



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Pan in Berlin

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

kluges Vorgehen, nur Opferwilligkeit und Selbstverleugung können zum Ziele führen. Durch Übertreibungen und Überspanntheiten wird die Sache der Frauen nur geschädigt. Wir wünschen und hoffen, daß die Bewegung in ein Geleise kommt, daß die ganze Frauenwelt den hochwichtigen Fragen die lebhafteste Teilnahme entgegenbringt, und daß auch die Männerwelt ihre zurückhaltende Stellung aufgibt und mit Zustimmung und Beifall einen wirklichen Fortschritt begrüßt.



Pan in Berlin



Das erste Heft des neuen Jahrgangs des Pan bringt entsprechend einer geänderten Einrichtung die Kunst Berlins, die folgenden werden München, Dresden und den kleinern Mittelpunkten gewidmet sein. Wir erhalten zunächst einige selbständige Aufsätze über künstlerische Fragen, worunter der interessanteste der über Adolf Menzel von Tschudi sein dürfte. Noch interessanter wäre es freilich, zu wissen, was für Reflexlichter von dem wirklichen Antlitz des „kleinen Mannes“ ausgegangen sein mögen, als dieser zuerst sein künstlerisches in eine so scharfe Beleuchtung gebracht sah. Wir halten diese selbst für zutreffend, das Urteil stimmt wohl im wesentlichen mit der Meinung vieler nachdenkenden Menschen überein, nur hat es noch niemand so kurz und scharf ausgedrückt, wie der neue Leiter der Nationalgalerie. Er wird allen Verdiensten des großen Malers gerecht und hebt kurz hervor, was wir alle wissen, seine einzigartige Wiedererweckung des fridericianischen Zeitalters, eine Art von Vergewärtigung des Vergangnen durch die Kunst, wozu sich kein zweites gleichwertiges Beispiel finden möchte, sodann seine großartige Sicherheit im Zeichnen, dessen also, was bei den Künstlern der modernen Richtungen so vielfach in die Brüche geht. Dann kommt er auf das für Menzel Charakteristische und setzt es in die geringe Wahrheit der Gesamterscheinung bei aller scharfen Erfassung der Einzelheiten, weswegen denn auch beim Porträt wohl die äußerliche Wahrheit des Einzelnen in ihrer von dem Künstler gewollten Auswahl und Besonderheit, nicht aber das wirkliche, ganze geistige Wesen des Dargestellten ausgedrückt wird. Besser hat Menzel den Eindruck des Massenhaften in großen Versammlungen, worin die einzelne Individualität untergeht, auszudrücken verstanden, obwohl sein Hang zum Karikiren doch auch auf solchen Bildern wieder genug Einzelpersonen, allerdings nach seiner Art, anbringt. Menzel ist nicht Poet, oder wenigstens selten und nur, wo uns seine Blätter

wie alte Erinnerungen anmuten und stimmen, sondern wissenschaftlicher Darsteller seiner Gegenstände, er ist ein scharfer Norddeutscher mit den kalten Tönen des Berliner Humors, kein Farbendichter. Das Kolorit hat bei ihm zwar eine große unterstützende Bedeutung, aber keinen selbständigen Wert, keine eigne, in den Tönen liegende Harmonie, woraus sich auch seine Vorliebe für die scharf charakterisirende, deckende Gouachefarbe erklärt, die den Lokalkton, aber nicht die Tönung und Abstimmung giebt. Auch der Umstand will erwogen sein, daß uns seine Studien einen größern Genuß zu bereiten pflegen, als die fertigen Bilder, und daß sich Menzels Talent vielleicht am allergrößten in der einfachen Bleistiftzeichnung zeigt. Der Pan bringt drei solcher Zeichnungen, darunter eine ganz vorzügliche, worauf sich eine ältere Dame höhern Standes mit vornehm gelangweiltem Gesichtsausdruck den Fächer schlag für ein Hoffest einzuüben scheint, eine echt Menzelsche Studie für ein Brunnbild, den Fächer daneben noch einmal besonders gegeben, mit sorgfältiger Betonung des hochadlichen Handgelenks.

Bald nach den großen „Ehrungen,“ die der größte Künstler Berlins erfuhr, feierte die weniger berühmte, aber vielbesprochne Akademie der Künste das Fest zur Erinnerung an ihr zweihundertjähriges Bestehen. Im Anschluß daran bringt Bode in der schlichten Form historischer Erinnerungen an den Stifter, an Friedrich den Großen und an Friedrich Wilhelm III. den Nachweis, daß es am besten wäre, man machte aus dem großen, kostbaren Institut eine gute Zeichen- und Malerschule ohne weitere Unterscheidungen und Spezialitäten. Denn wohin soll man mit all den Malern, die sich hier zu Landschaftern, Porträtisten, Tiermalern usw. ausbilden wollen, von denen aber nur fünf bis sieben Prozent aller Aufgenommenen etwas ordentliches erreichen. Die andern hätten wenigstens tüchtige Kunsthandwerker oder Zeichenlehrer werden können, statt dessen sind sie Maler, können nicht zeichnen, haben keine Aufträge und vermehren die Schar der Unzufriednen. Es ist zum Schaden der Sache, daß man das Kunsthandwerk von der hohen Kunst getrennt und besondern Anstalten überwiesen hat. Der Künstler findet nicht mehr den Weg ins Handwerk, und die Kluft zwischen Kunst und Handwerk erscheint größer, als sie dem Wesen nach ist. Bekanntlich hat es von jeher Männer gegeben, die die Kunstakademien für überflüssig oder gar schädlich hielten, und in der Geschichte dürfte man kaum einen Punkt anzeigen können, wo ihr Bestehen die Kunst in ihren Hervorbringungen gefördert hätte. Was für Malerproletariat läuft vollends in den Städten umher, wo die kleinern, zusammengeschrumpften Akademien oder Kunstschulen bestehen! Wenn ein so bedeutender Kenner alles dessen, was Kunst heißt, mit dem an Blick und an umfassendem Wissen wenigstens in Deutschland kein zweiter verglichen werden kann, in klarer, ruhiger Darlegung solche Erfahrungen und Bedenken laut werden läßt, so ist das ein sicheres Zeichen, daß es dort an dem berührten Punkte nicht einen, sondern wahrscheinlich sehr

viele Zöpfe abzuschneiden giebt. Was nützen den Akademikern die kostbaren Talare der neuesten Amtstracht aus rotem Sammet und Atlas, was nützt der neue projektierte Kunstpalast draußen am Bahnhof „Zoologischer Garten,“ wenn wirklich die für die schaffende Kunst maßgebenden Kräfte entweder noch nicht oder nicht mehr zu den Akademikern gehören, und die Thätigkeit der Akademiker für die Ausbildung neuer Kräfte so wenig erfolgreich ist, wie wir gesehen haben. Der inhaltlich bedeutende Aufsatz bereitet also den Boden für eine Organisationsfrage allerwichtigster Art.

Der Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, Lichtwark, spricht sehr unterrichtend über einige Mängel des modernen Wohnhauses: die Zimmer haben zu viele, zu tief auf den Boden reichende und zu schmale Fenster, eine Übertragung der Palastarchitektur auf die Bürgerwohnung, und zu viel Thüren, infolge davon zu wenig Wand. Er zeigt, wie man durch Anlehnung an das ältere deutsche Familienhaus und die englische Landwohnung zu zweckmäßigen Einrichtungen kommen könnte, und weist auf vereinzelte Anfänge in Berlin und Hamburg hin.

Wir kommen zu den Kunstbeilagen, die ein Bild der Berliner Kunst geben sollen. Das Bild würde, wenn es zutreffend sein könnte, nicht gerade bedeutend sein. Einige besondere Züge zeigt es allerdings. Eine gute Radirung von Krüger stellt ein bekanntes Bild Liebermanns dar, einen alten Mann mit einer Kiepe auf dem Rücken, der sich in einer Landschaft ausruht. Skarbina giebt eine farbige Lithographie, „Droschke im Regen“ an einem der feineren Straßenzüge Berlins bei Abendbeleuchtung mit angesteckten Gaslaternen, gut und lebendig, Leistikow eine Originalradirung einer Baumgruppe, von der man aber nur einen kleinen Ausschnitt, einige Stämme ohne Wurzel und Wipfel sieht, ohne daß man einen weitergehenden Eindruck davon erhält, als daß der umgebende Karton etwa den vierfachen Raum einnimmt, wie das dargestellte fragwürdige Etwas. Einer der „Elf,“ der gegenwärtig viel von sich reden macht, ist Ludwig von Hofmann. „Sein Gefühl für den Farbenreiz der Landschaft, sagt uns R. Graul in einem Aufsatz über die Elf, ist ebenso fein wie seine Freude an dem Liebreiz jugendlicher Gestalten.“ Bedauerlicherweise können wir davon in den beiden veröffentlichten Farbenlichtdrucken bei allem guten Willen nichts entdecken. Auf dem einen — „Paradies“ — steckt eine Eva in der Form und Kleidung einer altgriechischen Vasenfigur dem Adam einen knallroten Apfel ins — Maul, so muß man schon sagen, denn der Adam räfelt sich wie ein Bierfüßler am Boden und thut so, als ob er gar keine Arme hätte und Hände zum Anfassen. Das zweite Bild, „Waldweiher,“ zeigt uns von der Rückseite eine bis über die Kniee im Wasser stehende Frau, dahinter einige Linien, die Bäume zu bedeuten haben. Das Ganze ist „schummerig,“ wie man jetzt zu sagen liebt, und etwas Zinnoberrot in dem Farbenlichtdruck erinnert uns, daß wir uns eine Abendbeleuchtung vorzustellen haben. Die

rechte Körperhälfte der Frau ist bedenklich geschwollen, vielleicht schon infolge der Erkältung, weil sie zu lange in dem Sumpfe stand? Oder ist das, weil wir bei Dämmerlicht die Raumverhältnisse und darum auch bisweilen Teile ungleich sehen? Wir würden sagen: schlecht gezeichnet, aber ein hervorragender Kunstgelehrter sagt uns in einem Aufsatze desselben Heftes (bei Gelegenheit von Böcklin), daß es „Dilettantenkritik“ sei, an Verzeichnungen Anstoß zu nehmen. Wir wissen auch, daß sich bei den hervorragendsten Malern alter und neuer Zeit Fehler der Zeichnung finden, daneben aber auch vieles andre, was solche Fehler aufwiegt, und weil wir dieses ausgleichende Etwas in dem Bilde von Hofmann vermiffen und andrerseits sicher sind, daß er einen richtigen Umriss hätte zeichnen können, so können wir nicht anders, als in dieser — ob wir sie nun fehlerhaft nennen dürfen oder nicht — Besonderheit die Haupteigenschaft seines Bildes sehen. Gewöhnliche Menschenkinder, die allerdings etwas unter dem Einfluß jener „Dilettantenkritik“ stehen, werden es ja wohl kaum begreifen, wie ein mit Achtung genannter Maler zwei solche Blätter veröffentlichten kann, oder auch, wie man jemanden, der vorwiegend in solcher Formensprache arbeitet, unter die Maler rechnen kann. Denn für sie fängt der Künstler, der diesen Namen verdient, mit der künstlerischen Leistung und der Maler mit dem Bilde an. Was aber Hofmann bisher geliefert hat, sind nur Andeutungen zu Bildern. Wir sollen uns aus einer Art von Zeichensprache entnehmen, was er sich bei seinen Bildern gedacht hat, und das dürfte doch nur für einen sehr kleinen Kreis der Mühe wert sein. Das würde der Kreis der Gleichen sein, die sich unter einander verständigten, nach dem stolzen Wahlspruch: *L'art pour l'art*. Für uns andre bleibt es böhmisch. Wir geben auch an solchen Bildern noch eine gewisse Stimmung zu, aber die läßt sich auch durch Farbensfleck ohne jeden sachlichen Inhalt erreichen oder auf einer Tischkarte oder in der „Plakatkunst.“ Und mit so niedriger Rangstellung würden sich Hofmanns Bilder schwerlich zufrieden geben.

Was die einzelnen Richtungen dieser neuen Kunst wollen, ist ja sehr verschieden. Die wenigsten suchen jedenfalls das, was wir bisher Natur nannten, und was wir z. B., wenn auch einseitig und hart und unschön, bei Liebermann noch finden. Die meisten verfolgen Nebenwirkungen, sie wollen in gewisse Stimmungen versetzen, das wird dann bei ihnen zur Hauptsache, und dem zu gefallen mißhandelt jeder die Natur in seiner besondern Art, und viele geben sich gar nicht mehr die Mühe, uns zu überreden, daß sie die Natur wirklich so sehen. Es ist eine Symbolik, deren Mittel aus der Kunst vergangner Zeiten zusammengetragen werden. Wollte man die Richtungen nur ruhig gewähren lassen, so würden sie entweder, was sie etwa lebensfähiges in sich tragen, entfalten müssen oder vergehen, womit ihnen recht geschähe. Aber der neuen Kunst kommt eine neue Kunstwissenschaft teilnehmend entgegen, beobachtet liebevoll ihr Keimen und nimmt ihr die ersten grünen Sprossen anerkennend

ab, um sie als fertige Pflanzen zu klassifizieren und als wertvollen Gewinn zu bezingen, was doch höchst unsichre Zukunftshoffnung ist. Bisher hat man wohl bei den Meistern vergangner Zeit außer den großen, fertigen Leistungen auch die Entwürfe in den Handzeichnungen zur Belehrung und zum Genuß mit beachtet. Jetzt ist es Mode geworden, die tastenden und unsichern Versuche derer, die noch gar nichts geleistet haben — chercheurs nennen sie die Franzosen —, wissenschaftlich zu behandeln. Es scheint, als wollte uns der Pan diesmal diese Methode poetisch, auf seine Weise veranschaulichen. „Lyrisches“ nennt Johannes Schlaf eine Anzahl von Betrachtungen in gezielter poetischer Prosa, deren Verfasser wir vor allem um sein glückliches Selbstvertrauen beneiden könnten: „Ich halte Dunkelstunde bei einer Cigarre. Ich habe eine gar ruhige, umfassende Laune. Ich bilde mir ein, ich bin Buddha,“ und wie diese wertvollen Ichs dann weiter mit Prädikaten ausgestattet werden. In dem ersten dieser Gedichte beobachtet der Verfasser in „einem eigens dazu hergerichteten Glase“ auf seinem Schreibtisch das Keimen einer Hyazinthenzwiebel und freut sich an seiner eignen geistreichen Beobachtungsgabe. L. von Hofmann hat zu dieser tiefsinnigen Erfindung eine Kopfleiste gezeichnet, wie sich ein Hyazinthen-Zunges, ein spindeldürres nacktes Mädchen, zwischen zwei fragig gezeichneten Eltern neugierig emporreckt. Das ist Symbolik. So beobachtet die neue Kunstwissenschaft das werdende Leben ihrer neuen Kunst. Und wir sollen ihr das vertrauensvoll abnehmen und als Leistung gelten lassen.

Nun werden wir wieder zu neuen Leistungen dieser Kunst eingeladen. Ein Farbenlichtdruck von Cornelia Paczka-Wagner zeigt uns die Büste eines schönen, wie es scheint, ungarischen Mädchens, mit aufgelöbten schwarzen, von weißen Rosen durchflochtenen Haaren mit geschlossenen Augen, also schlafend oder tot. Aber der Text sagt uns, daß der Kopf „das Drakel“ bedeutet und zu einer Folge von Studien gehört, die die noch junge Künstlerin unter großen und zum Teil mißlungnen Anstrengungen hervorgebracht hat. Und dieses Unfertige, noch nicht Gelungne und ihren eignen Ansprüchen noch lange nicht Genügende tritt so sehr als Hauptsache in dem Aufsätze über die Künstlerin hervor, daß man sich verwundert an die Stirn greift, wenn man am Schlusse liest, daß Cornelia Paczka „gegenwärtig in der Vollkraft ihres Schaffens“ steht, und daß ihr „ein bleibender Platz in der Kunstgeschichte sicher ist.“ Da uns diese neue Kunstwissenschaft noch beachtenswerter zu sein scheint als — in diesem Falle — das Kunstwerk selbst, symptomatischer, pflegt man jetzt zu sagen, so teilen wir aus dem Aufsätze einiges mit. „Cornelia Paczka gehört zu jenen tiefangelegten, ernstern Künstlernaturen, die abgeschlossen und einsam ihren Weg dahin wandeln, unbekümmert um Partei und Richtung der jeweiligen Mode, dem Ziele zustrebend, das sie sich gesetzt, und die man weder in Schulbegriffe einschachteln kann, noch, wie es die Kunstgeschichte so gern thut, in ein Abhängigkeitsverhältnis zu diesem oder jenem Planeten am Sternenhimmel der Künfte zu bringen vermag(!). Sie ist aber — sie selbst, und es wäre ein

ernster, einsamer Mann aus ihr geworden, wenn sie nicht zufällig als Mädchen das Licht der Welt erblickt hätte. Sie wuchs in gänzlich unkünstlerischer Umgebung(!) auf, wenn sie auch von ihrem Vater, dem bekannten Nationalökonom Professor Adolf Wagner, das leicht erregbare Gehirn(!) erbt.“ Bei dieser einstweilen, wie es scheint, für den Vater am wenigsten vorteilhaften Verteilung der Rollen wird sie, „da sich ihr Schaffenstrieb nicht unterdrücken ließ, in einem der üblichen Damenateliers untergebracht,“ und bald darauf „befreite sich die junge Künstlerin vom Zwang(!) der heimischen Verhältnisse“ und ging nach Rom, wo sie „eine Platte in riesigen Dimensionen“ ohne technische Anleitung radirte. Diese Platte sollte das letzte Blatt sein „eines Cyklus aus dem Frauenleben, dem realen und dem Seelenleben.“ Es „sollten sieben visionäre oder geträumte Stimmungspantastien werden, darstellend eine Weibeseele, die glaubt sehen und erkennen zu müssen(!), um eine klar bewußt, reich und organisch schaffende (O diese Männer! Anmerkung des Setzers) Seele werden zu können usw.“ Aber diese Platte mißlang, und außer ihr, der mißlungnen, ist, wie wir weiter hören, „bis jetzt nur eine unvollendete(!) Platte zum Abdruck gelangt.“ Alles andre liegt „meist nur in Studien vor.“ Dennoch aber hat „gerade in dieser die Künstlerin die ganze Strenge und Fertigkeit ihres Wollens und Könnens niedergelegt. Jede ihrer Zeichnungen ist von einer geradezu stupenden Gewissenhaftigkeit in der Durchbildung der Form. Alles Gefällige, Süßliche, im gewöhnlichen Sinne Weibliche ist ihr ein Greuel (ich glaubs. Der Setzer), und ich glaube nicht, daß es eine zweite Künstlerin giebt oder vor ihr gegeben hat(!), die sich so weit von den Fesseln ihres Geschlechts zu befreien verstanden hätte. Sagt sie doch selbst: Reif sein ist alles!“ Wir halten hier inne mit Ausziehen und bemerken nur noch, daß Cornelia große Studienreisen gemacht, einen ungarischen Maler geheiratet hat und 1895 nach Berlin, also zu ihrem Vater mit dem „leicht erregbaren Gehirn“ zurückgekehrt ist und dort für den Saal eines Privathauses zwei große Bilder zu malen im Begriff steht. Es sind also lauter unvollendete Dinge; trotzdem ist der Unvollendeten selbst schon ihr Platz in der Kunstgeschichte, und zwar, wie wir sahen, ungefähr Fremdenloge angewiesen. Wir aber, die wir das staunend lesen und pflichtschulbig wiedergeben, haben nichts weiter vor uns, als jenes eine Blatt, das wir ja, wie bemerkt, recht hübsch finden. Aber wir sind auch bescheiden genug, mit dem bekannten einfältigen Freunde nichts weiter als einen schwarzen Pudel zu sehen, da uns für alle weitem Augentäuschungen die wissenschaftliche Vorbildung mangelt. Umlernen, d. h. mit den Augen umlernen, können wir nicht mehr, obwohl man es ja wohl eigentlich müßte, wenn man an dem Pan den wahren Genuß haben wollte. So z. B. haben wir auf S. 56 einen „Palmenhain.“ Unser Auge sieht aber beim besten Willen nur Cypressen, und wir können doch nicht annehmen, daß eine Redaktion, die ihre Verantwortung vor jedem Hefte in so stilvollem Buntdruck ausdrückt, nicht einmal Bild und Schrifttitel verglichen hätte. Nach ihrem Willen müssen

also doch Palmen sein, was wir andern bisher für Cypressen gehalten haben. Das ist aber noch gar nichts gegen eine andre „Umwertung“ auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei, die uns ein Aufsatz S. 62 anbietet. Der Verfasser beschreibt eine Landschaft mit „goldner Wiese, blätterlosen rotbeblühten Pappeln und einer gereihten Schnur goldner Kraniche,“ und während ein neben ihm stehender Maler das Bild unnatürlich findet, nennt er es vielmehr „wie ich es so köstlich nie gedacht“ und dankt dem freundlichen Schicksal, das ihn nach München vor das Bild geführt hat. Wir möchten es doch lieber mit jenem kritizierenden Maler halten, der sein Kunstgefühl „aus bedrucktem Holzpapier saugt,“ wie der Pangelehrte meint.

Um auch auf etwas erfreuliches zu kommen, betrachten wir uns nun einen großen Holzschnitt von Hönemann nach einem angenehmen Brustbilde, „Mutter und Kind,“ von Dora Hitz. Der Schnitt mit seinen haardünnen Linien hat die Feinheit und den Glanz einer Silberstiftzeichnung oder etwa einer Photographie auf Platina. Man hätte wohl noch vor wenigen Jahren in Deutschland bezweifelt, ob so etwas mit dem Holzschnitt zu erreichen überhaupt möglich sei, und darf darum bei aller Anerkennung und mit Rücksicht zugleich auf die Augen des Holzschneiders auch jetzt noch fragen, ob es nötig oder auch nur richtig sei, dem leichter einschneidenden Metallschnitt seine Wirkungen mit größerer Mühe nachzumachen. Ein schönes, viel versprechendes Werk ist auch die Bronze-Statue einer Amazone von Louis Tuailon, einem jungen Berliner Bildhauer, der seine Hauptanregungen in Italien durch Hans von Marée empfangen hat und wie dieser etwas von antiker und selbst griechischer Auffassung, aber doch wieder in einer modernen Form hat. Die auf der Berliner Ausstellung vielbewunderte Amazone (sie ist eben von der Nationalgalerie angekauft worden), von der ein guter Lichtdruck vorliegt, sitzt, ganz gespannt in die Ferne sehend und ohne jedes weitere Ausdrucksmittel als das ihrer einfachen, sehnigen Körperformen wirkend, auf einem ungefattelten und ungezäumten, ganz modernen Rennpferde mit einem eingeknoteten Schweif. Der Eindruck ist zunächst höchst eigentümlich, er ist jedenfalls auch nur für „Kenner.“ Aber ein Mensch von feinerer historischer Bildung kann sich sehr wohl vorstellen, daß so etwa eine Amazone ausgesehen haben möge oder aussehen würde, wenn wir sie heute noch hätten und brauchten. Wem aber die Amazonen unter beiderlei Gesichtspunkt unbekannt oder gleichgiltig sind, für den ist eine solche Statue so wenig wie diese ganze plastische Richtung, die sich ja auch in Frankreich findet, und deren Haupteigenschaft auf der künstlerischen Anempfindung an einen ältern historischen Formenausdruck beruht. Die Franzosen lieben jetzt Donatello und die andern Plastiker der italienischen Frührenaissance. Tuailons Amazone kommt, abgesehen von dem Pferde, unter den vorhandnen historischen Erscheinungen dem griechischen Ideal am nächsten. Aber sie ist durchaus keine Nachahmung. Sie ist, wie gesagt, ein tüchtiges Werk, das Produkt einer mehr aristokratischen Auslese. Alle Künstler könnten nicht so sein, denn dann würde

schließlich keiner mehr, ohne ein Kolleg über Kunstgeschichte gehört zu haben, die Kunst genießen können. Man soll darum auch solche Spezialitäten nicht höher anschlagen, als es sein muß.

Hiermit sind wir am Ende unsrer Kunstbetrachtung, und wir wollen mit keinem Schlussurteil dem Eindruck des Lesers vorgreifen, ob es viel oder wenig war, sondern nur noch mit einigen Worten der schönen Litteratur gedenken, die in diesem Panhefte enthalten ist. Das Interessanteste wird ein Aufsatz von Julius Hart sein über die Entwicklung der neuern Lyrik in Deutschland; er ist fein und unterrichtend für jeden, der wissen will, wie sich unsre jüngsten Lyriker ihre Stammbäume zurechtlegen und unsre alten Dichter fortzusetzen oder zu ersetzen meinen. Wir haben das noch nicht so gewußt und nirgends gelesen. Aber wir sagen nicht, daß wir die Auffassungen, heraldisch genommen, richtig fänden, daß wir z. B. in den hier in diesem Panhefte gegebenen lyrischen Beiträgen der berühmtesten Dichter, Richard Dehmel oder Arno Holz (die allerberühmtesten, Bierbaum und Hartleben, fehlen diesmal), die betreffende geistige Abstammung nachempfinden könnten. Mit Johannes Schlags Prosa-lyrik haben wir schon Bekanntschaft gemacht. Und der alte, prächtige Theodor Fontane, dessen von Liebermann gezeichneter Porträtkopf recht fremdartig aus dieser Gesellschaft herauschaut, schlägt sie unsers Bedünkens alle mit einem hübschen Gedicht in Hans-Sachsversen, „Arm und Reich,“ aus dem wir ein paar Zeilen, die den Gang der Gedanken andeuten, mitteilen:

Sagen Sie, sind Sie dem lieben Gold
Allen Ernstes so wenig hold? usw.
Wie meistens hierlandes die Dinge liegen,
Bei dem Spazensflug, den unsre Adler fliegen,
— Nicht viel höher als ein Scheumenthor —
Zieh ich das Armsein entschieden vor.
Dieses Armsein ist mir schon deshalb genehmer,
Weil für den Alltag um vieles bequemer usw.
Was um mich herum hier mit Golde sich ziert.
Ist meistens derartig, daß michs geniert.
Wuchrer, hochfahrend und unterthänig,
Sie haben mir alle viel, viel zu wenig.
Mein Interesse für Gold und derlei Stoff
Beginnt erst beim Fürsten Demidoff usw.
So reich sein, das könnte mich verlocken,
Sonst bin ich für Brot in die Suppe brocken.

Die Grenzboten, die die gute Gewohnheit haben, auf guten deutschen Ausdruck zu halten, möchten noch in dieser Richtung bemerken, daß „während denen“ (S. 50) grammatisch falsch ist, und daß ein Mann, selbst ein Kunstschriftsteller, der seinen Optimismus stark ausdrücken möchte, doch nicht „guter Hoffnung“ (S. 53) sein kann.