Wird dieses nun mit dem Rhythmus der Architektur in Verbindung gebracht, so beginnt die Malerei, sich diesem Rhythmus anzuschließen und kommt zum Ornamentalen. Und ornamentalen Ideen begegnen wir heute in landschaftlichen Darstellungen nicht weniger, als in figuralen. Es wäre Zukunftsmusik zu sagen, wohin diese Entwicklung, die in ihren vordersten Vertretern hier anklingt, weiter führen wird. Jedenfalls haben wir es erst hier mit Bestrebungen zu thun, die den Kern der Kunst der neuen Zeit bilden werden.

✱

Aber auch je stärker man sich über die Forderungen des Dekorativen klar wird, desto mehr klärt sich der Begriff des Tafelbildes, das intim wirken soll. Waren für jenes die Mittel meist zu schwach gewesen, so waren sie für dieses zu wenig delikate und man empfand wieder die Berechtigung des Wunsches nach intimer Behandlung der Farbe. Das Studium der Techniken wurde nach dem Bekanntwerden der Fontainebleauer und der Schotten wieder eifriger betrieben, man sah, daß kunstvolle Arbeit auch beim Bilde keine Schande sei und so rückt der Reiz des Farbenvortrags, den man eine Zeitlang mit äußerlichem Chic verwechselt und verachtet hatte, wieder an seinen berechtigten Platz beim intimen Kunstwerk; im gleichen Masse, wie das rohe Impasto, das ohne dekorative und ohne intime Wirkung war, zu verschwinden beginnt.

✱

Wie die gesamte Landschaftsmalerei, war auch Dill zur Heimat zurückgekehrt. Nicht gerade streng geographisch; er begnügte sich damit, in der Umgebung Münchens, in Dachau heimatliche Klänge zu suchen. Er findet in Formen und Farben Anregung die Hülle und Fülle. Im Moos empfing er Offenbarungen einer neuen, noch nie dagewesenen Kunst, einer Landschaftskunst, die aus der Natur das Zufällige eliminiert, bis der Rhythmus des Ornamentalen zurückbleibt, auf wenige Klänge eines Mollaccords gestimmt, dessen melancholische Stimmung auch den Grundzug in Dills ganzem Wesen bildet. — Sehr wesentlich ist noch die äußere Erscheinung der neuesten Schöpfungen Dills: jene eigentümliche Verbindung von Aquarell, Tempera und Zeichnung, deren samtartige matte Oberfläche doch die sonst nur dem Oelbilde eigentümliche Raumdurchbildung besitzt.



Dill hat indirekt einen entscheidenden Einfluß auf die neuere Münchener Landschaft gehabt. Hölzel in Dachau und manche andere sind direkt in seine Fußstapfen getreten und vielleicht sehen wir einmal eine Dachauer Landschaftsschule entstehen von einer Gemeinsamkeit der Ziele, wie die Worpstedische. Aber noch viele andere Münchener stehen innerhalb der geschilderten Entwicklung, wie Riemerschmidt

oder Urban als Typen der linear-koloristischen Bestrebungen, Zumbusch oder Hetze der intimen. Namen wie Kaiser, Steppes, Landenberger, Benno Becker u. v. a. fallen auf, in der Griffelkunst Pankok, Zwintscher, Anetsberger, Georgi, Rossmann . . . . Doch es kann hier nicht meine Aufgabe sein, statistische Erhebungen anzustellen, sondern nur die Entwicklung wollte ich kurz charakterisieren.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG







L. DILL,  
DACHAU,  
1897





## DUERERS HOLZSCHNITTFOLGEN



IER große Holzschnittfolgen besitzen wir, die vollkommen ausreichen, um Dürers Kunst in ihren wesentlichen Merkmalen zu erfassen. Für eine erschöpfende Feststellung des Umfanges seines Talents würde noch die Heranziehung seiner Stiche, seiner Zeichnungen sowie derjenigen seiner Gemälde nötig sein, in denen er, wie in den Apostelgestalten und einigen verwandten Bildnissen, eine wirkliche malerische Einheit erreicht hat. Doch muß darauf hier verzichtet werden. Ein Meister von der unerschöpflichen Erfindungskraft Dürers bietet schließlich in einem jeden seiner Werke so viel des Neuen, daß sie alle Anspruch auf eine eingehende Würdigung erheben könnten, wo es gälte, nicht nur des Künstlers Art, sondern auch den Inhalt seines Wesens zur Darstellung zu bringen. Dazu würde aber nicht einmal eine erschöpfende Lebensschilderung den nötigen Raum gewähren.

Von diesen vier Holzschnittfolgen hat er die beiden frühesten, die Apokalypse und die Große Passion (letztere bis auf drei erst zwölf Jahre später hinzugefügte Blätter), im Alter von 27 Jahren vollendet, 1498, da er zur unumschränkten Herrschaft über die Darstellungsmittel gelangt war und alles, was die Kunst seines Landes sowie die des geistesverwandten Oberitalien ihm zu bieten vermochte, in sich verarbeitet hatte. Sechs Jahre später, 1504, nachdem

er den bedeutsamen Schritt von einer bloß gefühlsmäßigen Aneignung der Natur zu deren bewußter Beherrschung auf Grund bestimmter Verhältnisgesetze gemacht hatte, schuf er den größten Teil des Marienlebens. 1510 endlich, als voll ausgereifter Mann von vierzig Jahren, fügte er der Großen Passion wie dem Marienleben jene Blätter hinzu, welche sowohl in der Großräumigkeit ihrer Gesamtlage, wie andererseits in einer gewissen Willkür und Starrheit der Formgebung den gewaltigen, aber auch gefährlichen Einfluß einer fremden Geistesart — der italienischen, die er bei seinem zweiten Besuch in Venedig, 1506, in einer gründlichen Umwandlung angetroffen hatte — bekunden. Derselben Zeit gehört auch die Kleine Passion an.

Wie auf den drei genannten Stufen so hat Dürers Können sich auch weiterhin mehr und mehr entwickelt, ist immer freier geworden, bis er, zur Zeit seiner niederländischen Reise in den Jahren 1520/21, die Umriss- wie kalligraphische Zeichen anzuwenden vermochte. Dem hohen Schwung, der zarten Anmut seiner Schöpfungen hat diese Aeufserlichkeit der Darstellungsweise keinen Abbruch gethan; er blieb er selbst bis an sein Lebensende. An rein künstlerischem Reiz aber haben die Werke seiner späteren Zeit dadurch viel eingebüßt. Ja der Niedergang in dieser Hinsicht begann bei ihm gleich nach der Vollendung des ersten Meisterwerkes. In der Apokalypse noch war alles herb, rau, wild, dabei aber naiv,



eigenartig, ursprünglich gewesen; Inhalt und Form deckten sich vollständig. Im Marienleben machte sich eine grössere Ueberlegbarkeit, eine bessere Abwägung geltend, immer aber schwebte noch über dem Ganzen der Zauberduft des Märchenhaften, Ueberirdischen, Phantastischen. Nur ein deutscher Künstler konnte derartiges hervorbringen. In der Kleinen Passion dagegen kommen solche Offenbarungen nur noch als Ausnahmen vor: da ist alles klar und bestimmt und einfach, eine Weltsprache der Formen herrscht vor, die freilich jedermann reden kann, der aber auch jeder Gefühlshalt, er sei noch so individuell oder national gefärbt, sich unerbittlich fügen muß. Dieses kosmopolitische Element haben sich freilich Dürers Schüler, die Kleinmeister, anzueignen gewußt; dadurch hat der Meister noch über die ganze folgende Künstlergeneration geherrscht: sein Bestes aber, seine Eigenart, die er sich durch alle Wandlungen seines Lebens hindurch ungeschmälert bewahrt hat, ist mit ihm in das Grab gesunken.

Auf diesen Kern seines Wesens, der ihn von den Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern unterscheidet, kommt es allein an. Das ist das Unsterbliche und ewig Fortwirkende an ihm, nicht aber die unmittelbare Wirkung, die er geübt und die eben so gut auch verderblich oder nutzlos hätte sein können. Gerade weil die Apokalypse, sein kraftstrotzendes Jugendwerk, diese Eigenart am unverfälschtesten zeigt, besitzt sie eine so ungeheure Bedeutung für die Kenntnis des Künstlers.

✱

Faßt man diese Folge von fünfzehn großen Blättern ins Auge (das Titelblatt ist erst 1510 hinzugefügt worden), so ergeben sich drei Gruppen von Darstellungen. In der ersten geht der Künstler darauf aus, in engem Anschluß an den barocken Text die ganze Bildfläche mit einer Menge der absonderlichsten Einzelheiten auszufüllen, darin einem echt deutschen Zuge zu übertriebener Phantastik nachgebend, der in jener Zeit und besonders in Dürer stark blühte. Dazu gehören namentlich die ver-

schiedenen Blätter mit dem siebenköpfigen Drachen, der zehn Kronen auf hat; ferner die Himmelszeichen. Die können wir ruhig bei Seite lassen und machen nur die Bemerkung, daß das babylonische Weib in seinem prunkhaften Gewande und mit der kunstvollen Frisur nicht, wie Thausing will, eine Dame darstellt oder gar, wie Springer sagt, eine modische Nürnberger Frau, sondern einfach und passend eine venezianische Courtisane, wie sie Dürer 1495, auf einem Blatt in der Albertina, gezeichnet hat und wie sie, in Zusammenstellung mit einer verächtlich auf sie blickenden tugendhaften Bürgersfrau, auf einem Blatte im Städelschen Institut wiederkehrt.





Die zweite Gruppe besteht nur aus zwei Blättern, dem Lamm mit den sieben Hörnern und den sieben Augen, das die sieben Siegel lösen soll (Bartsch 63), und der Hochzeit des Lammes (Bartsch 67), die trotz der Vielheit der im Himmelsraum gruppierten Figuren Visionen von einer vollkommen geschlossenen Wirkung zur Darstellung bringen. Hier fällt der enge Anschluß an den Text durchaus nicht auf, selbst nicht in den vier Tieren, den Evangelistensymbolen, mit ihren sechs Flügeln und voller Augen, da solche Einzelheiten dem Ganzen durchaus untergeordnet sind. Genial ist auf dem ersten dieser Blätter die Anordnung, die über einer reichen Landschaft mit Burgen am Meer auf bewaldeten

Berghängen das weitgeöffnete, ganz solid gezimmerte Himmelsthor zeigt: doch tritt ein neuer Bestandteil gegenüber der sonstigen Kunst der Zeit hier noch nicht hervor.

Bei dem Rest der Blätter ist es damit ganz anders bestellt. Nicht mehr durch die geistvolle Gestaltung der Einzelheiten wirken sie, sondern prägen sich durch den großen und einfachen Aufbau der ganzen Komposition, durch die Wucht der Darstellung, die Lebendigkeit der Schilderung unauslöschlich der Erinnerung ein. Nur wenig einzelne Gestalten füllen meist den Raum aus, bald in den oberen oder in den unteren Teil des Blattes hineingestellt, bald an die Seiten verteilt oder gleichmäßig über die Fläche ausgebreitet, aber

immer deutlich und mächtig zur Geltung kommend und den Bildraum vollkommen ausfüllend, was meist durch die Wahl eines hoch liegenden Horizonts ermöglicht wird. Hier sind alle Kennzeichen eines echten Monumentalstiles gegeben: man kann diese Kompositionen beliebig verkleinern oder vergrößern, immer bleiben sie klar und in sich geschlossen, so daß sie, dank der Lebendigkeit und Fülle der in ihnen niedergelegten Anschauung, die größte Vereinfachung wie die weitest gehende Durchführung vertragen.

In erster Reihe stehen da, neben den berühmten apokalyptischen Reitern (Bartsch 64), die in ihren vier Gestalten die ganze Wucht des Angriffs eines Reiterregiments zur Anschauung bringen, die vier Engel, welche den Winden wehren (Bartsch 66), in genialer Anordnung zu einer Gruppe vereinigt, während sie den Worten des Textes nach an den vier Ecken der Erde hätten stehen sollen, und die fürchterliche Darstellung der vier Engel vom Euphrat (Bartsch 69), die den dritten Teil der Menschheit niedermähen. Hier geht Dürer weit über alles hinaus, was die deutsche Kunst bis dahin geleistet hatte. Das sind keine Illustrationen mehr, sondern Kompositionen von monumentaler Wucht und selbständiger Bedeutung. Die Ausdrucksmittel des Holzschnitts sind hier in ihrem ganzen Umfange ausgenutzt, um Werke zu schaffen, die bei voller Geschlossenheit alle





Einzelheiten in bestimmter Durchführung enthalten und keiner Ergänzung durch Farbe bedürfen. Dieser neue große Stil ist freilich durch das bedingt, was Dürer in Italien gesehen hatte, durch die Werke Mantegnas wie durch die breit behandelten venezianischen Holzschnitte, wie er denn offenbar seine ersten vorbereitenden Zeichnungen in den Jahren 1494 und 95 unmittelbar unter diesen Einflüssen angefertigt hat. Die Hauptsache aber bleibt doch das, was er aus seinem eigenen Innern geschöpft hat. In Bezug auf die dargestellten Gegenstände ist durchaus richtig, was Springer sagt: „Kein Gestaltenkreis hat ihn so nachhaltig beschäftigt und so tief ergriffen, wie der biblische; keinem deutschen Künstler dankt auch die Bibel mehr, daß sie in der Phantasie des Volkes feste Wurzel faßte, als Dürer“. Die Visionen der Heimlichen Offenbarung waren so recht dazu angethan, seinem erfindungsreichen Geiste Nahrung zuzuführen und auf die Einbildungskraft des Volkes zu wirken. Das Entscheidende und bleibend Wirksame lag aber weder im Stoff noch in der Technik, sondern in der Eigenart und dem inneren Gehalt des Künstlers, die hier zur Geltung kommen.

Eine eigene Welt thut sich vor uns auf, die weder in der Kunst der Vergangenheit noch auch in der Natur ihr Vorbild hat, die auch in der Folgezeit so nicht wieder geschaut worden ist, die aber kraft der Einheitlichkeit, Schärfe und Greifbarkeit ihrer Auffassung den Eindruck des durchaus Berechtigten, Wahren und Ueberzeugenden macht. Alle Einzelheiten sind der Natur entnommen und mit unfehlbarer Sicherheit wiedergegeben, kein Strich jedoch dient dem Zweck der bloßen Naturnachahmung, sondern jeder muß sich den Absichten des Künstlers unterordnen, und die Gebilde, die auf solche Weise entstehen, sind, wenn auch mit Fleisch und Blut begabt und keine leeren Schemen, so doch nur Abbilder der Gestalten, die in der Einbildungskraft des Künstlers lebten, nicht aber von solchen der Natur. Dürers Streben ist auch weit davon entfernt, bei der äußeren Körperschönheit oder gar dem Anmutigen und Liebreizenden stehen zu bleiben; im Gegenteil geht er nicht einmal dem Gewaltigen und Verzerrten aus dem Wege: denn vor allem ist er darauf bedacht, seine Gestalten mit männlicher, ihrer selbst sicherer Kraft und mit heiligem Ernst und Eifer auszustatten. Für die gewaltigen Engel der Apokalypse genügen ihm daher die hergebrachten zahmen, bald kindlichen bald weiblichen Engel nicht mehr: er schafft seine Männerengel, die sich durch keinerlei Rücksichten davon abhalten lassen, das Geschick zum Vollzug zu bringen, sondern unerbittlich ihre Kraft walten lassen. Ueberhaupt ist er noch ganz unberührt von der Anschauung, als könne nach Art des griechischen Relief- oder des byzantinischen Heiligenbild-Stils schon das bloße Bild der ruhigen Kraft oder Schönheit hinreichen, um Genuß und Befriedigung zu wecken. Von der Verfolgung solcher dekorativer Zwecke war er weit entfernt. Leben und Bewegung herrscht in seinen Darstellungen; die Beteiligten, mag es sich um friedliche Vorgänge oder um Kampf handeln, haben sich zu bethätigen und sind mit voller Seele bei der Handlung. Das ganze Absehen des Künstlers ist darauf gerichtet, diesen dramatischen Kern, der die treibende Kraft bildet und das Ganze zusammenhält, klar herauszugestalten. Keine der Gestalten nimmt Rücksicht auf sich oder den Beschauer. Das bildet den Grund zu Goethes Anrede: Männlicher Albrecht Dürer! und zu seinem Ausspruch

Eckermann gegenüber, es fehle der jetzigen Kunst das Männliche. „Merken Sie sich dieses Wort“, setzt er hinzu, „und unterstreichen Sie es. Es fehlt den Bildern eine gewisse zudringliche Kraft, die in früheren Jahrhunderten sich überall aussprach und die dem jetzigen fehlt, und zwar nicht bloß in Werken der Malerei, sondern auch in allen übrigen Künsten. Es lebt ein schwächeres Geschlecht, von dem sich nicht sagen läßt, ob es so ist durch die Zeugung oder durch eine schwächere Erziehung und Nahrung.“

Freilich nennt Goethe Dürers Gestalten gleichzeitig holzgeschnitzt. Das will aber nicht besagen, daß sie steif und leblos seien, sondern bezieht sich nur auf deren scharfe und eckige Durcharbeitung in allen Einzelheiten. Von der Goldschmiedekunst kam Dürer her, in der Werkstatt seines Lehrers Wolgemut sah er so manche Schnitzbildwerke entstehen: solche Einflüsse haben seine Gestaltungskraft nicht gelähmt, sondern im Gegenteil ihn befähigt, durch den engen Anschluss an die Wirklichkeit seinen Gebilden erst die volle Greifbarkeit und Ueberzeugungskraft zu verleihen. So phantastisch auch die Vorgänge sind, die einzelnen Personen sind durchaus dem umgebenden Leben entnommen: mit ihrem Alltagsgesicht, in ihrer ungezwungenen Haltung und der gewohnten Zeittracht muten sie uns vertraulich wie Bekannte an. Vor allem aber that Dürer einen gewaltigen Schritt über seine Vorgänger dadurch hinaus, daß er diese Menschen in die engste Beziehung zu dem Raume versetzte, in dem sie sich bewegen, mag es sich dabei um offene Landschaft oder geschlossenen Innenraum handeln. Die frühere Kunst hatte die Landschaft gewöhnlich als bloßen Hintergrund, höchstens, wie bei Van Eyck, als Einfassung gegeben. Dürer aber gewann durch seine innige Verschmelzung der Menschen mit der Oertlichkeit die Möglichkeit, den Gehalt der Komposition durch gegensätzliche oder ergänzende Behandlung des Landschaftlichen zu verstärken oder zu mildern.

Gerade die Landschaften der Apokalypse mit ihren weiten Ausblicken über Meer und Gebirge, mit ihrer liebevollen Behandlung aller Einzelheiten der Vegetation gehören zu seinen schönsten. Man merkt ihnen an, wie der junge Künstler in dem weiten Bereich, das er sich durch die eingehendsten Studien selbst erschlossen, schwelgte. Wo es nicht gilt, den Himmel mit seinen Insassen zu schildern, da ist der Augenpunkt gewöhnlich hoch gewählt, so dass der Beschauer den Eindruck der Unendlichkeit gewinnt und der Bildraum in seiner vollen Höhe ausgenutzt werden kann. Die klare Aufeinanderfolge der Pläne bietet Gelegenheit, durch wechselnde Behandlung der Gegenstände je nach der Stellung, die sie innerhalb des Raumes einnehmen, dem Ganzen die Einheit in der Tiefenausdehnung zu geben, worauf die monumentale Bildwirkung beruht. Wie die einzelnen Häuser und Bäume, so sind auch die Gestalten, die möglichst voll und breit in den Vordergrund und den Mittelpunkt der Darstellung gestellt sind, mit jener liebevollen Durchbildung ausgeführt, die ihnen den vollen Reiz persönlicher Schöpfungen verleiht.

Auf dieser genauen, dabei aber ganz persönlichen Durchbildung der Form beruht die Eigenart seines Stiles, der durchaus zeichnerisch ist; nicht auf dem Gleichgewicht von Licht und Schatten, der Vereinfachung der Form oder der Concentrierung der Bewegungen; im Gegenteil auf der größten Mannigfaltigkeit und Detaillierung. Die Einheitlichkeit seiner Schöpfungen aber ist darin begründet, daß er die Vorgänge,



die er zu schildern unternimmt, vorher schon bis in alle Einzelheiten durchlebt und empfunden, alle Studien im Hinblick auf den klar erkannten Endzweck gemacht hat, so daß das fertige Bild die Situation vollkommen erschöpft und überzeugend darstellt und keine der Gestalten in Miene oder Gebärde unzureichend oder konventionell erscheint. Dadurch wirken sie noch heute mit überzeugender Kraft und erweisen sich als wahrhaft lebendig. Wo er Befriedigendes nicht leisten konnte, da lag das in der Zeit, die noch nicht reif dafür war. Aber selbst so undankbare Gegenstände, wie die sieben Sterne, die Gottvater auf der Berufung des Johannes (Bartsch 62) in der Rechten hält, wie das Ausgehen des Schwertes aus dem Munde Gottes, das Leuchten seines Angesichts „wie die helle Sonne“ und die Anordnung der sieben goldenen Leuchter weiß uns der Künstler durch die Gewalt, womit er den Vorgang, also die Hauptsache, erfafste, vergessen zu machen; ebenso auf dem Blatt mit Johannes, der das Buch verschlingt (B. 70), das Unnatürliche dieses Vorgangs und die unorganische Bildung des Engels „mit Füßen wie die Feuerpfeiler.“

✱

Die große Passion bietet in den sieben früh entstandenen Blättern keine wesentlich anderen Merkmale als die Apokalypse. Die Anordnung im Raum, die Größe der Figuren, die Behandlung der Landschaft, die dramatische Gestaltung wie auch das Ungeschick, das noch in einzelnen Gestalten zu Tage tritt, sind hier wie dort die gleichen. Beide Folgen werden somit annähernd gleichzeitig entstanden sein, wie dies auch durch das von Rumohr nachgewiesene Vorkommen eines und desselben Motivs, der jammernd beide Arme erhebenden und sich nach vorwärts werfenden Frau sowohl auf einem Blatt der Apokalypse (B. 65) wie auf einem der Großen Passion (B. 12) bestätigt wird. Hier, wo es sich nicht um ein Eingehen auf die einzelnen Darstellungen handelt, kann daher von dieser Passion abgesehen werden.

✱

Von den zwanzig Blättern des Marienlebens sind freilich drei, darunter



das Titelblatt, erst 1510 entstanden, die übrigen aber zum größten Teil bereits um 1504, welche Jahrzahl sich auf der Begegnung Joachims und Annas (B. 79) befindet; einige davon werden sogar noch früher, in die ersten Jahre des Jahrhunderts zu versetzen sein, da sie, wenn auch wesentlich abweichend von denen der Apokalypse und der Großen Passion, sich doch in manchem von den übrigen unterscheiden.

Es ist dies namentlich der größte Teil der Blätter, die sich mit der Kindheitsgeschichte Jesu beschäftigen (B. 83, 85—87, 89, 90, 95). Danach scheint es, als habe Dürer ursprünglich nur den Plan gehabt, ein Leben Jesu, wie dies damals üblich war, zu schildern, und sei erst im weiteren Verlaufe der Arbeit auf den Gedanken gekommen, diese Szenen einem größeren Cyklus, der an der Hand der apokryphen Evangelien das Leben der Maria selbst zu schildern hatte, einzuverleiben. Von dem herb-monumentalen mantegnesken Stil sehen wir ihn hier, dem Gegenstande entsprechend, wieder zu der harmloseren, mehr idyllischen, deutschen Vortragsweise zurückkehren. Das Format ist auf das gewöhnliche Folio verkleinert und die Figuren nehmen im Verhältnis zu der ganzen Bildfläche einen weit geringeren Raum ein als bei der Apokalypse. Dadurch nähert sich Dürer, namentlich in den früheren Blättern der Folge, wieder der Schongauer-

schen Art, von der er ausgegangen war. Freilich besitzt er noch nicht dessen raumgestaltende Kraft; der Vorgang spielt sich zumeist noch zu sehr an der Rampe des Bühnenraumes ab, und die weiten Hallen, die ihn umschließen, die landschaftlichen Ausblicke, die sich nach der Ferne zu öffnen, sind noch nicht voll ausgenutzt, bilden mehr eine Kulisse als den wirklichen Schauplatz der Handlung. Dafür aber weiß er hier schon Töne von einer ihm durchaus eigentümlichen Herzenswärme und -Tiefe anzuschlagen. Die Ruhe in Aegypten (B. 90), da Maria von dienstbeflissenen Engeln umdrängt sich auf dem Hof des verfallenen Gebäudes niedergelassen hat und neben der Wiege sitzend spinnt, während Joseph, von lustigen Engelputzen umschwirrt, seinem Handwerk obliegt, bietet ein besonders deutliches Beispiel dieser Auffassungsweise.

In den übrigen Blättern der Folge macht sich mehr



und mehr eine veränderte Auffassung der menschlichen Gestalt geltend, die auf den Einfluss des Venezianers Jacopo de' Barbari zurückzuführen sein wird. Dieser mit mässi-ger Phantasie begabte, dafür aber technisch vorzüglich geschulte Maler scheint um 1500 nach Deutschland gekommen zu sein und ist jedenfalls in seinen Werken Dürer bekannt geworden. Vielleicht sind Dürers Proportionsstudien, die sich seit 1500 nachweisen lassen, auf seine Anregung zurückzuführen; das Endergebnis dieser Studien, der sorgfältig vorbereitete und durchgeführte Kupferstich von Adam und Eva, aus dem Jahre 1504, zeigt mindestens in den Körperverhältnissen wie in den Stellungen eine außerordentliche Verwandtschaft mit Barbaris Kunstweise. In diesen Blättern des Marienlebens wie in der gleichfalls 1504 gezeichneten Grünen Passion (in der Albertina zu Wien) hat die stämmige, knochige, abgezehrte Bildung der Gestalten, die Dürers frühere Werke ausgezeichnet hatte, bereits ein Ende gefunden; die Figuren sind schlanker geworden, zierlicher in den Gelenken, dabei rundlicher gestaltet und von einer bisher ganz ungewohnten Schmiegsamkeit. Gern biegen sie die eine Hüfte heraus, wodurch das Spielbein frei wird, ja häufig sind sogar beide Beine eingeknickt; der Oberkörper pflegt sich dann nach der entgegengesetzten Seite zu wenden, wodurch der Kopf genötigt wird, durch eine kräftige Schwenkung das Gleichgewicht wieder herzustellen; das geschieht meist mittels einer starken Drehung des langen Halses, der sich außerdem häufig noch vorreckt. Diese nicht immer mühelose Abwägung der Haltung, die in vollem Gegensatz zu den einfachen Stellungen steht, welche in den ersten Blättern des Marienlebens herrschen, entspricht freilich einer Seite des Dürerschen Wesens, die sich überhaupt in seiner Lust am Zierlichen, Auffälligen, Preciösen äußert. Schon in seiner frühesten Jugend war bei ihm diese Neigung zum Gezierten hervorgetreten; nachdem er sie vorübergehend mit Hilfe Mantegnas überwunden hatte, machte sie sich jetzt, unter dem Einfluss eines zur gleichen Unart neigenden Meisters, von neuem geltend. Auch in seinem späteren Leben hat er den Kampf gegen sie immer wieder von neuem durch-



zufechten gehabt, wobei ihm die glückliche Mischung seines Naturells sehr zu statten kam. Einzuräumen aber ist, daß solch übermäßige Betonung des Gefühlslebens bei einem Stoffe, der auf die Verherrlichung der Familienbande hinwies, gar wohl am Platz war.

Mit der größeren Bewegtheit der Körper gehen hier eine pomphafere Gestaltung der Architektur und eine liebevollere Durchbildung der Landschaft Hand in Hand. Der Raum vertieft und erhöht sich, weil die reichere Handlung und die vermehrte Personenzahl eines ausgedehnteren Schauplatzes

bedürfen. Gerade in den Blättern, die von ihm neu erfunden wurden, tritt dies am deutlichsten hervor: der weite, von hohen Mauern eingeschlossene Hof auf der Begegnung Joachims und Annas (B. 79), die geräumige Wochenstube mit dem dahinschwebenden Engel auf der Geburt der Maria (B. 80), der Waldessaum mit den weidenden Schafen auf Joachims Verheißung (B. 78) prägen sich unauslöschlich dem Gedächtnis ein. Dieser Joachim auf dem letztgenannten Blatte, der voll innigster Rührung vor dem Engel in die Kniee sinkt, bildet vielleicht das bezeichnendste Beispiel für die vollkommene Art, wie Dürer nunmehr seinen Stoff zu durchdringen verstand. Er ist nicht etwa mit einer bestimmten Absicht so hingestellt, aber anders denken kann man ihn sich nicht: Dürer hat ihn innerlich so gesehen und daher diese Gestalt mit so überzeugender Klarheit vorgeführt.

Diese Kunst für den Hausgebrauch, die keine ehrfurchtgebietenden Repräsentationsbilder, sondern liebeheischende Erbauungsbilder zu schaffen trachtete, musste den damaligen Italienern als etwas ihnen so gut wie ganz Fehlendes neu und anziehend erscheinen. Die besten ihrer Holzschnitte begnügten sich überdies noch mit bloßen Umrissen, die freilich vorzüglich gezeichnet waren, aber sowohl des liebevollen Eingehens in alle Einzelheiten wie namentlich der farbigen Kraft und Fülle ermangelten. So ist es denn erklärlich, daß der damals in Venedig lebende Kupferstecher Marcanton die Folge des Marienlebens, die in den Kirchen und auf Plätzen feilgeboten wurde, getreu nachbildete, freilich nicht im Holzschnitt, sondern mittels



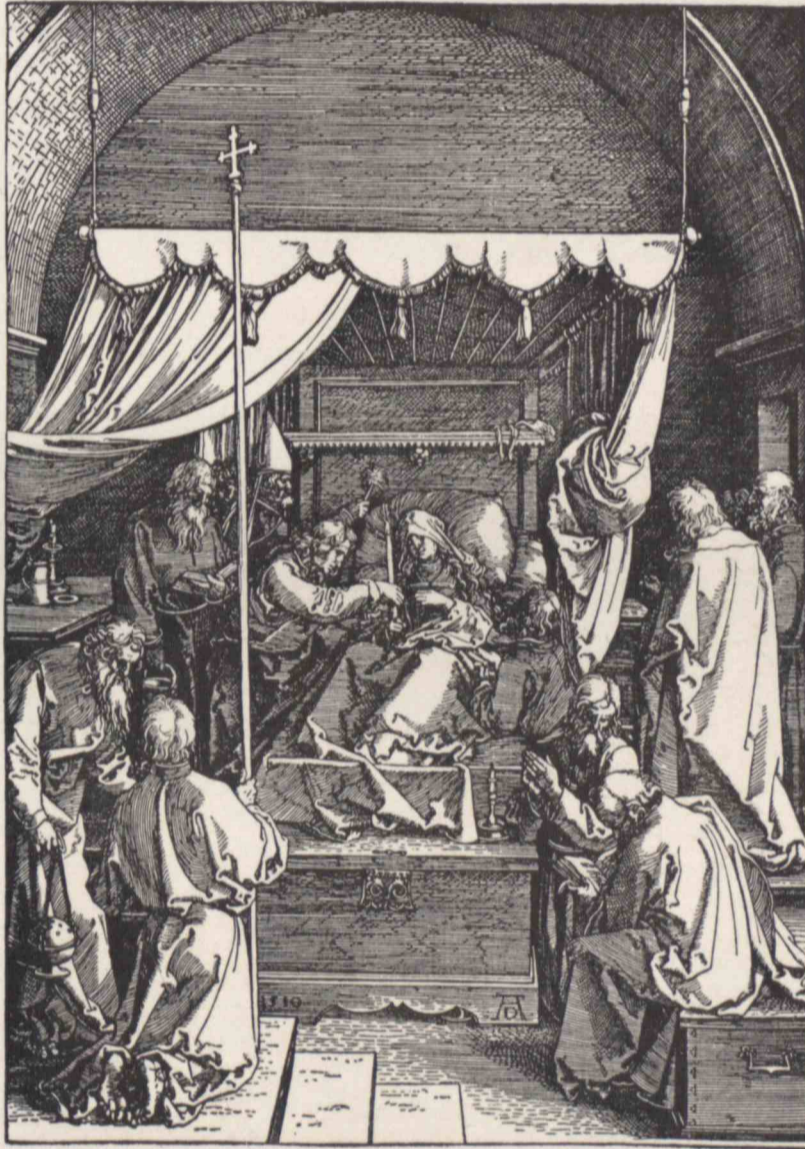
der ihm gewohnten Technik des Kupferstichs. Die Kopien gerieten so gut, dass Dürer sich veranlaßt sah, gegen den Fälscher, der an die Stelle des Dürerschen Monogramms sein eigenes Zeichen gesetzt hatte, klagbar zu werden. Er gewann auch die Sache. Vielleicht, daß diese Nachahmungen überhaupt ihm den unmittelbaren Anlaß zu jener venezianischen Reise boten, die er Ende 1505 antrat.

\*

Die Blätter, die Dürer 1510 hinzufügte, um diese Folgen zu vervollständigen, sowie die Kleine Holzschnittpassion zeigen die Manier, die er weiterhin mehr oder weniger beibehielt. Das technische Können ist darin bis zur Höhe virtuoser Meisterschaft entwickelt: klar und übersichtlich sind die Darstellungen, sauber und durchsichtig die Strichlagen angeordnet, die Erfindungen fließen dem Künstler mit ungehinderter Kraft zu. Was aber hier gegenüber den früheren Schöpfungen zu meist fehlt, das ist die hinreißende Wucht, der bestrickende Zauber, der glückliche und feste Griff in das Bereich des persönlich Erlebten und Erschauten. Man fühlt es, daß er den Holzschnitten fortan nicht mehr die gleiche Kraft zuwendete wie den Gemälden und Stichen. In der Beherrschung der Darstellungsmittel hat er dafür freilich wesentliche Fortschritte gemacht. Der Raum hat hier eine solche Tiefe erlangt, ist von den handelnden Figuren so vollkommen ausgefüllt, bietet daher auch ein solches Hilfsmittel für die plastische Herausarbeitung der Gestalten, daß diese Holzschnitte an farbiger, reich abgestufter Wirkung fast mit Gemälden wetteifern können; Beweis der Tod der Maria (B. 93), wo die leidtragenden Apostel in so verschiedenartiger Weise beschäftigt sind, daß sie sich ganz ungesucht in fünf verschiedene Gruppen auflösen, während der Zusammenhalt des Ganzen doch vollkommen gewahrt bleibt. Zugleich aber verkündet die streng symmetrische und konzentrische Anordnung, dass hier eine neue, dem deutschen Wesen im Grunde fremde Anschauungsweise ihren Einzug gehalten hat. Diesen Sinn für das Regelmäßige, nach äußerlich dekorativen

Gesichtspunkten wohl Abgewogene hatte Dürer von seinem zweiten venezianischen Aufenthalte heimgebracht, der ihn Bellinis auf monumentale Wirkung berechnete Kirchenbilder hatte kennen lehren. Auf die für die Betrachtung aus der Nähe geschaffenen Darstellungen ohne Not angewendet, mußte solche Weise zu einer Veräußerlichung führen, die den Inhalt vielfach einengte und zurückdrängte; denn während die heroische Form sich mit reichem Leben ausfüllen läßt, verträgt das intim Geschaute kein Aufbauschen zu wohlgefälliger, dekorativer Wirkung. Dürer aber wurde

durch diesen Hang zum Ornamentalen dazu gedrängt, nunmehr beim Ersinnen seiner Bilder vom Aufbau und der Gliederung des Ganzen auszugehen statt solche Gestaltung aus den einzelnen Bestandteilen der Darstellung hervorzulassen, wie er das früher gethan. Dieser Gesamtwirkung zu liebe begann er auch in weit höherem Maße als bisher große ruhige Flächen in seine Darstellungen einzuführen, wodurch sie manches von dem zeichnerischen Reize einbüßten, den die früheren Blätter durch die eingehende Behandlung aller Einzelheiten geboten hatten. Wo solches Streben nach Monumentalität und Plastik, wie bei den späteren Blättern der Großen Passion, besonders entwickelt ist, da erweist sich weder Verkleinerung noch Vergrößerung für die Darstellungen als günstig: die Ausführung war nur gerade für das bestimmte Format berechnet, in dem einen Fall wäre sie zu



wir, in dem andern zu leer ausgefallen.

In der Kleinen Passion aber ermöglichte ihm die Beschränktheit des Formats vielfach einen wirklich großen und ganz einfachen Stil, den echten Reliefstil, anzuwenden. Hier mußte er sich auf möglichst wenig Figuren einschränken, die, um deutlich zu bleiben, einen großen Teil des Raumes auszufüllen hatten, für Räumlichkeiten und Hintergründe also nur wenig Platz lassen konnten. Hier erwies sich auch die breite, flächenhafte Behandlung der reich drapierten Figuren als durchaus angemessen. Nur sehr selten noch ist die einfache Profilstellung anzutreffen, meist verteilen sich die Gestalten, in den verschiedensten Ansichten gesehen,



ungesucht über den Raum; selbst den kühnsten Verkürzungen, wie beim trauernden Schmerzensmann, der von vorn gesehen dasitzt (B. 16), beim Christus, der eine hohe Stufe ersteigend, zu Hannas hingezerrt wird (B. 28), bei der Annagelung Christi ans Kreuz (B. 39), beim Herablassen des Leichnams vom Kreuz (B. 42), geht Dürer nicht aus dem Wege. Sicht man von den Blättern ab, die im Schnitt misraten sind (besonders B. 26, dann 31, 33, 34), so findet man eine Anzahl von Darstellungen, die zu den vollendetsten und vollkommen in sich abgeschlossenen gehören, wie die Beweinung Christi (B. 43) und Christus als Gärtner (B. 47). In ihnen tritt uns jener Dürer entgegen, der die Kunst als ein Priestertum betrachtete, nicht aber als ein Mittel zum Gelderwerb und zur Belustigung des Volkes; der aus dem heimlichen Schatz seines Herzens Offenbarungen der lautersten Wahrheit schöpfte, die bald die Untiefen des Schmerzes, bald die Himmelsregionen der Freude hell beleuchteten; der kraft

seines leicht empfänglichen Gemütes aus den verschiedensten Quellen Anregungen schöpfte, aber durch den redlichen Ernst seines Wesens immer wieder auf das eigene Innere als den Kern seiner Schöpferkraft zurückgeführt wurde.

Solche Schöpfungen sichern ihm für alle Zeit den Platz unter den Künstlern, die Vollkommenes geschaffen haben nach dem Maß der menschlichen Kräfte. So lange in Deutschland Verständnis vorhanden ist für diese auf allen äußeren Sinnenreiz verzichtende, aber den Gegenstand vollkommen durchdringende und ihn bis in alle Einzelheiten durchbildende Kunstweise, braucht man an der Zukunft der deutschen Kunst nicht zu verzagen.

Bei einer anderen Gelegenheit soll das einst im Eröffnungshefte des Pan gegebene Versprechen, eine Reihe bisher verkannter Holzschnitte dem Meister zurückzugeben, eingelöst werden.

W. v. SEIDLITZ







MAVD.





AUGUSTE RODIN, FEDERZEICHNUNG

## DIE ABENDROETE DER KUNST

Seuls entre les hommes nous sommes parvenus à la possession d'une aptitude presque divine: celle de transfigurer à notre simple contact les félicités de l'amour par exemple ou ses tortures sous un caractère immédiat d'éternité — — — — —

— — — — — nous sommes pareils à ces cristaux puissants où dort en Orient le pur esprit des roses mortes et qui sont hermétiquement voilés d'une triple enveloppe de cire, d'or et de parchemin [le comte Villiers de l'Isle-Adam, Sentimentalisme].



S ist uns überliefert worden, an den Tempelwänden von Ekbatana, der Magierstadt, seien erstaunliche Zeichen gesehen worden, welche die Urformen der Dinge darstellten. Pythagoras soll von ihrer eindrucksvollen Schönheit fast geblendet worden sein; daß er als Erster einen Tropfen in die griechische Philosophie mischte, der aus einem stummen in den Tiefen Asiens blinkenden Gewässer geschöpft war, in

dessen Spiegel alle jene, welche nur zum geringsten Grade der Erkenntnis gelangt sind, ihr Antlitz zwischen den Sternen gesehen haben. Niemand kann hievon Kunde geben, es sei denn in verschleierte(n) (und dennoch durchsichtigen) Worten, wie sie uns bisweilen aus den heiligen Büchern oder in Dichtungen (selbst profaner Art) entgegenschimmern.

✱

Es muß eine Zeit gegeben haben, in der die Völker, welche im Schatten des heiligen im Himmel wurzelnden Feigenbaumes über die Metempsychose sannen, mit Grauen von den kriegerischen Bewegungen unserer Länder vernahmen. Eine ähnliche Furcht mag die Gemüter erfüllt haben, wie sie uns heute bei dem Gedanken an jene transatlantischen Orgien der That befällt, wenn wir uns wieder einmal liebenden Blickes vor den Lotos-Kelchen vergessen haben, die vereinzelt irrende Hauche aus den Ländern des ewigen Morgens dennoch unter unserem kalten Abendhimmel zu zeitigen vermochten, ehe die eisige Nacht von jenseits des Ozeans ihre Krallen um unser todmüdes Fleisch geschlossen haben wird. — — —

— — — — — Während die von den mit Bürgerblut befleckten Gatten bereits verschüchterten Mütter in den düsteren Häusern die Knaben heitere sinnreiche Spiele lehren wollten, lauschten diese flackernden Auges dem tauben Lärm des Aufruhrs, der unheilkundend von den Strafsen durch die Mauern der Wohnräume drang, und stellten Fragen, welche die Mütter nicht zu beantworten vermochten, so daß man sie der Hut fremder



Sklaven übergab, die in morgenlicheren Ländern geboren waren. Diese erzählten von den farbigen Säulenhallen und Märkten der Heimatstadt, da sie an den Abenden ihrer Jugend zu Füßen der großen Eingeweihten gesessen hatten. Doch die Jünglinge lauschten lächelnd und ungläubig den Worten der Erzieher und fragten nach dem, was auf dem Markte ihrer Stadt geschehe und wie man von der Rednerbühne das Volk verführe; und sie legten das Ohr an die Wand, wenn sich des Nachts in den Gemächern des Vaters von schwarzen Mänteln verhüllte Gestalten beim Fackellichte versammelten und die Sklaven hinausgeschickt wurden. Als diese Knaben Männer geworden, zogen sie hinab in die Länder des Morgens und zwangen die Völker, welche der heilige Feigenbaum beschattet, zu ihren Füßen. Es war aber unter den Völkern Einer aufgestanden, der im zarten Alter vor jenes blinkende Wasser getreten war und in seinem WORT ward noch einmal die tiefe Weisheit verkündet und in seinem Blick noch einmal die tiefe Schönheit der asiatischen Länder. Und er trat den Eroberern entgegen in seiner östlichen sich selbst genügenden Kraft und sprach dunkle Worte von einem Reich jenseits der Dinge. Da ihm aber viel Volkes zuströmte — denn es leuchtete noch in den Seelen der Menschen ein blasser Widerschein jener überirdischen Gesichte, welche die Urväter geschaut — ergriffen sie und töteten ihn, also daß unter den Händen der westlichen Eroberer\* die Schönheit Asiens verhauchte. „ . . . und es ward eine Finsternis über das ganze Land . . . und die Sonne verlor ihren Schein und der Vorhang des Tempels zerrifs mitten entzwei.“

Als aber der Wagenlärm und das Rossestampfen verstummt war auf den Wegen, welche die Eroberer mit Blut befleckt hatten, wurden die Menschen der großen Finsternis gewahr und sie erhoben ihre Blicke zu dem Kreuz, dessen schwarze Arme drohend in den wolkenbleichen Himmel ragten. Doch das Kreuz war leer und schmerzvoll wandten die Völker ihre entfleischten Glieder vor seinem Holz. Und siehe! Vor den zahllosen Augen, die alles um sich vergessend im überirdischen Glanz der einen Sehnsucht in der Finsternis wie ein Spiegel des Sternenhimmels schienen, wichen die Wolken und jenseits des Calvarienberges erblickten die Völker den Aufgang eines neuen Morgens und aus dem Purpur, welcher auf den Bergen und Abhängen lag, erblühte eine Rose, die ihre riesenhafte Wunderblume an die Stelle des Kreuzes legte, wo das Haupt des letzten Eingeweihten der asiatischen Weisheit seinen Sterbeseufzer verhaucht hatte. Aus den Leiden des Kreuzes war die Schönheit der Rose erblüht. Vor dem Zeichen des Rosenkreuzes aber fielen die Völker auf die Knie.

Langsam stieg die Sonne höher, sodafs die Lichter und Schatten wechselten, welche die Rose umgaben. Und es war der Frohsinn des Morgens in den Völkern. Die Erde ergrünte auf ihren Gipfeln und in ihren Thälern, auf sonnigen Gewässern schwammen buntbewimpelte Schiffe und weckende Hornrufe drangen in die kühlen Gründe der jungfräulichen Wälder. Bald stand die Sonne im Zenith und der große Mittag spannte seinen unbewölkten Himmel über die Erde aus. Blonde Felder deckten die Erde, in denen ein säuselnder

\* Der Verfasser ist sich bewußt, daß er dem Leser an dieser Stelle eine Waffe reicht, indem er scheinbar einen geschichtlichen Irrtum begeht.

Wind Wellen schlug, die Schiffe ruhten in weitarmigen Buchten und aus den schattigen Häusern der weißen Städte scholl reicher Sang und Cymbelspiel und blumenbekränzte Frauen schänkten Wein in die Becher derer, die des Morgens auf den Schiffen gekommen waren. In den Wäldern verstummt die Weckrufe und in hellgrünen Lichtungen wandelte furchtlos das braune schlanke Wild. Die Sonne stand senkrecht über dem Kreuz, sodafs kein Schatten über die Erde fiel. Doch bald war der Zenith überschritten und über die Erde schlichen die matten Stunden, die auf den Mittag folgen. Die Aehren ermüdeten unter dem Hauch des Windes und beugten sich; träge und kraftlos wandelten die Menschen in den heißen Gassen voll schwüler brünstiger Gedanken, nach halbgeöffneten Thüren und vergitterten Fenstern spähend. In den Wäldern summten bunte giftige Fliegen, faule Gerüche stiegen aus den Teichen empor, träge Schlafsucht lastete dumpf über den Tieren. Die Sonne sank tiefer und nahete dem Meer und schwand hinter den Wolken, die über dem Meere ruhn. Es schien, als wolle die Nacht hereinbrechen. Aber es geschah, daß sich die Wolken hoben und die Sonne noch einmal erschien, in der letzten Stunde vor ihrem Niedergange.

Nun aber ist sie voll maßloser Schönheit: wieder liegt Purpur über Bergen und Thälern; der Himmel scheint aus tausend Wunden zu bluten und sein Widerschein ist ausgegossen über dem Antlitz der Rose.

Jenseits des Kreuzes aber zieht die Nacht herauf.

Nimmer sinken die Völker auf die Knie. Westwärts sind ihre Blicke gerichtet, nach dem Lande der neuen Eroberer. Nicht mit Waffengewalt sind jene über das Meer gekommen. Gold und ihr Beispiel hat die Menschen verführt, ihnen zu gleichen in fiebernder Unrast, und kein Widerschein ist mehr in ihnen von den Schätzen, welche in endlosen dunkeln Gallerieen unter den toten Städten des Ostens funkeln. Die Blicke flackern gierig nach totem Besitz.

Leise sinken die Blätter der Rose, der die Völker den Rücken kehren, doch das nackte schwarze Kreuz wird stets seinen langen, gespenstigen Schatten über die Erde werfen.

Etliche aber halten ihre Augen gen Morgen gewendet und weinen, ihre Thränen verschleiern die Blicke also, daß sie die Rose nicht zerfallen sehen. Ihnen ist, als verschwimme sie leise und löse sich auf in dem Purpur der Sonne, aus dem sie geboren ist, als gäbe sie ihre Schönheit den Händen zurück, aus denen sie empfangen ward. Der Griffel ihrer Hand aber schreibt seltsame Zeichen, ähnlich denen, die an den Tempelwänden von Ekbatana, der Stadt der Magier, gesehen worden, welche die Urformen der Dinge darstellten. Schauernd fühlen sie, wie der Sturm des Westens ihre Faltengewänder bauscht, die nur dem Zephyr der hängenden Gärten zu trotzen gewohnt sind.

Um so glühender erörtern sie unter einander ihre Gesichte und bannen die Geister der großen Eingeweihten in das hyazinthfarbene Licht ihres bangen Abends; um so schmerzlicher hüten sie die von den Vorvätern in der Heimaterde gepflanzten Lotosblumen, auf daß die schlanken in die Dämmerung ragenden Blätter die Saat ihrer Hoffnungssträume beschatten möge; um so sehnsüchtiger blicken sie in die Nacht der östlichen Länder, ob nicht dennoch über den weißen Marmorhöfen und den braunporphyrynen Königsgräbern ein junges Morgengestirn heraufziehen möge. —



„On assiste comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier à des bouleversements; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure.“  
(St. Mallarme, crise de vers.)

✱

Nur den Künstlern des Tones war es bisher gelungen, die Dinge des Majaschleiers zu entkleiden und allein in Klang und Bewegung die Wesenheit jeglicher Lebensform, den Wellenrhythmus des All zu verdichten, die Welt als Wille, losgelöst vom Satze vom Grund zu offenbaren. Nur die Musik durfte von der zufälligen Verkörperung der ewigen Idee abssehen, welche in den übrigen Künsten, wie in dem Leben selbst, stets an den Stoff gebunden erscheint, eine von dem Gehirn bedingte, also beschränkte, Form anzunehmen gezwungen ist. Vorstellungsreihen, die durch die Gattung vererbt oder in Träumen und durch unbewusste Wahrnehmungen erworben, auf dem Grund der Seele schlummern, die gleich dem geheimnisvollen Einfluß der Gestirne ihre Schatten in das Bewußtsein werfen, ohne selbst begriffen zu werden, beginnen plötzlich unter einer (logisch) dem Gehirn undeutbaren Melodie mitzuschwingen und offenbaren ein Leben, welches uns viel wesentlicher anzugehören scheint, als jener schmale Kreischnitt, den das Bewußtsein zu spiegeln fähig ist: die Wolken teilen sich über den Tiefen unserer Seele, welche grundlos sind, welche in die Unendlichkeit ragen.

Wollten die bildenden Künste an dieselben Grenzen gelangen, so müßten sie dem Stofflichen entsagen. Dieses Opfer aber haben Architektur und Ornamentik bereits gebracht, ohne der platonischen Idee näher gekommen zu sein. Vielmehr ist ihre Ausdrucksmöglichkeit eine geringere. Sie würden einer Poesie aus Schönen Klängen und Rhythmen ohne logischen Sinn gleichen (wie sie Novalis gehaut und René Gilles versucht hat und wie wir sie alle in der Einsamkeit — etwa im Gemurmel eines Waldes oder an der Brandung des Meeres — hervorgebracht haben), wenn Worte ohne Sinn nicht Unsinn ergäben, wenn sie gleich Farben und Linien allein um ihrer zierenden Kraft willen verwendbar wären.

Die bildende Kunst muß daher ihre Elemente selbst ändern, sie ausdrucksvoller werden lassen, um der Musik an Wirkung zu gleichen, welche den Ton und die Bewegung der wirklich gesprochenen Rede zur harmonischen Melodie verklärt. Es müssen Linien und Farben gefunden werden, in welchen die Formen der Wirklichkeit virtuell enthalten sind, die metaphysisch viel wirklicher sind, als jene schwachen der gehirnlichen Wahrnehmung angepaßten Reflexe der Wesenheit, der platonischen Idee. Edgar Poe ahnte diese Stufe der bildenden Kunst. Man erinnert sich des furchtbaren Hauses Usher und seines vom Tod vergessenen Besitzers: „— — — par l'absolue simplicité, par la nudité de ses dessins il arrêta, il subjuguait l'attention. Si jamais mortel peignit une idée,\*

\* Ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß „Idee“ im platonischen Sinn das Gegenteil bedeutet von dem, was der Sprach-

ce mortel fut R. U. Pour moi il s'élevait de ses pures abstractions que l'hypochondriaque s'ingéniait à jeter sur la toile une terreur intense irresistible.“ (la chute de la maison Usher, Ch. Beaudelaire's Uebersetzung.)

✱

Wesentlicheres läßt sich von den neuen Bahnen der Henry Heran,\*\* Edvard Munch, Odilon Redon und Paul Gauguin nicht sagen. Streng sind sie von jenen Anderen zu scheiden, welche aus der Synthese zahlreicher Erscheinungen die Grundlinie der Dinge finden, nicht aus dem Suchen der Urform in der Einen. Auch jene — die Th. Th. Heine, Vallotton, Hokusay, Outamaro, Beardsley — gelangen bisweilen, wenn auch auf entgegengesetztem Weg zu dem nämlichen Ziel; denn je umfassender die Synthese ist, desto deutlicher wird die Idee durch ihre Form scheinen.

Die Unvollkommenheiten dieser vier essentiellen Künstler auf ihrem neuen Weg würden vielleicht mit Unglaube oder doch Mißtrauen erfüllen, hätten sie nicht vorher die durchsichtige Höhenluft erreicht, in welcher die Meister der synthetischen Kunst atmen. Herans Blatt, welches ein Christusprofil neben einem antiken Caesarenantlitz zeigt, sein Bildnis des Dichters Stefan George, Munchs Bildnis des Schriftstellers Strindberg und seine Madonna, Redons Christuskopf in den „Songs“, Gauguins „les drames de la mer“ sind Motivtafeln auf den Altären der synthetischen Kunst.

Diese Künstler haben nicht den jähen Anstieg über die Felsblöcke des Stoffes gescheut, aber als sie auf die Gipfel gelangten, wo die Genossen das morgenliche Schauspiel der sich aufrollenden Ebenen bestaunten, als sie

Sahn „von schroffer Felsenhöhe  
Sonnenschein sich hell verbreiten,  
Flusses Band und Dom und Städte  
Dämmernd in verschwommenen Weiten,“ (Carlo Philips)

siehe! da heftete sich ihr Blick an die Wolken, welche an den Gipfeln hingen oder in leichten Treppen zu unbedingteren Welten emporzuführen schienen. Und ihr Auge ruhte nicht vor dem dennoch geliebten Schauspiel der lachenden Thäler und der Fußs berührte schüchtern die nächste der Wolkenstufen. Hier aber verwirrt sich der ungewohnte Blick und sie stammeln bisweilen die kindliche Sprache der Primitiven, wenn sie von ihren außerordentlichen Gesichtern einen Schein zu geben versuchen.

Und die Zahl der Lauschenden ist gering in dieser Zeit! Mit traurigem Lächeln müssen sie bisweilen jenes spartischen Sängers gedenken, der seiner Leier drei neue Saiten hinzufügte. Als er auf den Markt kam und den Brüdern das Geschenk des Genius mitteilen wollte, siehe! da trat ein Diener

gebrauch darunter versteht, daß hier Idee als Urgedanke Gottes gefaßt ist, als Essenz der sinnlichen Form und nicht als wissenschaftliche oder litterarische Idee, d. h. nicht als ein aus vielen Formen logisch gewonnener Begriff, nicht als Synthese, daß also diese Ideenmalerei derjenigen eines Cornelius oder Kaulbach und der Programmmusik eines Liszt so entgegengesetzt ist wie das Symbol der Allegorie.

\*\* Der wahre Name Henry Herans ist Paul Hermann. Er entstammt einem alten Münchner Patrizierhaus und ist in Paris, um den Verwechslungen mit dem Zeichner Hermann Paul zu entgehen, zu jener Namensänderung gezwungen.



des Staates zu ihm, um dem Befehl der Ephoren folgend die neuen Saiten zu entfernen, mit dem obrigkeitlichen Erachten, daß die gewohnte Anzahl bisher genügt habe und auch in Zukunft genügen werde. Der Sänger aber soll selbigen Tages aus den Mauern Lacedaemons verschwunden sein.

Dem Gesange der Vögel, dem Gemurmel des Meeres und der Wälder, der Zwiesprache der Bäche und der in ihnen spiegelnden Zweige, allen jenen Stimmen, welche nicht in logische Worte gefesselt sind, hat die Tonkunst ihre Elemente entnommen. So haben auch diese Maler keine neuen Zeichen entdeckt, sondern aus den Farben und Formen des Alls geschöpft, da wo sie sich nicht zu Gegenständen beschränkt haben. Ihr Schaffen ist von den Schleiern der Unbewußtheit so verhüllt, daß es nicht erlaubt ist, zu sagen, wo sie ihre Offenbarungen erhalten. Doch muß sich der Vergleich ihrer Hintergründe mit dem Schauspiel aufwerfen, welches UNSERE alleinige Zuflucht bleibt, wenn einst die Erdoberfläche völlig „nutzbar“ gemacht sein wird: — die Linien- und Farbenspiele des Himmels.\* Sie sind ebensowenig logisch deutbar, wie einer Beethoven'schen Symphonie ein litterarisches Programm unterzulegen ist (was dennoch etliche thun, die sich nicht bis zum Absoluten erheben können, die immer nur für die relativen Gehirnformen zugänglich sind). So werden, ohne daß Gegenstände erkennbar werden, bisweilen bildliche Eindrücke erzielt, die viel tiefer sind, als die Gegenstände je bewirken können. Sie sind allein mit gewissen musikalischen Uebergängen zu vergleichen, die gleicherweise in der wirklichen Welt nicht vorkommen und dennoch an Wohlbekanntes aber vom Gehirn noch nicht Geformtes erinnern, die sich nicht auf einen Stoff beschränken, sondern die Möglichkeit aller Stoffe enthalten.

✱

So erscheinen auf den Tafeln dieser Künstler macandrische Gerinde, niederfließende oder erstarrte Ströme, Wolken, deren Rhythmus unbewußte Seelenschwingungen anklingen läßt, dunkle Flächen, die sich wie Rachen aufthun, in einander gewundene Haare, krallenartige Wurzeln, weiße niedersinkende fadendünne Nadeln. Auf einem Blatt von Munch sieht man ein geflügeltes weibliches Untier eine Männerbrust zerfleischen. Der eine, vom Rahmen durchschnitene Flügel scheint ein mystisches Verbindungsglied zwischen der in Formen gerade noch auszudrückenden und einer astralen Welt zu sein. — Oder die Haare in Herans „Sehnsucht“. Hier ist ein alterndes Weib dargestellt, welches die Arme flehend in den Raum erstreckt, während in ihren Haaren ein Mädchen — vielleicht die Jugend — Harfe spielt. In der Linie dieser durch das Gewicht eines Drachens niedergezogenen Haare liegt eine so unerbittliche Kraft, ein so unbarmherziger Zwang — die reine Idee des Festgehaltenwerdens im Stoff, wie sie durch ein Geschehnis nicht symbolisiert werden könnte. Diese subjektive — doch zufällig mit der Deutung Herans übereinstimmende — Auslegung ist zu dem Empfinden dieses Blattes unwesentlich, so

\* Doch wird sich auch hier der Amerikaner finden, welcher — wie Villiers (l'affichage céleste) prophezeit — mit Hilfe von Riesenscheinwerfern den Himmel für die Warenanpreisungen der großen Handelshäuser ausnützen wird.

wie Beethoven in einem seiner letzten Quartette auf die Ueberschrift „der schwere Entschluß“ hätte verzichten dürfen, denn der Rhythmus jeder möglichen gegen Hemmnisse anstürmenden Kraft — die Idee jeglichen Seins — schwingt — allein durch die Töne erweckt — im Unterbewußtsein der Verstehenden.\* Diejenigen Werke, welche an sich dergleichen Bewegungen nicht hervorrufen, können durch logisch deutende Ueberschriften nur in den vom Stoff Befangenen — bisweilen sind wir es alle — Empfindungen auslösen.

✱

Ein gewichtiges Ausdrucksmittel dieser Künstler ist die Umformung der wirklichen Erscheinung, indem sie sich zwar der Gegenstände der Wirklichkeit bedienen, sie aber zu Gunsten der Idee in ihren Verhältnissen ändern, ohne die Stileinheit des Werkes zu verletzen. Diese „Unwahrheiten“ erhalten unter ihrer Hand eine höhere, ideelle, künstlerische Wahrheit. Hier darf wieder Herans „Sehnsucht“ als Beispiel dienen, mit ihren übermenschlichen Armen, die durch das unermüdliche Ausstrecken nach dem Glück zu wachsen scheinen, deren immaterielle Ausströmung über die dem Künstler gezogene Grenze der sichtbaren Linie hinausstrahlt, indem er ihnen, an die sinnliche Form gebunden, eine überwirkliche Form gegeben hat;\*\* eine an das Abstrakte grenzende Symbolisierung, welche der größte aller Umformer Michelangelo bereits anwendete, die sich bei Goya und einzelnen französischen Karikaturisten findet. Auf Herans „Jalousie“ lächelt ein Ungeheuer, dessen hinter den Ohren herauswachsende Brüste so groß sind wie der Kopf, doch diese scheinbaren Unmöglichkeiten sind so organisch geworden, daß man sie erst bei eingehender Betrachtung entdeckt. In der „Destinée“ desselben Künstlers setzt sich aus zahllosen Mißgestaltungen ein Kopf zusammen, der als Ganzes von zauberhafter Schönheit ist.

Heran hat bisweilen bewußt die Grenze der grotesktragischen Karikatur überschritten. Ein Beispiel: sein „Militarismus“: ein in's Michelangeleske gesteigerter Athletentorso, auf welchem vag die Knöpfe der Uniform angedeutet sind; das Geschlecht ist von einer mit einem Adler gezierten Scheibe bedeckt; zwischen den Schultern scheint der winzige, wie

\* Ein Beispiel für die Allmacht unstofflicher Kunst: so vollkommen Shakespeare in dem Dialog zwischen Richard III. und Anna vor dem Sarg ihres Gemahls das tiefe menschliche Epos der Witwe von Ephesus erschöpft hat, so gründet das Andante des 4. Beethoven'schen Klavierkonzertes (g-dur) doch noch tiefer; das ist der Dialog überhaupt, die Dramen aller Zeiten sind darin und es ist gleich, ob wir in dem Seufzer der beiden Schlußakte die Hingebung des Weibes, die Schwermut der letzten Sommertage oder das Erwachen aus dem Traum in die Wirklichkeit vernehmen, es ist das Besiegtsein in Schönheit. Doch auch dieser Ausdruck ist noch zu anthropomorph.

\*\* Ohnmächtige Denker haben es bisweilen versucht, solche astrale Ausstrahlungen durch lichte Linienbündel wiederzugeben, ohne zu wissen, daß sie damit zwar eine graphische Darstellung, aber kein Bild geschaffen haben. — Heran hat mir einmal eine Definition des Hasses vorgetragen, die jeder Scholast, welcher Theophrast und La Bruyère kennt, belächeln zu dürfen glaubt. Was er aber künstlerisch auf seinem Blatt: der Hafs verkörpert, läßt leicht Theophrast und La Bruyère entbehren. Wo der sterile Denker mathematische Figuren konstatiert, schafft der scherische Künstler eine strahlende Vision.



ein Nadelknopf wirkende — sorgsam gescheitelte Kopf fast zu verschwinden. Oder seine „Bureaucratie“: ein versteinert scheinendes Gesicht, das — statt eines Schädels — in ein Riesengesäß ausläuft, auf welchem wie ein Insekt die Rosette der Ehrenlegion sitzt.

✱

Der „Unwirklichste“ ist Odilon Redon, der Illustrator von Bulwer Lyttons „La maison hautée“ und der „Songes“. Während der synthetische Künstler die Schönheit seines Werkes von den Dingen nimmt, benutzen jene die Dinge, um ihre innere Schönheit hineinzuprojizieren. „Une tete à l'infini suspendi“, „l'idole astral“ bezeichnen den Weg, welchen Redon wandelt. Er giebt nicht aus der persönlich-celebralen Erfahrung geschöpfte Empfindungen; sondern das tiefe unbewusste Leben der Gattung, des Ewigen, welches die Persönlichkeit überleben wird und vor ihr gelebt hat, spiegelt sich in diesen Werken. Darum wird Redon ein Metaphysiker genannt, im Gegensatz zu den vorwiegend psychologischen Künstlern dieser Zeit.

✱

Bei Munch hat sich zweimal jenes nicht an Zeit und Ort gebundene Astralleben überraschend geäußert: in der künstlerischen Konzeption zweier Individuen, die er erst später kennen lernen sollte. So ist der Kopf des Mannes in seiner „Eifersucht“ fast ein Portrait Henry Herans und als man im heurigen Salon des Indépendants auf dem Marsfeld das wahre Bildnis, welches Munch von Heran gemalt, neben der „Eifersucht“ sah, war unter den Beschauern kein Zweifel, daß dieselbe Persönlichkeit aus den beiden Rahmen blickte. Minder deutlich ist der andere Fall, doch ist die Ähnlichkeit zwischen Munchs „Madonna“ (ein hingegebenes Weib im Augenblick der Empfängnis) — eine Blasphemie, deren nur der unfreiwillige Gläubige fähig ist — und einem Modell, dessen er sich bei seinem diesjährigen Pariser Aufenthalt bediente, unverkennbar. Munch ist vielleicht der unbewussteste, ahnungsvollste Künstler dieser Zeit. Oft, wenn er unter uns saß, während die Wellen des lateinischen Viertels uns bunt umspielten, war er essentiell weit entfernt; vielleicht irrte seine Seele in den grünen Fjorden seiner Heimat oder zwischen den Aussätzigen in dem giftgeschwängerten Geruch eines Krankenhauses oder im blassen Mondschein an einem blauen See oder zwischen halbentblößten Vetteln im dichten Qualm einer Matrosenschänke, so wie der Astralleib eines in Delhi begrabenen Fakirs bisweilen zwischen den Tempelsäulen von Ellora oder in den Freudenhäusern von Benares gesehen wird; denn des Magiers Paracelsus Wort: „Diabolus est Deus inversus“ dürfte als Epigramm das Werk Munchs ankündigen.

Munch hat eine Reihe Blätter geschaffen, die in klarer Stilreinheit den Stofferschöpfen, außer den beiden genannten: das kranke Mädchen, das Portrait Mallarmes; in Oel: das Doppelbildnis von Henry Heran und Paul Contard, eine nordische Mondlandschaft etc. In seinen auf dem metaphysischen Wege suchenden Arbeiten dagegen (sein Cyclus: „das Weib“, die beiden Krankstuben etc.) ist er von Allen der Primitivste, ja er erscheint bisweilen von einer Rohheit der Zeichnung und Farbe, welche an die blutrünstigen Götzen-

bilder wilder Völkerstämme oder an die foetusartigen Christus- und Madonnendarstellungen bretonischer Fischerdörfer erinnert. Bisweilen enthält er sich nicht, seine metaphysischen Gesichte durch eine psychologische Novelle dem logischen Verständnis auszulegen. Zum Beispiel: es ist ihm nicht genug, die „Eifersucht“ in dem verzerrten Kopf des Mannes zu symbolisieren, durch dessen Züge wir in die natternerfüllte Tiefe des animalischen Liebeslebens blicken. Er will, daß das Wort: Eifersucht in unserem Bewußtsein aufsteige; darum läßt er hinter dem Rücken des Mannes ein Menschenpaar stehen, deren Gestus die logische Ursache des verzerrten Antlitzes im Vordergrund ist. Dieses aufdringliche Erklärenwollen ist nicht mehr als eine Etikette auf dem Rahmen. Es zerstört die Stilreinheit, abgesehen davon, daß neben jenem Meisterwerk des Kopfes die Gruppe technisch an die Aktentwürfe erinnert, welche bisweilen die kahlen Wände abgelegener Stadtviertel bedecken. Auf dem Oelbild ist sie zu einer blutigen Farbenstimmung ausgenutzt, die stilistisch durchgearbeitet ein ausdrucksvolles Empfindungs-correlat der verzweifelnden Seele sein könnte.

In dem „Kufs“ gestattet sich Munch eine Umformung, die nicht organisch geworden ist: zwischen zwei psychologischen Elementen (den beiden Gesichtern der Liebenden) schiebt sich unvermittelt ein metaphysisches ein, ein heller Fleck, in welchem die beiden Lippenpaare verschmelzen. Diese Fläche bleibt stumm zwischen den verwirrenden Stimmen, die in dem Grund des Bildes murmeln.

✱

Bei Munch (meistens) wie bei Gauguin (auch in Herans merkwürdigen farbigen Holzschnitten: „Nixen“) liegt der metaphysische hellseherische Ausdruck der essentiellen Idee vorzüglich in der Farbe. Gauguin hat sich von unserer westlichen Kultur losgesagt und fand in dem farbenglühenden Tahiti eine Heimat. Der Mythos von der unsterblichen (und darum bleichen) Mondgöttin Hina und dem prometheischen ewig sterbenden und ewig neu geboren werdenden Erdgott Tefatu hat in dem Werk Gauguins aufserirdisch brennende Farben entfacht. „Les incendies de fleurs du tropique avec de beaux animaux humains dans la force, dans l'agilité, dans la naïveté de leur franchise physique, étendus sur les ramures opaques lui ont laissé dans la memoire l'enchantment d'un enthousiasme que nul autre luxe n'a pu éteindre“ (Charles Morice). Nicht überraschend waren ihm die Visionen dieser exotischen verschwenderischen Natur, denn schon die düstere bretonische Heimat, in welcher die nahe Lauheit des Golfstroms bisweilen eine Pinie entstehen läßt, ist unter seinem Pinsel oft zu hochroten Farbenbränden aufgeleuchtet. Er trägt diese Gluten in sich und findet in jener luxuriösen Natur nur den Vorwand, seine purpurnen Gefühle auszustrahlen. Wie Beaudelaires Vater sind seine Ahnen auf östlichen Fahrten in die indische Farbenwelt getaucht und ihr Widerschein wollte unter dem Gewitterhimmel der Bretagne nicht von dem Seelengrund dieses Geschlechtes schwinden, gleichwie in der Dämmerung unserer germanischen Gemüter die Glocken von St. Peter klingen und die Glut der campanischen Gefilde leuchtet, wo sich ehemals unsere Vorfäter vergaßen.



So ist denn Gauguin nach den polynesischen Inseln gezogen, wo „die Götter in den tiefen Gewässern schliefen und den unklugen Fischer zu züchtigen ihr Haupt über die stille Fläche des Ozeans hoben und Sintfluten entfesselten.“

✱

Diese Künstler, zwei der germanischen, zwei der lateinischen Race entstammend, stehen einsam, den Rücken nach Westen gewendet, wo ein neuer Erdteil harret, die heilige

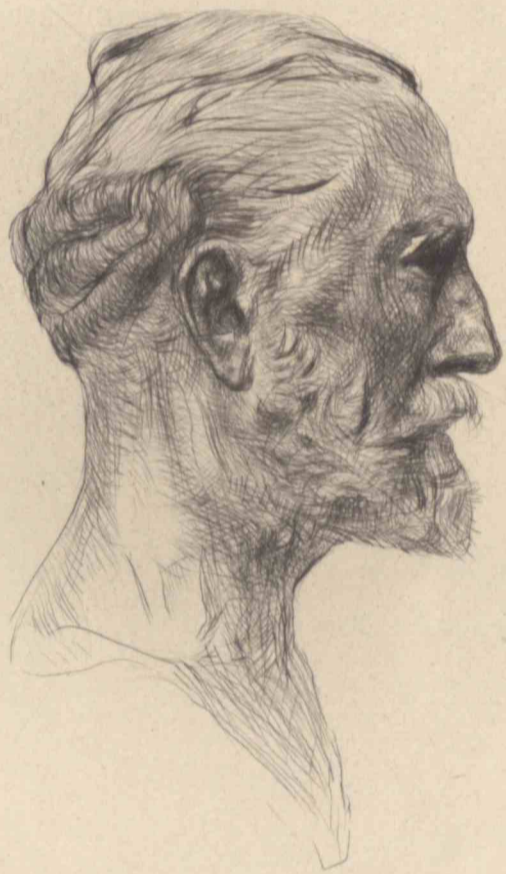
Erbschaft des Ostens an sich zu bringen. Gleichwie jenes andere Eroberervolk durch die Kraft des Armes in die geweihten Bezirke der Völker des Morgens drang, so scheint dieses neue Land ohnmächtig selbst eine Kultur zu schaffen, auf die Allmacht seines Goldes bauend, das Unendliche kaufen zu wollen. Viele erliegen der Verführung und wenden ihre Blicke ab von der aus Leiden geborenen Rose. Und sie wandeln den Weg von der Kirche zu dem großen Lupanar des Westens, wo sie den Blinden die Totgeburten ihrer im Dienst des goldenen Gottes langsam erstarrenden Kraft verhandeln.

OSCAR A. H. SCHMITZ (PARIS)

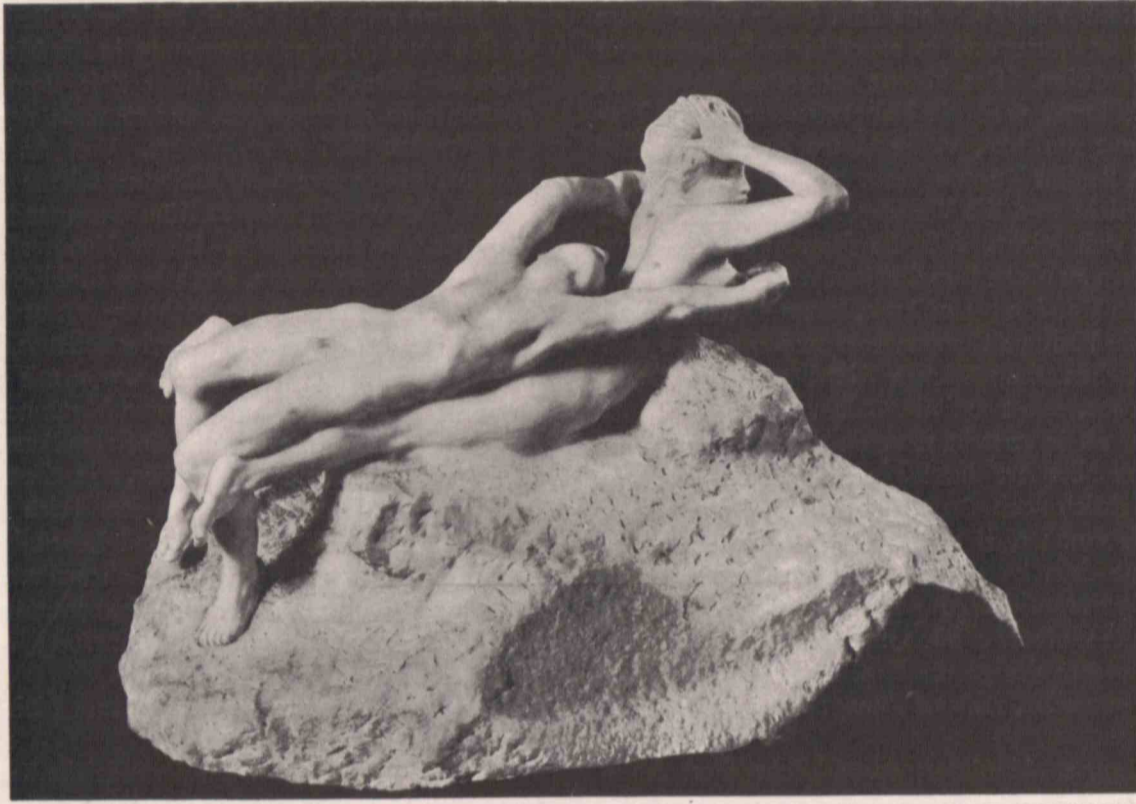


AUGUSTE RODIN, BLEISTIFTSKIZZE









AUGUSTE RODIN, STRAND UND WOGЕ

## AUGUSTE RODIN



IE bedenkliche Entwicklung des Positivismus, die so nachteilig auf die Malerei wirkte, ist nicht minder für die Skulptur zu Schaden geworden. Die Bildhauerei war ihrer Körperlichkeit wegen nur allzu geneigt, sein Dogma anzuerkennen und machte sich so zur Mithelferin, ja zur Sklavin; denn ein Wiederbild des Menschen zu geben, ist für sie

völlig genügender Endzweck geworden. Das Uebel, an dem die moderne Bildhauerkunst krankt, tritt in Frankreich mit besonderer Deutlichkeit zu Tage. Der auffallende Mangel an Erfindung gibt den Marmorwerken, Bronzen und Gipsabgüssen, die jedes Frühjahr im Salon auftauchen, keinen Anspruch auf dauernde Bedeutung; ihre Anzahl und die scheinbare Vollendung der Technik erwecken einen Augenblick vielleicht die Illusion, als hätten wir eine Kunst in vollster Blüte, aber man würde sich sehr täuschen, wollte man die beinahe verletzende Verleugnung alles Gedanklichen und die thatsächliche Unfähigkeit, Neues zu gestalten, verkennen. Diese Gedankenarmut verrät sich wie immer durch offenkundigste Anleihen bei der Vergangenheit; findet man zufällig einmal eine glücklichere Stellung, so stört der nichtssagende Gesichtsausdruck, der sich mit dieser nicht

verträgt; im allgemeinen aber findet man überhaupt keine Physiognomie und nichts wirkt jämmerlicher, als diese toten Gesichter.

„En gagnant le poli“ sagt Ruskin, „les sculpteurs ont perdu la pensée.“ Uebrigens hüte man sich ja, das Geheimnis dieser „technischen Vollendung“ ergründen zu wollen; die kleinen Mittelchen, denen man sie verdankt, würden nur zu bald zum Vorschein kommen. Der Schädigung, die die Malerei durch Zuhilfenahme der Photographie erlitten hat, entspricht andererseits der Mißskredit, in den sich die Bildhauerei durch ihr äußerliches Abformen der Natur gebracht hat, sowie durch die Nichtbeteiligung des Schöpfers an der eigentlichen Vollendung seines Werkes.

Daher hat es auch den Anschein, als ob die meisten Marmorwerke, die man auf Ausstellungen sieht, aus einem einzigen Atelier hervorgegangen wären und dieses Atelier ein italienisches sei.

Legt eine Kunstrichtung jedoch auf Erfindung und Ausführung so geringes Gewicht, so ergibt sich die Notwendigkeit einer Regeneration wie von selbst und man verlangt nach einem Meister, der da fähig wäre, eine neue Seele zu schaffen und die Form zu zwingen, anstatt ihr nur zu gehorchen. Es wird Auguste Rodins Ruhm sein, diese Kraft gehabt und Werke geschaffen zu haben, ebenso gedankenreich wie schön.



Zunächst freilich lediglich aus dem Genie seiner Rasse heraus. Rodin ist immer und in erster Linie Künstler rein französischer Tradition. Das könnte im ersten Augenblick vielleicht irre führen, weil die Hauptvertreter dieser Tradition eine Kunst ausüben, völlig vertrocknet und völlig verschieden von Rodins Kunstauffassung. Wenn man aber etwas näher zusieht und die Vergangenheit berücksichtigt, überzeugt man sich leicht, daß die französische Skulptur von den Gothikern an bis zu Jean Goujon, von Germain Pilon bis zu Puget, von Houdon bis zu Rude, kaum so „ruhig und gesetzt“ war, wie Philippe Chennevières annimmt, und daß sich die eigentlichen französischen Klassiker nie gescheut, Ausdruck zu geben, selbst auf die Gefahr hin, gequält zu scheinen. Besser als je versteht man sie daher in einem so von Aufregungen aller Art durchfiebten Jahrhundert, wie dem unseren. Schrieb doch Carpeaux schon im Jahre 1863: „Il nous faut le combat, il nous faut du drame dans la simplicité comme dans les sujets tristes. On ne peut plus faire des figures sans motif, belles pour la beauté, riches pour plaire. L'humanité soulevée comme une rafale entrechoquant des générations contre des générations, comme le vent fait tourbillonner la poussière, telle est l'image de notre époque: c'est le désespoir.“

Carpeaux Gruppe „Ugolino“ verwirklicht diese Auffassung, aber trotz allem guten Willen erhebt er sich nur teilweise zur Tragik; sein quasi-Landsmann Rubens beeinflusst ihn mehr als Michelangelo. Vollständig jedoch verkörpert sich in Marmor und in Bronze die Rastlosigkeit der modernen Seele erst, als Carpeaux' Meisterschaft sich in Rodin klärt und vergrößert und zwar durch alle die Momente, durch welche Begeisterung und tragische Größe eine schon fast überreiche Begabung noch zu erhöhen vermögen.

Carpeaux wird der unmittelbare Vorläufer Rodins genannt, damit soll jedoch nur eine zeitliche Folge festgestellt sein. Der Altersunterschied zwischen Carpeaux und Rodin war kaum groß genug, als daß der eine Lehrer des andern hätte sein können,\* Rodin empfing von ihm nicht mehr als von Barye und von Carrier Belleuse. Nach den großen, kraftvollen Menschengruppen Baryes sollte man glauben, daß sein Unterricht auf einen Anfänger stark wirken mußte; aber das war nicht der Fall. Lehrer und Schüler tauschten nur selten ihre Gedanken und Ideen aus. In um so lebhafterem Verkehr dagegen stand Rodin mit Carrier Belleuse, dessen Gehilfe er war.

Trotzdem war der Einfluß der französischen Tradition des 18. Jahrhunderts mit ihrer Grazie und Sinnlichkeit, die ihm durch Carrier Belleuse übermittelt wurde, auf Rodin nur von kurzer Dauer und ist nur in seinen ersten Werken erkenntlich.

Kein größerer Gegensatz zu der scherzenden Art Carrier Belleuses als eine Arbeit, die im Salon von 1864, wie Burger-Thoré sich ausdrückt, „die Ehre der Zurückweisung“ erfuhr. Es war die Maske eines Mannes mit zerrissenen Zügen, durchfurchter Stirn, struppigem Bart und platter, unförmlicher Nase. Rodins Kunst, sein leidenschaftliches Suchen nach dem Charakter kündigt sich schon in diesem Werk an, das mit seiner Kraft und Wahrheit an gewisse römische Büsten erinnert.

\* Carpeaux ist 1827, Rodin 1840 geboren.

Neben seiner Tätigkeit bei Carrier Belleuse aber suchte er sich durch innige Versenkung in die Meisterwerke selbst weiterzubilden, und aus dieser Zeit stammen denn auch anatomische Zeichnungen, andere nach der Antike, sowie ein gemaltes Bild seines Vaters. Von Anfang an bemerkt man bei Rodin eine beim Bildhauer seltene Geschicklichkeit, sich in den verschiedensten Künsten auszudrücken und sich ihre Technik anzueignen. Dieser Handfertigkeit entspricht andererseits eine reiche, fruchtbare Einbildungskraft, die er durch Lektüre und Naturbeobachtung rastlos weiterentwickelt.

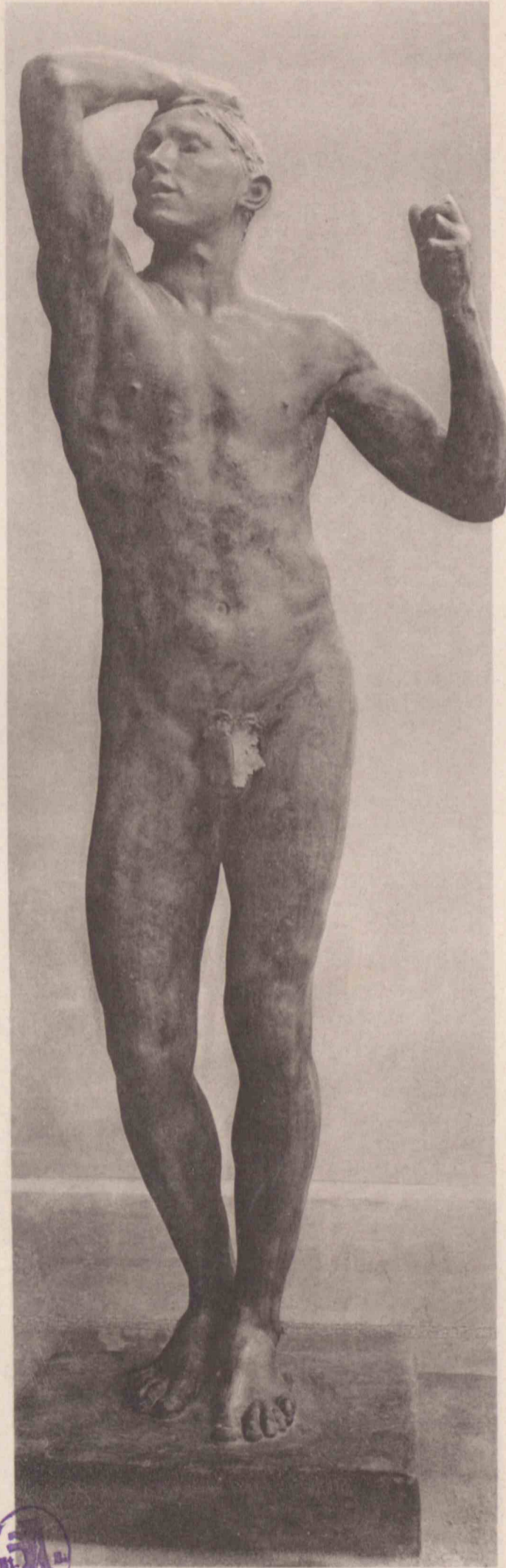
Auf seine Lehrjahre bei Carrier Belleuse folgte ein langes Exil in Belgien (1871—1876), wo er mit einem Bildhauer namens Van Rasbourg an mehreren Monumentalwerken und namentlich an der inneren und äußeren Ausschmückung der Brüsseler Börse arbeitete. Hier aber, wie schon vorher, benützt er jeden freien Augenblick, um dem Trieb seines Genies zu folgen, mehr nach Wahrheit und Lebendigkeit, als nach großen Worten und nach äußerlichem Pathos ringend. Er fertigt allerlei kleine Modelle, das bemerkenswerte Medaillon eines Arztes und malt aus der Erinnerung Kopien nach den Rubens im Antwerpener Museum.

Die ganze Periode bis 1875 kann gleichsam als Vorbereitungszeit betrachtet werden.

Im Jahre 1875 führt ihn der offizielle Katalog des Salon zum ersten Mal auf: „Auguste Rodin, Schüler von Barye und Carrier Belleuse, Brüssel, Bourguemestr-Str. 15.“ Die Werke, die der Künstler gesandt hat, sind Männerbüsten. Sie bilden einen Uebergang von dem ersten ergreifenden Bildwerk, das 1864 zurückgewiesen wurde, zu der ganzen Reihe von Büsten, die mit den drei Statuen: l'Age d'airain, la création de l'homme, Saint Jean Baptiste, alles umfassen, was Rodin im Salon der Champs-Élysées von 1875—1890 d. h. bis zur Gründung der „Secession Française“ oder noch genauer der „Société Nationale des Beaux-Arts“, deren Vicepräsident er ist, ausgestellt hat.

Die Bedeutung dieser Büsten ist in jeder Beziehung außerordentlich. Zunächst sind fast alle Modelle Rodins Künstler, Schriftsteller und Denker: und in ununterbrochener Folge lebt in Marmor oder Bronze vor uns auf das Gesicht: Carrier Belleuses, J. P. Laurens (1882), des Kupferstechers Legros (1883), Dalous, Victor Hugos (1884), Antonin Prousts (1885). Ausserhalb des Salons und später setzt sich diese Reihe fort mit den Porträts von Henri Rochefort, Henri Becque, Bastien Lepage, Puvis de Chavannes, Roger Marx und Octave Mirbeau. Außerdem ist Rodin noch der Schöpfer der Bildwerke der Grabdenkmäler des Komponisten César Franck und des freisinnigen Kritikers und Direktors der schönen Künste Castagnary. Die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit selbst wird niemals den ästhetischen Wert eines Kunstwerks bestimmen und auch in diesem Falle interessiert sie uns nur, weil Rodin — sobald er Männer der Kunst oder der Wissenschaft darstellt, sich bemüht in ihren Zügen den Charakter ihrer geistigen Persönlichkeit herauszuarbeiten. So zeigt die Büste Viktor Hugos eine geradezu vollendete Verkörperung dieses ungestümen Genies, während die Puvis de Chavannes' deutlich seine hervorragende Liebe für Klarheit, Logik und festen Willen ausspricht. Ebenso überzeugend sieghaft ist der Sarkasmus bei Becque und die persiflierende Ironie bei Rochefort wiedergegeben und mit welcher Feinheit ist die Dalou eigene Kopfhaltung und







rhetorische Geste zum Ausdruck gebracht! Es ist überall das intimste Eindringen und sich Hineinversenken in das innerste Wesen. Rodin zwingt das ganze geistige Leben des Betreffenden in seine Gesichtszüge und erklärt gleichsam die Seele durch das Äußere, indem er die jeweiligen physiognomischen Eigenheiten noch besonders hervorhebt. Der Endzweck seines Strebens ist die Herausklärung sowohl des äußeren als auch des geistigen Charakters. Er zielt in all seinen Werken darauf hin; aber während sich über seine Büsten niemals eine Diskussion erhoben hat, dauerte es bei seinen Statuen längere Zeit, bis man ihnen den Rang klassischer Werke zuerkannte.

Rund herausgesagt: das Publikum hat seine Büsten ohne weiteres angenommen, weil es ihre äußere und innere Lebenswahrheit bewundert und weil ihm zumeist das kritische Verständnis fehlt, um die Unterschiede zu begreifen, die diese Büsten vor anderen, die man sonst zu sehen bekommt, auszeichnet. Als sich Rodin dann in gleicher Weise für die Statue entschied, fühlte sich dieses selbe Publikum verletzt und fassungslos, wie immer, wenn sich eine Individualität kräftig und eigenartig offenbart.

Nach dem Stand unserer heutigen Bildhauerkunst können Haltung, Geberde und Stellung auf eine sehr beschränkte Anzahl zurückgeführt werden, in Wahrheit jedoch wechseln sie unendlich. Nur in den Zeiten einer alternden Civilisation sehen die Künstler die Natur nicht anders als mit Hilfe der Vergangenheit; wenn sie eine Empfindung ausdrücken wollen, suchen sie, vielleicht unwillkürlich, wie ihre Vorläufer sie dargestellt haben, anstatt eine neue Interpretation zu schaffen, die sie im eignen Innern und durch eigene Beobachtung gefunden haben; fast immer lehnen sie sich an Rückerinnerungen an, machen Anleihen, hier und dort, bei der Antike oder bei der Renaissance, und geben so von allem ein Gemisch. Die Art Auguste Rodins steht hierzu in völligem Gegensatz. Es sei nur an die drei obenerwähnten Statuen erinnert: an die zum Leben erwachende Figur des „Age d'Airain“ und an „Saint Jean Baptiste“, seine apostolische Lehre verkündend, und man wird aufs Lebhafteste betroffen sein von der außerordentlichen Einheit der Schöpfung, von der inneren Uebereinstimmung der Physiognomie und der Bewegung im Ausdruck. Jede Figur ist als Ganzes ausgestaltet, mit einer Einheitlichkeit, die für Erfindung und Ausführung auch in allen Einzelheiten maßgebend war. Würde ein Werk in Trümmer gehen, so würde ein Bruchstück davon genügen, um die Haltung und den Styl des Ganzen erkennen zu lassen. — Der Kernpunkt einer solchen Kunst ist bekannt: er besteht in der völligen Unterordnung der Form unter die Idee.

✱

Der französische Staat, der Rodins Age d'Airain und Saint Jean Baptiste für das Luxemburg-Museum erworben hatte, wollte ihm noch Gelegenheit geben, sein Genie vollständig zu bethätigen und beauftragte ihn mit der Herstellung einer für das künftige Museum der dekorativen Künste bestimmten Thür.

Dieses 1880 begonnene Werk ist jedoch heute noch nicht vollendet, oder, um genauer zu sein: die verschiedenen Teile, aus denen es besteht, sind noch nicht miteinander ver-

bunden und geordnet. Wenn es nun auch unmöglich ist, den Gesamteindruck vorher zu beurteilen, so sind doch die hauptsächlichsten Teile bekannt, da man sie in verschiedenen Ausstellungen sowie im Atelier des Künstlers selbst bewundern konnte. Man weiß, aus welcher Quelle immer und ewig der Künstler schöpfen wird, der uns etwas sagen und uns ergreifen will. „Un poète et un peintre la désignaient encore naguère: J'ai toujours pensé que c'est la douleur qui fait le plus fortement exprimer les artistes“, schreibt Jean François Millet in einem seiner Briefe und Rückert seinerseits rät:

„Wenn du willst im Menschenherzen  
alle Saiten rühren an,  
stimme du den Ton der Schmerzen,  
nicht den Klang der Freuden an.“

Dieser Hang der modernen Seele zum Pessimismus ist sehr charakteristisch in Frankreich und wenn auch mehr dekorative Künstler wie Puvis de Chavannes oder Chéret ihm ausnahmsweise nicht Rechnung tragen, so herrscht er doch bei anderen Meistern, wie Gérault, Delacroix, Dauterive, Millet und Degas vor, die sämtlich (Degas ausgenommen) mehr oder weniger Schüler Michelangelos sind. Rodin steht also nicht vereinzelt da, aber der Einfluß Michelangelos zeigt sich bei ihm am augenfälligsten, da er die gleiche Kunst ausübt, wie der Schöpfer des Grabmals der Medici. Man hat Rodin den französischen Michelangelo genannt; diese Bezeichnung jedoch dürfte eher auf Puget zutreffen, einerseits der Zeit nach, andererseits aber auch in Hinsicht auf sein ganzes Temperament. Ich gebe gern zu, daß man im ersten Augenblick erstaunt sein mag über die Fülle von Berührungspunkten: Die Begeisterung einer leidenschaftlichen, ungezähmten Seele, die Kraft, die Form nach seinem Willen umzugestalten und sie mit neuem großen Atem zu beseelen. Bei Michelangelo wie bei Rodin geht alles von der Natur aus und doch scheint es teils außer teils über ihr zu stehen, so sehr steigert die Intensität der Empfindung und des Ausdrucks den großen Zauber der Haltung. Allerdings darf man dabei nicht vergessen, daß seit Michelangelo Jahrhunderte verflossen sind, daß sein Schüler einer anderen Nation angehört und daß Rodin — moderner Pessimist und Erbe der französischen Tradition des 18. Jahrhunderts — Angst und Qual ergreifender darstellen und für Innigkeit und Anmut, für Frau und Liebe ungleich mehr Ausdruck haben wird.

Es ist gewiß, daß Rodin, die Hölle aus der Göttlichen Komödie zum Vorwurf wählend, diesem Vergleich mit Michelangelo Vorschub leistete. Nichts ist indessen natürlicher, als die Wahl eines Stoffes, der so wie dieser seiner epischen Neigung entsprach und ihm gestattete, menschliche Leidenschaft in ihrer höchsten Erregung darzustellen. Er hat dabei sowohl Hoch- als Flachrelief verwendet; Gruppen krönen die Thür; unterhalb der Mitte ragen menschliche Gesichter auf mit dem Ausdruck der Qual, während auf den Flügeln und auf den Einfassungspfeilern Basreliefs in verkleinertem Maßstab die Hölle Dantes mit der Intensität übernatürlichen Lebens verkörpern. Es ist selbstverständlich, daß Rodin ganz besonders Zorn und Wollust betont, aber der allgemeine Ausdruck ist doch der des Schreckens und der Verzweiflung; der Bildhauer hat hier eine ganze Welt aus seiner Seele herausgeschaffen, eine Welt, für die alle Hoffnung verloren ist. Sie erschöpft sich in einem wahnwitzigen



Kampfe, in dem die Leiber sich krümmen und die Glieder sich verkrampfen, die Fäuste sich ballen, die Hände irr umhergreifen und die Gesichter sich verzerren; sie zerstört sich, unfähig in der Liebe Frieden oder Glück zu finden; das Verhängnis verfolgt die Paare, die sich suchen, anziehen, umschlingen und nach der Umarmung doch den bitteren Groll unbefriedigten Wunsches weiter nähren.

Diese Qual der Verdammnis, dieser Hunger, diese Gier, diese Enttäuschung geistiger und leiblicher Art, diese Trostlosigkeit menschlichen Lebens, diese Verzweiflung zu ewiger Hölle Verfluchter ist wohl nie gewaltiger und ergreifender geschildert worden.

Dante ist indessen nicht der einzige Dichter, der Rodin angeregt hat, auch Baudelaire ist von Einfluß auf ihn geworden und Rodin hat zu dessen *Fleurs du mal* zwar keine skulpturale, wohl aber eine gezeichnete Interpretation geschaffen; ein Kunstwerk für sich zeigt sie klar, wie weit entfernt Rodin sich jederzeit von allem Erklären oder bloßen Illustrieren hielt. Er findet sich immer selbst, sei es in Baudelaire oder in Dante; seine Inspiration entspringt der gleichen Quelle. Er nimmt ihre Gedichte nur als äußere Veranlassung und giebt in der Ausführung seines Werkes immer nur Beweise von der verblüffenden Uebereinstimmung ihres und seines eigenen Geistes.

Mit Baudelaire erwacht seine Melancholie, seine Seele erweitert sich, er besingt den Aufsturm der Ideale, Begeisterung, Schluchzen, Ringen, Röcheln, Entsetzen und Tod. Die Folge seiner Kompositionen\* zeigt Rodin ebenso stark und meisterhaft als Zeichner, wie als Bildhauer. Mehrere dieser Bilder sind nur leichte Konturandeutungen, andere mit bestimmteren Umrissen erinnern an Prudhon und wirken wie beim Aufzucken eines Blitzes gesehene Szenen. Nirgends aber ist Rodin so ganz er selbst, als hier.

Diesen improvisatorischen Charakter haben auch die 142 Blätter, die in dem Heliogravuren-Album Manzis enthalten sind.

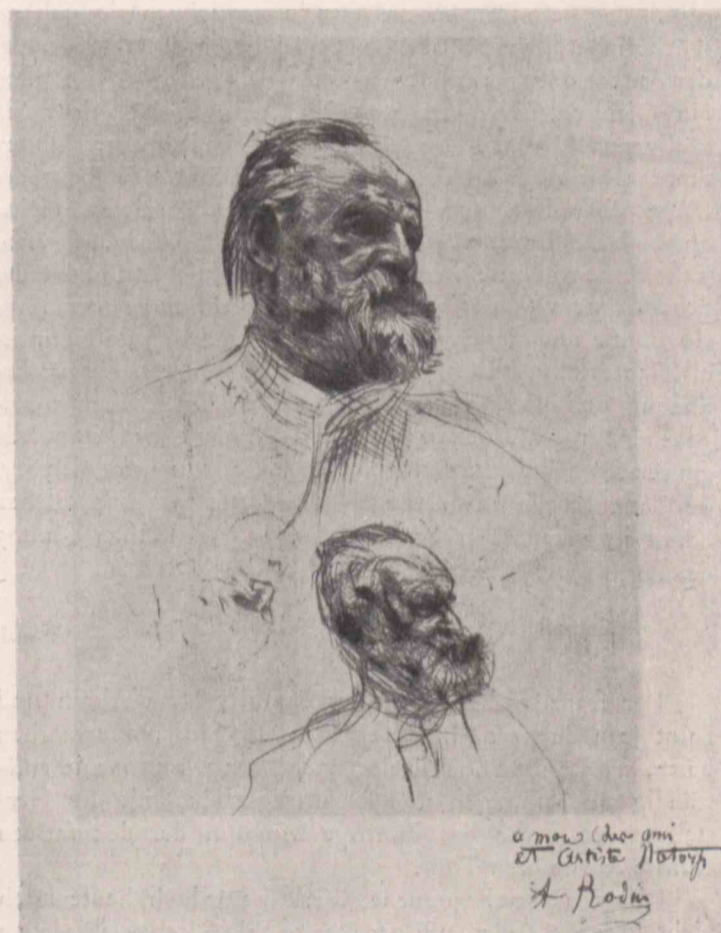
Alles Zwanges ledig überläßt sich Rodin mit vollster Begeisterung seiner Idee und der Laune freier Phantasie. Keine dieser Zeichnungen wird Mühe oder Arbeit oder das Tasten und Suchen seines in steter Gährung sich befindenden Gehirns verraten. Alles liegt weit offen, Zwiesprache zu halten mit einem geistreichen Kopf, das Für und Wider der Ideen kennen zu lernen, die ihn reizen, und die Einbildungen, die ihn beherrschen. Die Flüchtigkeit belangloser Nichtigkeiten liegt über diesen Blättern, dennoch aber hat er ihnen das zitternde Vorahnen seines Zukunftswerkes anvertraut, so wie es ihm in der Ekstase vorschwebte. Wenige, fast nur andeutende Linien, ein paar Flecke, Schatten und Licht, und doch hebt sich die ganze Fiktion aus diesen Undeutlichkeiten heraus und erhebt sich in voller Form und Klarheit. Eben noch ganz unbestimmt wirkt die Zeichnung im nächsten Augenblick ganz skulptural und zwar in der Art eines Halbreiefs; die Lichtflecke erscheinen erhaben, die Schatten vertieft und man staunt über die Lebenswahrheit dieser plötzlichen, traumbildartigen Eingebungen.

Nicht bloß aus Intuition, auch durch stetes Denken und Forschen ist Rodin dazu gekommen, die Grundprinzipien

\* Sie schmücken ein Exemplar der „*Fleurs du mal*“, im Besitz des Herrn Paul Gallimard.

aller Kunst zu finden, während ihn zugleich sein unablässiges Studium der Natur in den Stand setzte, die Fundamentalgesetze alles Schaffens zu erkennen und klar zu legen. Sein unabhängiges Können stützt sich auf die genaueste Kenntnis aller Konstruktionen und Formen. Sie entscheidet seinen Erfolg in den verschiedenartigsten Unternehmungen, ob es sich nun um Halbreiefs, Farben- oder Linienausdruck handelt. Rodins Kunst strebt darnach, all seinen mannigfachen Eingebungen Genüge zu thun. Rein technisch schon stellt er sich gleichzeitig die Aufgaben des Malers und des Bildhauers. Seine lückenlose Kenntnis der Muskellehre und der Anatomie genügt ihm aber noch nicht; giebt er innere Bewegung, so verwendet er die gleiche Sorgfalt auch auf die Profile und auf die ganze Linie. Niemand mehr wohl als er legt einen so hohen Wert auf die Verteilung von Licht und Schatten; er erwägt und berechnet die Lichteffekte, ihre Härten wie ihre Weichheiten; er zwingt das Licht, seinen Formen Größe zu geben und ihren Charakter schärfer hervortreten zu lassen, sodaß es bei Rodins Statuen und Gruppen ganz ebenso in Betracht kommt, wie bei den Gemälden eines Koloristen.

Zumeist wohl begnügt sich der Bildhauer, ein kleines Modell zu kneten, das dann von irgend einem Handwerker vergrößert und für den Salon ausgeführt wird; nachher verkleinert dann eine Maschine diese Statue in verschiedenen Maßstäben um Abgüsse zu verschiedenen Preisen auf den Markt zu bringen. Rodin hält sich frei von dergleichen. Ich glaube nicht, daß bis zur heutigen Stunde sich auch nur eines seiner Werke im Besitz eines Händlers befindet. Er

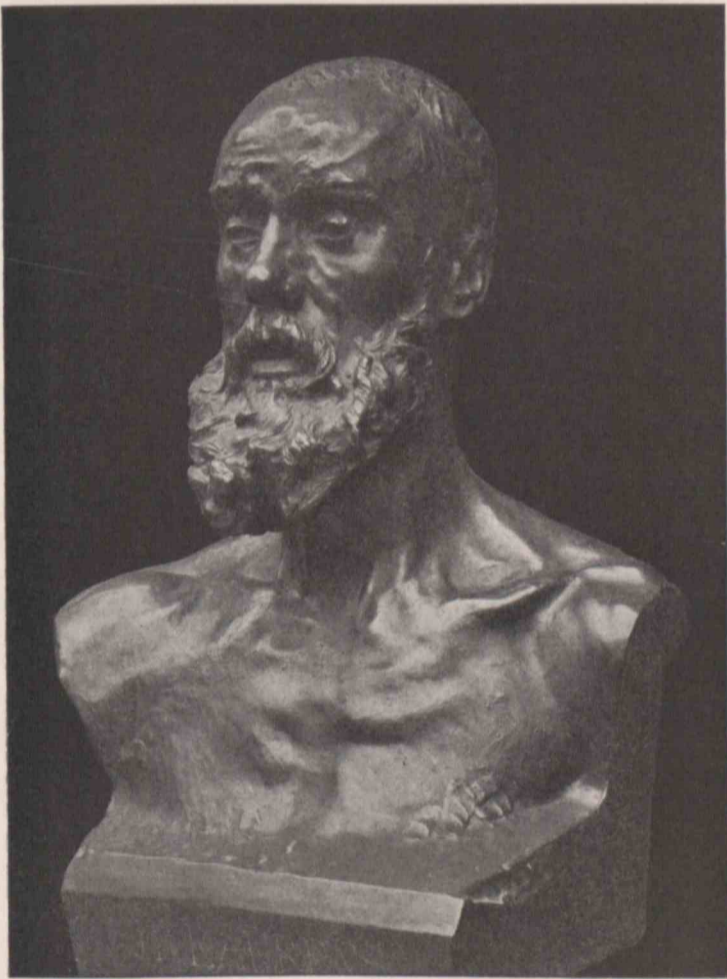


AUGUSTE RODIN, VICTOR HUGO. NACH EINER RADIERUNG



allein ist der Verleger seiner Arbeiten und läßt sich dabei durch keinerlei Umstände beeinflussen, die mit Kunst nichts zu thun haben. Seine Werke erreichen nur in ganz bestimmten und gewollten außergewöhnlichen Fällen monumentale Dimensionen oder Lebensgröße. Die Mehrzahl ist gleich von vornherein in definitiver Größe ausgeführt, die nicht über ein mittleres Format hinausgeht, so daß ihre Aufstellung ebensowohl in den beschränkten Räumen unserer Wohnungen wie in den Museen möglich ist. Zu diesen Arbeiten gehören die Marmorgruppen, die man auf der Internationalen Ausstellung 1887 und sodann auf der Ausstellung von 1889, die Rodin mit Claude Monet bei George Petit eröffnete, und endlich auch auf dem Champ de Mars gesehen hat. Eine Aufzählung sei nicht versucht, ebenso wenig eine Schilderung der Sujets. Es genüge, zu erwähnen, daß danteske und baudelaire'sche Empfindung vorherrschen.

Was Rodin der Dichtkunst an Anregungen verdankt, kann nur mit größter Zurückhaltung gesagt werden, da sich bei ihm außerordentlich oft die Idee aus der Form herausbildet. Nur um ein Beispiel zu geben: Es ist kaum eine zweite Bronze, die soviel Kommentare hervorgerufen hat, wie die Figur einer alten nackten Frau, in der das Absterben des menschlichen Körpers in solcher Weise jammervoll dargestellt wurde. Man hat sie revolutionär genannt, ohne zu bedenken, daß Pigalle sich in gleichen Darstellungen gefiel, wie sein Voltaire und die Thonfiguren im Orleans-Museum zur Genüge beweisen. Es ist klar, daß die Ausdeutung dieses Nackten nach der geistigen Seite hin die Kraft bewirkt,



AUGUSTE RODIN, J. P. LAURENS

mit der diese Alters-Male und Narben auf dem verfallenen Körper betont sind. Die kleinen Modelle, die sein Atelier füllen — rasch hingeworfene Studien einer einzigen Sitzung vor dem Modell — wie vertrauliche Mitteilungen einer glühenden, bewegten Seele — belegen deutlich, wie Rodin sich nur von suggestiven Bildern fesseln läßt, d. h. von Bildern, die sein Gefühl und sein Nachdenken anregen.

Das ist auch bei den umfangreichsten Aufgaben, die er sich stellt, ebenso. Lothringen und Artois besitzen drei Denkmäler von ihm, die drei bedeutende Phasen seines Lebens bezeichnen. Das erste, 1889 enthüllt, war das für Bastien-Lepage. Es handelte sich hier darum, einen modernen Maler wiederzugeben, „tout préoccupé par la vie rustique et par les ambiances du plein air.“ Rodin giebt Bastien Lepage in dem Pelerinenmantel, den er gewöhnlich auf dem Lande trug — in sinnend zurückgeneigter Stellung, die Wirkung eines vor ihm stehenden Bildes erwägend. Der Gedanke, der ihn beschäftigt, ist durch die bewegte Haltung sehr glücklich zum Ausdruck gebracht, dazu kommt die Ähnlichkeit, die Eigentümlichkeit des Kostüms und die Zufälligkeiten der Umgebung, welche beweisen, daß die Arbeit im Freien entstand, und so zeigt sich darin nicht nur der innerste Charakter der ganzen Kunst Bastien Lepages, sondern auch der seines ganzen Wollens.

Das Denkmal in Nancy, im Jahre 1892 zu Ehren Claude le Lorrain's errichtet, erhebt sich mitten in dem Grün eines Parkes, einem außerordentlich glücklich gewählten Platz für das Standbild eines Landschafters und eines Liebhabers weiter Fernsicht. Auf dem Unterbau, außerhalb der Sockelmasse, jagen zwei galoppierende Pferde mit vorgestrecktem Hals ins Weite. Apollo, nur zur Hälfte sichtbar, mit vorgeneigtem Körper, lenkt sie und bemüht sich, ihren stürmischen Lauf zu zügeln. Um das sonnige Genie des lothringischen Malers zu personifizieren, erinnert die Allegorie an den Durchbruch des Lichtes. Sieht man höher, zur Figur selbst, so hat man den Eindruck, als wäre Claude, von einem Hügel herabkommend — in der einen Hand die Palette, in der andern den Pinsel — im Begriffe, malen zu wollen. Vor allem interessiert jedoch der Kopf: breite, harte Züge, mit willensstarkem Ausdruck, ein Gesicht voll Begeisterung, von der Sonne geblendet, deren Lichtwirkung er so sorgfältig beobachtete und so treu wiederzugeben verstand.

Während Rodin sich hier zwang, dem Louis XV-Stil der Stadt Nancy entsprechend, sich an die Art von Adam, Guibal und Cyfflé zu halten, muß man ihn vor seiner großen Gruppe der „Bürger von Calais“, einen Nachfolger der unsterblichen, mittelalterlichen Bildner nennen (1895).

Zweifellos wäre weder die Auffassung noch die Technik eines Zeitgenossen Eustaches de St. Pierre eine andere gewesen, als die seine. Denn zweifellos war so, wie Rodin sie darstellt, auch in Wirklichkeit die Haltung dieser Eustache de St. Pierre, Jean d'Aire, Jacques und Pierre de Wissant, Jean de Fiennes und Andrieux d'Andres, als sie die Stadt verließen, um sich der Gnade des Siegers zu unterwerfen: barhaupt, barfuß, Stricke um den Hals, Stadt- und Burgschlüssel in der Hand. Wie Märtyrer schreiten sie ihrem Schicksal entgegen die Strafe hin — (der Vergleich dürfte bei der Verwandtschaft des ganzen Werkes mit den alten Calvarien nicht unzutreffend sein): zwei von ihnen reden und



gestikulieren; ein dritter birgt verzweifelnd den Kopf in den Händen; ein vierter wirft einen Abschiedsblick auf seine Stadt zurück; ein anderer, mit langem Bart, mit einem Körper, ausgemergelt von Alter und Hunger, schleppt sich nur mühsam weiter, gebeugten Rückens, während der letzte, hoch aufgerichtet in zorniger Erregung, den mächtigen und gewichtigen Schlüssel umklammert. Rodin giebt alle verschieden, in ihrem Charakter, wie in ihrem Alter. Er bringt die individuelle Empfindung sowohl in der Kopfhaltung, als auch in der Verzerrung des Gesichts zum Ausdruck; ganz ebenso aber auch durch demütigen oder stolzen Gang. Er wollte den Vorgang gleichzeitig nach der Seite seiner Wirklichkeit, wie nach seiner moralischen Bedeutung hin darstellen. Dank seiner Willenskraft und seines Genies hat er wie Michelet Tragödien der Geschichte wieder aufleben lassen.

Seinen neuesten Statuen kommt nun ein vierzigjähriges Denken, Arbeiten und stetes Weiterentwickeln zu gute, keinem seiner Werke aber hat er einen so bedeutenden Ausdruck verliehen, als seiner Victor Hugo-Gruppe: Nackt wie

ein Heros sitzt der Dichter am Gestade, unbeweglich, traumversunken, umgeben von den Musen, die ihn inspirieren. Seine Erfindung erhebt sich hier zu höchster Größe, wie auch die Ausführung, freier als je, eine Meisterschaft beweist, die, erfahrungsstark, die letzten Bande zerbricht und die erhabenen Ziele der Meister der Vergangenheit erreicht.

So schließt sich mit Rodin der Ring, die Kunst von heute verbindet sich über Jahrhunderte hinweg mit der Vergangenheit, und die Begeisterung, durch Erfahrung gereift, schöpft wieder aus den ewiglebendigen Quellen, aus denen das Genie der frühesten Völker schöpfte. Ein Dichter der Haltung und der Geste hat Rodin durch Bewegung und Form die Schrecken des Schmerzes, den Ausbruch der Leidenschaft, die Zärtlichkeit der Lust versinnbildlicht; er verlieh dem starren Marmor Gefühl und Empfindung und gestaltete zur Verherrlichung seines Schöpfers den elenden und vergänglichen Körper des Menschen zu rhythmischem Wohlklang und zu einem hohen Lied der Rührung, des Mitleid und schöner Träume!

ROGER MARX









# Inhalts-Verzeichnis

PAN Dritter Jahrgang 1897 Drittes Heft

<i>Dichtungen</i>	Seite
Julius Hart	
<i>Märzenwelt</i> . . . . .	141
Johannes Schlaf	
<i>Neues aus Dingsda: Im Laden</i> . . . . .	147
Franz Evers	
<i>Drei Gedichte</i> . . . . .	153
Karl Gustav Vollmöller	
<i>Wenn der Tag stirbt</i> . . . . .	154
Hugo von Hofmannsthal	
<i>Figuren aus dem Puppenspiel „Das kleine Welttheater“</i> . . . . .	155
Emil Strauß	
<i>Der Falter. Langsam. April</i> . . . . .	160
Johannes Schlaf	
<i>Gedichte</i> . . . . .	162
Georg Freiherr von Ompteda	
<i>Der Fährdrich. Deutsche Landsknechtjustiz</i> . . . . .	164

## *Aufsätze*

Alfred Lichtwark	
<i>Bürgerliche Baukunst</i> . . . . .	169
Paul Schultze-Naumburg	
<i>Aus München: Ludwig Dill</i> . . . . .	174
W. von Seidlitz	
<i>Dürers Holzschnittfolgen</i> . . . . .	177
Oskar A. H. Schmitz	
<i>Die Abendröte der Kunst</i> . . . . .	185
Roger Marx	
<i>Auguste Rodin</i> . . . . .	191

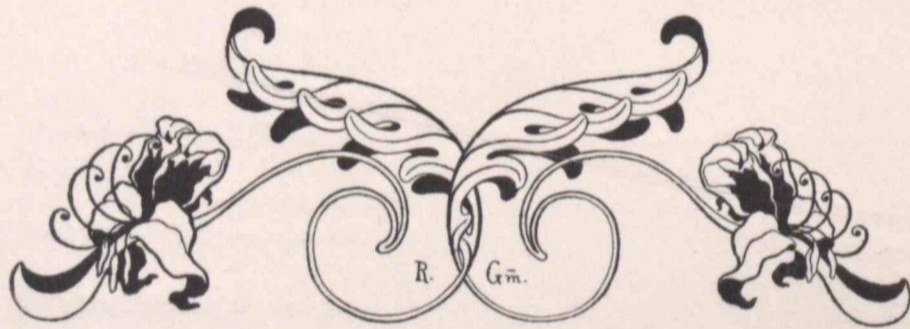
<i>Kunstbeilagen</i>	vor Seite
Otto Ubbelohde	
<i>Motiv aus Hessen</i> . . . . .	141
Emil Orlik	
<i>Landschaft (Originalradierung)</i> . . . . .	147
<i>Am Felde (Originalradierung)</i> . . . . .	147
William Nicholson	
<i>Old Woman (Originalholzschnitt)</i> . . . . .	153
Emil Orlik	
<i>Würfler (Originalradierung)</i> . . . . .	169
<i>Kurzweil (Originalradierung)</i> . . . . .	169
Ludwig Dill	
<i>Schneeweßen im Moos (Lichtdruck)</i> . . . . .	177
Maurice Denis (Originallithographie)	185
Auguste Rodin	
<i>Antonin Proust (Originalradierung)</i> . . . . .	191
Auguste Rodin	
<i>Page d'airain (Lichtdruck)</i> . . . . .	193
Auguste Rodin	
<i>Tischzeichnung (Facsimile-Lichtdruck in zwei Farben)</i> . . . . .	197

## *Abbildungen im Text*

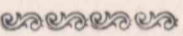
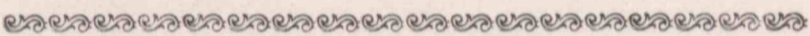
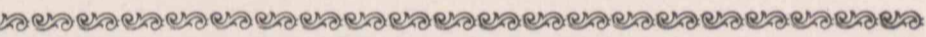
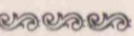
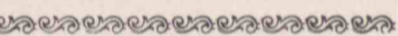
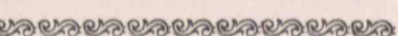
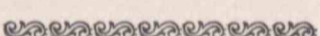
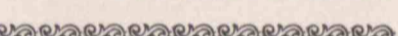
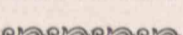
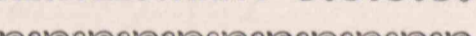
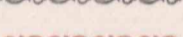
	Seite
Ludwig Dill	
<i>Im Moos</i> . . . . .	174
<i>Frühling</i> . . . . .	176
Dürer, Holzschnitte	
<i>Bartsch 76: Madonna</i> . . . . .	177
<i>Bartsch 66: Die vier Engel</i> . . . . .	178
<i>Bartsch 69: Dieselben</i> . . . . .	179
<i>Bartsch 90: Ruhe in Egypten</i> . . . . .	181



<i>Dürer, Holzschnitte</i>	Seite	<i>L. von Hofmann</i>	Seite
<i>Bartsch 78: Joachim und der Engel . . .</i>	182	<i>Kopfstück . . . . .</i>	162
<i>Bartsch 93: Tod der Maria . . . . .</i>	183	<i>Rundschau . . . . .</i>	169
<i>Bartsch 43: Beweinung Christi . . . . .</i>	184	<i>Initialen . . . . .</i>	185, 191
<i>Fidus</i>		<i>Auguste Rodin</i>	
<i>Zierstück . . . . .</i>	153	<i>Federzeichnung . . . . .</i>	185
<i>Richard Grimm</i>		<i>Bleistiftzeichnung . . . . .</i>	190
<i>Schwäne . . . . .</i>	159	<i>Strand und Woge . . . . .</i>	191
<i>Schwamendeich . . . . .</i>	160	<i>Victor Hugo . . . . .</i>	194
<i>Zierstück . . . . .</i>	173	<i>J. P. Laurens . . . . .</i>	195
<i>Schlußstück . . . . .</i>	198	<i>Köpfchen . . . . .</i>	196
<i>Th. Th. Heine</i>		<i>Hans Thoma</i>	
<i>Zierstück . . . . .</i>	155	<i>Narziß . . . . .</i>	141
<i>Zierstück . . . . .</i>	164	<i>Mutter und Kind . . . . .</i>	147
<i>Reinhold Hoberg</i>		<i>Idylle . . . . .</i>	152
<i>Seitenleiste (Holzschnitt) . . . . .</i>	154		

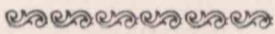
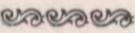

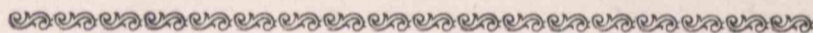
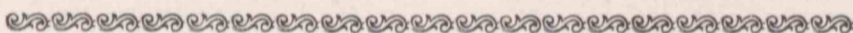
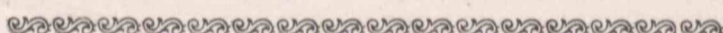
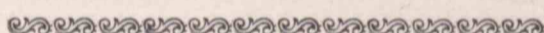
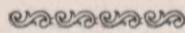
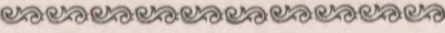

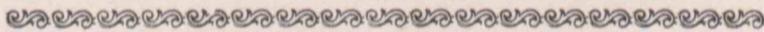
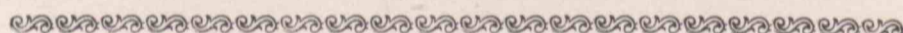




DIE KÜNSTLER- UND DIE VORZUGSAUSGABE ENTHALTEN:   
AUSSER DEN AUCH IN DRUCKEN DER ALLGEMEINEN AUSGABE BEIGE-  
HEFTETEN ORIGINALEN (UBBELOHDE, ORLIK, NICHOLSON, DENIS, RODIN)  
UND AUSSER DEN REPRODUKTIONEN NACH DILL UND RODIN AUF  
KAISERLICHEM JAPAN   
ALS BEILAGE FÜR DIE MAPPEN IN LOSEN FOLIOBLÄTTERN DIE ERSTEN  
DRUCKE VON:   
OTTO UBBELOHDE, MOTIV AUS HESSEN, ORIGINALRADIERUNG   
EMIL ORLIK, KURZWEIL, ORIGINALRADIERUNG   
EMIL ORLIK, WÜRFLER, ORIGINALRADIERUNG   
EMIL ORLIK, LANDSCHAFT, ORIGINALRADIERUNG   
EMIL ORLIK, AM FELDE, ORIGINALRADIERUNG   
WILLIAM NICHOLSON, ALTE FRAU, ORIGINALHOLZSCHNITT   
MAURICE DENIS, ORIGINALLITHOGRAPHIE   
AUGUSTE RODIN, ANTONIN PROUST, ORIGINALRADIERUNG 

DRUCKVERMERK:



DRUCKVERMERK: DRITTER JAHRGANG, DRITTES HEFT:   
ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: **SIEBENUNDDREISSIG NUME-**  
**RIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-**  
**AUSGABE, FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFER-**  
**DRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDEINHUNDERT EXEM-**  
**PLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE**   
DIE ORIGINALRADIERUNGEN VON OTTO UBBELOHDE, EMIL ORLIK UND  
AUGUSTE RODIN WURDEN GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN   
DER ORIGINALHOLZSCHNITT VON WILLIAM NICHOLSON BEI A. DIXON  
AND SON IN LONDON   
DIE ORIGINALLITHOGRAPHIE VON MAURICE DENIS BEI A. CLOT IN PARIS  
DIE LICHTDRUCKE NACH LUDWIG DILL UND AUGUSTE RODIN BEI A.  
FRISCH IN BERLIN   
DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT WURDEN  
HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN & CO., A. FRISCH UND MEISENBACH  
RIFFARTH & CO. IN BERLIN   
DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGS-  
DRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER  
E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN   
DIE AUFLAGE SELBST SOWIE DER UMSCHLAG WURDEN **HERGESTELLT**  
**IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCH-**  
**BINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG**  
UND WIRD **AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN**   
**IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN**   
DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44   
DR. CÄSAR FLAISCHLEN   
AM FÜNFZEHNTE DEZEMBER EINTAUSENDACHTHUNDERTSIEBEN-  
UNDNEUNZIG 



PAN



18 4 97

DRITTER JAHRGANG





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

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

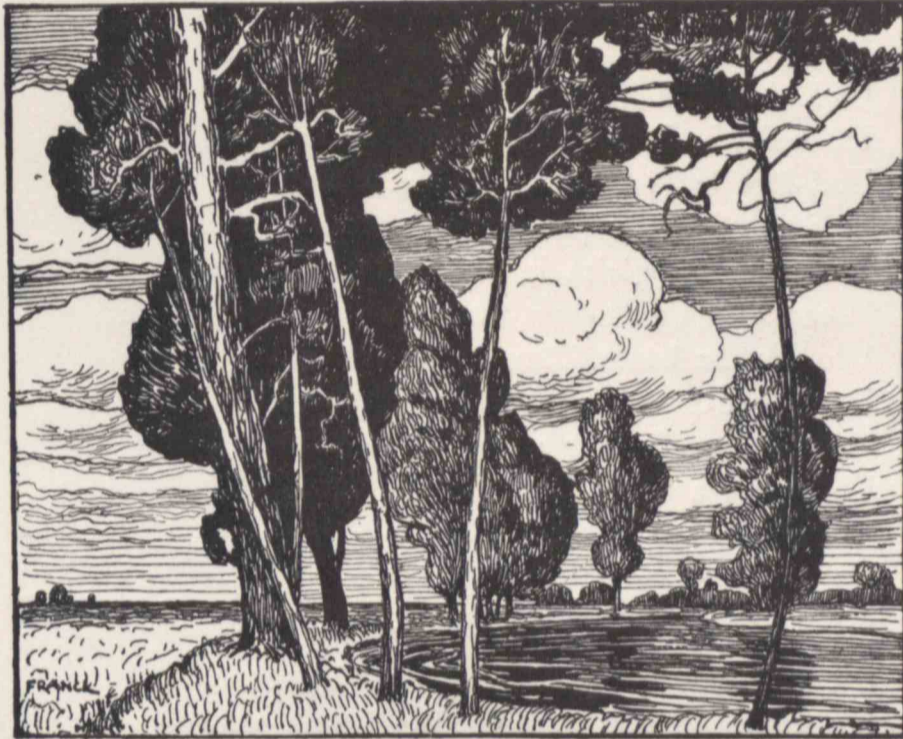


ALLGEMEINE AUSGABE   
EINTAUSEND EINHUNDERT EXEMPLARE   
AUF KUPFERDRUCK 









PHILIPP FRANCK, FEDERZEICHNUNG

## DER FEINE KLANG

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

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



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

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

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

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



## IN DER NACHT

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

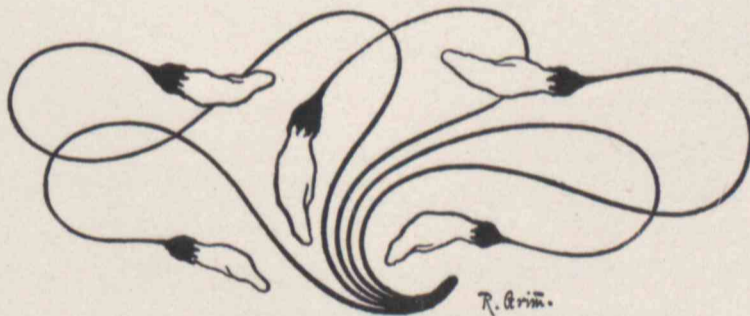
Eins! — mit hartem Schläge schlägts die Uhr, —  
Fliehende Schritte schlürfen auf dem Flur.

## DER WANDERER

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

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

WILHELM HOLZAMER





## NACHFEIER

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

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

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

WILHELM HOLZAMER





## HIER WERDEN SPIELWAREN VERKAUFT



ERNST H. WALTHER

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

Hier werden Spielwaren verkauft.

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

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

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

Hier werden Spielwaren verkauft. So schreit es in diesen



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

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

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

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

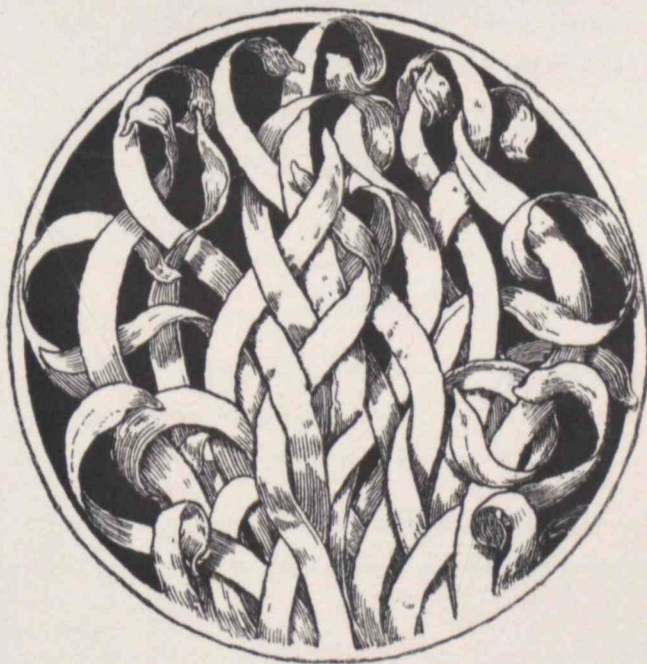
Nein, die Dummen und Bösen gehören nicht in den Puppenladen, und sie wissen das auch und bleiben meistens von selber fern. Aber die anderen kommen gern und oft, die großen und die kleinen Kinder, und die verstehen es schon, wie es das junge Mädchen meint, wenn es lächelt, und sie machen es genau so.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



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

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

ALFRED GOLD





## DER GAERTNER

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

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

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

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

## DAS MITLEIDIGE MAEDEL

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

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

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

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

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

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

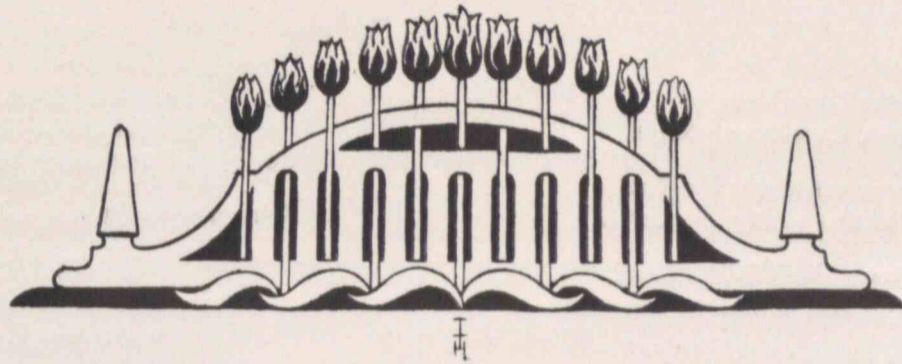
GUSTAV FALKE











# PHANTASUS

ARNO HOLZ

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

Auf Spitzzehen kuck ich hinüber.

Um ein eingekicktes Mütterchen  
spielen Schmetterlinge.

II

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

Die Glocken läuten.

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

Feierabend!

Die Gassen schweigen.

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

III

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

Ueber den nahen Häuserhorizont ragen Türme.

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

Auf einer Hopfenstange sitzt ein Spatz.

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

IV

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

Jetzt  
ist das alles anders.

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

Du lieber Gott — das Leben!

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

Der tote Mann! Die armen Kinder!



## V

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

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

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

Frühling!

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

## VI

In einem alten Park ein Schlöfchen.

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

Ich halte die Hand vor und sehe in ein Fenster.

Nichts.

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

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

## VII

Fern liegt ein Land!

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

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

Weisse Wölkchen gleiten.

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

## VIII

Du gingst.  
Die Blätter — fallen.  
In blaue Dämmerung sinkt das Thal.

Ich starre in die steigenden Nebel . . .

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

Grüße! Grüße!

Ich strecke sehnsüchtig die Arme.

Vorbei.

Aus den Silberpappeln  
schreien die Staare in den Sonnenuntergang.

## IX

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

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

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

Lieber Vater! Liebe Mutter!  
Weint nicht!

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

## X

Ich bin ein Stern. Ich glänze.

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

„Tröste mich!“

Ich glänze.

Alle meine Strahlen  
zittern in dein Herz!





ERNST H. WALTHER

## DER DUMME APFELBAUM

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

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

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

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

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

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

Was die Menschen für einen Lärm machen!

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WALTER HARLAN









O. KAMPMANN, HOF

## DER WANDERER

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

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

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



## LIED

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

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

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

## VISION

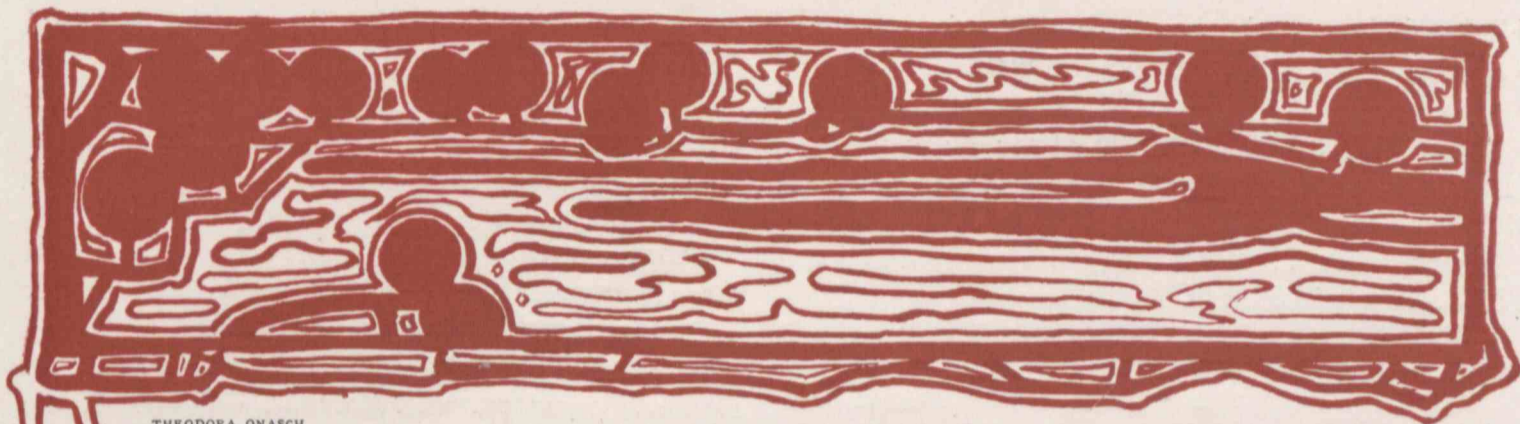
Auch jetzt noch gehst du oft durch meine Nächte.  
Das silberweifse Haupthaar nackt und blofs,  
Die stillen dunklen Augen heifs und grofs,  
Und wie im Mondglanz schimmert deine Rechte.

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

W. ZAISS







THEODORA ONASCH

## SONNENOPFER

VON

STANISLAW PRZYBYSZEWSKI

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

Geliebte —

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

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

Geliebte —

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

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

Geliebte —

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

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

Geliebte —

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



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

Geliebte!

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

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

✱

Endlos war mein Reich und ohne Schranken meine Macht.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

rasendsten Fanale auf den silbernen Helmen und Schildern.

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

✱

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

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

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

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

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

✱

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

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

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

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

Du bleibst stehen.

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



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

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

\*

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

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

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

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

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

\*

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

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

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

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

In Deinem lichten Haar die schwarze Rose.

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

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

Ich begann die Sonne zu hassen, die Dich tötete.

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

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

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

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

\*

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es war, wie wenn gleisende Sterne in einer grossen, toten Sonne zusammengeschmolzen wären.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ich opfre Dir die Sonne.

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

Ich danke Dir, o König!

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

Geliebter!

\*

Seit dieser Zeit liebtest Du mich.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

✱

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

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

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

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

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

Wie ich mich da nach der Sonne sehnte.

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

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

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

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

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

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

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

✱

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

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



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

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

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

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

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

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

Ich safs und brütete, aber meine Seele wurde stumpf und kalt in dem Uebermafs ihres Elends.

\*

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

Mein Herz schütterte.

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

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

Aber das Volk rührte sich nicht!

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

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

Dann sah ich nichts mehr.

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

Gieb uns Deine weisse Sklavin!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\*



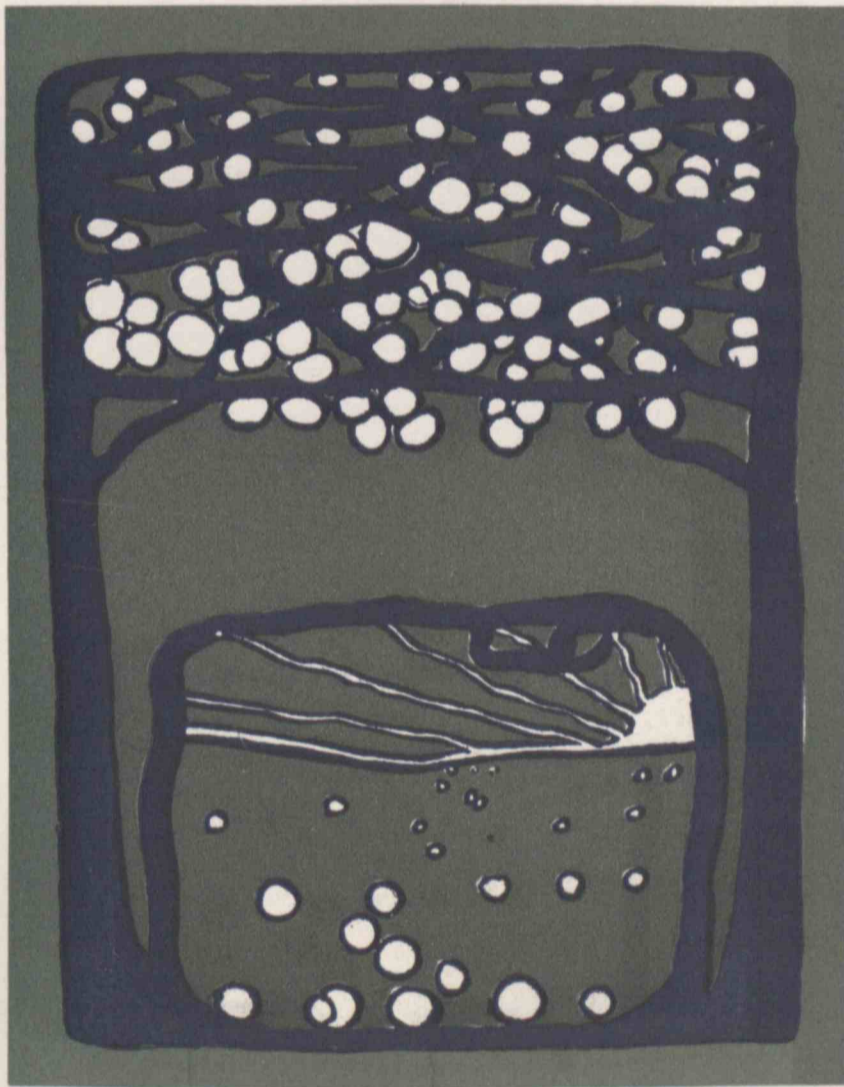
Furchtbar war meine Rache.

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

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

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

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



THEODORA ONASCH



## NACHTBILD

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

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

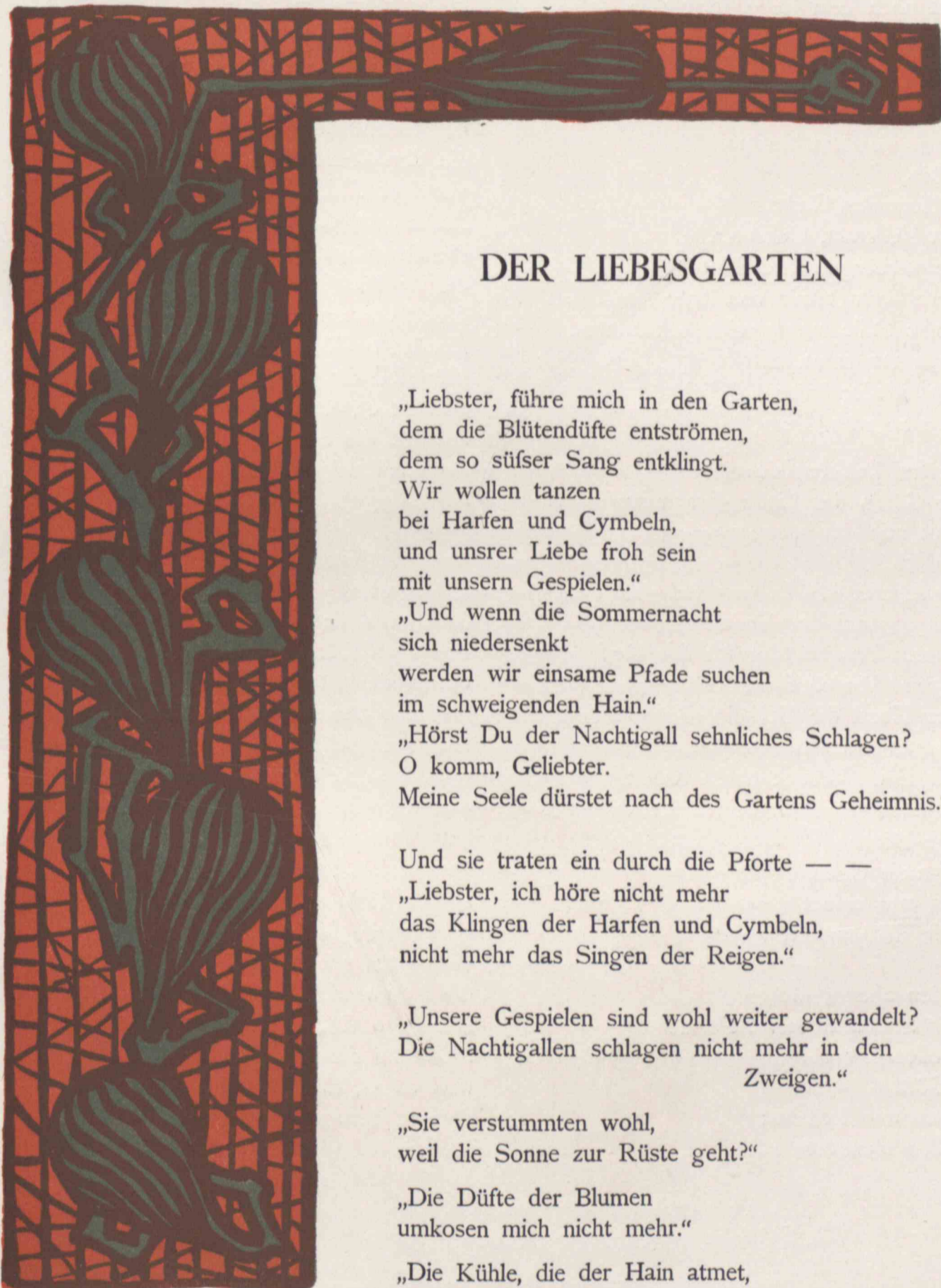
## GEWANDSTUDIE

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

WILHELM VON SCHOLZ







## DER LIEBESGARTEN

„Liebster, führe mich in den Garten,  
dem die Blütendüfte entströmen,  
dem so süßer Sang entklingt.

Wir wollen tanzen  
bei Harfen und Cymbeln,  
und unsrer Liebe froh sein  
mit unsern Gespielen.“

„Und wenn die Sommernacht  
sich niedersenkt  
werden wir einsame Pfade suchen  
im schweigenden Hain.“

„Hörst Du der Nachtigall sehnliches Schlagen?  
O komm, Geliebter.

Meine Seele dürstet nach des Gartens Geheimnis.“

Und sie traten ein durch die Pforte — —

„Liebster, ich höre nicht mehr  
das Klingen der Harfen und Cymbeln,  
nicht mehr das Singen der Reigen.“

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

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

„Die Düfte der Blumen  
umkosen mich nicht mehr.“

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

THEODORA ONASCH



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

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

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

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

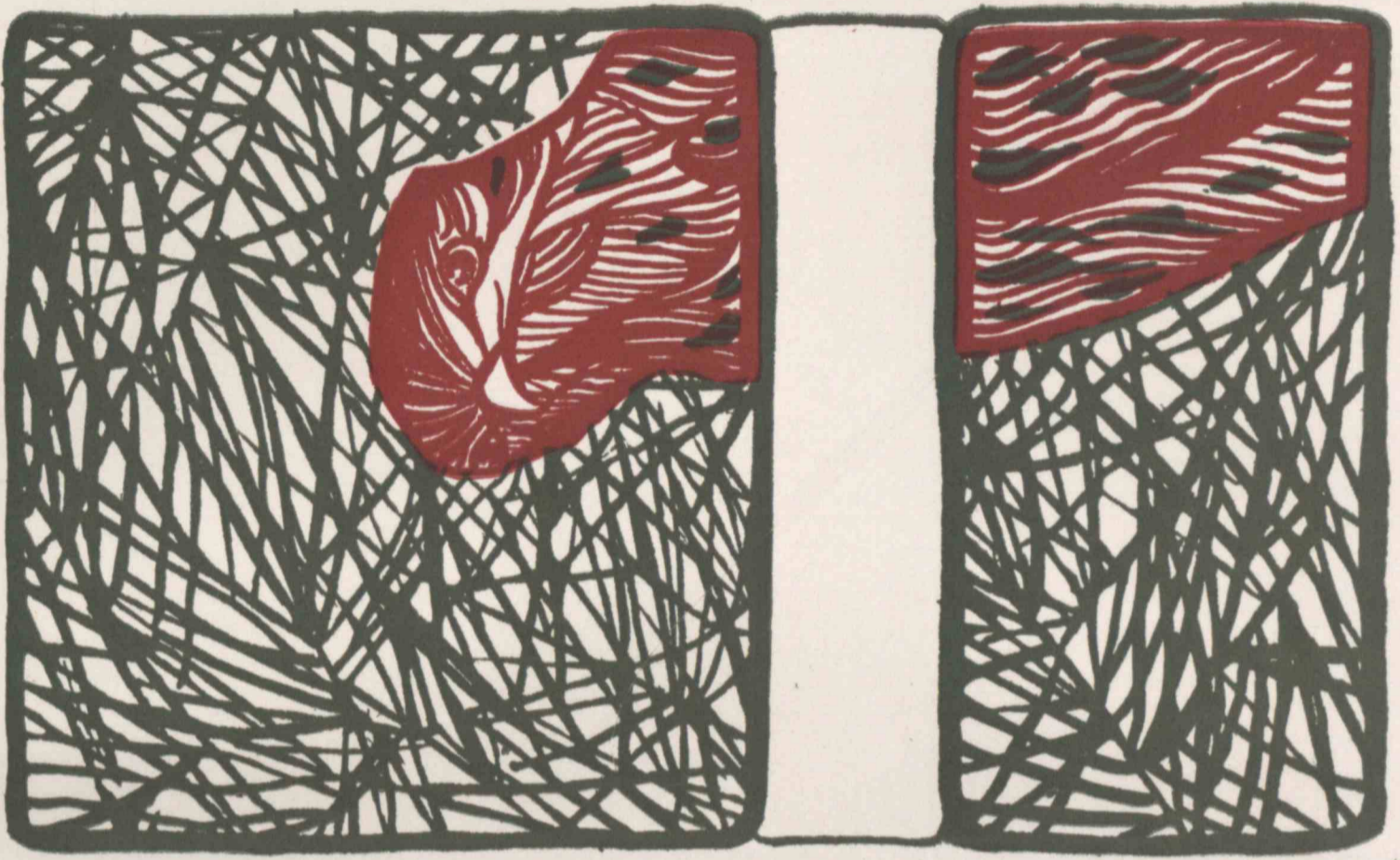
in Deinem Namen,  
damit auch sie Dir dienen  
bis zum großen Ende.“

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

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

KARL VON DER HEYDT









## REALISTISCHE ARCHITEKTUR

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

✱

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

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

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

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

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

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

Ein Faktum, keine Fabel.

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

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

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

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

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

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

✱

Es soll ein Neubau monumentalen Charakters errichtet werden.

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

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

✱

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



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

Vom Standpunkt realistischer Baugesinnung ist nun freilich der Stil Nebensache.

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

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

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

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

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

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

Ist es doch vorgekommen, daß bei der öffentlichen Samm-

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

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

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

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

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

✱

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

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

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

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

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



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

✱

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

✱

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

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

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

✱

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

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

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



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

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

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

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

✱

Ein trauriges Kapitel unrealistischer Architektur ist der Windfang bei Monumentalbauten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

✱

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



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

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

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

\*

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

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

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

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

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

ALFRED LICHTWARK

(Aus dem als Manuskript gedruckten Jahrbuch Hamburgischer Kunstfreunde).











GUSTAV SCHÖNLEBER, VON OSTENDE

## DER KARLSRUHER KUNSTLERBUND

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



GRAF VON KALCKREUTH, BAUERNHOF, SKIZZE



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

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

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

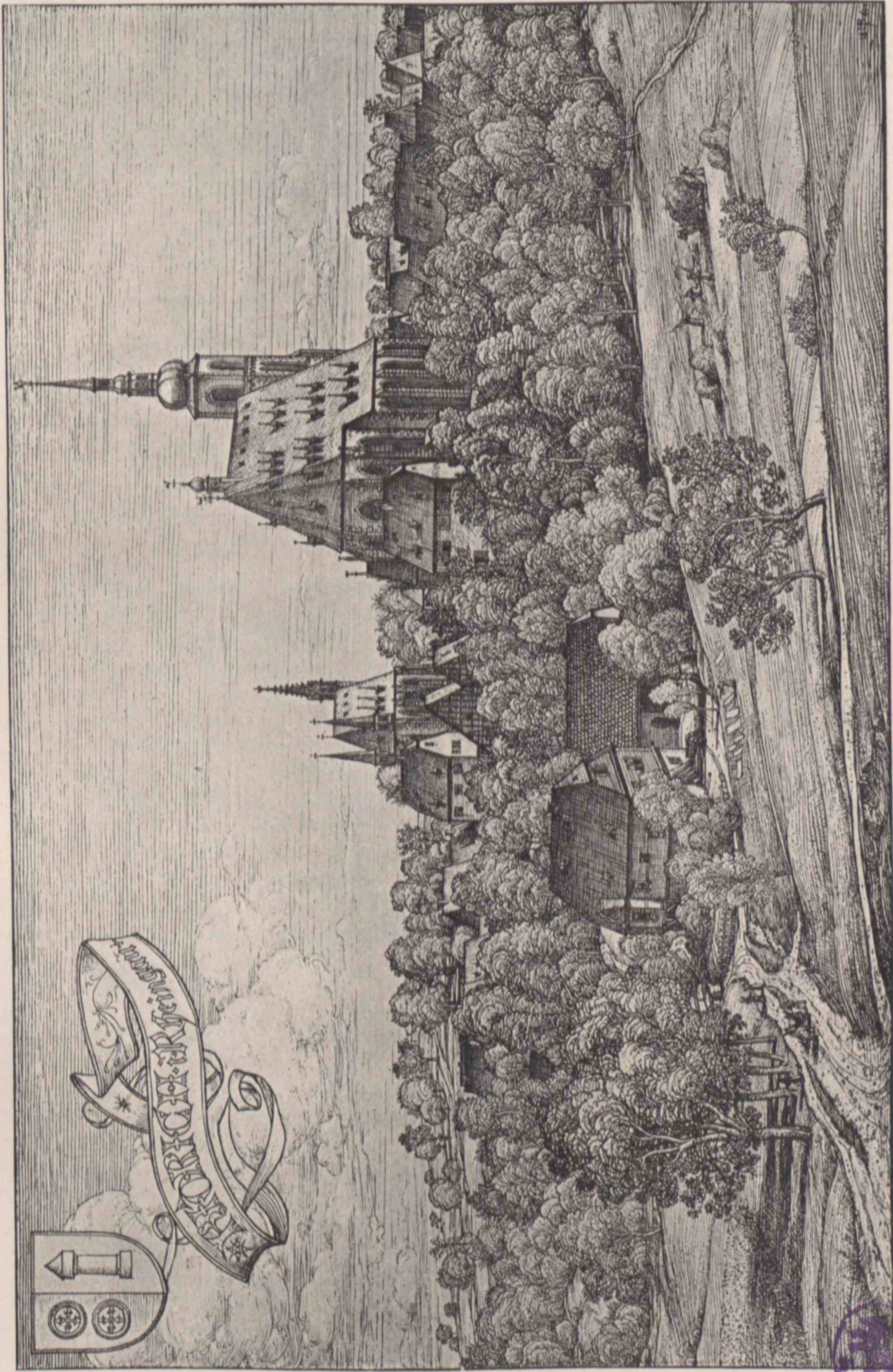
Solange aber die Freiheit waltet, und die Nötigung besteht, sich im Kampfe zu behaupten, ruht die Gewalt in der Hand derjenigen, denen sie von Rechts wegen zukommt; dann herrschen die Tüchtigsten, die sich des allgemeinen Vertrauens erfreuen. Hoffen wir daher zum Besten des Bestandes des Karlsruher Kunstlebens,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

W. v. SEIDLITZ



WILHELM LAAGE, KOHLENMEIER (NACH EINEM HOLZSCHNITT)









PETER BECKER, ALTFRANKFURT

## FRANKFURTER KUNST

I. ANTON BURGER



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

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

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

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

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



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

✱

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



ANTON BURGER, STRASSE IN CRONBERG

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

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

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

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

✱



## II. DIE CRONBERGER MALERKOLONIE.

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

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

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

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



J. P. DIELMANN, HESSENMÄDCHEN



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

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

### III. PETER BECKER

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

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

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

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

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

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



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

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

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

HEINRICH WEIZSÄCKER



PETER BURNITZ, BAUMSTUDIE









LÉO FRÉDÉRIC

## DIE NIEDERLAENDISCHE DICHTUNG

### DER LETZTEN ZWANZIG JAHRE



OR einigen Jahren, vielleicht 1888, schrieb ich im Feuer einer litterarischen Polemik: Jeder Sachverständige wird wohl zugeben, daß eine Sprache nur gewinnen kann, wenn sie möglichst reich und schmiegsam erhalten wird. Die schwierigen Formen, in denen die Modernen sich geben, tragen hierzu ganz wesentlich bei. Sie bereichern sie in kleinen Arbeiten mit nur zwei, drei oder höchstens vier Endsilben durch neue Reimworte, steigern ihre Ausdrucksfähigkeit durch Allitteration und Blankvers und ringen vor allem darnach, für jede seelische Empfindung den richtigen Ausdruck zu treffen, und ihn ohne jede Reminiscenz an klassische Vorbilder, frisch und gesund aufs Papier zu bringen. Niemand wohl hängt aufrichtiger an der niederländischen Heimat und ihrer Sprache, und doch muß ich bekennen, daß unsere poetische Litteratur seit 1830 — besonders in den vlämischen Provinzen des Königreichs Belgien — bei weitem nicht auf der Höhe der litterarischen Kunst anderer Völker gestanden und daß unsere ganze Dichtung Verse, wie man sie bei Leconte de Lisle findet — man denke nur an *Les Roses d'Jspahan*, *Le Manchy*, *La Vérandah*, *La Fontaine aux Lianes* — im Lauf des ganzen neunzehnten Jahrhunderts bis 1870 nicht aufzuweisen hat!

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

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

✱

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

✱

Was aber wollte nun die jüngere Generation?

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

✱

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

\*

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

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

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

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

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

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

#### DE ZEE

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

#### HOMO SUM

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

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

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

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



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

✱

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

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

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

POL DE MONT

## DIE KLEINE KRABBE UND DIE GERECHTIGKEIT

EIN MAERCHEN VON WINDEKIND

VON FREDERIK VAN EEDEN

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„Burrr!“ sagte er, „ekelhaft!“

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

In einiger Entfernung stand eine Möve dicht bei den Wellen.

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

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

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

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

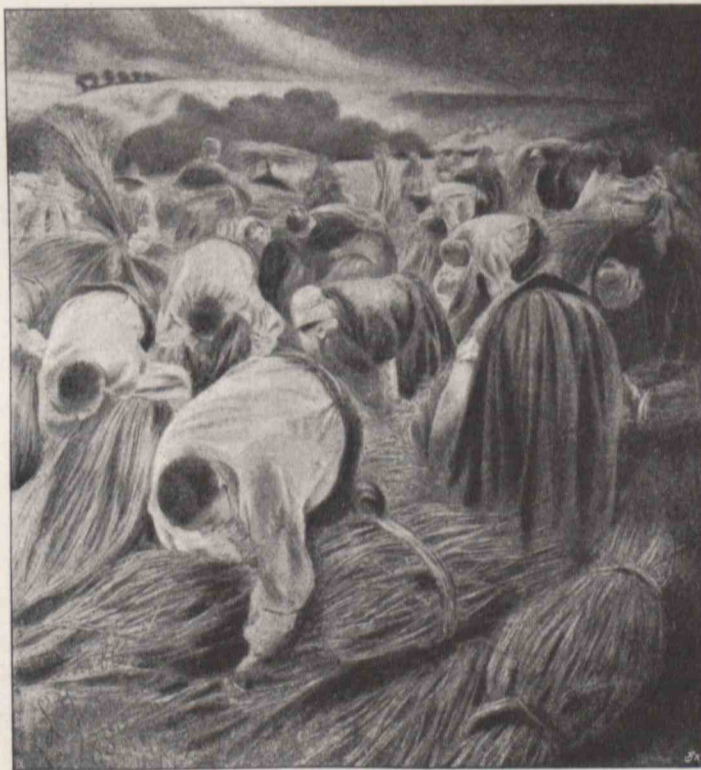
Schräg-links lief sie auf die Möve zu. Die Möve schwieg und ließ sie ganz nahe kommen. Und da happ! — bohrte sich der scharfe Schnabel durch den Rücken der kleinen Krabbe durch. „Gerechtigkeit!“ rief sie noch — und im nächsten Augenblick lag sie flach auf der Erde — und die Möve holte die Eingeweide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

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

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

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

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

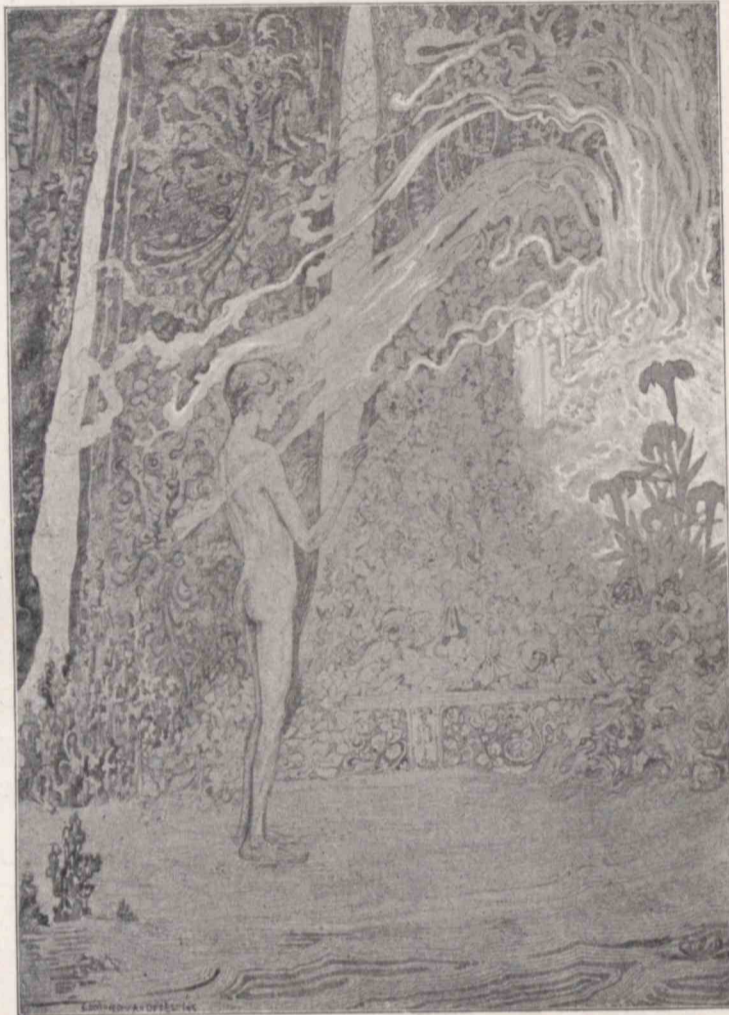


LEO FRÉDÉRIC









E. VAN OFFEL, LE JEUNE HOMME DEVANT LA VIE

## MAURICE MAETERLINCK

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

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

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



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

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

✱

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

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

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

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

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

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

<sup>2</sup> Brüssel, Lacomblez. 1892.



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

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

✱

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

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

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

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

✱

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

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

Alladine: Wie feierlich Du mich küßt —

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

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

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

Alladine: Ich liebe Dich noch, aber es ist so traurig.

— — Es ist als wären wir meilenweit auseinander!

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

<sup>1</sup> Brüssel, Edmond Deman. 1894.



Alladine: Es waren keine Edelsteine.

Pallomides: Und keine wirklichen Blumen.

Alladine: Das Licht hat kein Mitleid gehabt.

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

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

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

Alladine: Ich habe den Wunsch zu leben verloren.

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

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

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

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

\*

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

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

<sup>1</sup> Paris, Mercure de France, 1896.



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

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

✱

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

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

#### *Ennui.*

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

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

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

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

A. BRUNNEMANN



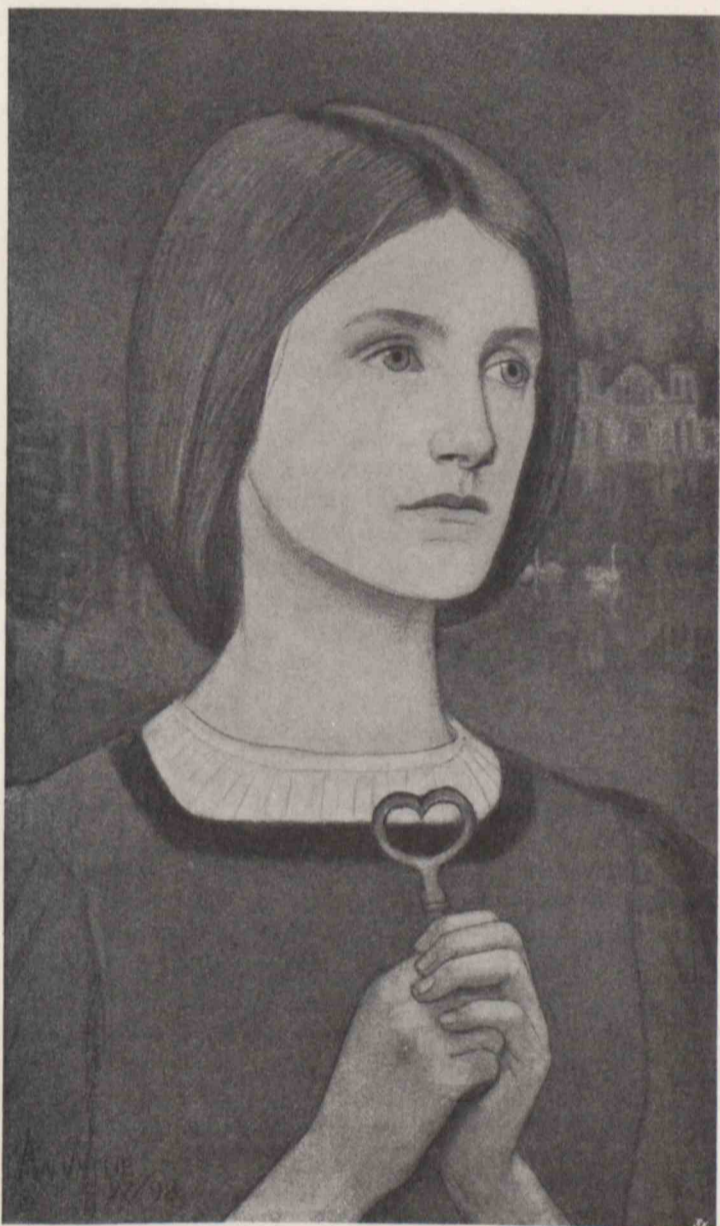




## ZWEI BALLADEN

NACH

MAURICE MAETERLINCK UEBERTRAGEN VON FRANZ BLEI



ANTON VAN WELIE, SELYSETTE

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

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

### II

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

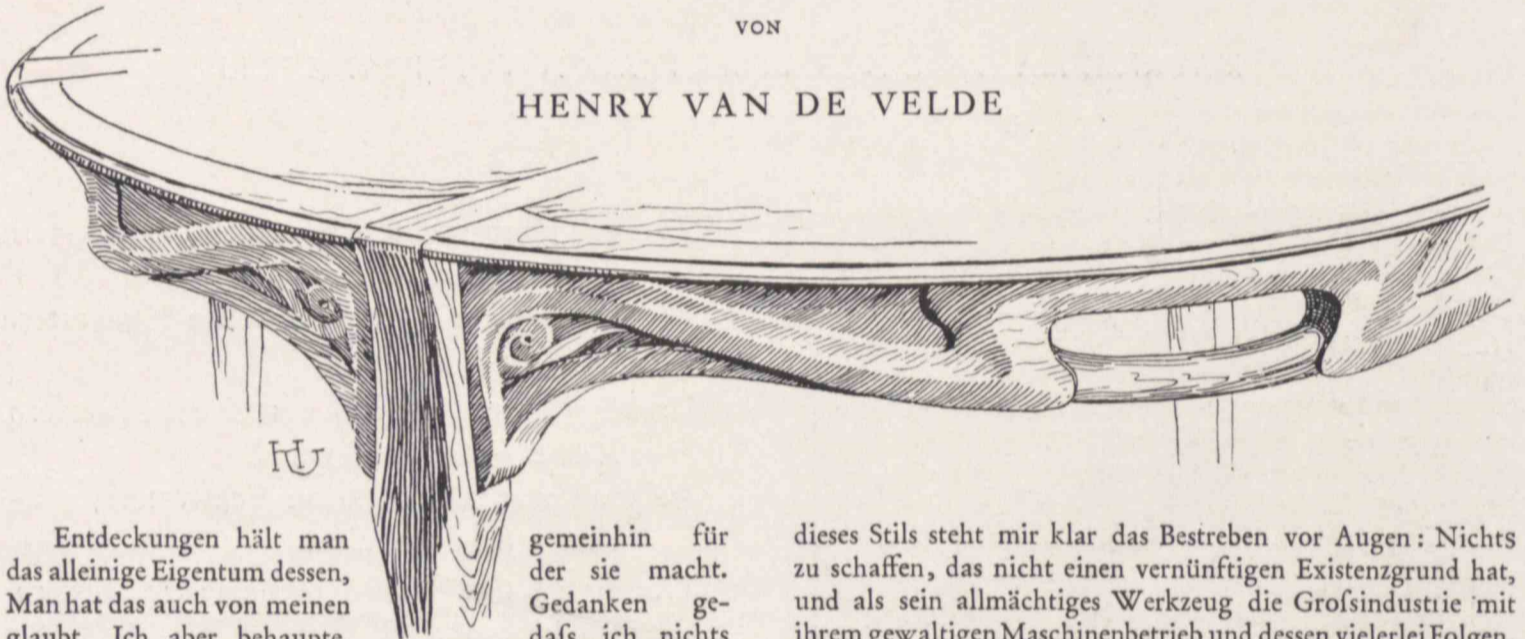


# EIN KAPITEL

## UEBER ENTWURF UND BAU MODERNER MOEBEL

VON

HENRY VAN DE VELDE



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

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

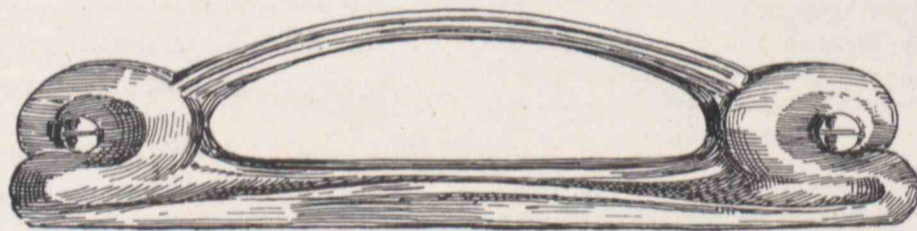
gemeinhin für der sie macht. Gedanken gedafs ich nichts

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

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

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

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







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

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

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

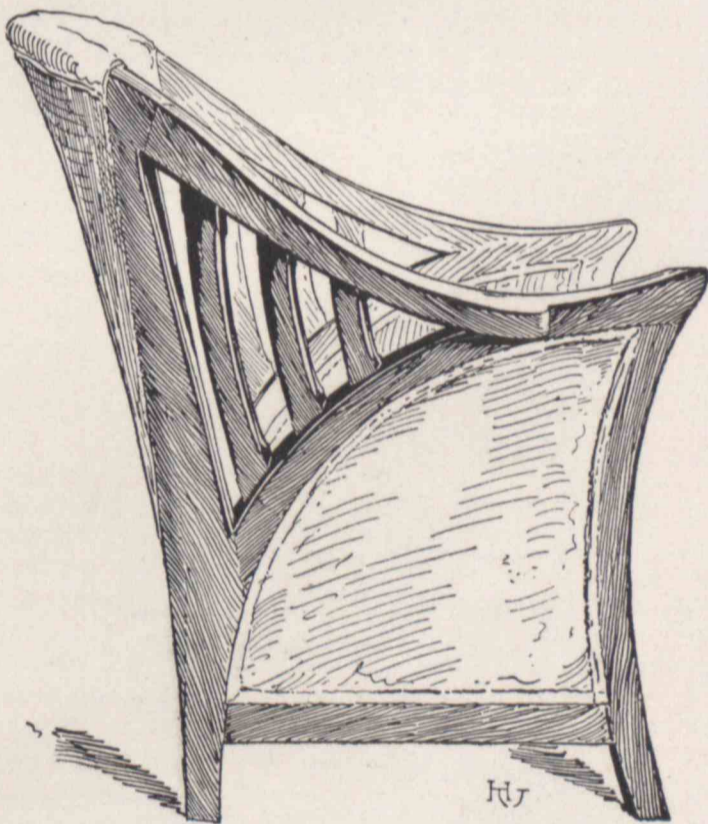
Diese Ausgangspunkte sind in ihrem Wesen selbst von einander verschieden und ebenso verschieden sind daher die Resultate; nur vertauschen die beiden Richtungen unterwegs sozusagen mit einander ihre Ziele. Wer zu Anfang nur ein in allen Einzelheiten nützliches Ding schaffen wollte, gelangt zur reinen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

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

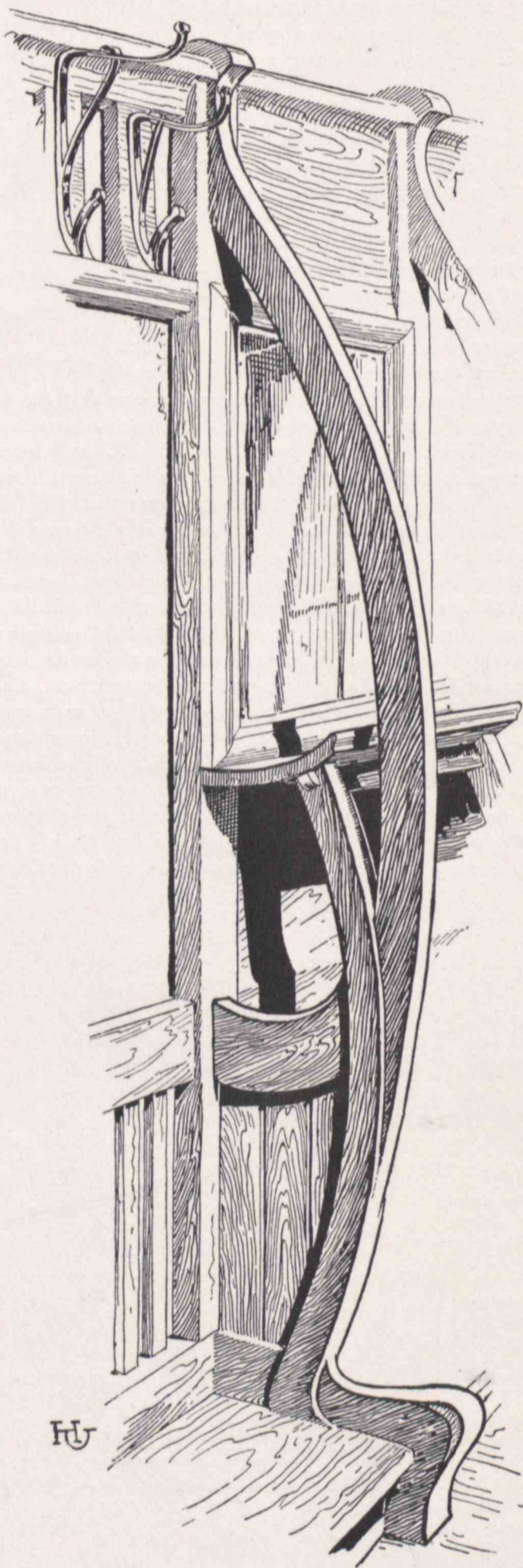
Wird nun auch dieses Bestreben ohne weiteres sichtbar werden, so wird doch der Höhepunkt an Ebenmaß und geistiger Klarheit erst ermöglicht werden durch die Entdeckung des ästhetischen Werts, der neben den positiven auch den negativen Umrissen der Gegenstände zukommt, vielleicht die wertvollste von unseren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

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

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







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

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

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

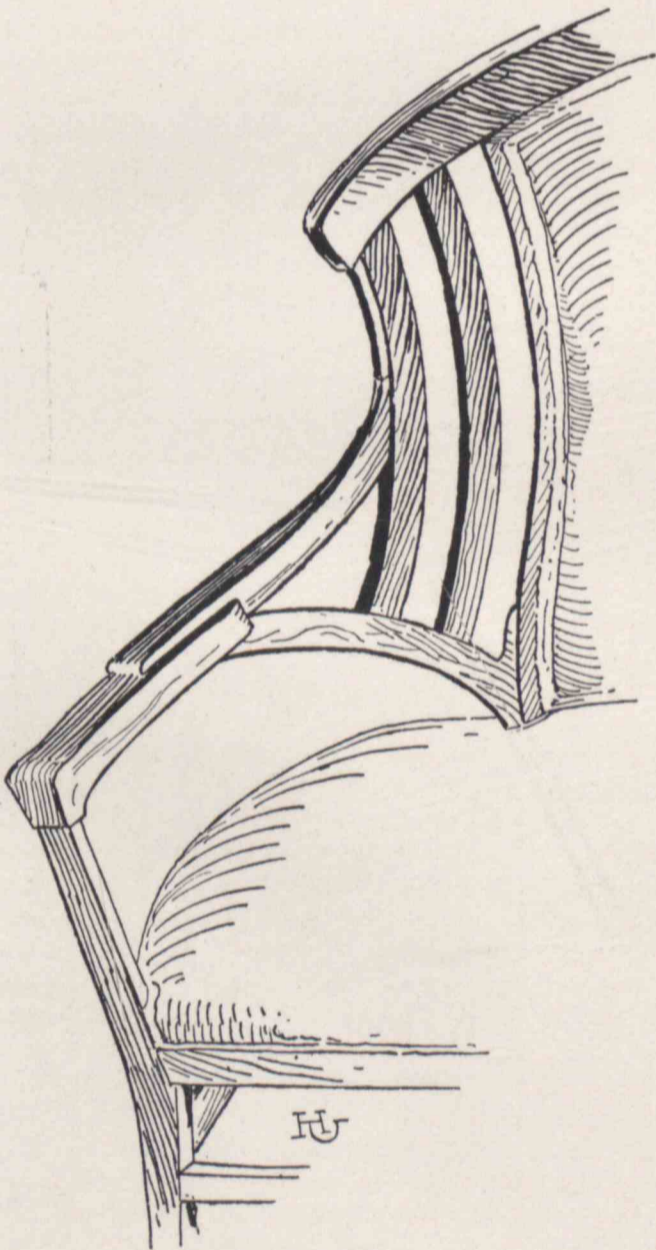
Die Wichtigkeit dieser fremden Teile ist verschieden; die einen braucht man nur als Hilfsmittel anzusehen, die andern müssen dagegen das Aussehen des Möbels beeinflussen und schreiben dessen Bau und Einteilung vor. Sind Teile dieser letzten Art notwendig, so muß ihr Platz von Anfang an bestimmt sein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

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



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

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



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

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

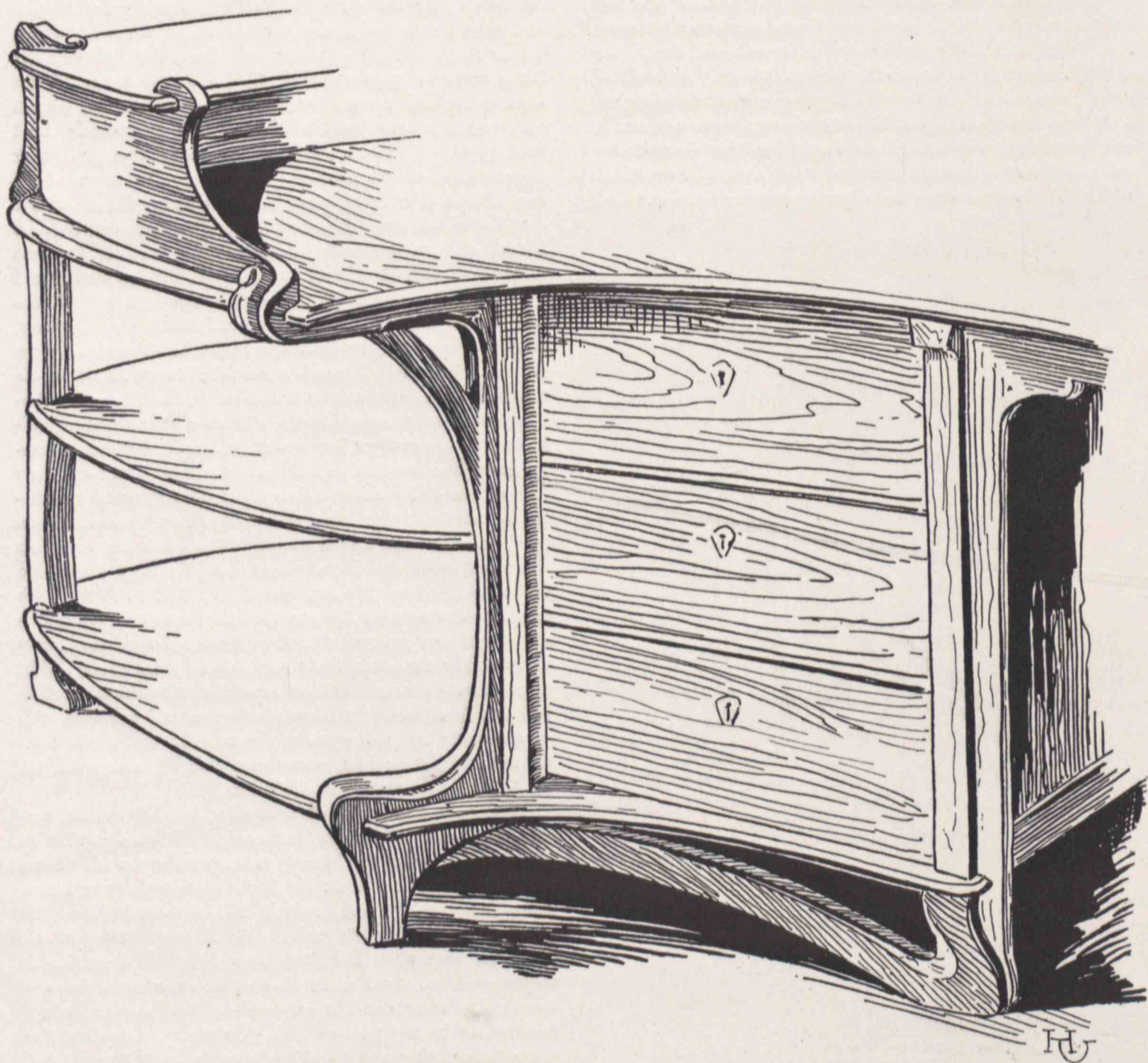
Nachdrücklich zeigen meine Möbel, daß sie aus Holz sind; mit Stolz und Freude lasse ich jede Fuge sehen und suche nach neuen Weisen, Stück an Stück zu fügen. Ich empfinde das als eine Art von Ehrlichkeit und als einen Protest gegen den greisenhaften Geschmack, der keinen Unterschied mehr zwischen Holz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

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



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

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



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





# Inhalts-Verzeichnis

PAN Dritter Jahrgang 1897 Viertes Heft

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

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

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


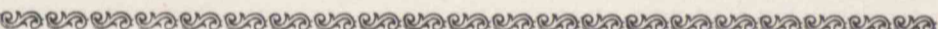

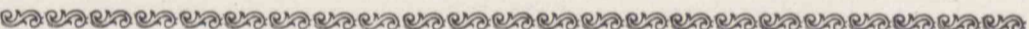



### Abbildungen im Text

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





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

DRUCKVERMERK:



DRUCKVERMERK: DRITTER JAHRGANG, VIERTES HEFT: **ES WURDEN GEDRUCKT VON DIESEM HEFT: SIEBENUNDDREISSIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KAISERLICHEM JAPAN FÜR DIE KÜNSTLER-AUSGABE, FÜNFUNDSIEBENZIG NUMERIERTE EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE VORZUGSAUSGABE, EINTAUSENDEINHUNDERT EXEMPLARE AUF KUPFERDRUCK FÜR DIE ALLGEMEINE AUSGABE** DIE ORIGINALRADIERUNG VON KARL KÖPPING WURDE GEDRUCKT BEI O. FELSING IN BERLIN DIE ORIGINALLITHOGRAPHIEN VON L. VON HOFMANN BEI A. MANZI IN ROM, VON GRAF VON KALCKREUTH IN DER KUNSTDRUCKEREI KÜNSTLERBUND KARLSRUHE (G. BRAUN'SCHE HOFBUCHDRUCKEREI), VON H. PETITJEAN BEI A. CLOT IN PARIS, VON H. HÉRAN BEI DER SOCIÉTÉ DES ARTISTES LITHOGRAPHERS FRANÇAIS EBENDA DER LICHTDRUCK NACH MAX LIEBERMANN BEI A. FRISCH IN BERLIN DIE STRICH- UND NETZÄTZUNGEN NACH ONASCH, ORLIK UND BECKER VON DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG DIE AUTOTYPIEN UND ZINKOS DER ABBILDUNGEN IM TEXT WURDEN HERGESTELLT BEI G. BÜXENSTEIN & CO., A. FRISCH UND MEISENBACH RIFFARTH & CO. IN BERLIN DIE JAPANPAPIERE DER KÜNSTLERAUSGABE UND DER VORZUGSDRUCKE LIEFERTE R. WAGNER IN BERLIN, DAS KUPFERDRUCKPAPIER E. OBST & CO., STRASSBURG-BERLIN DIE AUFLAGE SELBST (SOWIE DER UMSCHLAG) WURDE **HERGESTELLT IN DER OFFIZIN W. DRUGULIN IN LEIPZIG, GEBUNDEN IN DER BUCHBINDEREI-AKTIENGESELLSCHAFT VORMALS G. FRITZSCHE IN LEIPZIG UND WIRD AUSGEGEBEN BEI F. FONTANE & CO. IN BERLIN** **IM AUFTRAG DER GENOSSENSCHAFT PAN** DIE REDAKTION: BERLIN W. 35., KURFÜRSTENSTRASSE 44 DR. CÄSAR FLAISCHLEN AM FÜNFZEHNTE APRIL EINTAUSENDACHTHUNDERTACHTUNDNEUNZIG

