



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 :
(Schluß)

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



Die Genossenschaft Pan und die allermodernste Kunst

Don Konrad Lange

(Schluß)



enden wir uns von den ausländischen Beiträgen zu denen der einheimischen Künstler, so zeigt sich leider, daß sie ihrer Mehrzahl nach ebenso unerfreulich sind, und daß sich bei vielen von ihnen der Einfluß des Auslandes in ungefunter Weise geltend macht. Das Seltsame, Übertriebne, Barocke behält auch hier die Oberhand über das Einfache, Natürliche und Gesunde. Wesentlich unterstützt wird dieser Eindruck durch die bunte typographische Ausstattung der Zeitschrift. Es scheint allerdings, daß in dieser Beziehung die Meinungen innerhalb des Aufsichtsrats sehr stark auseinandergehen. Wenigstens bringt das erste Heft einen Aufsatz von W. Bode: „Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Zeitschrift,“ der eine Reihe sehr gesunder Grundsätze (neben einigen Übertreibungen) enthält, und kurz darauf eine Notiz „Zur Ausstattungsfrage“ von der Redaktion, worin genau die entgegengesetzten Grundsätze aufgestellt werden. Bode ist vor allen Dingen für eine möglichst einheitliche Ausstattung im Sinne des altdeutschen illustrierten Buchdrucks und verwirft die neuerdings so beliebt gewordne Technik der Autotypie (Rehäzung) gänzlich. Er will auch die andern mechanischen Vervielfältigungsarten, Heliogravüre und Lichtdruck, nur in beschränktem Maße zulassen, und statt dessen lieber die originalen Reproduktionsarten, Kupferstich, Radirung, Holzschnitt und Lithographie, angewendet wissen. Die Redaktion dagegen tritt im Interesse der „intimen und individuellen Wirkungen“ für eine möglichste Mannichfaltigkeit nicht nur der Reproduktionsarten, sondern auch der Druckertypen ein. Die Frage ist für unser ganzes Buchausstattungs Wesen von großem Interesse. Es ist klar, daß eine vollkommene Einheitlichkeit in Bodes Sinne bei einer Zeitschrift wie dieser nicht zu erreichen ist. Die Einfügung von sogenannten Vollbildern neben den Textillustrationen, die gleichzeitige Heranziehung der verschiedensten Künstlerpersönlichkeiten macht sie ja schon zum großen Teil unmöglich. Allein es fragt sich, ob man das Individualitätsprinzip so weit treiben soll, daß jeder litterarische Beitrag auch in einer besondern Schrift-

gattung gefest wird. In den beiden ersten Hefen des Pan ist das geschehen; die Firma Drugulin hat, wie es scheint, ihre sämtlichen größern Schriften von der alten Gutenberg-Gotisch bis zur Korpus Kursiv zur Schau gestellt. Eine Nötigung hierzu lag nicht vor, und man hätte wenigstens in dieser Beziehung die nun einmal nicht ganz zu vermeidende Buntheit der Zeitschrift einigermaßen mildern können. Vor allen Dingen aber hat Bode vollkommen Recht, wenn er meint, daß die niedern photomechanischen Vielfältigungsarten, z. B. die Autotypie, einer vornehmen Zeitschrift wie dieser nicht anstehen. Hauptbilder in Autotypie, wie deren das erste Heft nicht weniger als fünf enthält, noch dazu auf so dünnes Papier gedruckt wie einige von ihnen, gehören nicht in eine Zeitschrift dieses Schlages. Es ist gut, daß man sie im zweiten Heft durch Heliogravüren ersetzt hat. Der Widerspruch zwischen diesen glatten und lappigen Blättern mit dem dicken rauhen Druckpapier des Textes springt doch gar zu stark in die Augen.

Wie sehr unsere Poesie im Zeichen der Romantik steht, erkennt man schon daraus, daß die einzigen ältern poetischen Produkte, die hier wieder abgedruckt werden, ein Fragment aus dem Parzival (in Modernisirung von Wilhelm Herz) und die Hymne an die Nacht von Novalis sind. Die geschmacklosen, schwer lesbaren Lettern, in denen die Hymne wiedergegeben ist, haben mich leider nicht dazu kommen lassen, den Stimmungsgehalt der Worte und der umrahmenden Illustration von L. von Hofmann ganz zu empfinden. Ich bekam Augenflimmern und mußte die Lektüre aufgeben. Seltsam nimmt sich daneben das hübsche, einfach realistische Fragment von Fontane, „Aus meinem Leben,“ aus, das überhaupt wenig in diese Gesellschaft paßt. „Sommertod“ von Johannes Schlaf ist eine Nachahmung von Guy de Maupassants *Horla*, nicht einmal eine besonders gute. Der spiritistische Zug steht unsern jungen Dichtern, denen noch vor kurzem die nüchterne, platte Wirklichkeit über alles ging, ganz besonders schlecht. Ein charakteristisches Kennzeichen der jüngsten deutschen Dichtung, das wir schon bei D. S. Bierbaums Übersetzung der Garborgschen Tanzgilde bemerkten, ist die Sucht nach elementaren Wortbildungen. Auch Richard Dehmels Trinklied ist voll von solchen. „Daglioni, gleia, glühlala, walla hei, Daglioni, Scherben klirrlala, hei!“ sind Worte, die wohl das Fallen des Betrunknen wiedergeben sollen, auf die meisten Leser aber ohne Zweifel lächerlich wirken werden. Auch Bilder wie: „Seht doch, wie rot die Sonne lacht, die dort in ihrem Blut ersäuft; im blassen Strome ruckt und blinzelt Ein Geglüh; Der Mond grinzt: Sonne hüh!“ erklären sich wohl nur durch absichtliche Anpassung an die Auffassung Betrunkner. Zu dieser bewußten Formlosigkeit wollen die Steinzeichnungen des begabten, aber noch schwankenden jungen Dresdner Malers G. Lührig, die einen etwas antikisirenden Bacchantenzug und ein Totentanzmotiv darstellen, nicht recht passen. Die „Truppenrevue“ von Anna Croissant-Kust peitscht ein an sich ganz hübsches Bild — die Schriftstellerin läßt ihre

eignen Gedanken Revue passieren — bis zur Ermüdung durch. Die Illustrationen dazu von Th. Th. Heine sind dumme Witze, wie man sie sich wohl in den Fliegenden Blättern, nicht aber in einer vornehmen Zeitschrift dieser Art gefallen läßt. Detlev von Liliencron hat zwei lyrische Erzeugnisse beigezeichnet, die nur geeignet sind, zu zeigen, wie wenig es dieser Dichter versteht oder — beabsichtigt, eine einigermaßen einheitliche Stimmung festzuhalten. Die Vision „Rabbi Jeschua“ ist zwar stimmungsvoll angelegt, aber aus dieser Stimmung werden wir grausam herausgerissen, wenn wir in dem Zuge nach Golgatha eine Menge mittelalterlicher und moderner deutscher Figuren an uns vorüberziehen sehen, wie z. B. Barone, Staatsanwälte, Bader, Doctores, einen General, einen Bärenführer, die Purpurfünfte einer Edeldame, einen Fourier aus Rom mit Staatsdepeschen, die alte Semmelfrau aus Jericho(!), Soldaten, die von der Felddienstübung heimkehren, den Adjutanten von Pontius Pilatus u. s. w., wenn wir die Worte des „Gassendichters“ Barrabas an den gekreuzigten Christus lesen: „Sa, hättest du wie unsereins verstanden, den Leuten Spaß zu machen, alter Freund, du hingest nicht, ein schwerer Sack, am Holz. Kerl, dein Genie hat dich ans Kreuz gebracht.“ Ich weiß nicht, ob es geschmackvoll war, Christus in dieser Weise gewissermaßen zum Vertreter einer revolutionären Dichter- oder Litteratenschule zu machen, die von der bösen Welt verkannt wird. Sollte aber der Dichter auf die alten Passionsspiele, auf Schongauer und Dürer, auf Menzel und Uhde hinweisen, die ja auch die biblischen Szenen modernisiert haben, so würde ich ihm erwidern, daß es ein Unterschied ist, ob man die heiligen Szenen aus Realitätsdrang in die Gegenwart versetzt und dabei wenigstens einen einheitlichen Stimmungston anstrebt, oder ob man an den Haaren herbeigezogene moderne Verhältnisse auf die biblischen Schilderungen überträgt und dabei die Einheitlichkeit der Stimmung zerstört. Auch in dem zweiten Beitrag Liliencrons, der den Titel „In Poggsred“ führt, vermissen ich gerade diese Einheitlichkeit der Stimmung und werde durch rohe Gegensätze beleidigt, wie z. B. durch folgende Strophe: „Nur einmal klingt mir noch ein Sehnsuchtslied, Ein Lied fernher, schon aus der Ewigkeit: Na so wollnmrnochemal(!) wollnmrnochemal, Heirassafa, Lustig sein, fröhlich sein, Rassassafa!“ Andre poetische Schöpfungen wie die „Terzinen“ von Loris verfallen wieder in das entgegengesetzte Extrem. Sie sind zwar einheitlich stimmungsvoll, aber zu stimmungsvoll, so stimmungsvoll, daß man sie gar nicht versteht. Die Worte machen den Eindruck, als wären sie gewissermaßen von außen zu der Stimmung hinzugebracht worden, bloßer musikalischer Klang, der gar nichts bedeutet.

Man kann sagen, daß die litterarischen Beiträge dieser Hefte alle Fehler und Unsicherheiten der „Moderne“ gewissermaßen in kondensierter Form enthalten: ungestümes Schwanken zwischen Brutalität und Vergeistigung, Nachahmungssucht und gezwungener Originalität, Realismus und Romantik. Eine einfache

und natürlich moderne Empfindung, wie sie Dichter vom Schlage Fontanes zeigen, sucht man bei den meisten unter diesen Jüngsten vergeblich. Wir sind fern davon, die moderne Poesie uniformiren zu wollen, und achten jedes ernste, aufrichtige Streben. Wir wissen auch, daß viele Vorwürfe, die man der modernen Dichtung macht, unbegründet sind. Aber wir möchten einen scharfen Unterschied machen zwischen den wirklich genialen unter den modernen Dichtern, die eine Stimmung festzuhalten und mit der Macht künstlerischer Illusion aufzuzwingen wissen, und diesen schwankenden, unsichern Gestalten, die selber noch nicht abgeklärt sind und nun von uns verlangen, daß wir ihren Mangel an einheitlicher Empfindung für wahre Kunst nehmen.

Ganz ähnliche Beobachtungen können wir auch in Bezug auf die bildende Kunst machen. Von den ältern, längst anerkannten Meistern will ich nicht reden. Böcklins Drachentöter scheint eine malerische und stimmungsvolle Komposition zu sein, wenn mir auch der kindliche Drache wieder all die Bedenken wachruft, die ich selbst diesem Großen gegenüber nicht überwinden kann. An Gabriel Maxens Porträtskizze des jugendlichen Makart kann ich gar nichts finden, sie hat nur inhaltliches Interesse. Über Uhdes Bedeutung werden jetzt wohl die meisten, die sich früher ablehnend gegen ihn verhielten, im klaren sein, abgesehen vielleicht von katholischen Ästhetikern, wie dem Freiburger Professor Paul Keppler, der noch neuerdings die Naivität hatte, dem Wiedererwecker der protestantischen Religionsmalerei anzuempfehlen, er möge zu seinen Soldaten zurückkehren. Möge Herr Keppler seine Begeisterung für die Beuronener Schule, für die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ und für die ganze kraftlose Aufwärmung vergangener religiöser Kunststile ruhig weiter pflegen und seinen Gesinnungsgenossen mitteilen. Die moderne religiöse Malerei wird sich um seine Machtprüche über das, was in ihr erlaubt und nicht erlaubt sein soll, wenig kümmern. Meister wie Uhde thäten aber gut, stutzig zu werden, wenn er ihre neuesten Schöpfungen (wie die heiligen drei Könige) einmal ausnahmsweise lobt, und sollten sich fragen, ob sie da nicht etwa Rückschritte gemacht haben, die ein Lob aus solchem Munde erklären. Ob es richtig war, als Beispiel von Uhdes Kunst die Studie zu einem Mohrenkönig zu publiziren, ist eine andre Frage. Sie ist wohl kaum bedeutend genug, um den Meister hier würdig zu vertreten. Auch von Liebermann hätte ich ein besseres Blatt als die Radirung „Kellergarten in Rosenheim“ gewünscht, das wegen der Schwärze der Schatten schmutzig wirkt und durchaus nicht den Eindruck von Tagesbeleuchtung macht. Daß die Gesellschaft im wesentlichen auf unentgeltliche Beiträge der Künstler angewiesen ist, halte ich nicht für einen Vorteil. Möge sie sich hüten, als Motto ihrer Veröffentlichungen das Sprichwort anzunehmen: „Einem geschenkten Gaul sieht man nicht ins Maul.“

Dieser einfach realistischen Richtung gegenüber hat die phantastisch-gedankenhafte Richtung Max Klingers freilich einen schwereren Stand. Nicht als ob

sie an sich ästhetisch irgendwie bedenklich wäre. Nur einseitiger Fanatismus wird behaupten, daß die einfache und nüchterne Nachahmung der Natur die einzige berechnete Richtung in der bildenden Kunst sei. Phantastische Steigerung der Natur zum Zweck einer Stimmungserzeugung, Benutzung der Kunst zum Ausdruck tiefer Gedanken sind an sich durchaus berechnete und auch von vielen großen Künstlern gepflegt worden. Aber da nun einmal die Malerei ihre Gedanken nicht anders als mit den realen Erscheinungsformen der Welt ausdrücken kann, wird sie in gesunden Kunstzeiten immer den Zusammenhang mit der Natur aufs engste festhalten. So hat z. B. Dürer seine apokalyptischen Reiter trotz ihres phantastischen Stimmungsgehalts als knochige, realistische Gestalten im Kostüm seiner Zeit gebildet, so hat Michelangelo bei seinen Deckenfiguren an der sizilianischen Kapelle vor allen Dingen lebendige Illusionswirkung, frappanten Lebensausdruck, richtige anatomische Zeichnung u. s. w. angestrebt. Gerade diese Verbindung des Realistischen mit dem Phantastischen ist es offenbar, was den eigentümlichen Reiz dieser großen Schöpfungen ausmacht. Vor allen Dingen ist bei den klassischen Künstlern niemals von Unklarheit des Inhalts die Rede. Die etwaigen Unklarheiten, die wir zuweilen bei ihnen finden, beruhen zum großen Teil nur darauf, daß wir nicht genügend in den Gedankenkreis ihrer Zeit eingedrungen sind. Sie arbeiteten meistens mit hergebrachten, dem Publikum ihrer Zeit geläufigen Anschauungen — selbst bei den scheinbar gedankenreichsten Blättern Dürers läßt sich nachweisen, daß sie ihre Quelle in den allgemeinen scholastischen Bildungsinteressen des sechzehnten Jahrhunderts hatten —, sie wollten kein Rätsel aufgeben, sondern die gewohnten und allen geläufigen Gedanken mit der Kraft der künstlerischen Illusion vor Augen führen. Wußten sie doch sehr wohl, daß ein Zwang des Beschauers, über den Inhalt eines Kunstwerks nachzugrübeln, den Kern des künstlerischen Genusses, d. h. das Hineinfühlen in die vom Künstler gewollte sinnliche Vorstellung, erschwert, wenn nicht geradezu unmöglich macht. Unsere heutigen Symbolisten dagegen wollen Rätsel aufgeben und vernachlässigen nicht selten in der überstarken Betonung des symbolisch-phantastischen Inhalts den Zusammenhang mit der Natur. Das gilt auch von Max Klinger, dem größten unter ihnen.

Über seine „Kassandra“ enthalte ich mich, ehe ich das Original gesehen habe, des Urteils. Der Beifall, den die Abbildung gefunden hat, ist, wie ich glaube, auf Rechnung des klassisch schönen Kopfs zu setzen. Es würde aber darauf ankommen, durch Autopsie festzustellen, ob dieser Kopf auch denselben faszinierenden Eindruck innern Lebens macht, wie z. B. der seiner Salome, und ob der Gesichtsausdruck ebenso wie das eigentümliche Handmotiv dem Charakter der unglückverkündenden Seherin besser entspricht als der Ausdruck der Salome dem Inhalte dieses Werkes, das doch keine Salome, sondern eine Allegorie ist. Daß in Klinger einer der ersten Bildhauer unserer Zeit steckt, ist mir nicht

zweifelhaft. Hoffentlich ringt er sich aus dem hindernden Gestrüpp, das ihm seine spintifirende Natur offenbar in den Weg legt, möglichst bald zu heiterer Klarheit hindurch.

Vollständig darin befangen ist er noch in seiner Radirung „Der Philosoph,“ aus dem zweiten bisher nicht vollendeten Teil des Werkes „Vom Tode.“ Es ist das zweite Blatt der ersten Gruppe: „Der Tod und die Spitzen der Menschheit,“ von der die beiden andern Platten zwar ebenfalls vollendet sind, aber (ebenso wie wahrscheinlich auch diese Platte) kassirt werden. Der symbolische Gedanke an sich ist ja nicht undarstellbar. Das fruchtlose Streben nach Erkenntnis des höchsten Wesens wird hier durch einen Mann dargestellt, der einen steilen Schneegipfel mit Hilfe von Seilen und eisernen Haken zu erklimmen sucht, dessen Kraft aber, ehe er die Spitze erreicht hat, erlahmt. Seine Brille, das Symbol der menschlichen Kurzsichtigkeit, liegt unten am Rande des Schneefelds. Auf diesem Felde selbst sind etwa in der Art eines Warenstempels die Worte aufgedruckt: *Sciens nescieris*, außerdem zwei eirunde Gegenstände, die ich für eine Erd- und eine Himmelskugel halte. Es ist nicht die Wahl des Gedankens, die uns hier unangenehm berührt, wenn auch der geheimnisvolle Stempel das Verständnis nicht gerade erleichtert. Tadelnswert ist nur die unmalerische Art, wie Klinger die Szene dargestellt hat. Ein dunkler Felsenhang, gegen die sich ein weißes Schneefeld ohne jede Modellierung abhebt, auf diesem wieder in schroffem Kontrast die schwarze Gestalt des Kletterers, keine Spur von Raumvertiefung, von Luftperspektive, von scharfer Formenauffassung, kurz nichts, was an die realen Bedingungen der Naturnachahmung erinnerte. Wie anders hat da Dürer die „theologischen Tugenden“ der scholastischen Moral in seinem „Hieronymus im Gehäus“ dargestellt! Wir wissen, daß es Klinger kann, wenn er will — die Zeichnungen zu den Rettungen ovidischer Opfer, die freilich auch eines Kommentars bedürfen, zeigen es wieder —, aber warum will er denn nicht immer? Glaubt er, daß der Gedanke unter der sorgfältigen Beobachtung malerischer Gesetze leide, oder steht er (wie ich eher annehmen möchte) unbewußt so sehr unter dem Einfluß des Gedankens, daß er die Form vernachlässigen muß? Dann kann er sich nicht wundern, wenn man sagt, daß ihn die Natur mehr zum Grübler und Dichter als zum Künstler geschaffen habe.

Eine gewisse Verwandtschaft mit Klinger hat Hans Thoma, der ebenfalls oft durch die Übermacht des Gedankens an der malerischen Durchbildung gehindert zu werden scheint. Seine Lithographie eines alten Geigers ist zwar ein tief empfundnes aber doch sehr hart gezeichnetes Blatt, und auch von seinen Bignetten würden manche durch genauere Ausführung und feiner empfundne Konturen schwerlich in ihrem Stimmungsgehalt geschädigt worden sein.

Von Stück gibt es bessere ornamentale Schöpfungen als den Panstopp auf dem Umschlag, und auch der weibliche Studentkopf, den das zweite Heft

in Heliogravüre bringt, gehört nicht zu seinen besten Leistungen. Ebenso wenig ist E. M. Geyger durch seine in der Zeichnung einigermaßen bedenkliche Radierung zu Nietzsches Fragment „Der Riese“ genügend vertreten.

Eine ganz besondere Richtung der modernen Illustration, von der sonst auch Stuck stark beeinflusst ist, ist der bewußte Archaismus. Wie oft hat man nicht der romantischen Kunst ihr ungesundes Zurückgehen auf Fra Angelico und Perugino zum Vorwurf gemacht, wie oft nicht die Hauptschwäche der klassizistischen Richtung in ihrer äußerlichen und sklavischen Nachahmung der Antike gesehen! Daß wir gegenwärtig wieder bis über die Ohren in diesem klassizistisch-romantischen Archaismus drinstecken, scheint man gar nicht zu empfinden. Ich rede dabei natürlich nicht von der selbstverständlichen Verehrung für die alten Meister, die sich auch im „Pan“ durch die Publikation Dürerscher Holzschnitte, der Kreuzigung von Grünewald und der neuentdeckten Pallas von Botticelli ausdrückt. Es ist auch ganz gut, daß sich die Redaktion dabei besonders der „herben“ und „unschönen“ Produkte der alten Kunst annimmt, damit das Publikum endlich einmal lernt, daß Kunst nicht „Darstellung des Schönen,“ d. h. des konventionellen Naturschönen (in irgend einem zeitlich und national begrenzten Sinne), sondern Erzeugung von künstlerischen Scheingefühlen ist. Ich rede vielmehr von der bewußten und gekünstelten Nachahmung alter Meister, die sich z. B. in den Holzschnitten Josef Sattlers ausdrückt. Dieser bietet uns unter andern als Illustration zu Liliencrons Gedicht „Rabbi Jeshua“ einen Christuskopf, der allgemeines Entsetzen erregt hat, bei den Laien, weil er „häßlich“ ist, bei den Kennern, weil er nichts als eine rohe dekorative Nachahmung von Mantegna und Dürer ist. Ebenso finden wir im zweiten Hefte einen Holzschnitt: „Vor dem Throne König Johans von Leyden,“*) eine Probe aus dem Zyklus „Die Wiedertäufer,“ der in diesen Tagen herausgekommen sein soll: eine gezwungne Nachahmung altdeutscher Holzschnitte, von gesucht primitivem Schnitt, bei dessen Anblick man erschreckt zurückfährt, von einer Formlosigkeit der Komposition, wie sie gerade bei einer solchen Holzschnitttechnik mit ihrer unplastischen Wirkung durchaus nicht am Platze ist. Sattler hat mit einem gewissen Geschick nur die rohen und primitiven Züge, das Befangne und Unfertige der altdeutschen Kunst herübergenommen, das Streben nach Illusion aber und den tiefen Gefühlsgehalt, also gerade die beiden wertvollsten, der Weiterentwicklung fähigsten Züge unsrer alten Meister beiseite gelassen. Auch seinen vielen Zierleisten und Bignetten kann ich nicht den Geschmack abgewinnen, den man jetzt, wenn man au fait sein will, den Werken dieses jungen Künstlers entgegenbringen muß. Sie bewegen sich inhaltlich auf dem Gebiet des gesuchten Symbolismus und schwanken formell in ungesunder Weise zwischen altdeutschem Stil und primitiver technischer Roheit im Sinne der neuesten

*) Auf dem Holzschnitt steht sprachlich falsch: Königs Johann.

Franzosen hin und her. Eine mehrmals wiederholte „Zierleiste,“ in der die Leser des „Pan“ in drei Tönen, schwarz, grau und weiß dargestellt sind, macht, wenn man sie nach einiger Anstrengung verstanden hat, den Eindruck einer Versammlung von Berrückten bei bengalischer Beleuchtung. Auch der kunstgewerbliche Entwurf einer klozigen Tapete mit einer geballten Hand und dem Motto „Ehrlich währt am längsten“ wird wenig Bewunderer finden. Eine schwächlich archaische bunte Lithographie von Otto Eckmann: „Wenn der Frühling kommt,“ zeigt, daß selbst der alte Kranach in seinem Grabe vor diesen Archaisken keine Ruhe hat.

Eine gesündere Art der Nachahmung spricht sich in den Zierleisten von Peter Halm aus, die liebenswürdig, aber nicht gerade bedeutend sind, während wieder Strathmann in seinen Illustrationen zu „Parzivals Ausfahrt“ in manierierten und ungesunden Archaismus verfällt. Was hat es für einen Zweck, sich hineinzudenken, wie etwa ein Holzschneider des sechzehnten Jahrhunderts ein Gedicht des dreizehnten Jahrhunderts illustriert haben würde? Wem ist mit einer solchen Fiktion irgendwie gedient? Aber so geht es, wenn man den Künstlern weismacht, auf den Naturalismus, d. h. das unmittelbare Streben nach möglichster Illusion komme es in der Kunst nicht an, der Stil, d. h. die durch persönlichen Geschmack und äußere Gesetze bestimmte Abänderung der Natur sei das wesentliche.

Wieder eine andre Art von Anempfindung und Nachahmung zeigt uns der betriebfame Th. Th. Heine, der, wie schon erwähnt, seine aus den fliegenden Blättern genugsam bekannten Bocksprünge auch hier aufzuführen für passend hält. Mögen sich seine Bewunderer ruhig einbilden, daß das Heil der deutschen Kunst in einer Nachahmung des Japanertums bestehe, mögen sie jede Mode, die das Ausland aufbringt, getreulich mitmachen, heute die Franzosen, morgen die Engländer nachahmen, mögen sie meinerwegen wie Heine einen ungenießbaren Brei von Japanismus, Franzosentum und Engländerium zusammenrühren. Ernsthafte Zeitschriften sollten doch derartige Witzchen als das nehmen, was sie sind: alberne Modethorheiten, die der nächste Windhauch wegsegelt.

Den Vogel abgeschossen hat aber diesmal W. Leistikow mit seinen Wignetten zu Rudyard Kiplings Seelenwanderungsgeschichte (S. 71 und 82). Wenn man solche kindische Schmierereien sieht, sollte man glauben, daß die ganze Zeitschrift eine Mystifikation sei, oder daß die Redaktion einmal hätte versuchen wollen, was sich das dumme Publikum wohl in Bezug auf gewalttames Zurückschrauben aller Kunstanschauungen auf eine roh-primitive Stufe bieten läßt. Ich hatte Leistikow bisher für einen ernsthaften Künstler gehalten.

Wir stehen am Ende einer langen Musterung, in der wir allerdings nur die künstlerischen und poetischen Leistungen der neuen Zeitschrift besprochen

haben. Daß unter den kunsthistorischen Würdigungen, den Berichten, Kritiken u. s. w. manches tüchtige und interessante ist — ich weise nur auf Seidlitzens Bemerkungen über das Herbe in der Kunst, auf Lichtwarfs Abhandlung über die Medaille, auf Halbes Artikel über das intime Theater hin —, soll nicht verkannt werden. Aber gerade in dem, was sich der „Pan“ als Hauptaufgabe gestellt hat, in der Darstellung selbständiger künstlerischer Produktionen, bleibt er, wie wir gesehen haben, weit hinter den Erwartungen zurück.

Es erhebt sich nun für alle Mitglieder der Genossenschaft, die es gut mit der modernen Kunst meinen, die Frage: Was nun? Soll der „Pan“ fortfahren, in der bisherigen Weise seinen Lesern vorwiegend die schwachen Produkte der modernen Kunst vor Augen zu führen, nur für die Ausländerei, das Modesezement, die ungesunde Nachahmung alter Stilarten Interesse zu zeigen, das Gute, Tüchtige, Ernste und Selbständige dagegen, das wir doch in Menge haben, andern Zeitschriften überlassen? Soll auf diese Weise der Riß zwischen der modernen Kunst und dem Publikum, der so wie so schon groß genug ist, gewaltsam immer mehr vergrößert und eine gesunde Weiterentwicklung unserer Kunst geradezu unmöglich gemacht werden? Eine Zeitschrift von dieser Beschaffenheit, in dieser Ausstattung darf nur das allerbeste bringen und darf es ihren Lesern nur in der denkbar besten Form bieten. Ich zweifle nicht daran, daß viele Mitglieder der Genossenschaft ebenso wie ich über diese ersten Hefte empört sind, wenn sie es auch nicht öffentlich aussprechen. Ich fühle nur die Verpflichtung, mich zum Sprachrohr dieser Gefühle zu machen, weil ich weder durch persönliche Beziehungen noch durch Rücksichten meiner Stellung gehindert werde, das, was ich denke, auch offen zu sagen. Wir wünschen entschieden, daß die Zeitschrift weiter besteht, denn der Gedanke, der ihrer Herausgabe zu Grunde liegt, ist gesund und fruchtbar. Wir wünschen aber ebenso entschieden, daß bei der Aufnahme der künstlerischen Beiträge eine strengere Kritik als bisher geübt, vor allen Dingen nicht einer kleinern extremen Clique nachgegeben werde, deren Leistungen nach den hier gegebenen Proben vorläufig noch durchaus minderwertig sind. Der „Pan“ kann auf die Dauer nicht von den Beiträgen seiner Mitglieder leben, sondern ist auf das Interesse weiterer Kreise angewiesen. Nach dem Fiasko, das die ersten beiden Hefte gemacht haben, wird sich die Schriftleitung wohl schwerlich der Illusion hingeben, daß viele Leute auf eine Zeitschrift abomiren werden, die ihnen nur Gelegenheit giebt, sich jährlich viermal über die moderne Kunst zu ärgern und ihren Gästen abends Stoff zu spaßhafter Unterhaltung zu bieten. Unseres Erachtens sollten die Mitglieder des Aufsichtsrats oder des Redaktionsausschusses, von denen wir wissen, daß sie nicht mit allen Beiträgen der ersten Hefte einverstanden sind, einen stärkern Einfluß auf die Redaktion zu gewinnen suchen und sich an die Spitze einer Bewegung stellen, durch die ein an sich gesundes und aussichtsreiches Unter-

nehmen vielleicht auf absehbare Zeiten in seinem Bestande gesichert wird. Es wäre schade, wenn wir nach Verlauf von drei Jahren sagen müßten: Pan, der große Pan ist tot!



Am heiligen Damm



Es war ein heißer Sommertag, und mich verlangte nach einer Auffrischung. So setzte ich mich denn auf die Bahn und fuhr nach dem nächsten Seebad Warnemünde. Doch da ist zur Zeit der Hochflut keine Erholung zu finden. Am Strande sieht es aus wie auf einem Jahrmarkt: Korb reiht sich an Korb, dazwischen kribbelt und krabbelt es, und besonders die liebe Jugend macht sich mehr breit, als ihr zukommt. Die Anlagen im Westen des großen Fleckens verdienen alle Anerkennung; sie sollen bis zur Stoltera, dem höchsten Punkte des steilen Lehmuferes, wohl eine gute halbe Stunde weit, fortgeführt werden, aber zur Zeit gewähren sie noch keinen oder nur geringen Schutz vor der Hitze. Der schöne Wald im Osten von Warnemünde, jenseit der Warnow, ist zu weit entfernt, und der mehr als halbstündige Weg längs der Dünen ist beschwerlich. So mietete ich mir ein Boot und segelte um die Mittagsstunde weiter nach dem heiligen Damm.

Die Seefahrt war köstlich. Das Boot hielt sich nur wenig von der Küste entfernt. Bald hinter der Stoltera, jetzt Wilhelmshöhe genannt, mit einem Kaffeehause gekrönt, und dadurch nun erst für die stets durstigen Badegäste anziehend gemacht, bald hinter diesem Lehmvorsorgebirge biegt die Küste ein; in das flacher werdende Land hat das Meer eine seichte Bucht eingeschnitten. In einiger Entfernung wird ein schöner, dichter Wald sichtbar, und wie sich ihm das Boot nähert, tauchen aus dem dunkeln Grün weiße Häuser auf, alle von ähnlicher Bauart: in der prächtigen Laubumrahmung ein schönes Bild. Das ist der heilige Damm. Brückenstege, durch zwei Querstege verbunden, führen von dem flachen, mit runden Steinen besäten Ufer ins Meer heraus. Hier wird angelegt und gelandet. Ich betrete den großen kiesbedeckten Platz; da liegt gerade vor mir ein langes, niedriges Gebäude mit säulengetragener Vorhalle, über ihr an dem flachen Giebel die Inschrift:

Heic te laetitia invitat post balnea sanum.

Also das Kurhaus. In der Halle sitzt ein ausgewähltes Häuflein und schlürft behaglich Kaffee bei den Klängen der Badekapelle, die von dem Söller