



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Lange, Konrad: Der japanische Farbenholzschnitt : (Schluß)

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

Die oben genannte Sehnsucht der Shakespeareforscher hätte übrigens schon vor drei Lustren befriedigt werden können. Denn das englische Werk, worin das Brightsche System als gedruckt vorhanden nachgewiesen wurde — *Early Shorthand Systems* von Dr. Westby-Gibson —, ist schon 1882 erschienen. Und ein deutsches, worin Gibsons Entdeckungen verwertet werden, ist schon seit 1889 vorhanden, es ist die „Allgemeine Geschichte der Stenographie“ von Hans Moser (Leipzig); ein neueres Werk, das denselben Gegenstand behandelt, ist die „Geschichte und Litteratur der Stenographie“ von Karl Faulmann (Wien, 1895). Dem einzelnen Forscher, dessen Arbeitsgebiet materiell so beschränkt ist wie seine Kraft, ist ein Vorwurf über die verspätete Verwendung von etwas längst Vorhandnem nicht zu machen; wohl aber hätte man eine frühere Bekanntmachung der Entdeckung von dem Repertorium des Shakespearewissens, das wir in Deutschland haben, von dem Shakespeare-Jahrbuche erwarten dürfen.\*) Wenn nun Kurt Dewischeit das Versäumte nachgeholt hat, so sind wir ihm zu umso größerem Danke verpflichtet, als er sich trotz der rühmlichen Kenntnis der Shakespearelitteratur, die er in seiner Schrift zeigt, meines Wissens bisher nicht als Shakespeareforscher bethätigt hat.



## Der japanische Farbenholzschnitt

Von Konrad Lange

(Schluß)



Wenn also in allen diesen Dingen die europäische Malerei nicht etwa auf einem andern gleich hohen, sondern auf einem höhern weil umfassendern und vielseitigern Standpunkt steht als die japanische, so wird man sich billig fragen dürfen, worin denn nun eigentlich das Vorbildliche der japanischen Malerei für die Gegenwart besteht. Wenn die Japaner in Folge ihrer einseitigen Begabung, in Folge des eigentümlichen Kunstsinns der Ostasiaten gewisse Erregenschaften unsrer modernen europäischen Malerei nicht mitgemacht haben, in verschiedenen Richtungen befangener als diese sind, was kann dann unsre moderne Malerei überhaupt veranlassen, bei ihnen in die Schule zu gehen?

Ich will bei der Beantwortung dieser Frage zunächst einmal vom Plakat absehen. Ob und in wie weit unsre Plakatkunst vom japanischen Farbenholzschnitt lernen kann, mag dahingestellt bleiben. Wir haben in den letzten Jahren sehr wirksame und künstlerisch vollendete Plakate entstehen sehen, die

\*) Sie ist in dem oben erschienenen neuen Jahrbuche erfolgt.

keine Nachahmung des japanischen Stils zeigen. Die Forderungen der Klarheit und Deutlichkeit, der leuchtenden Farbe, der Wirkung auf die Ferne, alle diese Bedingungen der Reklamekunst können auch ohne Hilfe des japanischen Vorbilds erfüllt werden. Ich habe den bestimmten Eindruck, daß z. B. die Amerikaner gerade in dieser Beziehung den Japanern weit überlegen sind. Aber ob es vielleicht im Interesse einer pikanten marktschreierischen Wirkung zu empfehlen wäre, auch einmal Plakate im Stil japanischer Farbenholzschnitte zu entwerfen, darüber will ich mir wie gesagt kein Urteil erlauben. Das zu entscheiden ist Sache des Kaufmanns, nicht des Ästhetikers.

Ferner will ich den realistischen Stil der Hokusai und Hiroshige, den man früher für vorbildlich hielt, vorläufig beiseite lassen, da er ja nach der neuesten Auffassung ein Stil des Verfalls ist. Ich will vielmehr einfach fragen, ob der konventionelle dekorative Stil des achtzehnten Jahrhunderts für uns heutzutage irgend eine vorbildliche Bedeutung hat oder nicht.

Da ist ja nun freilich zuzugeben, daß ein Zurückgehen auf ältere primitivere Kunststufen unter Umständen — besonders in Zeiten einer raffinierten überreifen Entwicklung — einem weit verbreiteten Bedürfnis entsprechen kann. Ich erinnere an die archaisierenden Tendenzen der römischen Kaiserzeit, denen wir so viele unerquickliche Kunstwerke verdanken, an die archaisischen Bestrebungen unsrer Nazarener, die schließlich im Sande verlaufen sind, an die Prinzipien der englischen Präraffaeliten, deren Wesen freilich durch den Archaismus nicht vollkommen erschöpft wird. Aber die kunsthistorische Erfahrung hat gelehrt, daß diese Bestrebungen immer nur vorübergehender Art gewesen sind, und wenn sie eine Zeit lang gedauert und die abgestumpften Nerven gekitzelt haben, andern haben weichen müssen. Es liegt ja allen derartigen Bestrebungen etwas Ungefundenes, Schwindsüchtiges, Seniles zu Grunde, das nicht recht zu der Devise: „Werdet wie die Kinder“ passen will. Wenn sich ein solcher Archaismus nicht mit einem ausgesprochenen Naturstudium verbindet, geht er immer an Altersschwäche zu Grunde. Mag man aber auch zugeben, daß derartige Bestrebungen wenigstens eine vorübergehende Berechtigung haben, warum soll man sich dabei gerade an die japanische Kunst halten? Stehen uns denn dafür nicht in Europa selbst genügende Vorbilder zu Gebote? Und da möchte ich in der That daran erinnern, daß wir diese Art des Konventionalismus ja in der europäischen Kunst des Mittelalters sowie in der antiken Kunst der westasiatischen und europäischen Kulturvölker auch schon gehabt haben. Ein Projizieren der Formen in die Fläche, eine streng silhouettenartige Behandlung der menschlichen Figur, einen Verzicht auf Licht und Schatten, auf Raumvertiefung zeigt schon die ägyptische Malerei, die assyrische Reliefplastik (die ja auch in ihrer Weise Malerei ist), die ältere griechische Vasenmalerei, die byzantinische Mosaikmalerei und die ganze Wandmalerei des frühern Mittelalters bis auf Giotto. Mit Giotto in Italien und mit den niederländisch-burgundischen Miniaturmalern des vierzehnten Jahrhunderts im Norden beginnt die Tendenz der plastischen und räumlichen Illusion. Man ist mit der flächenhaften Darstellung, so sehr diese auch bisher, d. h. bei den Menschen der frühern Zeit, die Illusion der Natur erzeugt haben mochte, nicht mehr zufrieden, weil man zu der Illusion der Bewegung auch die des Raums verlangt. Die alten Werte, die ästhetisch abgebraucht sind, verlieren an Kraft und Wirkung, man sucht also nach neuen. Die Menschen können sich gegenüber den Bildern des alten Stils nicht mehr in Illusion versetzen. So ent-

steht die moderne Malerei, deren grandiose Entwicklung bis zu dem Naturalismus des siebzehnten Jahrhunderts für alle Zeiten eines der Ruhmesblätter in der Geschichte der Kunst sein wird.

Und genau dieselbe realistische Entwicklung hatte schon zwei Jahrtausende früher die griechische Malerei durchgemacht. Was die Lionardo, Dürer und Rembrandt für die moderne europäische Malerei gewesen sind, das waren — mutatis mutandis — die Zeuxis und Apelles und ihre jüngern Zeitgenossen für die antike gewesen. Die Tendenz der Entwicklung läuft in beiden Fällen genau auf dasselbe hinaus: Steigerung der Illusion durch eine erweiterte Nachahmung und vertiefte Auffassung der Natur.

Bei dieser Nachahmung der Natur handelt es sich aber durchaus nicht um ein kleinliches genaues Kopieren, etwa im Sinne der Photographie. Dieser immer wieder gegen den Naturalismus erhobne Vorwurf ist ein Kampf gegen Windmühlen. Alle großen Naturalisten — vielleicht einigt man sich in Zukunft lieber, sie unterscheidend Realisten zu nennen — sind über diese Art der Nachahmung weit hinausgegangen. Die Richtungen, die darin stecken blieben, wie z. B. die der van Eyck, des Gerard Dou, des Balthasar Denner usw., sind überwunden worden, man ist über die Registrierung der einfachen Thatsachen der Natur zur Wiedergabe ihrer optischen Wirkungen, zur abkürzenden, accentuierenden Darstellung übergegangen. Meister wie Rembrandt und Velazquez sind bekanntlich in diesem Sinne schon vollkommne Impressionisten.

Darum war es auch übertrieben, wenn die französischen Naturalisten sich für Hokusai so sehr begeisterten, denn was sie bei diesem lernen konnten, die Geschicklichkeit in der Hervorhebung des Wesentlichen, die Betonung der großen Wirkungen der Natur, das Herausarbeiten der Stimmung mit den denkbar geringsten Mitteln, das hätten sie bei den großen europäischen Klassikern auch lernen können — ganz abgesehen davon, daß auch schon der altdeutsche Holzschnitt des sechzehnten Jahrhunderts in seiner Art ähnliches geleistet hatte. Aber es ist nun einmal das Vorrecht von Künstlern, daß sie sich auf das, wodurch sie sich im Augenblick am meisten gefördert glauben, mit einer Begeisterung stürzen, über der alles andre ähnliche vergessen werden muß. Und schließlich war es ja immer schon ein unschätzbare Gewinn für sie, zu sehen, daß das eine, was nothut, auch mit ganz andern Mitteln erreicht werden kann, als sie anzuwenden gewohnt waren.

Geradezu unverständlich aber ist es, wie man sich jetzt für die japanischen „Primitiven,“ für die Traditions- und Konventionenkünstler des achtzehnten Jahrhunderts begeistern kann. Denn genau das, was diese uns bieten, finden wir auch, nur natürlich in national verschiedenen Formen, bei unsern eignen Vorfahren vor fünfhundert Jahren, finden wir ferner bei den Ägyptern und bei den Griechen der ältern Zeit. Ja man kann sogar sagen, daß alle Völker ohne Ausnahme in ihrer künstlerischen Entwicklung eine primitive Stufe gleich dieser durchgemacht haben. Da das große Zentralproblem der Malerei, die Quadratur des Kreises gewissermaßen, auf die Übertragung des Körperlichen in die Fläche hinausläuft, da die Lösung dieses Problems natürlich erst ganz allmählich gefunden werden kann, so ist es selbstverständlich, daß der Mensch auf einer niedern Stufe seiner ästhetischen Anschauung das Runde ohne die volle Illusion der Rundung darstellen wird. Walter Crane hat die Bedingungen dieses dekorativen Stils neuerdings genau entwickelt, und ich habe in meiner künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend nachgewiesen, daß gerade dieser dekorative

Stil etwas spezifisch Kindliches, Primitives hat. Wer hätte nicht selbst erfahren, daß Kinder weder perspektivische Verkürzungen, noch Form- und Schlag Schatten verstehen? Wie oft haben mich meine jüngern Geschwister, wenn ich als Knabe ein Porträt zeichnete und eben dabei war, den Schatten auf der Backe auszuführen, gefragt, warum ich denn der alten Tante einen Bart male. Solche Kinder sind auch die Japaner. Sie halten den Formschatten und Schlag Schatten für etwas Unwesentliches, sie empfinden ihn als störend. Dennoch kann man ihre Malerei nicht in demselben Sinne primitiv nennen, wie die der Kinder, weil sie nicht den Anfangspunkt einer Entwicklung repräsentirt, sondern auf einer frühern Entwicklungsstufe stehen geblieben ist. Es ist meines Erachtens falsch, wenn man die ältern Vertreter des japanischen Holzschnitts wie Morónobu als Primitive bezeichnet und an ihrer Kunst das Wesen des primitiven Stils zu erläutern sucht. Denn ihre Kunst ist thatsächlich nicht primitiv, d. h. nicht naiv kindlich, sondern das Resultat einer jahrhundertlangen Entwicklung, einer vollkommen ausgelebten, in Tradition und Konvention erstarrten Auffassung. Das läßt sich aus der Geschichte der japanischen Kunst sehr leicht nachweisen.

Schon die Thatsache, daß diese Künstler in Holzschnitt arbeiteten, ist dafür entscheidend. Der Holzschnitt ist, wo immer er auftritt und zur Blüte gelangt, ursprünglich nichts andres als ein Ersatz, ein Surrogat der Malerei. Holzschnitte sind vervielfältigte Gemälde, seien es nun Tafelgemälde, seien es Miniaturen. So war es in Deutschland im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, so war es in Japan im siebzehnten. Der Holzschnitt wird sich also in seinen Formen immer nach dem jeweiligen Stande der Malerei richten. Ob er überhaupt zum Buntdruck übergeht, und wie lange er bei ihm verharret, das hängt einfach von der ästhetischen Stufe ab, die die Malerei der betreffenden Zeit erreicht hat. Auch in Deutschland hat man bekanntlich zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts den Übergang vom einfarbigen schwarzen Holzschnitt zum zweifarbigen (Clair-obscur-)Holzschnitt und von diesem zum bunten Farbendruck gemacht. Aber diese Technik hat bei uns nur eine episodische Bedeutung, sie verliert sich nach kurzer Zeit gänzlich. Warum? Aus dem einfachen Grunde, weil die deutsche Malerei damals schon realistisch, illusionistisch geworden war, und der Farbenholzschnitt vermöge seiner beschränkten Technik das vorhandne Illusionsbedürfnis nicht befriedigen konnte. Die Holzschnneider konnten mit dem einfachen Gegensatz von Schwarz und Weiß, der perspektivischen Zeichnung, Schraffirung usw. ihrem Illusionstrieb viel besser Genüge leisten als mit der Anwendung bunter Farben, ebenso wie z. B. unsre modernen Bildhauer sich längst gewöhnt haben, mit den Mitteln der farblosen Skulptur die Illusionenwirkungen zu erzielen, die früher nur durch die Bemalung der Plastik erzielt werden konnten.

Die japanische Malerei dagegen stand, als im siebzehnten Jahrhundert der Holzschnitt zwar nicht erfunden, aber doch zuerst künstlerisch ausgebildet wurde, trotz einer mehr als tausendjährigen Entwicklung noch immer auf der Stufe der flächenhaften Darstellung. Es ist müßig, darüber zu streiten, ob die japanischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts die Mittel zur Erzielung der Raumillusion kannten und nur nicht anwenden wollten, oder ob sie sie — was mir das Wahrscheinlichere ist — nicht kannten und folglich nicht imstande waren, sie anzuwenden. Jedenfalls war ihrer Thätigkeit eine mehr als tausendjährige Entwicklung vorausgegangen, und diese Entwicklung hatte sie zu

einer festen Konvention geführt. Ihr Auge war durch jahrhundertelange Gewöhnung in einer bestimmten Richtung ausgebildet worden, sie sahen die Natur eben so und nicht anders, wollten sie folglich auch so und nicht anders darstellen. Sie kamen überhaupt nicht auf den Gedanken, daß die Malerei auch eine wirkliche Raumillusion anstreben könne. Offenbar gehört die Art der Japaner, die Natur flächenhaft zu sehen, zu den uralten, sei es chinesisch-koreanischen, sei es indisch-buddhistischen Elementen, die von Anfang an auf die Entwicklung der japanischen Malerei einen bestimmenden Einfluß gehabt haben.

Unter diesen Umständen war eine Entwicklung des dekorativen Farbenholzschnitts der Japaner natürlich nur nach der technischen Seite hin möglich. In der That hören wir auch in den geschichtlichen Darstellungen dieser Kunstgattung stets nur von technischen Errungenschaften: wie man zuerst den schwarzen Umrißstich kolorirte, wie man dann um 1743 von der Handkolorirung zum Zweifarbenholzschnitt (rosa und grün), dann von ihm zu Ende der fünfziger Jahre zum Dreifarbenholzschnitt (rosa, grün und gelb, später blau) überging, wie man die Zahl der Farben dann um 1765 weiter vermehrte, sodaß der eigentliche Buntdruck entstand, wie man, um die Töne noch mannigfaltiger zu machen, den Überdruck einführte usw. Es wird uns genau berichtet, wer zuerst die Gold- und Silberpressung anwandte, wer mit der Blindpressung feine feinen Wirkungen erzielte, wer zuerst auf die Idee kam, die neutralen Hintergründe der Figuren mit Perlmutterpulver (mika) zu bestreuen, von wem die Sitte stammt, die verschiedenen Farben vor dem Druck auf demselben Holzstock aufzutragen, den einzelnen Farben durch Wischen eine Abtönung zu geben usw.

Alles das sind natürlich keine künstlerischen Fortschritte, sondern technische Veränderungen und Verbesserungen. Da der Wert eines Bildes nicht von der Zahl der auf ihm angebrachten Farben, auch nicht von dem Glanz des dabei angewandten Goldes oder Silbers abhängt, wird man sagen dürfen, daß es für die Entwicklung des japanischen Farbenholzschnitts als einer Kunst vollkommen gleichgiltig war, ob er sich zweier oder dreier oder mehrerer Farben bediente, ob man die Pressung blind oder mit Silber und Gold ausführte. Im Gegenteile, alle diese äußern dekorativen Mittel und Mittelchen dienten, so reizvoll sie auch vom rein dekorativen Standpunkt aus sein mögen, nur dazu, die Raumillusion noch zu verringern, das Bild noch strenger in die Fläche zu bannen, d. h. also, es noch mehr zum Ornament zu degradiren. Bei wirklichen Ornamenten hätte das natürlich nicht geschadet, und insoweit die japanischen Maler ihre Kakémonos und Surimónos als Ornamente, als Dekorationen des Hauses und seiner einzelnen Teile betrachteten, waren sie zu einer solchen Behandlung wohl berechtigt. Wir wissen aber, daß diese Blätter auch eine selbständige Bedeutung als individuelle Kunstwerke hatten, und für die Entwicklung der Malerei als selbständiger Kunst mußte eine übertriebene Betonung dieser dekorativen Mittelchen natürlich verhängnisvoll werden.

Und wenn man etwa auf den Gedanken kommen sollte, unsern Malern zu sagen: Gerade das ist das Richtige; ein gutes Gemälde ist eben nichts andres als ein Ornament, und alle Mittel, die im Ornament eine Wirkung ausüben, müssen auch in der Malerei angewandt werden, so würde ich wiederum in aller Bescheidenheit antworten: Ich glaube das zwar nicht, aber ich will es einmal annehmen; dann brauchen wir aber als Vorbild dafür nicht die japanische Malerei,

sondern alle diese äußerlichen dekorativen Mitteln haben wir ja auch in der europäischen Malerei gehabt. Oder sind etwa die vergoldeten Heiligenscheine und gepreßten Brokatornamente, die gemusterten Goldgründe unsrer mittelalterlichen Heiligenbilder etwas anders? Laufen sie nicht genau auf dasselbe hinaus? Warum ahmt man sie nicht einfach nach? Warum macht man es nicht wie unsre Romantiker, die das Ziel der Kunst in dieser Nachahmung der mittelalterlichen europäischen Kunst sahen?

Ich will den Herren die Antwort auf diese Fragen geben: Sie wollen sich nicht dem Vorwurf der Romantik aussetzen. Ein einfaches Zurückgehen auf unser europäisches Mittelalter scheint ihnen bedenklich. Denn dieses ist ja doch gewissermaßen überwunden, und schon Alberti und Leonardo wußten wohl, warum sie verlangten, daß das Gold im Gemälde nicht durch echtes Gold, sondern durch Gelb, Braun usw. wiedergegeben werden solle. Sie wollten eben nicht den barbarischen Glanz, sondern die Illusion des Goldes. Darin spricht sich der Standpunkt einer fortgeschrittenen ästhetischen Auffassung deutlich genug aus. So greift man denn jetzt zu dem unschuldigen japanischen Vorbild, indem man seiner reaktionären Gesinnung ein buntes orientalisches Mäntelchen umhängt.

Aber, wird man sagen, der japanische Farbenholzschnitt hat vor der mittelalterlichen Heiligenmalerei noch einen ganz wesentlichen Vorzug, nämlich seinen kalligraphischen Charakter. In Japan wurde die Malerei, wie der Verfasser des genannten Buches in sehr interessanter Weise ausführt, ebenso wie in China im wesentlichen unter den Gesichtspunkt der Kalligraphie gestellt. Im Wesen der Kalligraphie aber hat es von jeher gelegen, daß sie abkürzt, schematisirt, schwungvolle, möglichst leicht und rasch herzustellende Linienzüge ausbildet. Da nun die Natur diese Linienzüge leider nicht bietet, muß sie dementsprechend abgeändert, d. h. stilisirt werden. Waren die japanischen Gewänder in der Natur bauschig, so wurden diese Faltenbausche von den japanischen Malern kreisförmig, elliptisch und spiralförmig stilisirt. Zeigten die Hände und Füße der Japaner wie die anderer Menschen rundliche, aber sehr mannigfaltige und fein nuancirte Umrisse, so wurden diese von den japanischen Malern in der Art gezeichnet, daß sie aus lauter kurzen Kreisbögen verschiedenen Durchmesser bestanden, die so aneinanderstießen, daß ungefähr der Eindruck eines Fußes, einer Hand entstand. Am deutlichsten tritt uns dieser kalligraphische Charakter in der Zeichnung der Gesichter entgegen. Nase, Mund und Augen sind hier in der Regel vollkommen kalligraphisch gezeichnet, mit ganz wenigen typischen Stichen, die eben nur Symbole, Schriftzeichen für Nase, Mund und Auge sind. Man hat ja in Europa auch schon Japaner und Japanerinnen gesehen und weiß ungefähr, wie ihre Gesichter geformt sind. Aber das, was die japanischen Maler bieten, sind keine menschlichen Gesichter, sondern Kombinationen von Schriftzeichen, die eigentlich überflüssigerweise eine gewisse entfernte Ähnlichkeit mit den wirklichen Teilen eines Gesichts haben. Hat schon je ein Mensch einen richtig gezeichneten Frauenmund auf einem japanischen Farbenholzschnitt gesehen? Ist nicht stets die verkürzte Hälfte der Unterlippe einfach weggelassen? Wozu sie auch mühsam der Natur entsprechend zeichnen? Malerei ist ja nach der Auffassung der Japaner Bilderschrift, Kalligraphie. Ihr Wesen besteht ja in der Abkürzung und Schematisirung. Daß die japanischen Frauengesichter durchweg ohne Ausdruck sind, sich ähnlich sehen wie ein Ei dem andern, ist bekannt. Wozu auch variiren und individualisiren?

Ein Gemälde ist ja ein Ornament, und ein Gesicht in einem Gemälde hat genau dieselbe Bedeutung wie eine Palmette in einem griechischen Fries. Und eine Palmette steht genau so aus wie die andre. Nur die Männergesichter, insbesondere die der Schauspieler, zeigen einen lebhaftern Ausdruck, dieser ist dafür aber auch meistens karikiert.

Wenn nun einer der jüngern Ästhetiker käme und mir entgegenhielte — man muß ja heutzutage auf alles gefaßt sein —: Malerei ist thatsächlich nichts andres als Kalligraphie, je kalligraphischer ein Gemälde ausgeführt ist, um so besser ist es, so würde ich in aller Bescheidenheit erwidern: Gut, du mußt das ja wissen. Ich kenne zwar keinen Klassiker der Malerei, der seine Bilder kalligraphisch ausgeführt und die Kunst überhaupt vom kalligraphischen Standpunkt aus betrachtet hätte. Doch es mag sein. Dann brauchen wir aber auch hierfür nicht die japanischen Holzschnitte als Vorbilder, sondern wir haben ja in Europa die irischen und angelsächsischen Miniaturmalereien des sechsten und siebenten Jahrhunderts, die in dieser Beziehung vollständig mit den japanischen Gemälden übereinstimmen. Warum stellt man nicht sie als Vorbilder hin, warum ahmen unsre Maler nicht sie nach?

Wenn also der japanische Farbenholzschnitt in allen diesen Dingen manieristisch, konventionell, erstarrt, das Resultat eines jahrhundertlang stagnirenden Kunstbetriebes ist, in welcher Richtung konnte er sich dann im achtzehnten Jahrhundert überhaupt noch weiter entwickeln? In der That ist das, was die Historiker des japanischen Farbenholzschnitts als seine Entwicklung bezeichnen, nichts andres als ein Variiren derselben Formen und Farben, desselben Kunstprinzips nach Maßgabe des individuellen Geschmacks verschiedener Künstler. Diese Künstler sind allerdings verschieden begabt, und ich will durchaus nicht leugnen, daß es darunter einige in ihrer Art sehr geschickte und feine Meister giebt, wie z. B. Kiyónaga, dessen zarte Frauengestalten mit ihren gemessenen rhythmischen Bewegungen die Erinnerung an rotfigurige griechische Vasenbilder wachrufen. Aber eine gleichmäßige und konsequente Entwicklung der Kunst während des achtzehnten Jahrhunderts kann ich aus den bisherigen Darstellungen ihrer Geschichte nicht herauslesen. Ob der eine Meister mehr Kurtisanen und Szenen aus dem gesellschaftlichen Leben, der andre mehr Schauspieler malt, ob dieser eine Vorliebe für Blumen, jener für Tiere, der dritte für Landschaften hat, ob der eine feine Szenen lebhafter, der andre ruhiger komponirt, der eine mehr dekorativ, der andre mehr idealistisch, der dritte mehr phantastisch erfindet, das ist für die Entwicklung der Kunstgattung als solcher ziemlich gleichgiltig. Es bringt wohl etwas Abwechslung in das Einerlei der Erscheinung, und der Kenner mag sich darüber freuen, wenn er nach einiger Übung einen Shigenaga von einem Masánobu, einen Kiyómitsu von einem Harunóbu, einen Shunshō von einem Kiyónaga, einen Utamaro von einem Toyófuni unterscheiden kann. Aber alle diese Unterschiede stellen keine Stadien auf dem Wege einer logischen Entwicklung, d. h. der Ausbildung eines im Wesen der Kunst selbst liegenden Prinzips dar.

Nur in einer einzigen Beziehung kann man von einer solchen Entwicklung reden, wenn auch von einer sehr langsamen und allmählichen, so langsam und allmählich, daß man in den historischen Darstellungen kaum etwas davon bemerkt. Wenn man gesagt hat, der japanische Maler kenne keine Raumillusion, so ist das nicht ganz richtig. Er kennt eine solche allerdings, er sucht sie nur nicht durch realistische, sondern durch andeutende symbolische Mittel hervorzubringen.

Schon Morónobu (1675 bis 1715) ordnet die Füße seiner Figuren in verschiedener Höhe an, je nachdem sie dem Beschauer näher oder ferner stehend gedacht sind. Das weiter zurückliegende wird durch die höhere Stellung angedeutet. Schon zu Anfang des Jahrhunderts und während seiner ganzen ersten Hälfte werden Möbel und Geräte, mit denen die Figuren beschäftigt sind, wie Körbe, Schirme, Kästen usw. perspektivisch dargestellt; natürlich nicht immer korrekt, aber doch so, daß man die Absicht der perspektivischen Verkürzung deutlich erkennt. Und wenn auch viele dieser ältern Meister ihre Figuren auf einen einförmigen weißen oder schwarzen Hintergrund stellen, so giebt es wieder andre, die wenigstens durch perspektivische Zeichnung der Fußbodenfliesen, des untern Teils eines Wandschirms, einer Zimmerecke, einer Treppe, einer Brücke, eines Weges usw. wenigstens eine gewisse Raumvertiefung zu erzeugen suchen. Allerdings handelt es sich dabei durchweg mehr um Andeutungen, als um realistische Nachahmungen der Natur. Besonders das Landschaftliche, z. B. Wege und die Wellen eines Gewässers, wird gewöhnlich nur mit wenigen Strichen, nach oben hin plötzlich aufhörend, dargestellt. Und was die Hauptsache ist, die Perspektive ist meistens falsch gezeichnet, die Linien verkürzen sich nicht richtig, die Gegenstände erscheinen in der Regel von schiefer Form. Aber die Absicht, eine räumliche Vertiefung wiederzugeben, liegt doch vor, und diese Absicht genügt, um zu beweisen, daß auch diese Maler bis zu einem gewissen Grade das Bedürfnis der Raumillusion hatten, daß sie nur noch auf der Stufe der ästhetischen Entwicklung standen, wo diesem Raumbedürfnis in symbolischer Weise Genüge geleistet wird. Es fehlt mir das systematisch geordnete Anschauungsmaterial, um die allmähliche Erstarkung dieses Raumgefühls bei den einzelnen Meistern des achtzehnten Jahrhunderts zu verfolgen, ich will deshalb nur betonen, daß perspektivische Hintergründe schon vor Hokusai, z. B. bei Harunobu, Toyoharu und Gōkan eine Rolle spielen. Aus meinen Notizen entnehme ich, daß diese Tendenz sich vorzugsweise in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts entwickelt hat. Das Auffallende dabei ist nur das, daß die Figuren aller dieser Meister die Tendenz der räumlichen Vertiefung nicht mitmachen. Sie bleiben im wesentlichen flächenhaft, während sich gleichzeitig die Perspektive aller Nebendinge, Zuthaten, Hintergründe bemächtigt. Aber es ist ja bekannt, daß die Figurendarstellung in der Regel konservativer ist als die der Nebendinge, daß neue Prinzipien sich auch sonst wohl zuerst an nebensächlichen Teilen, also gewissermaßen hinterrücks, in die Malerei einschleichen. Aus diesem Zwiespalt erklärt sich auch das lange Beibehalten der symbolischen Andeutung. Man fühlte eben den innern Widerspruch, der darin lag, daß man einzelne Teile des Bildes räumlich, andre flächenhaft darstellte, und suchte deshalb die räumliche Auffassung möglichst lange auf bloße Andeutungen einzuschränken.

Es ist nun aber die Eigentümlichkeit derartiger realistischer Prinzipien, daß sie, einmal richtig erfaßt, nicht wieder fallengelassen werden, sondern sich zu dominirender Bedeutung auswachsen. Diese im Wesen der Kunst gelegenen, aus dem Illusionsbedürfnis herausgewachsenen Formgesetze sind die eigentlichen „Entwicklungsfaktoren“ der Malerei. Indem die Menschen, die nun einmal das künstlerische Illusionsbedürfnis haben, mit einer bloß andeutenden Art der Raumwiedergabe nach einiger Zeit nicht mehr zufrieden sind, weil sie ihnen keine Illusion mehr erregt, indem folglich die nächste Generation die Raumvertiefung noch strenger und realistischer durchzuführen sucht, entsteht das, was

wir im wissenschaftlichen Sinne eine Entwicklung nennen: nicht ein planloses Hin- und Herbewandern des Geschmacks oder der äußern Darstellungsformen, sondern ein allmähliches Vertiefen oder Verbreitern einer Darstellungsform, die einem bestimmten im Wesen der Kunst begründeten Bedürfnis Genüge leistet. Diese Entwicklung hat die japanische Malerei zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts durchgemacht, und man vergleiche nur die Entwicklungsgeschichte der einzelnen Maler, um sich zu überzeugen, daß sie eigentlich alle neben ihrem konventionellen und manieristischen Wesen auch eine gesunde naturalistische Ader hatten, und daß gerade die Zeit, in der sie möglichst einfach und der Natur entsprechend komponierten, allgemein als ihre Blütezeit angesehen wird.

Den Schlupfunkt dieser Entwicklung stellt, wenn ich nicht irre, die realistische Raumkunst der Hokusai und Hiroshige dar. Auch ihre Bilder sind ja noch weit entfernt, illusionistisch im Sinne unsrer modernen europäischen Malerei zu sein. Die gleiche Dicke der Striche im Vordergrund und Hintergrund, die gleichmäßige Stärke der Farbentöne auf dem ganzen Bilde, die schematische Art, wie z. B. bei der Luft und beim Wasser die Farben gemischt werden, um die Abtönung anzudeuten, der immer noch im wesentlichen koloristische Auftrag der Farbe, alles das sind noch Residuen der flächenhaften ornamentalen Auffassung. Und diese Residuen konnten natürlich in einer so beschränkten Technik wie der des Farbenholzschnitts nicht überwunden werden. Die Technik giebt nun einmal oder gab wenigstens damals die feine Abstufung der Töne, die zur Erzielung einer vollen räumlichen Illusion nötig ist, nicht her. Und daher kommt es auch, daß die Kunst ihr nationales japanisches Gepräge damals immer noch behielt, mag sie gleich sonst noch so sehr von der europäischen Kunst beeinflusst sein. Am deutlichsten spricht sich dieser nationale Charakter in der Auffassung der Figuren aus, die zwar perspektivisch richtig gezeichnet sind und insofern mit dem perspektivischen Hintergrunde harmonieren, aber doch noch keine Modellierung mit Licht und Schatten zeigen, also wenigstens zum Teil auf dem Boden der traditionellen flächenhaften Behandlung stehen.

Diese ganze realistische Schule mit ihrem Streben nach geschlossener bildmäßiger Wirkung, nach räumlicher Illusion, ist, wenn ich es richtig verstehe, die logische Folge, der notwendige Schlupfunkt der ganzen vorausgehenden Entwicklung. Hokusai ist der einfache Fortsetzer der Kiyónaga und Utamaro. Er steht nicht in einem Gegensatz zu der vorhergehenden Entwicklung, sondern zieht aus ihr nur die natürlichen Konsequenzen. Wenn es keinen Hokusai gegeben hätte, wahrhaftig, der Historiker der japanischen Malerei hätte ihn erfinden müssen, so notwendig war er der japanischen Kunst, so selbstverständlich sein Auftreten am Schluß ihrer Entwicklung. Daß die japanische Kunst über ihn hinaus nicht weiter gekommen ist, erklärt sich, abgesehen von allgemeinen Kulturverhältnissen, zum Teil wenigstens daraus, daß sie an eine Technik gebunden war, die einen weiteren Fortschritt unmöglich machte, eine Tatsache, die durch die kurze und episodenhafte Geschichte des Farbenholzschnitts in Deutschland während des sechzehnten Jahrhunderts vollkommen bestätigt wird.

Und dieser Meister, dessen geistvolle lebensprühende Blätter uns Europäern die japanische Kunst überhaupt erst nahe gebracht haben, von dem ein einziger Pinselstrich hunderte von schematischen Figuren seiner Vorgänger aufwiegt, der nach den Äußerungen, die von ihm berichtet werden, auch geistig die meisten seiner Zeitgenossen überragte, der wird uns nun mit einemmale als ein unter-

geordnetes Genie, ein Meister des Verfalls dargestellt! Wir fassen uns an den Kopf und fragen, wie das nur möglich ist. Wie ist es denkbar, daß, wenn der begabteste japanische Maler aus dem Anfang unsers Jahrhunderts sich durch einen kräftigen Realismus, durch perspektivische Raumvertiefung, durch eine geschlossene Komposition unsern europäischen Kunstanschauungen nähert, und zwar nicht im prinzipiellen Gegensatz zu der frühern japanischen Kunst, sondern auf Grund ihrer natürlichen Weiterentwicklung, wie ist es dann denkbar, daß wir Europäer selbst ihn verwerfen und den von ihm mit Mühe überwundenen Standpunkt als den höhern, den ästhetisch vollkommern preisen? Müssen nicht die Japaner selbst, die soviel Sinn für die Überlegenheit der europäischen Kultur haben, sich im stillen ins Häufchen lachen, wenn sie sehen, daß wir unsre eignen künstlerischen Errungenschaften gewissermaßen verleugnen und uns in falsch verstandnem Archaismus auf einen Standpunkt zurückschrauben, den sie selbst — vielleicht mit unsrer Hilfe — schon seit einem Jahrhundert überwunden haben?

Aber nein, die Japaner denken anders. Und der neue Standpunkt in der Beurteilung des japanischen Farbenholzschnitts, den zuerst Fenollosa eingeführt hat, stützt sich gerade auf die Behauptung, daß die Japaner selbst von Hokusai nichts wissen wollen, daß sie ihn als einen Meister niedern Ranges, als einen Hurenmaler, einen rohen Naturalisten verachten; daß sie selbst das Ziel der Kunst in etwas ganz andern, nämlich in der alten klassischen Schönheit, der Reinheit der Linien, der Harmonie der Farben, kurz im dekorativen Wesen erkennen.

Zum Beweise dessen werden uns ein paar Äußerungen japanischer Gelehrten zitiert, die sich auf die realistische Kunst beziehen. So sagt z. B. ein gewisser Shuzan im Jahre 1777: „Unter den Malereien giebt es eine Art, die naturalistisch genannt wird, und bei der es für angemessen gilt, die Blumen, Gräser, Fische, Insekten usw. genau der Natur gleich zu gestalten. Dies ist ein besondrer Stil und gewiß nicht zu verachten. Aber da er nur darnach strebt, die Formen der Dinge zu zeigen, unter Nichtbeachtung der Regeln der Kunst (aha!), so ist er doch nur ein Gemeinplatz(?) und kann auf guten Geschmack keinen Anspruch erheben. In alter Zeit wurde in den Gemälden das Studium der Kunst des Umrißmalens und der Geseze des Geschmacks (aha!) hochgehalten, ohne peinliche Nachahmung der Naturformen.“ Und Watoori, der „größte Gelehrte des modernen Japan,“ sagt: „Es herrschen jetzt eine Menge Stilarten, die sich für Nachahmungen des Chinesischen ausgeben, und deren Vertreter ihre Ehre darein setzen, jeden Gegenstand in genauer Übereinstimmung mit der Natur zu malen. Das ist wohl, denke ich, die sogenannte realistische Kunst. Nun bezweifle ich nicht, daß der Grundsatz an sich vortrefflich sei. Zugleich muß aber doch zwischen den Gegenständen der Wirklichkeit und ihrem malerischen Abbilde eine gewisse Verschiedenheit bestehen.“

Sch bin nicht genug vertraut mit der japanischen Litteratur, um zwei Aussprüche von Shuzan und Watoori in ihrer vollen Bedeutung würdigen zu können. Nur soviel weiß ich, daß Gelehrte nicht immer das richtige Urteil über Dinge der Kunst haben, und daß, wenn ein heutiger Ästhetiker Bemerkungen von dieser stumpfsinnigen Insipidität zum besten gäbe, man höchstens die Achseln zucken und ihn für einen alten Tattergreis erklären würde. Aber natürlich, wo diese beiden Äußerungen von Japanern herrühren, deren einer sogar dem achtzehnten Jahrhundert angehört, werden sie als höchste Weisheit

proklamiert und als ein Ausdruck des „nationalen japanischen Empfindens“ ausgegeben. Und von dem so gewonnenen „japanischen“ Standpunkt aus wird dann ein Mann wie Hokusai abgekanzelt. Es werden ihm zwar — vom europäischen Standpunkt — eine ganze Reihe von Vorzügen, Erfindungsreichtum, Schärfe der Beobachtung, Treffsicherheit nachgerühmt, aber dann wird ihm sogleich — vom japanischen Standpunkt — der „stillose Realismus“ vorgeworfen, „der die Naturbeobachtung keiner höhern Kunstauffassung dienstbar machte.“ Es wird ihm zwar — vom europäischen Standpunkt aus — Phantasie, Streben nach Erweiterung des Stoffgebiets und tüchtiges Können zugeschrieben, die die Malerei ihm verdanke; aber dann wird ihm wieder — vom japanischen Standpunkt aus — vorgeworfen, daß er sich nie an die „Darstellungen eines großen edeln Stils, an die wahrhaft hohe Kunst“ herangewagt habe. Aus seinen Darstellungen gemeiner niederer Lebensverhältnisse — Hurenmaler waren übrigens auch seine Vorgänger — wird die Mißachtung erklärt, die er bei seinen Landsleuten gefunden und unter der er Zeit seines Lebens gelitten habe. Wie er zu beurteilen sei, das gehe besonders daraus hervor, daß der Japaner, „der in Wit und Humor keinen Ersatz für die fehlende formale Schönheit erblicke,“ ihm einen „untergeordneten Rang“ anweise. Es fehle ihm an literarischer Bildung, an persönlichem Gehalt, er bleibe an Außerlichkeiten haften und sei zeitlebens ein Handwerker geblieben.

Wenn dies thatsächlich „das“ japanische Urteil über Hokusai ist — was ich natürlich ohne genauere Kenntnis der modernen japanischen Litteratur nicht beurteilen kann —, so scheint mir daraus hervorzugehen, daß die Japaner in ästhetischer Beziehung etwa auf der Stufe unsrer kleinen Kinder oder alten Tanten stehen. Sollten sie wirklich in Wit und Humor keinen Ersatz für die fehlende formale Schönheit finden, so würden wir Deutschen, die wir uns rühmen, für Wit und Humor ein ganz besonderes Verständnis zu haben, sie nur von Herzen bedauern können. Wenn nach ihrer Auffassung die Malerei wirklich in der Beachtung der „Regeln der Kunst,“ der „Gesetze des Geschmacks,“ der Prinzipien des „Umrißmalens“ bestünde, so würden wir schon darnach vollkommen begreifen, daß sich ihre Kunst nicht über Hokusai hinaus hat entwickeln können, daß sie nach seinem Tode einfach im Sande verlaufen ist. Denn bei einer solchen Auffassung vom Wesen der Kunst muß natürlich jeder Fortschritt sofort im Keime erstickt werden. Sie bedeutet den vollen Stillstand, die bewußte, offiziell proklamierte Stagnation.

Ich glaube aber gar nicht einmal, daß dies die allgemeine Auffassung der Japaner ist. Schon die eine Thatsache der Existenz eines Hokusai genügt, um das Gegenteil zu beweisen. Daß dieser Mann etwa siebzig Jahre gewirkt hat, und zwar mit Erfolg gewirkt hat, daß er tausende von Blättern geschaffen hat, die doch ihr Publikum gefunden haben, kann uns zeigen, daß neben dem vornehmen, traditionellen, dekorativen Geschmack in Japan auch ein gesunder natürlicher volkstümlicher Geschmack bestand, der solchen realistischen Richtungen gerecht werden konnte. Es wird in Japan nicht anders gewesen sein als in andern Ländern. Es wird dort ebenso wie anderswo verschiedene Stilarten und dem entsprechend auch verschiedene Urteile über das Wesen der Kunst gegeben haben. Und Hokusai wird nicht nur von Feinden angefochten, sondern auch von Freunden bewundert worden sein. Man lese z. B. die Äußerungen über ihn, die neuerdings G. de Goncourt (Gazette des beaux arts XIV, 1895, S. 448 ff.) zusammengestellt hat! Welche von den

beiden Parteien aber Recht hatte, das werden wir Europäer am Ende des neunzehnten Jahrhunderts doch, wie ich denke, besser beurteilen können als die japanischen Gelehrten vor hundert Jahren, die in einer zopfigen akademischen Richtung befangen waren. Was würde man wohl dazu sagen, wenn uns heutzutage ein Kunsthistoriker das Ansinnen stellte, unser Urteil über einen Maler wie Rembrandt auf die verächtlichen Äußerungen der klassizistisch denkenden, malerisch offenbar ganz unfähigen Gelehrten und Dichter des siebzehnten Jahrhunderts zu gründen? Was würde man wohl dazu sagen, wenn man uns zumutete, die Verachtung, die der größte holländische Maler bei seinen klassizistischen Landsleuten, und nicht nur bei ihnen, gefunden hat, als „das“ holländische Urteil über ihn zu betrachten und — was daraus ja noch keineswegs hervorgehen würde — zum Maßstab unsers eignen Urteils zu machen? Wir würden einen solchen Kunsthistoriker einfach auslachen, eine solche Zumutung entschieden zurückweisen. Das Urteil über einen Künstler richtet sich Gott sei Dank nicht nach dem Urteil seiner national und zeitlich beschränkten Landsleute und Zeitgenossen, sondern nach höhern allgemein ästhetischen Prinzipien. Und nach diesen ist Hokusai zweifellos der größte Künstler seines Landes gewesen und wird es trotz Fenollosa, trotz der modernen reaktionären Kritik bleiben.

Diese Hochschätzung Hokusais schließt ja nicht aus, daß man auch die vor ihm blühende ornamentale Richtung der japanischen Malerei in ihrer Art bewundern kann. Sieht man doch auch, nachdem man längere Zeit Rembrandtsche Bilder genossen hat, gern einmal wieder in ein Kaleidoskop, freut man sich doch auch, nachdem man im Genuße Shakespearischer Kunst in alle Höhen und Tiefen der menschlichen Leidenschaften, des Schönen und Häßlichen, des Grausigen und Lieblichen hinabgetaucht ist, einmal gern wieder über die anmutigen Bewegungen, die schwungvollen Linien, die harmonischen Farben einer Serpentinetänzerin. Aber darum nun ein Kaleidoskop für ein größeres Kunstwerk zu halten als ein Bild von Rembrandt, oder einen Serpentinetanz höher zu schätzen als einen Hamlet oder König Lear, das wird man uns doch wohl nicht zumuten. Schwungvolle Linien, schöne Farben, rhythmische Bewegungen, harmonische Töne gehören ja wohl auch zu den Reizen der Kunst, das Wort im umfassenden Sinne genommen. Und wenn sie auch im allgemeinen im Ornament und der Musik eine größere Rolle spielen als in der Malerei, so kann ich doch wohl verstehen, daß man ihnen wenigstens in einigen — dekorativen — Gebieten der Malerei eine größere Rolle einräumen möchte, als ihnen in der Regel eingeräumt wird. Aber darum nun eine Erneuerung unsrer Malerei daraus zu erhoffen, daß unsre Maler recht oft in ein Kaleidoskop gucken und sich recht oft einen Serpentine-tanz ansehen, zu dieser Stufe der ornamentalen Auffassung bin ich denn doch noch nicht vorge drungen.

Auch fällt es mir durchaus nicht ein, nun die Bedeutung der realistischen Schule zu überschätzen. Es steckt auch in Hokusai noch sehr viel Konventionelles. Ich sehe überhaupt in diesem ganzen Japanismus nichts anderes, als eines der zahlreichen Symptome dafür, daß man sich neuerdings entschlossen hat, alle ästhetischen Werte umzuwerten. Dies spricht sich besonders in einer gewissen Indifferenz des ästhetischen Werturteils aus. Es gilt bei diesen jüngern Ästhetikern geradezu als Glaubenssatz, daß keine Epoche der Kunstentwicklung vor der andern den Vorzug verdiene, daß jede Richtung, so un-

vollkommen und primitiv sie auch sei, die gleiche Berechtigung mit jeder andern habe. Dabei werden natürlich die bisher verachteten und vernachlässigten Richtungen über Gebühr emporgeschraubt. Das „Retten“ ist auch hier an der Tagesordnung. Ein solches Umwerten ist ja psychologisch ganz begreiflich. Sieht man sich doch auch eine Landschaft statt in aufgerichteter Stellung gern einmal mit gesenktem Kopfe und durch die Beine an. Ob man aber diese Stellung lange aushält, ist eine andre Frage. Und solange man mir nicht nachweist, daß der Realismus notwendig zum Ruin der Kunst führen muß, daß die ganze glorreiche Entwicklung der realistischen europäischen Malerei vom fünfzehnten bis ins sechzehnte Jahrhundert hinein eine Entwicklung auf der schiefen Ebene, in der Richtung zum Verfall gewesen ist, solange sehe ich in Hokusai den natürlichen Abschluß der japanischen Kunstentwicklung und den Meister, der von allen japanischen Malern allein, und zwar auch er nur in einer gewissen Einschränkung, unsern modernen Künstlern als Vorbild vor Augen gehalten werden darf.

Solchen Erscheinungen wie dem Japanismus, dem Primitivismus, dem Symbolismus gegenüber hat man als deutscher Ästhetiker eigentlich einen schweren Stand. Man sieht, daß alle diese Richtungen nicht in Deutschland, sondern im Ausland aufkommen, daß sie ganz plötzlich, wie eine neue Kleidermode, in die deutsche Kunst hereinbrechen. Man schließt daraus, daß sie unserm Wesen fremd, daß sie Treibhauspflanzen auf deutschem Boden sind. Und dabei treten sie mit einer Siegesgewißheit auf, die jeden Beobachter in Erstaunen setzen muß. Wo ist das Publikum, das diese Moden billigt? Sind es nur die paar jungen Künstler und Kunstkritiker unsrer größern Städte, unsrer Kunstzentren, die sie mitmachen, oder sind auch andre Kreise von der Infektion ergriffen? Hat eine übermächtige geheimnisvolle Suggestion das klare Urteil dieser Leute getrübt, sie gewissermaßen jenseits von Gut und Böse, jenseits von Schön und Häßlich gestellt?

Ich weiß es nicht. Es kommt mir nur manchmal so vor, als ob ein einziger großer Irrtum die Massen zu solchen Richtungen fortrisse und den Blick der Einzelnen verblendete. Sehen sie die Gefahr nicht, oder wollen sie sie nicht sehen? Manchmal will es mir scheinen, als ob Anderen seine Märchen von des Kaisers neuen Kleidern eigens auf solche neu aufkommende Kunstmoden geschrieben hätte. Unsre moderne Kunst zieht alle zwei, drei Jahre einmal ein solches neues Kleid an. Alle Welt, die ganze Kritik schreit: Wie wunderschön! Das ist das einzig Wahre! Damit haben wir den neuen Kunstfrühling, den wir schon so lange erhoffen. Und einer sagt es dem andern nach, weil keiner zurückbleiben und für dumm gelten will. Da ist es dann natürlich eine undankbare Aufgabe, das Kind zu spielen, das plötzlich in naiver Heiterkeit und Unwissenheit ruft: Der Kaiser hat ja gar keine Kleider an! Aber ein solches Kind muß nun einmal dasein, und so gestatte man mir denn, dieses enfant terrible zu spielen. Vielleicht wird man mir doch über kurz oder lang einmal recht geben.

