



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Litteratur

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

erreichbares gelobtes Land verleiht? Nein, es bleibt bei dem zunächst nicht wirkungslosen, aber in der unfruchtbaren Wiederholung doch immer unwirksameren: Das muß anders werden! Es bleibt bei einem bedrohlichen, nervenerregenden Auf und Nieder. Man fühlt sich schließlich überströmt, überschwemmt im eignen Haufe, wie von einer zerplatzten Wasserleitung! Wohlverstanden, Wasserleitung! Die wirklichen Quellen aus der Erde schoß geberden sich doch anders. Und man fängt mitten in diesen Gewässern an zu dürsten nach einem wirklichen Erlöserworte, nach dem Anblick eines leibhaftigen Rembrandtbildes, nach einer einzigen Zeile eigener Darstellung — nicht eines Zauberlehrlings, sondern eines der angerufenen Meister selbst! Und man eilt „dahin! dahin!“ und trinkt sich dort erst wieder gläubig, ruhig und gesund. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“ — „In die Erde, Wesen, Wesen! seids gewesen.“

Als ich seinerzeit erst ein Stück in das Buch hineingelesen hatte, schrieb ich dem Verfasser, der sich mir inzwischen als solcher enthüllt hatte: „Ich danke Ihnen von Geist und Herzen und fühle mich Ihnen zugehörig.“ Ich bereue das auch keineswegs; ich hätte mich nur später etwas anders ausdrücken müssen. Aber wie viel, wie vieles müßte man sagen, um hier einigermaßen recht verstanden zu werden. Ein zweites Buch müßte man schreiben zur Zustimmung, Entgegnung, Ergänzung! Ich habe nicht die Stimmung und Lust zu solcher Mühsal, möchte auch zuversichtlich hoffen, daß der weiterstrebende Verfasser des ersten auch dies zweite noch einmal selber schreiben wird. Aber wäre ich gezwungen, es zu thun, so wohl oder übel ichs eben vermöchte, ich würde zum Titelbilde ein ganz andres Selbstporträt Rembrandts wählen. Nennen Sie das Greisenbildnis in Berliner Privatbesitz, früher der Galerie Double in Paris zugehörig und bei Dutuit wiedergegeben? Rembrandt, der Alte, ist von der Staffelei zurückgetreten und steht mit einem Lachen, das ergreifend und abstoßend zugleich wirkt, vor einer antiken Büste. „Weshalb — sagt W. Bode in seiner Beschreibung des Bildes —, weshalb lacht der alte Mann so herzlich? Wir können den Grund nicht erraten.“ Also ein Rätsel. Lösen will auch ich es nicht, aber ich würde versuchen, es zu deuten, und die Deutung sollte auch „deutsch“ ausfallen, wenn auch nicht gerade niederdeutsch.

Doch genug. Was Sie zur Bestätigung Ihrer eignen Annahme von mir wissen wollten, war und ist ja nur das, daß ich „Rembrandt als Erzieher“ nicht geschrieben, also das „Gold“ dieses Buches nicht, aber auch nicht jenes gewisse minderwertige Metall geliefert habe, das hier in so unverhältnismäßiger Ausgiebigkeit mitverwendet ist.

Ihr

Martin Schubart

Dresden, März 1890



Litteratur

Erinnerungen eines deutschen Offiziers. 1848—1871. Von J. Hartmann, königlich preussischer (scher!) Generalleutnant z. D. Dritte unveränderte Auflage. Wiesbaden, J. F. Bergmann, 1890

Großartige Begebenheiten, die tief in die Geschichte ganzer Völker eingreifen, pflegen auf die Phantasie der Zeitgenossen wie ein befruchtender Gewitterregen zu wirken. Persönliche Erlebnisse, Erinnerungen und Gedenkblätter sprießen überall

in zahlloser Menge hervor und liefern den Grundstock zu einer immer höher emporschwebenden Memoirenliteratur. Was sonst wegen seiner Alltäglichkeit und Unscheinbarkeit einer Aufzeichnung nicht wert gewesen wäre, erscheint nun mit einem bedeutenden Hintergrunde, in einer ganz andern Beleuchtung, und der Erzähler selbst glaubt etwas von dem großen Zeitgeist in seiner Seele zu verspüren. Versteht er die Kunst, seine Berichte in das Gewand einer romanhaften Erzählung zu kleiden, so werden ihn zwar die Quellenforscher verlassen, die große Masse der Leser dagegen wird ihm um so bereitwilliger folgen. Diesem Umstande verdanken auch Hartmanns „Erinnerungen eines deutschen Offiziers“ ihren Erfolg. Der Verfasser ist Hannoveraner; „der Sturm des Jahres 1866 — sagt er —, der nach langer Gewitterschwüle Deutschland aus politischer Ohnmacht befreite, Throne umwarf und Staaten hinwegraffte, hat nicht allein, was morisch war, gestürzt, auch manchen edeln Stamm hat er geknickt. Mit zweien der Länder, die damals ein wichtiger Zuwuchs zu Preußens Macht wurden, verbindet mich meine Familie: was sie seit 1848 und länger erfahren, habe ich mit erlebt und, durch Umstände begünstigt, richtig gesehen. Meine Erzählung giebt deshalb die geschichtlichen Thatfachen wahrhaft und wird auch da, wo sie unbekannte Personen vorführt, sich bemühen, von jenen Zeiten treue Bilder in großen und kleinen Zügen zu liefern.“ Der erste Teil des Werkes: Aus zwei annectirten Ländern führt uns in die Stimmungen und Bestrebungen ein, die vor 1866 in Schleswig-Holstein und in Hannover herrschten; das seltsame Hofleben unter Georg V., die Bürgerschaft, der welfische Adel, das hannoversche Offiziercorps, der Krieg vom Jahre 1866, die Schlacht bei Langensalza, der Sturz des Welfenthrones, die allgemeine Verzagtheit im Lande — alles weiß der Verfasser innerhalb einer novellistisch ausgearbeiteten Familiengeschichte in spannender Form dem Leser vorzuführen. Die Abneigung der Hannoveraner gegen Preußen war groß. „Dem Hannoveraner war der Brandenburger, der für den Repräsentanten des Preußentums galt, nicht sympathisch. Über die Selbstzufriedenheit der Berliner witzelten die selbstzufriedenen Hannoveraner gern. Die preussische Bureaokratie, die alles über denselben Leisten schlage, den preussischen Dienst, der mit rücksichtsloser Härte, zuweilen mit nutzloser Verbtheit seinen Zweck über das Wohl der Dienenden stelle, fürchteten sie. Und einzelne Fehlgriffe der neuen Regierung bestärkten sie in ihrem Mißtrauen.“ Der zweite Teil des Buches: Per aspera ad astra zeigt uns den Helden der Erzählung, wie er als Offizier in preussische Dienste tritt und sich allmählich mit den neugeschaffenen Verhältnissen vertraut macht. Interessant sind die Schilderungen der erfahrenen Gesellschaft in Kassel, die Beschreibung des Magdeburger Garnisonlebens und die Darstellung der Berliner Verhältnisse vor 1870. Mit einer frischen, knappen und anschaulichen Schilderung des deutsch-französischen Krieges schließen die Erinnerungen Hartmanns, in denen sich unzweifelhaft ein feingebildeter Geist, eine vornehme Gesinnung und wahre Vaterlandsliebe abspiegeln. Die engherzigen Welfen zu verfühnen, muß er wohl aufgeben; denn wer durch die Weltgeschichte nicht zu überzeugen ist, wird es durch persönliche Vorstellungen erst recht nicht.

Zur Kritik der Moderne. Gesammelte Aufsätze von Hermann Bahr. Zürich, Schabelitz, 1890

Als einen auf die Füße gestellten Hegelianer bezeichnet sich Hermann Bahr, einer der jungen Stürmer und Dränger, gelegentlich selbst in einem der einleitenden philosophischen Aufsätze dieses alle möglichen Formen der modernen Kunst studirenden Buches. Bahr schließt sich Hegel insoweit an, als auch er das Leben

der Menschheit und der Welt als einen ewig veränderlichen Prozeß betrachtet; nichts ist ihm bleibend als eben der Wechsel, nichts so wahr und sicher als das ununterbrochene Werden, das πάντα ἔστίν. Während aber Hegel als Idealist die gesamte Welt aus dem dialektischen Prozeß der Idee begriffen wissen wollte, da das einzig Seiende eben nur die Idee für ihn war, während also Hegel die Welt auf den Kopf stellte, stellt sie Bahr auf die Füße, indem er sich für einen kritischen Realisten erklärt, d. h. er sagt: nichts ist im menschlichen Bewußtsein weder an konkreten Vorstellungen, noch an abstrakten Begriffen und sogar auch nicht an Ideen, was nicht in der außer dem Bewußtsein bestehenden Welt seinen Grund oder sein Korrelat hätte. Auch nicht die Idee des Guten oder die Idee des Schönen erkennt er als apriorisch an, wie er denn natürlich infolge seines erkenntnistheoretischen Standpunktes alle Metaphysik leugnet. Da nun der Inhalt des menschlichen Bewußtseins thatsächlich zu verschiedenen Zeiten von verschiedenen Ideen beherrscht wird, daher in verschiedenen Zeiten der Menschengeschichte verschiedene Weltanschauungen herrschend waren, so sucht Bahr nach dem diese Weltanschauungen bedingenden letzten Grunde in der außer dem Bewußtsein bestehenden Welt; er sucht nach einem „realen Korrelat“ zu dem stetig sich verändernden Bewußtseinsprozeß der Menschheit. Und dieses Korrelat meint er nach dem Vorgehange von Karl Marx in dem ökonomischen Prozeß zu finden. Das Verhältnis der Menschheit zur Natur, das Verhältnis der Menschen unter einander entwickelt sich im Laufe der Geschichte; die Art der Produktion ändert sich. Die Arbeit ist im Mittelalter Hausindustrie, Arbeiter und Werkzeug sind untrennbar. Die Entdeckung der neuen Welt entfesselt den Handelsgeist; es entsteht der Wettkampf unter den Nationen. Es wird nicht mehr für den Hausbedarf und den heimischen Geschmack geschaffen, es wird für fremden Geschmack und unübersehbar größern Bedarf gearbeitet. Der geringgeschätzte Krämer wird zum mächtigen Kaufmann mit dem weiten Blick, mit den berechnenden Bestellungen. Der Arbeiter gerät in Abhängigkeit vom Kaufmann, die heimische Arbeitskraft vervielfacht ihre Produktion in einer Weise, die sie sich früher kaum selbst zugetraut hätte. Der Kaufmann als Besteller und Beschäftiger so vieler Arbeiter sammelt Schätze, der Arbeiter wird von ihm abhängig, von ihm oder vom Kapital. Noch aber ist der Arbeiter vom Werkzeug nicht zu trennen. Da wird die Maschine erfunden, und diese Trennung vollzieht sich. Der Arbeiter wird zum Proletarier, und wir stehen in der Gegenwart, in der Zeit der sozialen Frage. Parallel mit diesen Wandlungen des ökonomischen Prozesses vollzieht sich die Verschiebung der Stände, die Bürger rücken vor, gewinnen politische Macht im schweren Kampfe mit den mächtigen Ständen der frühern Zeit, die Persönlichkeit wird breiter, der Sinn für das gemeine Staatswohl wird schwächer, da der Gedanke herrschend wird, das Glück des Einzelnen sei der letzte Zweck der staatlichen Ordnung. Dieser Geist des Individualismus beherrscht die neuere Poesie seit der Aufklärungszeit bis zum Pessimismus in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts. Aus diesem individualistischen Geiste sind alle Ideale gedichtet worden, ebenso wie sich parallel mit den Wandlungen des ökonomischen Prozesses die Kunst der Maler entfaltet hat. Diese Parallele führt Bahr in dem zweiten Aufsatze seines Buches in hübscher Weise durch, worauf wir hier nur verweisen können.

In unserm Jahrhundert hat nun eine Reaktion gegen den Geist des Individualismus begonnen, den Bahr auf dem Gebiete der Kunst mit dem Schlagwort Romantik bezeichnet, als Kampf gegen die Romantik, als Kampf gegen die Persönlichkeit mit ihrer subjektiven Laune, Selbstsucht, Selbstbespiegelung, mit ihren ab-

strakten Idealen, mit ihrer Schwärmerei ins Blaue, mit ihren Utopien und künstlerisch mit ihrem Übergewicht des Wollens über das Können, mit der Gleichgiltigkeit gegen den Wirklichkeitsgehalt ihrer dichterischen oder malerischen Schöpfungen, der Kampf gegen Byron und gegen Cornelius. Diese Reaktion, die also schon vor vierzig und mehr Jahren begonnen hat, bezeichnet Bahr mit dem Schlagworte: Naturalismus. Der Naturalismus ist ihm also ein Kampf der Wirklichkeit gegen die Persönlichkeit, der Kampf des Sozialisten gegen den Individualisten, der Gegensatz zwischen dem, der wahrhaft staatsmännisch denkt, gegen den, dem der Staat nur ein notwendiges Übel zur Sicherung vor Feuergefahr und zum Schutz des Eigentums ist.

So weit kann man mit Bahr gehen. Er spricht zwar in seinem radikalen Historismus Sätze aus, die nicht jeder unterschreiben wird, z. B. „Das einzige Gebot, in dem sich alle Ethik zusammenfaßt, ist dies: modern zu sein,“ d. h. den ökonomischen Prozeß seiner Gegenwart zu begreifen, sich in seinen Dienst zu stellen; er will auch nur das als „wahr“ anerkennen, was in dem jeweiligen ökonomischen Prozeß sein Korrelat findet. Das ist eben die Folge davon, daß er das Vorhandensein von Ideen im Bewußtsein leugnet, die als metaphysische Thatsachen über der Geschichte und deren Veränderungen stehen, ja die Geschichte erst mit schaffen helfen. Aber dies ändert nichts an seiner im großen und ganzen zutreffenden Betrachtung der Kunstgeschichte, die sich jedenfalls hoch über die gewöhnlichen Äußerungen des jüngsten Deutschlands erhebt.

Bahr bleibt aber bei den historischen Betrachtungen nicht stehen, sie sollen ihm nur dazu dienen, erstens das Wesen der modernen Kunst zu begreifen (denn folgerichtigerweise ist er ein ebenso strammer Anhänger der historischen Ästhetik, als er sich in seinem ganzen Denken Heraklit und Hegel anschließt), sodann die Bahn zu finden, die die neue Kunst zu wandeln hat. Denn so viel ist ihm schon klar geworden: bei dem Naturalismus eines Zola ist kein Heil zu suchen. Als einen Kampf gegen die Persönlichkeit hat Bahr die künstlerische Bewegung des Jahrhunderts erfaßt. Er erkennt nachdrücklich die Verdienste Flauberts und der Gebrüder Goncourt an, nur vergißt er hervorzuheben, daß alle Ideen Taines, des grundlegenden Ästhetikers der modernen Franzosen, in der deutschen historischen Schule geholt worden sind, daß alle Ideen dieser Geister schon in den Werken Savignys und der Gebrüder Grimm, in den Werken Hettners und Justis zu finden sind. Also die Vertiefung in die wirkliche Welt ist gewiß fruchtbar auch für Dichter und Maler geworden. Aber Bahr erkennt auch, daß es mit der bloßen Nachahmung der Wirklichkeit in der Kunst auch nicht zu gutem Ende kommen kann. Er erkennt, daß in verschiednen Köpfen die Wirklichkeit sich verschieden abspiegelt, er ärgert sich über die Maler, die die Wirklichkeit der Philister malen. Sodann erkennt er, daß der Dichter und der Maler nicht die äußere Wirklichkeit, sondern die innere ihres Zeitalters im Bilde darstellen müssen: der Künstler soll nicht bloß beobachten, sondern auch fühlen und aus dem Gefühl der Wirklichkeit heraus schaffen; erst das Gefühl von der „Moderne“ macht ihn zum Künstler. Ferner erkennt er, daß die naturalistischen Stilgrundsätze z. B. für die Bühne schlechtweg unbrauchbar sind; das Drama hat seine eignen Gesetze, die sich nicht vom Naturalismus übersehen lassen. Der Naturalist muß z. B. seine Figuren in ihrem „Milieu“ darstellen, d. h. mit den unzählbar mitwirkenden Außerlichkeiten des alltäglichen Lebens. Zur Not läßt sich dies im Roman bewältigen, niemals aber auf der Bühne, die solche Kleinmalerei gar nicht verträgt. Darum ist der Versuch der dramatischen Darstellung der „Germinie“ von Goncourt kläglich mißlungen. Und

von hier aus findet Bahr den Weg zur Kritik Henrik Ibsens, den er im Lichte jener Idee des Kampfes des Sozialismus gegen den Individualismus in der Kunst betrachtet, und dessen Schwäche er in der Ohnmacht findet, seine reformirenden Ideen wahrhaft künstlerisch in der Darstellung von Handlung und Charakteren aufgehen zu lassen; Ibsen bleibt abstrakt in der Tendenz stecken. Zu sagen: Ibsen ist poesielos, verbietet ihm seine historische Ästhetik, die nicht anerkennen will, daß das Gefühl oder die Idee der Schönheit über dem Wandel des ökonomischen Prozesses stehe. Aber aus der Erkenntnis der künstlerischen Aussichtslosigkeit und Unbefriedigung des Naturalismus, aus dem persönlichen Erlebnis größerer ästhetischer Freude und Begeisterung an modernen idealistischen Künstlern, wie z. B. dem Maler Puvis de Chavanne, kommt Bahr zu der Forderung: die rechte Kunst kann auf die Persönlichkeit nicht verzichten. Der Künstler ist kein Photograph, er muß ein großer Mensch sein. Die moderne Kunst muß in der Synthese von Naturalismus und Romantik ihr Heil suchen, d. h. sie muß eine durchgeistigte Wirklichkeit darstellen. Ideen allein, Wirklichkeit allein geben nur eine halbe Kunst; der vom Geiste seiner Zeit bis in die Fingerspitzen gesättigte Künstler mit der vollen Herrschaft über die Form und Technik, die die Vorgänger errungen haben: das ist der rechte Mann. Und damit kann man sich wohl einverstanden erklären, denn damit sind wir wieder auf dem Standpunkt der klassischen Ästhetik angelangt.

Wir haben uns hier nur mit der philosophischen Seite dieser Aufsätze beschäftigt; sie behandeln das Wiener und das Pariser Theater, deutsche und französische Malerei, Ibsen, Eduard von Hartmanns und Volkelts erkenntnistheoretische Schriften und sind zum Teil gut, zum Teil weniger gut geschrieben. Doch tritt uns das Einzelne hinter jene bald mehr bald weniger klar ausgesprochene Ideen zurück; darum begnügen wir uns mit der Kritik dieser. Ob Bahr als Dichter auch imstande sein wird, seine Theorie zu erfüllen, ist eine andre Frage — das wollen wir abwarten.

Carl Skreta (1610—1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts von Dr. Gustav E. Pazaurek. Prag, Fr. Chelichs Buch- und Kunsthandlung

Der Name des „tschechischen Raffael“ wird wohl den meisten Kunstfreunden in Deutschland unbekannt sein, und höchstens die, die es nicht verschmäht haben, sich mit dem unerfreulichsten Teile der Dresdener Galerie, mit den Barockmalern aus der Spätzeit des siebzehnten Jahrhunderts bekannt zu machen, werden eine unbestimmte Vorstellung von diesem physiognomielen Nachahmer der Carracci, der Eklektiker und der Naturalisten haben. Und doch nimmt Skreta eine der ersten Stellen in dem Ruhmestempel ein, den die nationale Eitelkeit der Tschechen mit mehr oder minder zweifelhaften Göttern und Helden angefüllt hat. Skretas Name glänzt sogar an dem Neubau der Prager Malerakademie neben denen eines Dürer, Raffael, Leonardo u. s. w., wie der Verfasser der obigen Schrift bemerkt, „zur Verwunderung der Fremden, die sich riesig ungebildet vorkommen, weil sie den Namen nicht kennen.“ Pazaurek, ein Schüler des Professors der Kunstgeschichte in Prag, Alwin Schulz, hat sich nun der Mühe unterzogen, die Bedeutung dieses Künstlers auf das richtige Maß zurückzuführen, und dieses Maß ist sehr bescheiden. Wer sein Lehrer in Deutschland — er verlebte seine Jugendjahre in Freiberg in Sachsen — gewesen ist, wissen wir nicht. Zu Anfang der dreißiger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts unternahm er eine Reise nach Italien, studierte in Venedig Veronese und Tintoretto, war dann in Florenz und hielt sich 1634 eine Zeit lang in Rom auf, wo er sich nach Raffael und den Naturalisten weiter bildete. Aber

„trotz seiner italienischen Reise, sagt sein Biograph, war und blieb er zeitlebens ein Philister.“ Nachdem sich Skreta 1638 in Prag niedergelassen hatte, sah er bald ein, wo ihm der Weizen am reichsten blühte. Er trat zum Katholizismus über und ließ sich zum gefügigen Werkzeuge der damals in Böhmen hochgebietenden Gesellschaft Jesu machen, die ihn ihrerseits mit zahlreichen Aufträgen belohnte. Aus einer Übersicht über alle ihm zugeschriebenen Werke ergibt sich für Pazaurek, daß die Komposition Skretas schwächste Seite war, daß seine Auffassung konventionell, seine Erfindung armjelig ist, und daß selbst seine Zeichnung manches zu wünschen übrig läßt. So hatte er z. B. von der Anatomie des Pferdes keine Ahnung. Im Kolorit schloß er sich in seiner ersten Zeit an die Carracci und die Naturalisten, in seiner spätern an Guido Reni an. „Im allgemeinen ist ein warmer Ton vorherrschend, aber trotzdem kann man einigen Gemälden, zumal zahlreichen Porträts ein gewisses freudiges, glanzloses Aussehen nicht absprechen.“ Noch schlechter als der Maler kommt der Mensch bei den Untersuchungen Pazaureks weg. Aus einer großen Fülle urkundlicher Nachrichten, deren Aufgebot bei der geringen Bedeutung Skretas zu reich erscheinen dürfte, aber notwendig war, um mit der Skretalegende gründlich aufzuräumen, wird der Nachweis geführt, daß Skreta äußerst geldgierig und geizig war, daß er seine Außenstände mit Zähigkeit und Rücksichtslosigkeit eintrieb, allerlei unjaubere Geldgeschäfte machte und sich sogar von der armen Prager Malerzunft das Festmahl bezahlen ließ, das er als ihr Vorsitzender seinen Genossen am Lukastage in seinem eignen Hause gab. Der Gewinn, der der Kunstgeschichte aus dieser Untersuchung erwächst, ist also gering und unerfreulich; aber die wissenschaftliche Arbeit geht nicht auf Gewinn, sondern auf Wahrheit aus.

Art und Unart in deutschen Bergen. Volkshumor in Reimen und Inschriften, gesammelt von Rob. Falk. Berlin, Herm. J. Weidinger, (v. J.)

Der Herausgeber — oder, wie er es nennt, Verfasser (!) — dieser Sammlung hat schon eine ganze Reihe ähnlicher Reim- und Spruchsammlungen bei allen möglichen Verlegern herausgegeben. Hier erscheint wieder eine wieder bei einem andern. Sie hat vier Abteilungen: Schnaderhüpfel (S. 1—64), Am und im Hause (S. 65—80), In und an Wirtshäusern (S. 81—88), Friedhofshumor (S. 89—110). Inhaltlich passen ja diese vier Abteilungen gar nicht zusammen; was sie zusammenhält, ist nur, daß sie alle aus „deutschen Bergen“ stammen. Zusammengetragen ist das Ganze „aus bereits gedruckten Mitteilungen, meistens aber aus selbstingeheimster Ernte.“

Viel steht nicht in dem Büchlehen. Es ist üppig gedruckt — vier Schnaderhüpfel auf einer Seite —, auf demselben Raume hätte sich das Doppelte geben lassen. Den Friedhofshumor hat uns erst ganz vor kurzem Ludwig von Hörmann in seiner köstlichen Sammlung aus den Alpen: Grabschriften und Marterln (Leipzig, Liebeskind, 1890) weit reichhaltiger vorgeführt. Aber auch sonst gewährt die Sammlung in die unermesslichen Schätze (im Vorwort steht die „unermessliche Spitze“!), die es auf diesem Gebiete der Volkspoesie giebt, nur einen dürftigen Einblick. Der Herausgeber sollte seine Vorräte nicht so verzetteln; es macht das etwas den Eindruck der Buchmacherei.

Für die Redaktion verantwortlich: Johannes Grunow in Leipzig
Verlag von Fr. Wilh. Grunow in Leipzig — Druck von Carl Marquart in Leipzig