



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Lange, Konrad: Die Genossenschaft Pan und die allermodernste Kunst

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



Die Genossenschaft Pan und die allermodernste Kunst

Von Konrad Lange



Als im Sommer vorigen Jahres die Nachricht durch die Tagesblätter ging, es solle eine Kunstgenossenschaft gegründet werden mit der besondern Aufgabe, eine vornehme und unabhängige Kunstzeitschrift herauszugeben, bemächtigte sich aller wahren Kunstliebhaber freudige Erregung. Ein „umfassendes Organ für Kunst, das nicht geschäftlichem Vorteile, nicht dem Geschmacke des großen Publikums, nicht irgend einer künstlerischen Sonderströmung dienen, sondern lediglich den Zweck haben sollte, ein ungetrübtes und vollständiges Bild der kunstschaffenden Kräfte unsrer Zeit, sowie einen Überblick über verwandte Bestrebungen früherer Zeiten zu geben,“ das war es ja gerade, was wir brauchten. Wie oft hatte man nicht die Erfahrung gemacht, daß ein gewöhnliches buchhändlerisches Unternehmen zu sehr von dem Tagesgeschmack eines ästhetisch vielleicht nicht ganz kompetenten Publikums abhängig ist, um ein wirklich objektives und umfassendes Bild der modernen Kunst zu bieten! Da galt es endlich einmal eine Zeitschrift den leidigen geschäftlichen Rücksichten, die ein Verleger nehmen muß, zu entziehen und ganz in den Dienst der künstlerischen Interessen zu stellen. Und das einzige Mittel dazu schien die Gründung einer Genossenschaft, die als einzige Herausgeberin und Besitzerin der Zeitschrift auch allein einen Einfluß auf ihre Redaktion ausüben durfte. Eine solche Genossenschaft mit beschränkter Haftpflicht ist denn auch unter dem Namen „Pan“ am 19. Juni 1894 in das Register des königlichen Amtsgerichts I in Berlin eingetragen worden.

Bis zum 15. März 1895 hatten sich schon etwa 300 Mitglieder dazu gemeldet, zum geringern Teile Künstler und Schriftsteller, zum größern wohlhabende Kunstfreunde. Durch Zeichnung von Anteilen in der Höhe von mindestens 100, höchstens 10000 Mark hatten sie ein Kapital von 100000 Mark zusammengebracht, wodurch das Erscheinen der Zeitschrift auf mindestens drei Jahre hinaus gesichert war. Einladungen zum Beitritt waren nur in beschränkter Zahl erfolgt. Ich verdanke es persönlichen Beziehungen, vielleicht auch gelegentlichen wohlwollenden Äußerungen, die ich über die „moderne

Kunst“ gethan habe, daß mir ein Artikel der Zukunft zugesendet wurde, der sich ausführlich über die Ziele der Genossenschaft aussprach. Da hierbei besonders der unparteiische und selbständige Charakter des Unternehmens hervorgehoben wurde, bat ich um Zusendung der Statuten, worauf ich eine Aufforderung zum Beitritt erhielt, der ich auch Folge leistete.

Wenn man die im ersten Hefte der Zeitschrift veröffentlichte Liste der Mitglieder und des Aufsichtsrats mustert, so sollte man denken, daß eine sachgemäße Form der Veröffentlichung schon durch sie verbürgt wäre. An der Spitze des Verzeichnisses stehen drei gekrönte Häupter, die Könige von Sachsen und Württemberg und der Prinzregent Luitpold von Baiern. Im Aufsichtsrat sitzen R. Begas, Böcklin, Griesebach, L. v. Hofmann, Graf Kalkreuth, A. Keller, Klinger, Koepping, Kühl, Liebermann, Maisson, Max, Starbina, Stuck, v. Uhde und Unger, also Künstler, die, wenn auch nicht alle in gleicher Weise, doch im Ganzen zu den bedeutendsten unsrer Zeit gerechnet werden. Dazu kommen Kunsthistoriker wie Bayersdorffer, Bode, Graul, Lichtwark, Muther, v. Seidlitz, H. W. Singer und Woermann, also Männer, deren Namen ebenfalls einen guten Klang haben. Endlich eine Reihe von Dichtern des „jüngsten Deutschlands“ wie Dehmel, Halbe, Hartleben, Siliencron, Dmpteda u. s. w., die ich zwar zum Teil für sehr begabt, zum Teil aber auch für bloße Dilettanten halte. Aber das mag eine persönliche Anschauung sein, die vielleicht von andern nicht geteilt wird. Soviel ist sicher, daß sich diese jungen Dichter bis jetzt in viel geringerem Grade als die zuerst erwähnten Künstler der allgemeinen Anerkennung erfreuen, und daß man schon aus diesem Grunde in literarischer Beziehung von der Zeitschrift weniger Gutes erwarten konnte als in künstlerischer. Hatten doch diese Dichter vor einigen Jahren eine künstlerisch ausgestattete Sammlung unter dem Namen eines „modernen Musenalmanachs“ herausgegeben, die neben einigen guten Sachen auch sehr viel Mittelmäßiges enthielt und deshalb nur eine sehr geteilte Aufnahme gefunden hatte. Ich bin nicht genug in die Vorgeschichte des „Pan“ eingeweiht, um bestimmt sagen zu können, von wem die Idee der Gründung dieser Genossenschaft ausgegangen ist. Setzt, wo die zwei ersten Hefte der Zeitschrift vorliegen, ist es mir vollkommen klar, daß die zuletzt genannte Gruppe als die eigentliche Seele des Unternehmens betrachtet werden muß. Man erhält geradezu den Eindruck, als ob es unserm jüngsten Deutschland in erster Linie darum zu thun gewesen wäre, in dieser Form eine neue und monumentalere Auflage des „Musenalmanachs“ zu schaffen, und als ob die Kunsthistoriker und ältern Künstler, die dem Ausschusse angehören, gewissermaßen nur als Ornament, wenn ich so sagen darf, als werbendes Aushängeschild zur Gewinnung weiterer Kreise herangezogen worden sind.

Leider muß ich meinen Freunden im Aufsichtsrat das Bekenntnis ablegen, daß schon das erste Hefte des „Pan“, das im April dieses Jahres erschienen

ist, mich einigermaßen enttäuscht hat. Aber ich mochte diesem Gefühl damals keinen kräftigern Ausdruck geben, weil ich meine Hoffnung auf das zweite Heft gesetzt hatte. Vielleicht — so dachte ich — will sich der „Pan“ erst einmal austoben, allerlei Vochsprünge machen, um die Berechtigung seines Namens darzuthun, sich dann aber beruhigen und gesetzter geberden. Durch das kürzlich erschienene zweite Heft ist diese Hoffnung bitter getäuscht worden. Obgleich beide Hefte manches Interessante und selbst einiges künstlerisch Hervorragende enthalten, so gehört doch bei weitem die Mehrzahl der Beiträge einer ganz bestimmten Richtung der modernen Kunst an, die ich nur als Verfall bezeichnen und mit den drei Worten „Romantik“, „Archaismus“ und „Decadence“ charakterisiren kann. Wer die moderne Kunst nach dieser Zeitschrift beurteilen wollte, der müßte allerdings zu der Überzeugung kommen, daß die Hoffnungen, die wir Jüngern auf ihre Entwicklung gesetzt haben, kläglich zu Schanden geworden sind. Glücklicherweise ist es nicht an dem. Und diesen Nachweis zu führen halte ich für der Mühe wert. Mit der allgemeinen Bezeichnung „moderne Kunst“ kommt man heutzutage nicht mehr aus, und wenn von unsrer Seite die „moderne Kunst“ neuerdings wiederholt gegen falsche Auffassungen in Schutz genommen worden ist, so muß doch einmal bestimmt gesagt werden, was wir unter diesem Begriff verstehen, welche Richtungen der modernen Kunst wir für gesund und welche wir für krankhaft halten. Denn gerade weil wir in der modernen Kunst die gesunden Keime für eine großartige Weiterentwicklung zu erkennen glauben, muß es unser Wunsch sein, daß die Krankheitsstoffe, die sich neuerdings in ihr zu regen beginnen, möglichst rasch ausgeschieden werden, und daß das Publikum das Gesunde und das Kranke in ihr unterscheiden lernt. Mit Veröffentlichungen wie diesen, die ihrem überwiegenden Inhalt nach den krankhaften Modeströmungen huldigen, ist weder unsrer Kunst noch unserm Publikum gedient. Man gewinnt unsrer modernen Kunst keinen Boden, wenn man nur das gewaltsam Neue, das phantastisch Subjektive, das willkürlich Barocke, das unsre „Jüngsten“ bieten, für wahre Kunst ausgiebt, jede einfache, absichtslose Nachahmung der Natur aber, jede organische Anknüpfung an die bisherige Entwicklung, jede natürliche Weiterbildung der Technik als überwundenen Standpunkt betrachtet.

Es handelt sich hier um mehr als um die Frage nach dem Wert einer vereinzelt veröffentlichten, nach der Bedeutung einzelner moderner Künstler; es handelt sich um die Frage nach dem Wesen der Kunst überhaupt. Endlich muß einmal entschieden werden, ob die Kunst ein Gemeingut des Volks ist, an deren Verständnis alle teilnehmen können, da sie sich der historisch gewordenen Sprache und der allen Menschen bekannten Natur als Medium bedient, oder ob sie ein Tummelplatz für die Launen einiger Wenigen ist, die sich als Übermenschen im Sinne Nietzsches fühlen und Kunst nur für den subjektiven Ausdruck einer Stimmung Einzelner halten, die mit allgemein mensch-

lichen Anschauungen und Gefühlen nichts zu thun hat. Daß sich solche einseitige Strömungen in unsrer modernen Kunst schon lange bemerkbar machen, war ja nicht unbekannt. Aber daß Willkür und Phantastik, die man bei einzelnen besonders Begabten wohl als berechtigt anerkennen konnte, geradezu zum System und zur Methode erhoben werden sollten, das ist den meisten wohl erst durch diese Zeitschrift klar geworden. Das also sind die Folgen einer philosophischen Weltanschauung, die als höchstes menschliches Ideal den von allen sozialen Bedingungen gelösten Übermenschen hingestellt hat, das sind die Folgen einer Ästhetik, die nicht müde wurde, über den Naturalismus mit seinem „sklavischen, geistlosen“ Gaffen an der Natur zu spotten und die Kunst als vollkommen freie Thätigkeit des Menschen, als Schöpferin einer zweiten idealen Welt zu preisen. Als ob die großen alten Meister nicht bei aller Phantastik ihres Schaffens doch in formaler Beziehung immer auf dem festen Boden des Naturstudiums gestanden hätten, ihrem innersten Wesen nach Naturalisten gewesen wären!*) Wie sehr sind doch die auf dem Holzwege, die den Naturalismus als das gemeinsame Kennzeichen der ganzen modernen Kunst betrachten und, weil sie einen instinktiven Widerwillen gegen diese Kunst haben, nun auch den Naturalismus mit allen Mitteln einer verfehlten Dialektik bekämpfen! Ist denn das, was uns diese Künstler bieten, überhaupt noch Naturalismus, ist für diese „Jüngsten“ die Natur als Gegenstand der Nachahmung überhaupt noch vorhanden? Man muß wirklich blind sein, um nicht zu sehen, daß unsre großen modernen Naturalisten längst zum alten Eisen geworfen sind, und daß wir glücklich wieder in dem Fahrwasser einer romantischen Reaktion schwimmen, die gefährlicher und verderblicher ist als die tendenziöse und romantische Gedankenkunst in der ersten Hälfte unsers Jahrhunderts.

Es ist kein Zufall, daß an der Spitze dieser Zeitschrift Friedrich Nietzsche steht. Im ersten sowohl wie im zweiten Heft finden wir ein Fragment des Modophilosophen abgedruckt. Ich weiß wohl, daß es heutzutage als kleinlich und banausisch gilt, wenn man Nietzsche nicht als den ersten Philosophen seines Jahrhunderts anerkennt. Das hindert mich aber nicht, zu sagen, daß es mir grausam scheint, Aussprüche des unglücklichen Mannes, die ganz offenbar schon die Spuren seines jetzigen Leidens, unverkennbare Anzeichen von Größenwahn, an sich tragen, aus ihrer Vergessenheit, wie das neuerdings Sitte wird, hervorzuziehen und dem Publikum als Ausflüsse höchster Weisheit vorzusetzen. Ich muß dabei immer an den Kaiser mit den neuen Kleidern denken. Man versuche einmal, von solchen Auslassungen die pathetische oder geistreiche Sprache abzuziehen, und man wird erstaunt sein, wie wenig übrig bleibt. Aber die Be-

*) Vergl. R. Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, Veit und Co., 1895.

wunderung solcher Dinge ist bezeichnend für ein Publikum, das ein Buch wie „Rembrandt als Erzieher“ für bare Münze genommen hat.

Ghe wir uns zu den einzelnen künstlerischen Beiträgen dieser Hefte wenden, sei ein Wort über den internationalen Charakter der Zeitschrift gestattet. Die Genossenschaft Pan ist im wesentlichen eine deutsche. Unter ihren etwa dreihundert Mitgliedern befinden sich, soweit ich nachkommen kann, nur etwa zwanzig Ausländer. Ob es angesichts dieses Verhältnisses notwendig war, unter achtunddreißig Mitgliedern des Aufsichtsrats fünf Ausländer, nämlich Burne-Jones, Holger Drachmann, Arne Garborg, Fernand Khnopff, Felicien Rops, zu wählen, will ich dahingestellt sein lassen. Jedenfalls ist es ein anerkennenswertes Zeichen nationaler Selbstverleugnung, daß unter den ersten hundertfünfunddreißig künstlerischen Beiträgen (alle einzelnen Bignetten mitgerechnet) nicht weniger als sechzig ausländische (!) sind. Wenn man damit symbolisch die verhältnismäßige Überlegenheit der ausländischen Kunst über die deutsche zeigen wollte, so ist das allerdings nicht gelungen. Denn die fremden Beiträge sind mit wenigen Ausnahmen nicht geeignet, der ausländischen Kunst zum Ruhme zu gereichen. Ich bin durchaus damit einverstanden, daß unsre deutschen Künstler von der Kunst anderer Völker lernen, daß auch in dieser Zeitschrift Meisterwerke ausländischer Künstler — wie zum Beispiel die französischen Medaillen — publiziert werden. Aber das, was uns hier von Fremden geboten wird, ist zum größten Teil nur geeignet, unsern deutschen Künstlern zu zeigen, wie sie es nicht machen sollen.

Gleich beim Aufschlagen des ersten Heftes fällt der Blick auf ein scheußliches Bild, eine Illustration des Finnländers Axel Gallén zu Paul Scheerbarts Königslied. Will sich die Redaktion etwa einen schlechten Witz mit uns erlauben? Ein paar dürre, roh gezeichnete Gestalten mit klozigen, lieblosen Umrissen, ein stangenartig leblos in die Luft gestreckter Arm, Bäume, die wie Maiskolben, Wolken, die wie Kuchenteig, Sterne, die wie Weihnachtsg Gebäck aussehen, das ganze theaternmäßig von unten beleuchtet, dazu eine lyrische Prosa, in der unter andern die Worte vorkommen: „Ich bin so selig, daß niemand seliger sein kann. Und wer etwas selig anschaut, der besitzt das, was er anschaut. Siehst du, jetzt weißt du, was Eigentum ist,“ und am Schluß eine rohe und ganz dekorative Bignette von demselben Gallén!

Ich habe mit Leuten, die das Französische vollkommen beherrschen, über das noch dazu im Faksimile der Handschrift wiedergegebne Sonett des berühmtesten Symbolisten Stephane Mallarmé gesprochen, und sie haben mir versichert, was ich freilich schon vorher wußte, daß es von A bis Z Unsinn sei. Vielleicht würde man es verstehen, wenn man S. Plowerts Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents es symbolistes (Paris, 1887) zu Rate zöge, allein dazu habe ich keine Zeit. Ich sehe auch durchaus nicht ein, warum man Gedichte in einer Sprache der vierten Dimension, für die

besondre Wörterbücher geschrieben werden müssen, lesen soll, solange es noch eine Poesie der dritten Dimension giebt. Daß die dazu gehörige Illustration von Fernand Khnopff insofern sehr gut zu dem Gedicht paßt, als auch sie Unsinn ist, brauche ich dem, der diese verschrobne Frauengestalt mit ihren kleinen, unverständlichen Attributen gesehen hat, nicht zu versichern. Ich fordre die Redaktion des „Pan“ auf, in einem der nächsten Hefte eine Erklärung des Gedichts und seiner Illustration zu geben. Solange das nicht geschehen ist, werde ich annehmen, daß sie sich durch zwei Verrückte hat düpien lassen.

Das aus dem Zusammenhange herausgerissene Fragment von Arne Garborgs Tanzgilde ist in dieser Form überhaupt unverständlich. Da mir der Urtext nicht zugänglich ist, kann ich nur sagen: Wenn der Dichter die norwegische Sprache ebenso mißhandelt hat, wie der Übersetzer Otto Julius Bierbaum die deutsche, wenn auch bei ihm Worte vorkommen wie „achten (= seufzten), rundumadum, Sodelgejuchz, Baßgeschrumm, Geigengeschluchz, tummeltanztobend, stupft, Geschnober, Geschnuffel, Geschnauf, kletterspechtschnell, leiseleicht, Wassertropfengluck, Windgewein, Winkelflüstern, zumpeln, zampeln, Rockentanzgeschrammel, Rückentanzgetummel, Zieber, Zaber, Flackertanzgewaber, Springtanzgefunkel, Spieltraudel, Häufela Häufela-hei, Surelilei, pfegegileia, backelibeia, glöckelt“ u. s. w., so habe ich auch gar nicht das Bedürfnis, ihn kennen zu lernen. Die deutsche Sprache scheint für diese Dichter ein überwundner Standpunkt zu sein. Wenn ein sprachgewaltiger Dichter wie Goethe einmal an besonders markanter Stelle ein neues Wort bildet, so läßt man sich das gefallen. Aber eine solche Häufung mit der Zange geborner neuer Wörter wirkt einfach lächerlich. Und was sollen neben einer so verkünstelten, gesucht modernen Sprache die klogigen Bignetten von Kittelsen, die mit ihrer fortwährenden Wiederholung einiger wenigen Clichés, mit ihren dicken Umrissen und ihrer hagebüchhnen Derbheit vielleicht in Verbindung mit der witzigen Nachahmung einer primitiv derben, gewissermaßen stammelnden Urpoesie einen Sinn haben würden, hier aber wirklich wie die Faust aufs Auge passen!

Überkultivirt, krankhaft manierirt ist dagegen Whistler, von dem hier ein Bild in Autotypie wiedergegeben wird. Ich glaube ja, daß man diesen amerikanisch-französischen Künstler bei uns einigermaßen überschätzt, ich hätte ihm aber doch gewünscht, daß seine Kunst hier nicht in einer Technik vorgeführt worden wäre, die von allen in Betracht kommenden wohl die ist, die dem eigentümlichen Farbenreiz seiner Bilder am wenigsten gerecht werden kann. Andererseits ist es wieder einmal ganz gut, daß man an einem solchen Beispiel sieht, was nach Abzug der Farben von Bildern übrig bleibt, die nicht in erster Linie Nachahmung der Natur, sondern dekoratives Farbenspiel sein wollen: matte, leblose Gestalten, die sich neben den lebensprühenden illusionmäßigen Gestalten eines Dürer, Michelangelo und Rembrandt wie Vertreter wahrer Decadence ausnehmen.

Eine ganz neue Errungenschaft des Auslands wird uns vorgeführt in einer „Glyptographie“ von Maurice Dumont. Du fragst, verehrter Leser, was eine Glyptographie sei? Darauf kann ich nur antworten: Eine Glyptographie ist eben eine Glyptographie. Sieh dir nur diese furchtbare handtuchartige Gestalt mit der Blume und der Leyer in den Händen an, die in diesem Walde ohne Blätter spazieren geht und Sappho heißt. Und lies nur, was Herr Roger Marx auf Seite 41 des ersten Hefts über das Verfahren sagt, und du wirst — dann ebenso klug sein wie vorher. Du erfährst nur, daß eine solche Bervielfältigung durch „Eindrücken eines Blattes feuchten Papiers in die Vertiefung einer Form“ hergestellt wird, und daß diese Technik einzig und allein den Namen „Glyptographie“ verdient. Was du siehst, ist ein einfacher Holzschnitt, dessen Konturen nach Art der alten Reiberdrucke in roher Weise vertieft sind, nicht flächenhaft genug, um als Holzschnitt zu wirken, und nicht plastisch genug, um den Eindruck eines Reliefs zu machen, dabei von einer Langweiligkeit, über die sich der Beschauer durch die künstliche Rauhung des Grundes schwerlich wird hinwegtäuschen lassen. Was du sehen sollst, ist ein Kunstwerk, das „gleichzeitig den Charakter des Gemäldes, des Stiches und des Reliefs an sich trägt,“ also ein „Gesamtkunstwerk“ à la Wagner, bei dem nur die Poesie fehlt, die darunter zu drucken wäre, und die Musik, die man dazu machen könnte. Vielleicht nehmen sich die Direktoren der Blindenanstalten dieser Technik an, denn sie bietet den Unglücklichen, die nicht sehen können, wenigstens ein Mittel, die Umrisse einer Zeichnung zu fühlen. Wir Sehenden aber verbitten uns den Versuch, uns derartige technische Witze als neue Kunst aufzureden.

Auch das Relief der Hölle von dem jungen norwegischen Bildhauer Bigeland hätten wir der Redaktion gern geschenkt. Wir wissen ja freilich aus der Kunstgeschichte, daß man in der Reliefsplastik mit den Begriffen „Stil“ und „Stillosigkeit“ vorsichtig sein muß. Aber das darf man auch von einem ganz freien malerischen Relief verlangen, daß man ungefähr erkennen kann, was die darauf dargestellten Figuren machen oder mit sich machen lassen. Mit dem bloßen geisterhaften Schweben und dem grinsenden Verzerrern übergroßer Gesichter auf dünnen Leibern ist es doch nicht gethan.

Geradezu verblüffend ist die Holzschnitttechnik, die uns hier von einigen Franzosen geboten wird und natürlich auch gleich bei den Deutschen Nachahmung gefunden hat. Daß sich eine bestimmte Richtung unsrer modernen Kunst in einem wüsten, ungesunden Archaismus bewegt, war uns ja nicht unbekannt. Daß man aber unsern Holzschnitt auf die rohe Sukunabeltechnik des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts zurückschrauben will, haben wir erst hier mit voller Deutlichkeit gesehen. Man vergleiche nur das Porträt Robert Schumanns von Felix Balloton im ersten Heft oder den Mann mit dem breiten, gestärkten Vorhemd und dem großen Schlips, auf dem sonderbarerweise Le soir steht, im zweiten Heft (S. 128), oder gar die beiden Ragen am Schluß des

zweiten Hefts! Bildet man sich wirklich ein, daß unser gerade durch die moderne Malerei verfeinertes und für die zartesten Tonunterschiede empfänglich gemachtes Auge derartige grelle Nebeneinanderstellungen schwarzer und weißer Flächen, derartige grobe Konturen noch ertragen kann? Fühlt man denn nicht, daß ein derartiges Bestreben nichts als ungesunder Archaismus, nichts als eine einfältige Modethorheit ist?

Das Haarsträubendste in dieser Beziehung sind aber die Holzschnitte von Doudelet zu den Trois lieds des belgischen Dichters Maeterlinck! Ich bin nicht tief genug in den Geist der französischen Lyrik eingedrungen, um beurteilen zu können, ob diese gekünstelt einfache Nachahmung deutscher Volkslieder, aus deren verschwommenem Inhalt man alles mögliche herauslesen kann, auf einen Franzosen oder Belgier irgendwie im Sinne künstlerischer Stimmungserzeugung wirken würde. Sedenfalls stehen die Illustrationen diesmal an gesuchter Einfachheit und Unverständlichkeit in schönster Harmonie zu dem Gedicht, das sie begleiten. Eine Reihe parallel aufgehängter Hosenträger — ein Wald. Ein davor hingepakter roher Pfeiler, der nichts trägt und nichts abschließt — eine Thür oder ein Haus oder irgend etwas, was man sich darunter denken will. Neben ihm ein faltiges Gewand, von dem man nicht sieht, ob es einem Manne oder einer Frau angehört, ob dieser Mann oder diese Frau ruhig steht, kommt oder geht. Weiter: ein paar kohlschwarze geradlinig begrenzte Flecken, dazu ein paar senkrecht oder wagerecht schraffierte Flächen, eine weiße Fläche, auf der sich in grellestem Gegensatz schwarze blätterartige Flecken abheben, endlich die untere Ecke der Mondsichel — wahrscheinlich eine offene Thür, in die der Mond hineinscheint. Weiter: ein Wust von Frauenhaaren, die ein Fenster halb verdecken, und an denen unten ein paar Gewandfalten hängen — offenbar ein Kleiderständer, den man aus Fenster gelehnt hat. Auf einem andern Bilde ist der Kleiderständer umgefallen und hat dabei überraschenderweise die Formen eines Mädchens angenommen, vor dem ein unerkennbares Etwas am Boden liegt, während hinten eine Flamme am schwarzen Himmel zuckt. Endlich eine Hand, die aus dem Wasser herausragt, und eine andre Hand, die eine Lampe hält. Es ist mir unmöglich gewesen, diese Bilder in anderer Weise mit dem Text in Zusammenhang zu bringen, als durch das gemeinsame Kennzeichen der Unverständlichkeit und des inhaltlichen Versteckenspiels. Man muß das alles sehen, um es zu glauben; beschreiben läßt es sich nicht. Der bekannte in drei Strichen zu zeichnende „Soldat, der mit dem Gewehr über der Schulter und dem Hunde neben sich um die Straßenecke geht,“ oder die „vier Temperamente einer Sau,“ bei denen die Stimmung durch die Form des Schwanzes angezeigt wird, sind wahre Kunstwerke gegen diese Proben einer idiotenhaft stammelnden Kunst. *Difficile est satiram non scribere.*

Für uns Deutsche sind eben selbst die Brosamen vom Kunsttisch der fremden Völker noch gut genug. So werden uns z. B. im zweiten Heft zwei

französische Buchdeckelzeichnungen von Steinlen geboten, die meines Erachtens überhaupt nicht in eine vornehme Zeitschrift gehören. Ich habe ja die Berliner Ausstellung der mit einemmale so berühmt gewordenen französischen Plakate nicht gesehen. Wenn aber die hier gebotenen Beispiele zu den bessern dieser Art gehören, so habe ich auch gar kein Bedürfnis, diese Kunstgattung genauer kennen zu lernen. Daß diese Blätter deutlicher und stilvoller wären als unsere deutschen, wird keiner im Ernst behaupten, und mit einer Deutlichkeit, die so sehr auf die rohen Instinkte der Masse spekulirt, wie die des Plakats auf Hermants Roman *Nathalie Madoré*, bleibe man uns in Deutschland vom Halse. Natürlich hat aber auch diese Kunstgattung schon in Deutschland ihre Nachahmer gefunden. Die Buchdeckelzeichnung, die der anempfindsame und geschäftige Th. Th. Heine zu Marcelle Prevosts Roman *Demi-Vierges* gemacht hat, schwankt in widerlicher Weise zwischen Franzosen- und Japanertum hin und her.

Damit auch in der Plastik das Lächerliche nicht fehle, wird auf Seite 135 des zweiten Heftes ein nackter Frauenrücken mit fünf darüber hervorschauenden grinsenden Subengesichtern von Fix-Masseau abgebildet, der den Titel *Emprise* führt.

Ich will nicht leugnen, daß unter den ausländischen Beiträgen auch einige gute sind. Doch kann ich auch sie meistens nicht für so bedeutend halten, daß es sich gelohnt hätte, sie in dieser monumentalen Weise zu veröffentlichen. So scheint z. B. die kleine „Stahlsenbeingruppe“ von Sean Damp, Ritter Raymondin, der die schöne Fee Melusine küßt, ein wenigstens technisch vollendetes und auch im Ausdruck wohl gelungenes Werk zu sein. Ob es aber in einer deutschen Zeitschrift notwendig war, es in nicht weniger als fünf verschiedenen Ansichten, darunter einer in natürlicher Größe, abzubilden, außerdem ein Porträt des Künstlers zu bringen und die etwas nach Reklame schmeckende Geschichte von dem Diebstahl, der auf dem letzten Salon an dem Werkchen begangen wurde, wiederzuerzählen, will ich dahingestellt sein lassen. Die Originalradirung (*vernissé*) einer alten Frau von Felicien Rops ist zwar gut gezeichnet, will mir aber in technischer Beziehung nicht gerade vorbildlich erscheinen. Auch von dem vortrefflichen Anders Zorn erinnere ich mich bessere Radirungen gesehen zu haben, als das allerdings sehr plastische und lebendige, aber etwas wild behandelte Porträt einer Dame. Das Rossettische Gedicht „Das selige Fräulein,“ das hier in einer, wie es scheint, guten Übersetzung von Hedwig Lachmann mitgeteilt wird, mag für Liebhaberinnen dieses etwas weiblich romantischen Präraffaeliten einen gewissen Reiz haben, aber ich fürchte, daß die nichtsahnende Leserin durch die von Garrido gezeichnete Schlußvignette mit den drei Damen aus dem *Mikado* grausam aus ihrer Stimmung herausgerissen werden wird. Andre Beiträge, wie die Rachelreliefs von de Rudder (zweites Heft, S. 97), sind nicht schlechter und nicht besser als viele ähnliche

Sachen, die in Deutschland gemacht werden. Dagegen bin ich wieder in helles Entzücken geraten über die wundervollen Bronzemedailien, die uns von kompetentester Seite, nämlich von Lichtwark, hier — leider in viel zu geringer Zahl — nähergebracht, auch in einem vortrefflichen Aufsatz charakterisiert und historisch gewürdigt werden. Und auch die „beste Geschichte der Welt“ von Rudyard Kipling hat mich wegen ihrer mustergiltigen Verbindung von Phantastik und Realismus im höchsten Grade gefesselt.

Aber das sind eben leider Ausnahmen, die der Masse gegenüber verschwinden. Wenn man von ihnen absieht und die fremden Beiträge als Ganzes überblickt, so muß man wirklich sagen: Tant de bruit pour une omelette! Sollte man wirklich die Absicht haben, uns auch in Zukunft im „Pan“ vorwiegend die Erzeugnisse einer bestimmten Clique der ausländischen Kunst vorzuführen, die in ihrer Heimat selbst von allen Verständigen verlacht wird, sollten wir auch in Zukunft vorzugsweise Nachbildungen solcher Werke zu sehen bekommen, die ihrer albernen oder lächerlichen Natur wegen in fremden Zeitschriften kein Unterkommen finden können, so müßten wir sagen: dazu ist eine deutsche Zeitschrift dieser Art denn doch zu gut. Das Geld der Mitglieder der Genossenschaft ist nicht dazu ausgegeben, daß uns monumentaler Unsinn als wahre Kunst aufgezwungen wird und unser Publikum dadurch einen ganz verkehrten Eindruck von der modernen Kunst erhält. Das ist nicht der richtige Weg, der modernen Kunst Anhänger zu werben.

(Schluß folgt)



Der erste Beste

Erzählung von Otto Verbeck

(Fortsetzung)



in paar Augenblicke lang war es still im Zimmer. Jeder fühlte mehr oder weniger die Bosheit in dem kleinen Ausfall. Verwunderte Blicke fragten hin und her: Was soll das?

Da stand Fritz schon auf. Seine heitern Augen beruhigten Margarete, die von allen am meisten erschrocken war. Langsam füllte er sein Glas bis zum Rande.

Es ist zwar komisch, begann er während dessen, mehr vor sich hin, als zur Gesellschaft, aber es ist wahr: das ist mein erster Trinkspruch. Ich bin neugierig, wie er ausfallen wird. In allerlei Dingen hab ich mich schon ver-