



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Neueste Kunst und Kunstlitteratur

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

tischer Engländerfeindschaft eingetragen hat, niemals in der Frage geschwankt, ob mir die russische oder die englische Freundschaft lieber wäre. Ich erkenne an, daß man grundsätzlich meiner Ansicht beipflichten, aber um gewisser Augenblicksbedürfnisse und Augenblicksziele wegen die entgegengesetzte Politik für opportun halten kann, aber ich habe mich eben niemals für Augenblicksziele*) interessiert und immer nur den Gang der Entwicklung im großen und ganzen im Auge gehabt, und bin eben deswegen von der Tagespresse nicht zu gebrauchen.

(Fortsetzung folgt)



Neueste Kunst und Kunstliteratur



an ist wieder da. Die Grenzboten hatten ihn etwas unsanft empfangen und ihm einige Wahrheiten gesagt. Er hat sie ihnen nicht übel genommen, denn er hat sich wieder eingestellt, und das ist hübsch von ihm. Wir werden uns auch ferner mit ihm zu verständigen suchen. Daß es mit unsern Ausstellungen wohl seine Richtigkeit hatte, zeigten uns die Besprechungen mancher bessern Blätter, die gegen den Inhalt der frühern Panhefte häufig Verwahrung eingelegt haben und dann am Ende wohl bei dem Lobe stehen geblieben sind, der Panahme doch mit seiner reichen künstlerischen Ausstattung die erste Stelle ein, nicht etwa bloß unter den deutschen Kunstzeitschriften, sondern unter denen der Welt. Das Lob sagt nun allerdings zu viel oder zu wenig. Zu viel, wenn man den Nachdruck auf die Kunst legen wollte, die von ihm dargeboten wird, und zu wenig, wenn man sich mit der äußerlichen Ausstattung zufrieden giebt. Diese ist kostbar, nicht bloß „vornehm,“ wie heute das Modewort lautet, und sie könnte leicht das Wichtigste an der ganzen Zeitschrift werden, wenn der Inhalt eines vollständigen Heftes nicht mehr bieten sollte, als einige Stunden angenehmer Unterhaltung und kaum noch die Gelegenheit zu weiterm ernstem Nachdenken und späterm Nachschlagen. Vielleicht würde einmal das Vergnügen für manchen auf die Dauer etwas zu kostbar werden. Aber ein Mitgliederverzeichnis, das dem ersten der zwei vor uns liegenden Hefte des dritten Jahrgangs (1897, 1. 2.) beigegeben worden ist, scheint zu beweisen, daß der Fort-

*) Das gilt natürlich nur für die Politik; im Privatleben sind alle Ziele eigentlich nur Augenblicksziele, denn ein Menschenleben ist nur ein etwas längerer Augenblick.

gang des Unternehmens zunächst gesichert ist. Der Luxus also — und wäre es wirklich weiter nichts — soll uns in Buchform immerhin lieber sein, als in mancher weniger edeln Gestalt, und so wollen wir uns denn auch wieder bemühen herauszufinden, was der Pan außerdem noch enthält.

Von den drei Abteilungen: Dichtung, Kunst und Kunstbelehrung, ist die erste, wie in den frühern Hefen, so auch in diesen beiden ohne Frage die schwächste. Ohne Einschränkung gut finden wir in dem ersten Hefte nur ein kleines zartes zweistrophiges Lied von Karl Bauselow und, für stärkere Nerven, etwa in der Tonart von Goethes Deutschem Parnaß, ein Gedicht von Anton Lindner: „Wein.“ Auch ein längeres, spruchartiges Gedicht von Cäsar Fleischlen: Im Spiel des Lebens, ist gesund von Inhalt und frisch in der Form, während desselben Autors Prosa: „Stimmungen von Mittag und Sonne“ recht schwach ist, gesucht, manierirt und ganz ohne Ertrag. Und was soll diese Art des Drucks, wo nach jedem Satzteil die Zeile absetzt, und ein vollständiger Satz mehr weißes als gedrucktes umschließt? Soll das Stimmung machen oder die Wirkung erhöhen? Es ist doch nur fürs Auge. Die Moderne hat also ganz vergessen, daß alle Dichtung ursprünglich gesprochen und gehört wurde. Für wirkliche Gedichte ist es ganz gleich, wie sie gedruckt werden, sie dringen durch alle Entstellung und leben weiter. Alexandriner aber und Meistersinger und unsre neuesten Verstandeshriker sehen in der äußern Figur des Schriftsatzes ein Ausdrucksmittel, eine Ersatzform für das Poetische. Wenn aber der Setzer nicht den Poeten macht, wozu dann solche Poffen? Doch Cäsar Fleischlen scheint von der Manier etwas zu halten. Er setzt sie im zweiten Hefte fort: „Gedichte in Prosa, Aus einem Mönchguter Skizzenbuch.“ Wäre das vernünftig und weniger anspruchsvoll gesetzt und etwas weniger abgerissen, mehr ausgeführt in der Sprache andrer Menschen, so würde man es ganz gerne lesen, denn es sind einige Gedanken darin, aber das Gesuchte, Gewundne, Kautschukmannartige hat alle Natur verdorben. Sehr stark vertreten ist in beiden Hefen das Dichterpaa'r Arno Holz und Johannes Schlaf mit feinen alten, immer wieder neu aufgespielten Tönen, roten, blauen, gelben, und dem stets wiederkehrenden Ich, das diese unwichtigen Kleinigkeiten zu etwas Interessantem aufzuspreizen sucht, und in dem zweiten Hefte findet sich ein längeres Singspiel von Richard Dehmel, eine Lebensmesse genannt. Dehmel hat unter allen Modernen vielleicht das größte Geschick, volltönende Verse zu machen mit Worten, die nach etwas klingen, wenigstens wenn das Konzert nicht zu lange dauert. Aber eine größere Dichtung, wie diese, wird durch das andauernde Pathos unerträglich. Man nannte dergleichen früher Bombast. Wie außerordentlich gering der dichterische Ertrag dieser zwei Panhefte ist, zeigt ein Vergleich, den die Redaktion uns nahe legt, indem sie einige Jugendgedichte Nietzsche's veröffentlicht. Wir glauben kaum auf Widerspruch zu stoßen, wenn wir behaupten, daß die vier oder fünf kurzen

Vieder eines sechzehnjährigen Gymnasiasten mehr Poesie enthalten als alle Verse dieser zwei Hefte zusammen, und das könnte wohl den Dichtern etwas zu denken geben.

Wir bekommen nun aber noch als Zugabe etwas Litteraturgeschichte oder Ästhetik, worin uns das Verständnis dieser neuesten Dichtung vermittelt werden soll. „Über Dichtung“ ist zunächst ein Aufsatz von Oskar A. H. Schmitz überschrieben, der nebenbei in eine Empfehlung dreier uns ganz unbekanntem Dichter (St. George, Fuchs und Hofmannsthal) ausläuft, in der Hauptsache aber über poetische Ausdrucksformen zu handeln sich vorgenommen hat. Ist sich der Verfasser über das, was er sagen wollte, wirklich klar gewesen, oder fehlt ihm nur die Fähigkeit, sich einfach und deutlich auszudrücken? Jedenfalls wird der Leser am Ende so klug sein wie zuvor, und er kann, was er gelesen hat, mit demselben Rechte für ein schwerverständliches Gedicht in Prosa ansehen, wie für ein unverständliches Kapitel aus einer schweren und fremden Wissenschaft — so taumeln hier die Worte und Sätze durch einander. Nur ja nicht sich so ausdrücken wie andre Leute — das scheint das Prinzip zu sein, wonach sie geordnet oder verstreut worden sind. Es ist uns bei dem redlichsten Bemühen nicht gelungen, zu finden, was der Verfasser eigentlich beabsichtigt hat. Gleich darauf läßt sich der eigentliche Litterarhistoriker der Modernen, Julius Hart, über ein ähnliches Thema hören: Die Kunst als Lebenserzeugerin. Es schildert uns, was der Künstler kann, der Natur nachschaffend als Dichter, Musiker, Bildner oder Maler, und er ergeht sich dann in dem Preise dieses Schaffens, wodurch der Schaffende lebendige Gestalten entstehen läßt, sie handeln, sich bewegen läßt, wie er will, nach seinem Belieben, seiner Laune. „Nur in ihnen kann er sein eignes Wesen klar offenbaren, sein ganzes Selbst und Ich umfassend zu einem sinnlich-naturwirklichen Ausdruck bringen. Er ist durch den Geist außer und über sein Ich getreten. Er hat sich selber als eine Außenerscheinung gesetzt, sich objektiviert usw.“ Ja, so fügen wir zunächst hinzu, wenn er es wirklich kann und sich nicht bloß einbildet, er und etwa seine im Vergleich zu allen übrigen Menschen doch nur sehr wenigen Genossen, die sich dann unter einander diese Kraft andichten. Was uns Julius Hart hier giebt, ist doch im Grunde nur eine der schon so oft geschriebnen Aufsatzparallelen zwischen dem Schaffen der Natur und dem Nachbilden der Künstler. Aber nach der Art, wie er seine Ausdrücke wählt, scheint es, als glaubte er uns etwas neues zu sagen. Die Kunst, so sagt er, schaffe nach früherer Auffassung (Kant, Schiller) eine Scheinwelt, und das hätte zu einem Gegensatz geführt zwischen einem Naturalismus und einem idealistischen Ästhetizismus. Statt dessen setze er — Julius Hart — die Kunstschöpfung dem wirklichen Leben gleich. Kunst und Natur seien eins, beide Welten seien nur Phantastiebilder, von denen wir nur durch unsern Geist wüßten. Und endlich „über alle Gegensätze und Widersprüche dringt eine Kunstanschauung hinaus, die die absolute Einheit von

Wirklichkeit und Phantasie, von Natur und Kunst, Leben und Dichtung aufstellt und in einer höhern Einheit zusammenschließt, was bisher getrennt aus einander stand.“ Viele Leser sind froh und zufrieden, wenn sie etwas philosophisches nur dem Wortsinne nach zu verstehen meinen. Für solche schreiben, ist ja immerhin ein Beruf. Daß aber mit dem Auffärben dieser alten, längst vergilbten Identität irgend einem nachdenkenden Menschen gedient wäre, wird außer dem Verfasser wohl kaum jemand glauben. Es gehört zu den Spielereien der Gedanken, die dem einfachsten Aufmerken auf die Wirklichkeit nicht standhalten.

Unter den Kunstbeilagen des Pan ist zuerst eine Heliographie des Standspiegels zu nennen, den E. M. Geyger im Auftrage des Kaisers entworfen und in Bronze ausgeführt hat in einem an altertümlich griechische, auch wohl an etruskische Formen erinnernden Stil. Geyger ist ein sehr talentvoller und vielseitiger junger Künstler, dem es aber nicht leicht geworden ist, seinen Weg zum Publikum zu finden. Umso erfreulicher ist es, daß er in Bode einen einflußreichen Fürsprecher gewonnen hat, der uns im Text über die Vorzüge der Geygerschen Kunst zu belehren unternimmt, obwohl er im übrigen gegen diese strenge Anlehnung des Kunsthandwerks an den historischen Stil ist und den ganz modernen, von aller Historie absehenden, aus dem Gebrauche und dem Stoff eines Geräts abgeleiteten Stil begünstigt, auf den wir gleich zurückkommen werden. Wir erhalten ferner eine Abbildung von Arthur Volkmanns Relief einer Amazone, einem tüchtigen, angenehmen Kunstwerke, nach Form und Stil gemischt durch seine Auslese älterer Erscheinungen und ausgeführt mit einer das Ganze empfehlenden Sorgfalt. In dem Gegenteil von dieser Sorgfalt scheint eine gewisse Art moderner Radirungen immer mehr ihre Eigentümlichkeit zu entwickeln. Früher meinte man, die Radirtechnik könnte durch die Beschränkung auf das Herausarbeiten einzelner Züge ein einseitiges, augenblickliches, aber doch getreues Bild eines Gegenstandes besonders wirkungsvoll wiedergeben. Jetzt, so scheint es, macht man die Gegenstände so unnatürlich wie möglich, damit man sieht, daß es kein Baum, kein Wald, kein Wasser, sondern eine „Originalradirung“ ist. Alle Naturform geht verloren, dafür ein entfernt ähnlicher Ersatz durch allerlei Liniengeschängel, als ob die Radirnadel uns zeigen wollte, daß sie nicht näher an die Natur hinankönnte. Sie braucht sich aber in der That diese Mühe auch gar nicht zu nehmen, wenn die Redakteure und die Leser des Pan so gefällig sind, eine schwarze Fläche und darüber einige abgebrochne mit Watte umwickelte Schwefelhölzer für einen „Waldsee von Leistikow“ zu halten oder zu erklären. Alsdann dürfen wir uns auch nicht mehr über Felix Hollenbergs „Bauernhäuser auf bewaldetem Hügel“ verwundern, denn warum soll sich der junge Künstler die Zeit nehmen, wirkliche Bäume und Büsche zu zeichnen, diese zusammengeschobnen Heubündel thun es ja gerade so gut und sind jedenfalls leichter zu schaffen. Max Lieber-

manns „Badende Jungen“ zeigen doch noch eine Spur von Gegenstand, weil Figuren erkennbar sind; übrigens hat der Künstler den Vorwurf schon besser gegeben als hier. Ludwig von Hofmanns Kopf- und Schlußstücke mit den unbeholfen altertümlichen oder halb blödsinnigen Fragen scheinen auch nicht alle werden zu wollen. Sogar eine der bekannten farbigen Originallithographien ist wieder da: Adam und Eva. Die Benennung ist aber gleichgiltig. Wenn wir dergleichen, anstatt als Etiketten auf Streichholzschächtelchen, wohin es gehört, auf einem besondern Blatte sehen, so können wir uns keinen ernsthaften Künstler dahinter denken und möchten nur fragen: wer soll eigentlich der Gesoppte dabei sein? Eine wirkliche, prachtvolle Originallithographie dagegen stellt das Porträt eines modernen holländischen Malers, Josef Israels, dar, über den sich der Verfertiger, Jan Beth, in einem beigegebenen Aufsätze mit einem außerordentlichen Lobe ausspricht; mit Israels könnte keiner seiner Landsleute verglichen werden. Wir glauben das gern, hätten aber noch lieber zur Bestätigung hier einige seiner Werke abgebildet gesehen. In noch viel höherm Maße kommt uns dieser Wunsch, wenn wir in einem Aufsatz über den französischen Maler Degas von M. von Seidlitz lesen, daß er „den Vergleich mit den größten Malern aller Zeiten, mit van Eyck und Rembrandt, mit Lionardo und Tizian, mit Velazquez, Menzel und Böcklin, und zwar in deren Meisterwerken, wohl aushalten kann.“ Ein weiblicher Akt von Degas, sich abtrocknend nach dem Bade, in einer Radirung von Albert Krüger, ist ja flott und leuchtend, aber als Zeugnis doch nicht gewichtig genug gegenüber jenem hohen Elogium, das dann in Worten weiter fortgesetzt wird. Wenn nun aber weiterhin fast alle Werke von Degas als Studien und Ausschnitte bezeichnet werden, die uns einen Eindruck des Künstlers, vielleicht nur eine Vision darstellen wollen, „ohne sich durch das Vorbild der Natur auf Abwege führen zu lassen,“ wenn wir hören, daß sein Ausgangspunkt ein Farbenton ist, dem sich die Formen durchaus unterordnen müssen, daß der Gegenstand gar nicht in Betracht kommt, der Künstler sogar durch dessen Wahl oder Auffassung den Beschauer vor den Kopf zu stoßen liebt: ja wo bleiben dann alle die früher angerufenen Lionardo, Eyck usw., die zwar auch ihre Eigenheiten haben, das aber, wovon hier bei Degas geredet wird, doch eben nicht thun! Auch die Überschwänglichkeiten, in denen gleich darnach Gustave Moreau von Roger Marx erhoben wird, können wir an den beigegebenen Abbildungen nicht nachprüfen oder bestätigen; es könnten ebenso gut zwei ganz außer aller Beziehung stehende Dinge sein, dieser Text und diese Bilder, während das Lob, das Treu in einem längern Aufsätze dem belgischen Bildhauer Constantin Meunier erteilt, auf hinreichend tiefe Erwägungen gegründet und durch historisches Vergleichen gerechtfertigt ist. Jeder sieht an den Abbildungen, daß da etwas eigentümliches, neues ans Licht will, und wenn nun die modernen Eisenarbeiter, charakteristisch und einfach aufgefaßt, in ihrer auf das Wesentliche begründeten

Einfachheit uns an viele allgemeinen Typen der antiken Plastik erinnern, so hat der Künstler seinen Gegenstand erfaßt, und der Schriftsteller, der ihn deswegen lobend erhebt, nicht zu viel gesagt. Ebenso hat uns auch ein Aufsatz über Arnold Böcklin zugesagt; des Künstlers Art ist darin sehr hoch gestellt, aber es ist nichts übertrieben, und daß hier Skizzen beigegeben worden sind statt fertiger Bilder, ist völlig in der Ordnung.

Sehr viel ist in diesen Hefen die Rede vom Kunstgewerbe und einigem, was damit zusammenhängt. Die Zeitschrift will ihre Leser über das, was uns äußerlich umgiebt, unterrichten, wovon wir namentlich das Bestreben anerkennenswert finden, die Menschen zum Nachdenken über Eindrücke zu veranlassen, die die meisten als vorübergehend und gleichgiltig anzusehen pflegen. Dahin rechnen wir Lichtwarks Aufsätze über Potsdam und die Hohenzollern und über Denkmäler, beide anregend und in ihren Beobachtungen treffend richtig. Dort sagt er, er wisse aus seiner Erfahrung kein Beispiel, daß sich jemand für einige Tage in Potsdam einquartiert hätte, um es gründlich und behaglich kennen zu lernen. Gewiß, wir ebenso wenig. Aber wüßte uns Lichtwark auch nur einen einzigen Gasthof zu nennen, von wo man die empfohlene Beschäftigung entsprechend ausführen könnte? Nicht einmal ein nettes Kaffeehaus oder Restaurant giebt es da, und so war es schon vor dreißig Jahren. Potsdam ist eben auch darin Anhängsel von Berlin und Ausflugsort geworden und geblieben. Man geht hin auf einen Nachmittag. Die Gasthäuser haben nichts, was zum Bleiben verführt, sowie ja auch die Kaufläden geradezu dörrfisch geblieben sind. In dem zweiten Aufsatz macht Lichtwark darauf aufmerksam, wie jung verhältnismäßig mit wenigen Ausnahmen in unsern deutschen Städten die „Denkmäler“ in Menschengestalt sind, und er fügt dazu die Behauptung, in der wir ihm beipflichten, daß sie meistens ebenso überflüssig und ungenießbar an ihrer Stelle, wie an und für sich unschön sind. Dann kommt er auf den von unsern jetzigen Künstlern zugelassenen verschiedenen Maßstab der Dekoration an demselben Werke und giebt einige Bemerkungen über das große Berliner Denkmal von Begas. Sein Urteil ist maßvoll, aber bestimmt; es entspricht wohl in der Sache dem der meisten kunstverständigen Menschen, die Fassung ist teilweise neu. Daß Bismarck auf dem Reichstagsplatz nun auch Begas überantwortet ist, konnte Lichtwark noch nicht wissen.

Über Zimmerausstattung, Möbel, Gerät und Bucheinband im Hinblick auf die außerdeutsche Kunstindustrie nachzudenken, war dieses Jahr schon durch die großen Ausstellungen in Dresden, München und Leipzig nahegelegt. Bode und Richard Graul sprechen darüber im Pan in einsichtsvoller Weise. Wir verbinden damit einige Bemerkungen über eine neue Zeitschrift für angewandte oder dekorative Kunst (München, F. Bruckmann), in der, wie das uns zugegangne erste Heft (Oktober 1897) zeigt, namentlich auch die Anschauungen und Bestrebungen des bekannten Pariser Kunsthändlers Bing (L'Art

nouveau) Vertretung finden sollen. Der Pan sowohl wie die neue Zeitschrift enthalten zahlreiche Abbildungen von Mobiliar, Gerät, Teppichen und Schmuckgegenständen, der Text verliert sich nicht ins Unbestimmte, und der gebildete Leser ist in den Stand gesetzt, sich über diese gegenwärtig viel behandelten Dinge ein Urteil zu bilden.

Es sind fast genau dreißig Jahre her, seit man bei uns in Deutschland vom Kunstgewerbe als einer neu zu gestaltenden Sache öffentlich zu sprechen anfang. Damals war das uns umgebende Gerät, sofern es nicht noch aus älterer Zeit stammte, entweder nüchtern und schmucklos oder in sinnloser Weise verziert, und die Technik war nur der Herstellung gröberer Arbeit gewachsen; auch der Sinn für Farbe und Muster der Stoffe war geschwunden. Bald suchte man das Verlorne wieder in der Geschichte, und es gelang bekanntlich, alles, was nur begehrt wurde, in einem der frühern, historischen Stile gut herzustellen. Man arbeitete in italienischer oder deutscher Renaissance, in Barock und Rokoko, man brachte billige Ware, aber auch ausgesuchte für den feinsten Geschmack und die größten Ansprüche, die Technik vervollkommnete sich, herstellen ließ sich alles, wenn nur Besteller und Käufer da waren. Und sie waren da, denn jeder, der hierin etwa dreißig Jahre zurückdenken will, weiß, wie in Bezug auf häusliche Einrichtung der Anspruch des Publikums in Deutschland gestiegen ist; was man zunächst noch als unberechtigten und unbescheidenen Luxus einzelner ansah, ist allmählich gewöhnlich und unerlässlich geworden. Hier ist ohne Frage ein großer Fortschritt gemacht worden, und die Menschen fühlten sich bisher wohl und behaglich in dem Neugewonnenen, wenn auch die allerklügsten und feinsten über Tapeziererherrschaft und Mangel an individuellem Geschmack ihre kritischen Nasen zu rümpfen pflegten. So ging es bis in die letzten Jahre, da plötzlich erhob sich ein Wind, der aus einer ganz andern Ecke blies. Hatte man sich bisher an die vergangne Kunst angelehnt und frühere Stile gepflegt, so sollte nun mit einemmale die Nachahmung verderblich sein, und eine neue Lehre predigte Abschüttlung aller solchen Belastung, um einen ganz neuen Anfang zu ermöglichen, in dem wir, nach der Meinung der Verständigen, heute bereits stehen! Seltsamerweise kam die Anregung aus einem Lande, das von jeher viele Kenner und Liebhaber von Kunstwerken, aber keine eigne wirkliche Kunst gehabt hat, das trotz hoher Technik und gut organisirtem technischem Unterricht bis in die neueste Zeit unsern Markt mit Erzeugnissen seiner Kunstindustrie in Porzellan oder Majolika zu beschicken pflegte, die unserm an bestimmte, historische Formen gewöhnten Geschmack einfach schauderhaft vorkamen, mochten sie auch von einzelnen Kennern als noch so praktisch empfohlen und von wohlhabenden Liebhabern um ihres höhern Preises willen gern gekauft werden. In England konnte eben diesem nüchternen, glatten, hausbacknen „Ding an sich“ leichter zum Leben verholfen werden, da man an historischem Erbeil eigentlich nur

mit dem Queen Anne-Stil aufzuräumen hatte, und selbst der war einst importirt worden. In England eiferte schon vor fünfzig Jahren ein bedeutender, durch seine ganz eigentümliche Begabung hinreißender Schriftsteller, Ruskin, gegen das historische Ornament im Kunsthandwerk, von dem Hause, das wir bewohnen, an bis herunter zum einfachsten Gerät, dessen wir uns bedienen. Ruskin war Volksmann, Sozialist in gewissem Sinne und persönlich durchdrungen von der Wahrheit und Wichtigkeit seiner Lehre. Das Volk versteht die Caryatiden oder Atlanten oder die allegorischen Relieffrieße nicht; auch dem Arbeiter, der sie herstellt, sind sie fremd, denn er erfindet sie ja nicht, er ist nur Teilarbeiter daran, ohne Verständnis des Ganzen, nicht Künstler, den das Werk interessieren könnte. Sieht man das unverstandne Ornament und die alten Stilformen auf zu Gunsten einer rein sachlichen Darstellung des Nützlichen, und sucht man nun dieses Nützliche so hübsch und nett zu gestalten, wie es sich mit Rücksicht auf das Material und den Gebrauchszweck thun läßt, so bekommt man zweckmäßige Gegenstände, deren Schönheit auch der einfachste Mann nicht nur empfindet, sondern sogar selbst verbessern, herstellen, erfinden kann. Das ist nun nach Ruskin die wahre Kunst fürs Volk, die dem Menschen eine auf seine Stimmung wirkende Einrichtung schafft, und die die verschiedenen Menschenklassen mit einander verbindet. Fehlt sie, und versteht der kleine Mann das Ornament nicht, das an seinem Lehnstuhl oder an seinem Nachtleuchter sitzt, so zerrißt diese Harmonie, die Kunst aber wird äußerlicher Luxus weniger wohlhabenden Menschen und verfällt unrettbar! Eine schöne Lehre, die nur vergißt, daß das Kunsthandwerk in den Zeiten, wo es wirklich groß war, z. B. in Italien seit dem fünfzehnten Jahrhundert, bei uns im sechzehnten, wo nichts in Europa über Augsburger Gold- und Silberarbeit ging, daß es sich damals herzlich wenig um die Kreise gekümmert hat, die Ruskin und seine Leute unter „Volk“ verstehen. Aber in England gelang die Sache. Ruskins Liebe zur Natur, die keine fremde Kultur und keinen frühern Stil als Vorbild duldete, warb einen hervorragenden Anhänger, William Morris, an den sich dann zahlreiche tüchtige Einzelkräfte, Architekten, Maler, Industrielle, angeschlossen. Man machte Gebrauchsgegenstände aller Art, solid und gefällig, schlicht oder mit einem möglichst gemeinverständlichen Ornament. Vom Möbel ging man zum Vorhang über, zum Teppich, zu der Wand, endlich kam man an das Äußere des Hauses, wenn auch das Prinzip hier an der Mietwohnung Halt machen mußte und sich nur dem Privathause der Besitzer, namentlich auf dem Lande, zuwenden konnte. So hat sich in England, wenn auch nicht allgemein, doch gelegentlich ein Sinn für häusliche Einrichtung ausgebildet, der von dem unsern sehr verschieden ist. Unser Großkaufmann vertauscht seinen dürftigen Komtoirraum abends mit Privatimmern, in denen sich zusammengefunden hat, was nur fremde oder längst vergangne Kultur zur Behaglichkeit oder zum Schmuck der Menschen hervorgebracht hat. In England giebt es

Leute, die sich den Arbeitsraum ohne einen angemessenen Schmuck nicht denken mögen, und die dann die Stätte ihrer Ruhe und ihres Lebensgenusses im Anschluß an jenen und im Einklang mit ihrer Berufsart und ihren Neigungen zu gestalten und zu verschönen suchen. Alles stimmt zu einander, nichts glänzt oder prökt, das giebt Gesamteindrücke: so ist ein Arbeitszimmer, so ein Esszimmer, so ein Vorfaal, und was den Palast des Großen füllt, bringt man nicht in einzelnen Stücken in die Zimmer des Kleinen, weil eben jeder sein eignes Maß und seine eigne Art hat.

Zu den englischen Möbeln, Vorhängen, Beleuchtungskörpern, als da sind Wandleuchter für Gas und elektrisches Licht, Handleuchter, Tischlampen, kommen die Erzeugnisse einer rasch emporgeblühten amerikanischen Industrie für teilweise ganz neue Bedürfnisse. Das Glas ist hier ganz eigenartig angewendet worden für dekorative Fenster, durchscheinende Wände, aber auch für Gefäße, Vasen und Lampen aller Art (Lafarge und Tiffany), und das dortige Publikum wendet sich den verhältnismäßig recht kostspieligen Gegenständen mit solchem Verlangen zu, daß die wenigen Produzenten nicht genug schaffen können. Auch anderwärts zeigen sich Anfänge eines von der Überlieferung unabhängigen, freien, auf natürliche Bedingungen gegründeten Geschmacks, so für Mobiliar namentlich in Belgien (van de Velde, Bankof), wo auch bereits ganze Häuser in dieser Art und einheitlich ausgestattet worden sind. Proben davon haben die Ausstellungen, vor allen die Dresdner, gegeben, doch ist man mit den Eindrücken nicht durchaus zufrieden gewesen, worüber sich unsre Gewährsmänner sehr verschieden aussprechen. Innerhalb Deutschlands stellt man in Kennerkreisen sehr hoch die Erfindungen des jetzt in München angesiedelten schweizerischen Bildhauers Obrist für Teppiche und überhaupt Stoffmuster, und sowohl in derartigen Arbeiten als in Geräten, Leuchtern, Vasen, Gläsern suchen einzelne deutsche Künstler auf diesem, sagen wir: nach dem Urteil der Kenner natürlichen Wege den Pfadfindern und Bahnbrechern, wie sie bezeichnet werden, nachzufolgen.

Wir möchten nicht mehr Thatsachen und Namen häufen; unsre Leser können sich durch Abbildungen leicht näher unterrichten. Es liegt hier jedenfalls eine kulturgeschichtlich sehr merkwürdige Erscheinung vor, gleichviel ob die Bewegung bei uns durchbricht oder nicht, wie wir glauben. Das Publikum verlangt offenbar nicht nach neustilisirter Ware, es ist mit der alten lange zufrieden; aber die Kenner halten ihm die fremden Muster vor und suchen es glauben zu machen, daß jedes Zögern hier berechenbarer Verlust sei. Bode hat vollkommen recht, wenn er die vielen Bildhauer und Maler, die nicht genug können, um in der hohen Kunst auch nur mit den handwerksmäßig geschulten Künstlern früherer Zeiten zu wetteifern, auf die Dekoration hinweist, für die ihre Begabung noch ausreicht. Daß er, der die historische Kunst am besten von allen kennt, den unhistorischen Stil im Kunstgewerbe befürwortet,

wird für die neue Richtung einige Zugkraft haben. Aber auch er macht allerlei Vorbehalte, und das letzte Wort sprechen hier nicht kunsttheoretische Erwägungen, sondern stärkere Kräfte. Bing ist Geschäftsmann, wir sagen das unbeschadet seiner großen Verdienste und seiner umfassenden Sachkenntnis — er scheint mit dem Art nouveau in Paris bisher keinen Erfolg gehabt zu haben, die historischen Stile sind hier zu stark, und die Technik ist zu vollkommen, so etwas läßt sich nicht leicht verdrängen. Für die Franzosen hängen auch an den verschiedenen nach Königen benannten Stilreihen zu viel ruhmreiche oder auch nur angenehme Erinnerungen, als daß sie das alles hingäben für die nüchternen Chippendalemöbel und das praktische, unschöne englische Gerät. Und wir in Deutschland? Da wir leichter für alles internationale zu haben sind, und da manches dieser fremden Dinge seine Vorzüge hat, so werden wir uns prinzipiell nicht so widerstandsfähig zeigen wie die Franzosen. Aber daß diese Bewegung die alten Stile ganz beseitigen sollte, glauben wir nun und nimmermehr. Aus der Geschichte haben wir bis jetzt gelernt, daß sich das gute und beständige Kunsthandwerk an die hohe Kunst, zunächst an die Architektur, anlehnt. Hier will kein neuer Stil erscheinen, und dort, im Kunsthandwerk, sollte sich nur aus dem Praktischen heraus eine Form entwickeln, die so beständig wäre, daß sie den Wert eines Stils bekäme, und die bloß durch ihre innere, natürliche Notwendigkeit den Spieltrieb und die Prachtliebe austüchete, denen die historischen Stile Nahrung geben und wieder selbst Leben verdanken? Im Kunsthandwerk aller frühern Zeiten, sofern es etwas wert war, finden wir Eigenschaften der Bilder und Skulpturen ihrer Zeit wieder; wo aber wäre bei uns die hohe Kunst, ohne die wir uns eine Kunstindustrie nun einmal bis jetzt nicht vorstellen können? Der angesehenste deutsche Bildhauer, Begas, greift mit seinem umfassendsten Werke in die Kunst des Barock zurück. Der erste Maler Norddeutschlands, Menzel, ist stets im Rokoko stecken geblieben. Böcklin, der in unserm Südwesten angesehenste Künstler, ist zuerst Landschaftler, dann Poet in Farbe, Luft und Licht; die Form tritt bei ihm zurück, vollends von architektonischen Formen kann kaum die Rede sein. Klingner endlich, der im mitteldeutschen Strich zur Zeit am meisten gepriesene Künstler, ist, wenn man ihn auf die Form ansehen will, als Klassizist zu bezeichnen. Man könnte sich den weitem Verlauf doch nur so denken, daß das Kunsthandwerk seine Formen ganz aus sich bezüge, und will man weiter fragen, ob dieser Aufwand an Erfindung auf die Dauer einem kräftigen Schönheitsbedürfnis genügen könne, das an allen Gegenständen befriedigt sein will: so erwäge man doch aufrichtig, ob man über einem solchen Teppichmuster von Obrist selbst alles frühere Gewebe und Gespinnst vergessen und vermissen könnte. Wir für unsre Person finden die hier so dringend empfohlen Vasen des Münchners Schmutz-Baudiß nicht hübsch und finden auch, daß Tiffanys dicke Tischlampen, deren Körper man mit zwei Händen umfassen muß, allenfalls

mobile, aber kaum transportable Geräte genannt werden können. Die ganze Architektur ferner, die der neue Stil nebenbei hervorgerufen hat, Landhäuser, Ausstellungsgebäude und ähnliches, macht, ganz abgesehen von der erzwungenen äußern Einfachheit im Detail, auf unsern durch die historische Tektonik gebildeten Geschmack den Eindruck, als wäre auf ein Kellergeschloß eine Mansarde gesetzt worden, oder als befänden wir uns am Thor eines Vorwerks, das uns das Hauptgebäude verdeckt. Wir meinen alles in allem genommen: wir waren mit der Dekoration der historischen Stile in jeder Hinsicht besser dran, und da die neuen dekorationslosen Gegenstände keineswegs wohlfeiler, sondern zunächst noch viel teurer sind als die alten, so können wir nicht an eine wirkliche Aussicht für das Neue glauben, von dem wir jedoch mit größtem Interesse, sei es durch den Pan, sei es durch die neue Zeitschrift für angewandte Kunst Kenntnis nehmen werden.

Für heute wenden wir uns noch mit einigen Bemerkungen unsern großen Vorfahren zu, die uns ein neues, sehr schönes Unternehmen derselben Firma (F. Bruckmann) in halbmonatlich erscheinenden Hefen zu sechs Blättern vorführt. Der Klassische Skulpturenschatz hat größeres Format als der längst bekannte „Klassische Bilderschatz“ (derselben Herausgeber und desselben Verlags), der bei seinem bescheidenen Außern doch ein sehr wertvolles Hilfsmittel für unzählige Menschen geworden ist. Die Abbildungen des neuen Unternehmens sind sehr gut, sowohl was die Aufnahme als was die Reproduktion durch Autotypie betrifft, und der Preis — noch nicht zehn Pfennige für das Blatt — ist lächerlich niedrig. Nach den ersten vierzehn Hefen, die uns vorliegen, zu urteilen, ist die Auswahl praktisch und dankenswert, namentlich auch mit Rücksicht auf seltener abgebildete und wichtige Denkmäler, wie die großen Skulpturenreihen der französischen und deutschen Kathedralen und die burgundischen Bildwerke. Hätten wir einen Wunsch zu der Sache äußern können, so wäre es der gewesen, daß man die antike Skulptur womöglich ganz ausgeschlossen hätte. Sie ist eine Sache für sich, und die Betriebsamkeit der Archäologen sorgt mehr als genügend für Abbildungswerke, sodaß kaum jemand in Verlegenheit sein dürfte, wo er das oder jenes zu finden habe. Es ist darum schade, daß das antike Element hier den Platz wegnimmt und manchmal über die Hälfte der Tafeln beansprucht. Dies Verhältnis könnte wenigstens für die Folge geändert werden; wenn die Antike auf einer oder höchstens zwei Tafeln vertreten wäre, so wäre es gerade genug. Ganz besonders gut sind die Reliefs der italienischen Renaissance wiedergegeben. Der kurze Text, den sich der Besitzer auf das betreffende Blatt kleben kann, ist sachgemäß und mit Überlegung abgefaßt. Das Unternehmen hat eine sichere Zukunft, wenn die Auswahl, die hier schwieriger ist als in der Malerei, nicht auf Abwege gerät. Unserer Erachtens sollte das wirklich Bedeutende und zugleich Schöne möglichst bald vollständig gebracht werden, sodaß das bloß Merkwürdige und Interessante

dann für die kleinere Zahl der Liebhaber übrig bliebe, denn im allgemeinen ist das Interesse für Skulpturen geringer als das für Bilder.

Das dritte Heft der Neuen Folge der Meisterwerke der Holzschnidekunst (Leipzig, J. J. Weber) bringt zwölf Holzschnitte von einer wunderbaren Feinheit der Ausführung nach Kartons von Sascha Schneider, einem jungen in Petersburg gebornen Dresdner Maler. Zum Teil sind diese Kartons durch Ausstellung bekannt geworden. Sie zeigen sämtlich ein tüchtiges Talent und einen ernsten Sinn, eine reiche, kräftige Phantasie ohne alle Lüsterheit. Sie scheinen uns so gut zu sein und sind uns als Vorboten weiterer Leistungen so erfreulich, daß wir unsre Leser auf einige hervorstechende Züge aufmerksam machen möchten. Wer ein Blatt aus eigener Erfindung entwerfen kann, wie „Ein Wiedersehen“ (Christus als Weltrichter, vor ihm Judas Ischariot mit einem bis in die kleinen Einzelheiten durchgeführten Gegensatz des Gemütsausdrucks), der hat sicherlich eine originelle Phantasie. Sodann zeichnet der Künstler gut, und er beherrscht die Körperform, wenigstens die männliche, durchaus, wie seine zwei schönsten Figuren (Der Anarchist, Das Gefühl der Abhängigkeit) zeigen. Seine Kunst will aber abgesehen von ihren Formen noch in Gedanken zu uns reden. Nun sind seine Symbole wohl deutlich für den Verstand, aber nicht alle bildmäßig richtig gefaßt. Manchmal drückt das Symbol etwas stark auf die Form. Es wäre schade, wenn der Künstler hier auf Abwege geriete und gefährlichen Beispielen (Klingers Radierungen?) zu sehr nachgäbe. Denn die Kunst, auch die farblose, hat es doch immer zuerst mit Abbildern von Gegenständen zu thun, nicht mit Zeichen und Andeutungen. Der jetzt sechsundzwanzigjährige Maler ist keines bestimmten Meisters Schüler, und durch dieses Erstlingswerk geht ein großer, historischer Zug. Möchte er die Förderung erfahren, deren das Gute und Ungewöhnliche heute mehr bedarf als das Triviale, das seinen Weg von selbst findet.

