



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Neue Kunstlitteratur

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

in das niedere Seminar Schönthal eintrat, um sich auf das Studium der Theologie vorzubereiten, das er aus eigener Herzensneigung und nach dem Wunsche der Eltern ergriff. Im Jahre 1864 kam er in das theologische Seminar in Tübingen und studirte dort vier Jahre. Nach Schluß des Studiums war er drei Jahre Vikar, zuerst in Eningen, dann in Ulm, worauf er als Repetent ans theologische Seminar nach Tübingen zurückkehrte. Eine wissenschaftliche Reise führte ihn sodann nach Südrußland, wo zu jener Zeit sein älterer Bruder Hermann eine Pfarrstelle bekleidete. Im Jahre 1873 wurde Paul Lang Diakonus in Leonberg; hier verheiratete er sich mit Selma, geborner Mäden. Von 1878 bis 1881 wirkte er als Pfarrer in Maulbronn, dann als zweiter Stadtpfarrer in Ludwigsburg und seit 1889 als Dekan in Urach, wo er am 19. März d. J. nach kurzer Krankheit, noch nicht 52 Jahre alt, starb.

So einfach dieses Leben auch verlief, und so kurz es auch war, so hat doch seine litterarische Thätigkeit reiche Früchte erzeugt. In Württemberg haben Paul Langs Dichtungen schon längst Beifall gefunden. Vielleicht tragen diese Zeilen dazu bei, sie auch im übrigen Deutschland bekannter zu machen.



Neue Kunslitteratur



zwanzig Jahre sind allmählich verstrichen, seit in Deutschland die sogenannte moderne Richtung der Malerei mit einer für jedermann wahrnehmbaren Deutlichkeit einsetzte. Heute läßt sich mit zwei Worten angeben, an welchem Punkte die Bewegung hält: in der eigentlichen, hohen Malerei sind die eigentümlichen Leistungen, die man erwartet hatte, ausgeblieben, und man wartet nicht mehr darauf; dagegen hat sich als selbständige Gattung eine neue dekorative Kunst von der Bewegung losgelöst, und sie verspricht sich eine Zukunft mit derselben Zuversicht, mit der vordem die eigentliche Malerei die Zukunft für sich in Anspruch nahm. Diese „angewandte“ Kunst wird wahrscheinlich demnächst für einige Zeit ganz im Mittelpunkte des künstlerischen Interesses stehen, während man von der eigentlichen Malerei der Modernen jedenfalls am längsten geredet hat. Freilich und Naturanschauung sind keine Ziele der Kunst, sondern nur Mittel, nicht einmal neue, denn man hat sie auch in frühern Zeiten gekannt und angewandt. Dadurch, daß man sie einseitig übertreibt, läßt sich keine neue Richtung begründen; Studien und Naturauschnitte, die nichts weiter zeigen als das, sind noch keine Bilder. Die Kunst kann nur nach wirklichen, fertigen Leistungen bemessen werden. Das ungefähr hielt man von der entgegengesetzten Seite her den Modernen entgegen, solange sie noch im Aufsteigen begriffen waren, und was unter Leistungen zu verstehen wäre, konnte man sich etwa

an den Werken Menzels, Böcklins oder E. v. Gebhardt's deutlich machen. Alles richtet die Zeit, lautet ein altes Wort. Wenn man nur immer die Zeit und ihren Richterspruch abwarten könnte!

Daß aus den Reihen der Modernen noch ein Menzel oder Böcklin erstünde, erwartet heute wohl keiner mehr. Die Bewegung, die selbstbewußt und wuchtig einsetzte, ist verlaufen, nicht nutzlos, aber doch ohne den lauten Ruhm, dem sie entgegenzugehen meinte. Das große Publikum, das immer dem Neuen nachgeht, um nicht selbst rückständig zu erscheinen, beachtet zwar noch die Absonderlichkeiten der modernen Malerei, es beginnt sogar, sie zu kritisieren, aber es bewundert sie nicht mehr. Wenn man alles zusammennimmt, was die Modernen überhaupt bei uns an Beifall erfahren haben, so reicht es nicht von ferne heran an die Erfolge eines einzigen im Anfang der siebziger Jahre, Hans Makart's. Und wer spricht heute noch von Makart! So vergänglich ist die Gunst des Tages, und so recht haben die behalten, die von vornherein die sogenannten Modernen in der Malerei zu diesen Vergänglichkeiten rechneten. Auch die Anhänger der Modernen scheinen sich allmählich von diesem Sachverhalt zu überzeugen, und die Herren von der Feder beginnen schon hie und da, ihnen einen ehrenvollen Rückzug vorzubereiten.

Das sind die ersten Eindrücke, mit denen wir die neuesten Hefte unsrer vornehmsten Kunstzeitschrift, des Pan (III, 3. 4, IV, 1), kürzlich aus der Hand legten; wir wollen sie uns heute etwas deutlicher zum Bewußtsein zu bringen suchen. Ursprünglich hatte ja der Pan wohl eigentlich die Malerei der Modernen vertreten und ins Leben eingeführt. Anspruchsvoll und breit wurden uns alle die unfertigen Skizzen vorgeführt, kaum durch erklärenden Text erläutert, als etwas selbstverständliches; sie sollten an und für sich wirken und schienen dazu bedeutend genug. Daneben wurden die Dichtungen der Neuern gestellt, sie sollten poetische Kunstwerke sein. Orientirende Aufsätze in pomphaftem, dithyrambischem Ton begleiteten das Neue in die Welt hinaus. Der Eindruck entsprach nicht den Erwartungen. Das Publikum fühlte sich bald durch die Kunst enttäuscht. Der Pan sah sich veranlaßt, seine Richtung zu ändern. Das Moderne wurde zwar nicht aufgegeben, aber die belehrenden Aufsätze wurden länger und gehaltvoller, es wurde auf die landschaftlichen Unterschiede unsrer heutigen deutschen Kunst Nachdruck gelegt, die ausländischen Modetheorien der Impressionisten, Symbolisten, Primitivisten, der Japonisten und der Plakatisten wurden eingeschränkt, dafür wurde aus der ältern deutschen Kunst herangezogen, was heute besondrer Aufmerksamkeit wert schien, kurz, eine mehr historische und belehrende Betrachtungsweise trat in Bezug auf die Kunst an die Stelle der selbstgefälligen Reklame. Die Dichtungen verschwanden zwar nicht, aber sie waren zum Teil noch unbedeutender als die in den ersten Hefen gegebenen Proben, sie hatten jedenfalls, mit diesen verglichen, nicht mehr den Reiz der Neuheit, sie waren langweilig und schienen in einer Kunstzeitschrift nicht mehr an ihrem Plage. Was die neuesten Hefte davon bringen, können wir übergehen, es sind die bekannten Namen und die bekannten Gattungen, Lyrik, Spruchdichtung, Erzählungen, darunter einige ganz nette, aber nichts, was auf so dauerhaftem Papier gedruckt zu werden verdiente. Vielleicht verschwindet dies einmal ganz, um dem Besten, was der Pan bietet, den belehrenden Aufsätzen, den Platz zu überlassen. Die Kunst, d. h. das Bild, tritt lange nicht mehr so anspruchsvoll auf. Radirungen, meist von Landschaften, farbige Lithographien, einige recht fragwürdige Plakate, Autotypien nach Bildern im Text, dekorative Kopf-, Seiten- und Schlußstücke, einige Porträts und Abbildungen von Skulpturen. Das Meiste davon dient den Aufsätzen als Illustration. Hervorragend sind nur einige Abbildungen nach Böcklin und Thoma,

und eine Anzahl Dürerscher Holzschnitte ruft uns den niemals alternden Wert und Ruhm der Alten ins Gewissen.

Mit Vergnügen haben wir die meisten der hier mitgetheilten belehrenden Aufsätze gelesen; sie sind wirklich lehrreich. Nur von einem kann man das nicht sagen, von der „Abendröte der Kunst“; er ist konfus und gemeinschädlich, so etwas sollte der Pan nicht aufnehmen! Paul Schulze spricht über Münchner Landschaftler, die ihre Motive aus dem Dachauer Moos nehmen, und giebt dazu einige Abbildungen nach Ludwig Dill. Auch er ist der Ansicht, daß die Pleinairisten keine Leistungen von Rang hervorgebracht, daß sie nur an Farbe und atmosphärische Wirkungen gedacht, die Linie aber, die Struktur der Landschaft, die Aufgaben des Zeichners vernachlässigt hätten. Ein Landschaftsbild sei kein zufälliger Naturauschnitt, es setze eine künstlerische Verteilung der Massen voraus, es solle, abgesehen von dem, was es darstelle, auch dekorativ, als Fläche wirken, wie man das an den Landschaften der Alten sehe, und diese Wirkung müsse den Naturauschnitt bestimmen. Mit starker Farbe und einfacher Zeichnung könne man dem Eindruck eines Teppichs nahe kommen, ohne der Natur Zwang anzuthun; man entnehme ihr außer den Einzelheiten noch die Anregungen zu einem größern architektonischen Rhythmus. Diese zunächst an Dills Landschaften dargelegte Idee setzt also neben das unmittelbare Naturbild eine ganz neue Art der früher heroisch genannten Landschaft. Anders sei dann, meint Schulze, das intimere und auch wohl meist kleinere landschaftliche Stimmungsbild zu behandeln; es müsse durch einen freieren Farbenvortrag wirken. Wir wollen uns dieses Zukunftsprogramm gern gefallen lassen. Es zeigt, daß man das bloße Abklatschen satt hat.

Weizsäcker spricht über Frankfurter Maler: Anton Burger, den Meister der heimatisch gestimmten Landschaft aus der nächsten Umgebung, den romantisirenden Aquarellisten und Zeichner Peter Becker und die Cronberger Landschaftler. Ohne Frage hat das feste und pazige Auftreten der Modernen auch das Gute gebracht, daß es unsre Blicke zurücklenkte auf ältere, zum Teil recht bescheidne Männer, die tüchtiges geleistet und noch nicht die ihrem Wert entsprechende Anerkennung gefunden hatten. Manche unsrer Kunstforscher haben in ihrem engern Kreise solche verkannten Talente entdeckt, denen man heute mit mehr Verständnis begegnen würde, und der vorliegende Aufsatz will auf das Gesunde und Berechtigte einer guten Lokalkunst aufmerksam machen. — Über die Verhältnisse an der Akademie zu Karlsruhe, wo sich nach Böschs und Bokelmanns Tode (1894) gegenüber der alten Richtung unter Ferdinand von Keller ein neuer Künstlerbund unter der Führung Schönlebers und des Grafen Kalkreuth gebildet hat, unterrichtet uns W. von Seidlig. Nicht um die Absonderlichkeiten der Modernen, die man längst als geschmacklos erkannt habe, sei es der dortigen Sezession zu thun, sondern um ihr ehrliches Streben nach Wahrheit, wobei die Frage nach der Malweise etwas nebensächliches sei. Der Verfasser verbreitet sich bei diesem Anlaß über die Dienste, die dem „Charakterlosen neunzehnten Jahrhundert“ dadurch erwiesen worden seien, obwohl sich ja keine der modernen Richtungen die Alleinherrschaft erstritten oder die alten Kunstweisen vernichtet habe. Wir stimmen darin mit ihm überein bis auf den Satz, daß die Modernen nicht darauf ausgegangen wären, „eine neue Kunst zu schaffen.“ Gewollt haben sie es allerdings, aber — selber habend nicht gekonnt es, sagte weiland König Ludwig, und hinterher spricht man begreiflicherweise davon nicht mehr so laut. — Über die Absichten der „Neo-Impressionisten“ und als Ankündiger einer in Berlin zu veranstaltenden Ausstellung von Bildern dieser Richtung handelt Paul Signac. Die Sache kommt natürlich, wie alle vollkommne Gabe, aus Paris,

wo man zuerst 1886 leuchtende und dabei harmonisch gestimmte Bilder in reinen, prismatisch aufgelösten Farben sah. Der Neoimpressionismus ist eine weitere Entwicklung dessen, was die frühern Farbenimpressionisten beabsichtigt hatten. Seine Anhänger knüpfen an Delacroix an, dessen Abneigung gegen das Grau sprichwörtlich geworden ist, und dessen Bilder immer farbiger wurden; er trat in seinen Schriften gegen das Mischen der Farben auf und wies namentlich auf die Wirkung neben einander gesetzter reiner Komplementärfarben hin. Eingehend hat dann der englische Ästhetiker Ruskin von einem „Zerlegen“ der Farben durch Auftrag neben oder über einander gehandelt. Er hatte das an der Aquarellmalerei beobachtet und forderte es nun für jede gute Malerei, in welcher Technik auch immer. Der Ton einer Farbe soll nicht durch Mischung mit einer dunklern verstärkt werden, sondern durch kräftigeres Auftragen derselben Farbe, die Abschattung soll nicht durch Mischung erfolgen, sondern durch Aufsetzen lauter einzelner Töne, oft in ganz kleinen Strichen, Flecken oder Punkten; das Spiel mehrerer Farben sei reizvoller für das Auge als der Eindruck einer eintönigen Fläche, und um die Farben besonders leuchtend zu machen, solle man zwischen den einzelnen farbigen Punkten etwas Weiß stehen lassen. Nicht die zu dunkeln Farben, sondern die Mischung und der zu gleichmäßige Auftrag seien schuld an den trüben braunen und grauen Bildern, die man bis dahin für schön gehalten hätte; sauber und mosaikartig müsse jede gute Malerei ihre Farben hinsetzen, dann erst könnte sie auf das Auge wirken wie die farbige Natur. Die Neoimpressionisten lassen also den Mischungsprozeß ihrer reinen, auf die Leinwand gesetzten Farben sich erst auf der Netzhaut des Auges vollziehen, sie halten die Elemente, aus denen sich die Miancen außer der Lokalfarbe, also Beleuchtung, Beschattung, Reflex ergeben, ebenfalls getrennt, berücksichtigen dabei Kontrastwirkung, Abschwächung und Strahlung und drücken die Trennung oder Zerlegung der Farben auch noch weiter in der Größe der einzelnen Pinselstriche aus, sodaß sich das Ganze in Farbe und Zeichnung erst bei einem gewissen Abstände im Auge vereinigt. Das Auge übernimmt Leistungen, die ihm früher teils durch die Mischung auf der Palette, teils durch die Art des Auftrags auf die Leinwand abgenommen wurden, es wird durch die neue Kunst mehr angeregt, und darin soll für diese selbst die weitere Hoffnung auf die Zukunft liegen. Einige dieser neuen Impressionisten verwerten außer jenen allgemein geltenden Regeln noch andre Mittel für ihre Eindrücke. Der Charakter der Bilder wird durch Linien mit bestimmt, steigende bedeuten Freude, sinkende Trauer, horizontale Ruhe, ferner durch Tönung und Miance: helle und warme Farben passen zu aufsteigenden, dunkle und kalte zu fallenden Linien. Der Neoimpressionist wirkt wie der Dichter und steht erst am Anfange dessen, was mit dieser Kunst überhaupt noch einmal geleistet werden kann. Dürfen wir zu diesem mit großer Wärme vorgetragenen Problem unsre bescheidne Meinung sagen, so liegt ja ohne Frage etwas richtiges darin beschlossen, was man am trivialsten so ausdrücken könnte, daß reine Farben bunt wirken. Der Neoimpressionismus läßt sich wahrscheinlich in der dekorativen Kunst unmittelbar anwenden, gegenüber einer Malerei in höhern Sinne können aber seine Bestrebungen nur den Rang einer Versuchstation beanspruchen, deren Arbeiten man dankbar verwertet, sofern dabei zwischen Experiment und Leistung reinlich geschieden wird. Werden aber, wie es bei neuen Kunstrichtungen leicht geht, Mittel und Ziele für dasselbe genommen, so kann man auch ein Plakat oder eine nach den Grundsätzen der neuen Richtung entworfne „fünffarbige Original-lithographie,“ deren einige im Pan veröffentlicht werden, für ein Gemälde ausgeben, und viele werden es dafür halten. Bei der großen Gunst aber, in der

neuerdings die dekorative Kunst steht, könnte dieser Zustand wohl dahin führen, daß das kunstfreundliche Publikum sich schließlich keine Rechenschaft mehr zu geben wüßte über den Unterschied zwischen einem Bilde und einem Tapetenmuster. Das wäre vielleicht für die Bestrebungen der Neoimpressionisten gar nicht so ungünstig, und weil der Weg zum guten Ziel hier auf jeden Fall noch über sehr viel Thorheit hinführt, so wird der Kunstfreund, wenn man das Wort in seinem bisherigen Sinne nimmt, der neuen Richtung gegenüber zunächst wohl noch andre Empfindungen haben als die der ungemischten Freude, und es war immerhin klug von der Redaktion des Pan gehandelt, daß sie das Wort zur Einführung einem Pariser Künstler überließ, der selbst Neoimpressionist ist. — Aus der Zahl dieser kleineren Aufsätze erwähnen wir schließlich noch einen über den Bildhauer Auguste Rodin, geboren 1840, den man den französischen Michelangelo genannt hat. Roger Marx setzt uns auseinander, inwiefern das richtig sei. Wir finden die Charakteristik zutreffend und die Schätzung nicht übertrieben. Rodin machte sich zunächst durch allgemein ansprechende Porträtbüsten bekannt; in seine Statuen (das eiserne Zeitalter, Johannes der Täufer als Prediger) fand sich das Publikum nicht gleich, sie waren ihm zu abstrakt, und eine 1880 angefangne Erzthür mit Reliefs aus Dantes Hölle für das künftige Museum der dekorativen Künste ist noch nicht zusammengefeßt. Bei Michelangelo wie bei Rodin, sagt Marx, gehe alles von der Natur aus, aber man dürfe nicht vergessen, daß seit Michelangelo Jahrhunderte verfloßen seien, daß sein Schüler einer andern Nation angehöre, und daß Rodin als moderner Pessimist und Erbe der französischen Tradition des achtzehnten Jahrhunderts Angst und Dual ergreifender darstellen müsse und für Innigkeit und Anmut, für Frau und Liebe mehr Ausdruck haben könne. Uns Deutschen wird die auf unendlich mühevollen Studien beruhende hohe äußere Vollendung seiner Werke, dieses Natürliche, Selbstverständliche der Form wohl noch bewundernswerter erscheinen. Das Geheimnis des Technischen, meint Marx, sei nicht zu ergründen. Wenn man die Natur äußerlich abforme, gerade wie die Maler sich jetzt von den Photographen helfen lassen, und wenn die Bildhauer die Ausführung ebenfalls nicht mehr selbst übernähmen, so machten alle diese physiognomielosen Marmorwerke einer Ausstellung den Eindruck, als seien sie aus einem einzigen italienischen Atelier hervorgegangen. Da bedürfe es nun eines Meisters, der eine neue Seele schaffen und die Form zwingen könnte, anstatt ihr nur zu gehorchen, und diese Kraft habe Rodin gehabt. Es scheint das, wenn man auf die beigegebenen Abbildungen sieht, nicht zuviel gesagt.

Das Wertvollste, was diese drei Hefte des Pan enthalten, sind Mitteilungen über Böcklin anläßlich der Ausstellung seiner Werke in Basel, Berlin und Hamburg. Zunächst thut es wohl, daran teilnehmen zu können, wenn ein Mann, dem der Weg durchs Leben nicht leicht geworden ist, die verdiente Anerkennung findet, bevor es zu spät ist. Sodann dringt die hier vorgetragne Schätzung tiefer in das Wesen der Sache, als der gewöhnliche laute Beifall, und schafft uns neue Erkenntnis und einen hoffentlich bleibenden Gewinn. Die Kritik, so führt zunächst Tschudi in einer Einleitung aus, hat den Künstler nicht gefördert, sondern ihm seine Arbeit erschwert, er mußte sich trotz ihr und gegen ihre Stimmen ganz allein seinen Weg suchen. Böcklin gehört zu den nicht zahlreichen Malern von tiefer Bildung, die sich über ihr Schaffen Rechenschaft zu geben suchen, nach Klarheit ringen und vom Kleinsten ausgehend zu einer eignen vollständigen Theorie durchdringen. Es liege, meint Tschudi, in der Natur aller Kunstschreiberei, daß sie über allgemeine Charakteristiken oder mehr oder weniger begründete Urteile eines bestenfalls gebildeten

und vorurteillosen Geschmacks nicht hinauskomme. Von Gelehrten oder Schriftstellern ausgeübt, hatte ihr nicht bloß bei allen technischen, auch bei den subtileren Fragen einer angewandten Ästhetik ein dilettantischer Zug an. Dickleibige Bücher, in denen nur von Bildern die Rede sei, enthielten oft nicht eine einzige künstlerische Analyse; den Künstlern seien sie darum gleichgültig, und dem Publikum gäben sie wohl Schlagworte, aber keine wirkliche Belehrung. Das Beste über Kunst sei von einzelnen Künstlern selbst gesagt worden, aber nur, wenn sie sich über ihre eigne Kunst ausgesprochen hätten und über dunkle Empfindung und primitive Fassung des Atelierjargons hinausgekommen wären. Böcklin aber habe sich zu einer literarisch wiederzugebenden Form durchgerungen, die seinen Mitteilungen einen allgemeinen Wert verleihe. Nun folgen Tagebuchaufzeichnungen, die ein begabter junger, 1887 verstorbener Maler, Rudolf Schick aus Berlin, im Verkehr mit Böcklin namentlich in Rom seit 1866 niedergeschrieben hat. Sie schließen sich meist an bestimmte Bilder Böcklins an und geben Aussprüche, Urteile und Grundsätze, die von einer Tiefe der Auffassung, einer Strenge und Eindringlichkeit des Studiums zeugen, wie sie auch die sorgfältigste Betrachtung seiner fertigen Bilder allein schwerlich erkennen lassen würde. Böcklin hielt sich auch bei dem Unbedeutendsten an das Vorbild der Natur, obwohl er nicht gerade viel auf das Zeichnen nach der Natur gab; man sollte beobachten, sich Rechenschaft abverlangen und aus der vertieften Erinnerung die Gegenstände wiederzugeben suchen, dann aber in allen Einzelheiten durch Vergleichen mit der Natur nachprüfen und ändern. So arbeitete er jede Form von dem einzelnen Blatt einer Pflanze an durch, jeden Farbenton, jede Schattirung, jedes Licht und jeden Reflex. Ohne Naturporträt zu sein, sollte jedes Bild seine eigne, innere Naturwahrheit haben. Diese aber sollte nur das Mittel sein zum Ausdruck der beabsichtigten und ihm selbst klarbewußten bildmäßigen Stimmungen, bei deren Niederschrift er im einzelnen völlig experimentierend verfuhr.

Künstler, Dilettanten und Bilderfreunde erhalten in unzähligen Notizen ein deutliches Bild von Böcklins Technik; bekanntlich spürte er den Verfahrensweisen der alten Meister nach, präparierte seine Farben selbst, wandte allerlei Arten von Tempera an. Aber er erstrebte auch bei den einfachsten Gegenständen weitergehende Wirkungen, Eindrücke und Stimmungen, wie sie die Natur mit Farbe und Licht, mit Linien und Formen auf unser Gemüt ausübt, wie wir sie dann durch Gedankenaassoziation weiterführen. Wesentlich ist endlich für Böcklins Bilder der Aufbau und die immer zuerst genau festgestellte Anlage des Ganzen. Zugleich mit den großen Linien der Komposition werden Hauptmassen der belichteten und beschatteten Flächen verteilt, die Farben im Großen gesetzt, und auf diese sozusagen dekorative Flächenanordnung folgt dann die vom Kleinsten an aufsteigende Durchmodellierung, die mit den oben bezeichneten Mitteln einer mühevollen, forschenden Methode zur Vollendung führt. Nicht in dem, was die meist ungemein einfachen Gegenstände bedeuten, liegt der Schwerpunkt seiner Kunst, sondern in dem, wie sie auf uns wirken; der Künstler erreicht, was er will, nämlich sich selbst mitteilen, er ist unser bester Impressionist, um dieses viel mißbrauchte Wort hier einmal anzuwenden. Man wird ihn darin mit Jug und Mecht neben einen Großen der frühern Zeit stellen können, so verschieden auch die beiden in ihren Gegenständen sind, neben Claude Lorrain, zu dessen Landschaften uns ein der Sehnsucht verwandtes Gefallen immer wieder hinzieht. Dieser innere Gehalt der Böcklinschen Landschaften wird unabhängig von allen Wandlungen des Geschmacks ihre Zeit überdauern, weil er nach unsrer bescheidenen Meinung wertvoller ist, als die jetzt von seinen Anhängern vielleicht noch höhergestellte, vielbewunderte, aber auch, wie man ja weiß, vielgeschmähte Figuren-

mythologie. — Höchſt belehrend ſpricht ſich, wie immer, wenn er das Wort in ſolchen Fragen nimmt, Alfred Lichtwark über Böcklins Kunſt aus. Noch vor zehn Jahren belächelte und verſpottete man ſeine Bilder in weiten Kreiſen, jezt bei den Ausſtellungen in Berlin und Hamburg zeigte ſich eine ebenſo allgemeine Begeiſterung, ein nicht nur oberflächliches Beſuchen und Beſehen, ſondern ein ehrliches Bewundern, ein an Ehrfurcht grenzendes Verſenken, und eine beſonders große Anziehung übte Böcklin auf die Jugend aus. Woher iſt dieſer Umſchwung gekommen? Die Kunſterkenntnis kann in ſo kurzer Zeit nicht ſo gewachſen ſein, Modebegeiſterung müßte, wenn man ſie annehmen wollte, ſelbſt wieder erklärt werden, alſo kann Lichtwark nur an eine Maſſenſuggeſtion denken. Der Menſch hat den Wuſch, ſich packen zu laſſen, und ſo kommt die Stimmung, die zur Aufnahme einer großen Erſcheinung nötig iſt. Auffallend war ſodann, daß die Farbigeit, die früher den einzelnen Böcklinſchen Bildern gegenüber vom Publikum jedesmal als etwas fremdartiges empfunden wurde, hier bei der Maſſenanhäufung nicht mehr überräſchte, ſodaß man zunächſt wohl an ein Nachdunkeln der Bilder hätte glauben mögen, was ſich doch bei näherer Prüfung als unrichtig erwies. Wir haben alſo im letzten Jahrzehnt alleſamt mehr Farbe ertragen und verlangen gelernt, und Böcklin iſt nicht mehr, wie in den ſiebziger Jahren, der einzige Farbenbringer. Das Groß der Jugend iſt weiter vorausgeſchwärmt, teils, wie einige Münchner, in Regionen, wo die Farbe hauptſächlich nur dekorativen Wert hat, teils, wie die Worpsweder, „mit der an der Anſchauung ſüdllicher Farbenpracht entwickelten Intenſität Böcklins die Eigenart eines nordiſchen Landſchaftsgebiets nachführend.“ Böcklins Anſchauung von der Farbe, die uns heute ſchon hiſtoriſch berührt, wurde in den ſiebziger Jahren als neu empfunden und abgelehnt von demſelben Publikum, das ſich wie die Maſſe der Künſtler und das ganze Kunſtgewerbe Maſart zuwandte. Maſart hatte ſein Talent in den Dienſt der Menge geſtellt, die nach ſoviel Zeichnung, Antuſchung, Karton und blaſſem Fresko nun endlich nach Farbe verlangte. Maſart bot ſie ihr; ſie brauchte dabei nicht viel nachzudenken, und die rieſigen Flächen imponirten, da man noch nicht durch die Panoramamalerei abgeſtumpft war. „Und die Maſſe war ihm dankbar, huldigte ihm auf den Knien, überſchüttete ihn mit den Schätzen des Abend- und Morgenlandes und ſtellte ihn äußerlich den Königen der Politik und der Geldwirthſchaft gleich. Die Herrſchaft ſeiner Farbenanſchauung reichte bis in jede Tapeziererwerkſtatt und jeden Sticluden, wo ſie immer noch nicht aufgehört hat. Seine Bilder ſind heute faſt vergeſſen. Sie üben kaum noch eine lebendige Wirkung aus. Sein Andenken aber iſt noch nicht erloſchen, weil in den dekorativen Künſten eine neue Anſchauung ihr Haupt erhoben hat, das ihm in heftiger Gegnerschaft zugewendet iſt.“ Maſart ſtarb zur rechten Zeit, als er noch in voller Gunſt ſtand; ſeine Laufbahn war um 1880 weſentlich abgeſchloſſen. Er hatte zwei Jahrzehnte lang Böcklin verdunkelt, denn um ſoviel war dieſer mit ſeiner Anſchauung zu früh gekommen. — Der Gedanke liegt nahe, was ein Mann wie Böcklin erſt geleiſtet haben würde, wenn ſeine Zeit ihn gefördert hätte. Lichtwark meint mit Recht, man werde ſpäter bei dem Rückblick auf das neunzehnte Jahrhundert Begabung und Leiſtung für ſich betrachten und den deutſchen Künſtlern unſrer Zeit zu gute halten müſſen, daß ſie unter den ungünſtigſten Umſtänden gearbeitet hätten. Denn in der That ſeit 1830 gab es bei uns viel mehr Künſtler, als man brauchte, aber die alten Gönner Kirche, Fürſten und Adel fehlten; an Stelle der Fürſten ſchaltete die unperſönliche Kunſtpflege der ſtaatl. Kommiſſionen, an Stelle der Mäcene ein künſtlerlich ganz ungebildeter Bürgerſtand und das Unternehmertum der Kunſthändler. Und nun kam die Heipetteſche der ſich

von Jahr zu Jahr mehrenden Ausstellungen hinter die Künstler, und dazu seit mindestens vierzig Jahren der Einfluß fremder Beispiele. Weil unsre größten Künstler früher die Technik zu sehr vernachlässigt hatten, mußte jetzt der ausländische Einfluß umso stärker nachhelfen, und die Muster wechselten nach den Mittelpunkten, die in die Mode kamen: Antwerpen, Paris, Amsterdam, England, Schottland, Amerika, Japan. Woher sollte bei soviel Anpassung eine ruhige Entwicklung aus eigener Kraft kommen! Die Beunruhigung wird zu einer Lebensgefahr. „Das Genie überwindet sie, aber für die Mehrzahl unsrer Talente ist es der Tod.“ Ohne Frage ist es in unsrer Zeit für einen Künstler so schwer, wie es vielleicht noch niemals war, sich nach seinen Fähigkeiten zu entwickeln, vollständig die ihm angemessene Art des Ausdrucks zu finden, seine „Form,“ wie man in der Ausbildung der Akrobaten und Athleten das höchste erreichbare Maß nennt. Bei den meisten wird man später sagen können: Aus ihnen wäre unter günstigeren Umständen etwas andres geworden! In Holland im siebzehnten Jahrhundert fand umgekehrt wahrscheinlich jeder Maler seine „Form,“ für jede Gattung war Nachfrage, und wer zum Stillleben Lust hatte, brauchte keine Madonnen zu malen, weil sie besser verkäuflich gewesen wären. Talente wie Beyeren und Heda würden es heute bei uns zu keiner Form gebracht haben, sagt Lichtwark mit Recht, denn wenn man auch vielleicht Frühstücksbilder genug kaufte, um einer solchen Spezialität den nötigen Nährwert zu geben, in welcher Schule sollten sich Künstler ungestört so einseitig und zugleich so vollkommen auswirken! Dies also sind Gesichtspunkte, die für die Behandlung der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts zu verwerten sein werden. Wie für die schaffende Seele, sagt Lichtwark, so gälte auch für die genießende der Begriff der Form, aber wenn der Künstler sie heute nur selten erreiche, der Aufnehmende bleibe in unsrer Kultur mit einem sehr viel höhern Satz „hinter seiner Form“ zurück! Das ist bedauerlich, vielleicht auch etwas trübe gesehen, oder es ändert sich daran wohl noch etwas, wenn erst alle, die auf die genießende Seele belehrend einwirken, dazu so berufen sein werden wie er.

Wie gewöhnlich, so bringt der Pan auch diesmal einiges über „angewandte“ Kunst. Über „realistische Architektur“ handelt im Anschluß an das Wertheimische Kaufhaus an der Leipziger Straße in Berlin Lichtwark. Er giebt unter dem Titel: Bürgerliche Baukunst auch wieder einen seiner hübschen Städteaufsätze, diesmal ein Bild von Klausthal, wie es geworden ist, und wie es sich in der neuesten Zeit verändert hat; die Methode der Betrachtung ist natürlich und scheinbar selbstverständlich und doch originell, weil sie bis auf Lichtwark keiner angewandt hat. „Das kommende Geschlecht wird, wenn nicht Einhalt geschieht, keine Ahnung mehr haben, wie schön die Städte einmal gewesen sind.“ Darum schildert er sie, ehe sie untergehen. Denn „warum sollte es den einsamen Bergstädten anders ergehen als so vielen Städten und Städtchen in Norddeutschland!“ Von Berlin aus dringt der Cementbau ein mit abstrakten Fassaden und vielen schlechten Ornamenten in deutscher Renaissance und Rokoko, von Hannover der Rohbau mit gelben Ziegeln, Türmchen und Giebelchen und den kleinlichen Dächern in scheußlichem rotvioletterm englischem Schiefer. Ziegeldach und Schieferdach sind erst durch den Einfluß der Versicherungsgesellschaften an die Stelle des früher verbreiteten Schindeldachs getreten. Manches Haus steht noch da mit dem ältern Typus, der nicht auf die äußere Regelmäßigkeit der Fassade ausgeht, sondern auf die angemessene Beleuchtung der Innenräume mit Fenstern da, wo das Zimmer sie braucht. Ein solches Haus macht den Eindruck eines ganz modernen englischen Wohnhauses, wie es sich im Anschluß an altenglische Vorbilder entwickelt hat. Mit Hilfe dieser Reste könnten wir einen prakt-

tischen bürgerlichen Baustil einführen, der mit der unseligen Tradition des italienischen Fassadenschemas bricht. Dazu gehören die farbigen Thüren und Fenster. Wo Farbe angewandt wird, kommt keinerlei Form dagegen auf. Aber den fortschrittlichen Architekten folgen die Anstreicher und machen alles steingrau oder naturfarben, wie sie es auf ihren Schulen gelernt haben. Pastoren und Lehrer sollten die Bewohner solcher Städte in dem Alten bestärken und gegen die Maurer- und Malermeister schützen. „Denn mit dem einfachen koloristischen Hause, das sein Bewohner durch eigenhändige Erneuerung des Anstrichs selber frisch und freundlich zu halten imstande ist, schwindet der letzte Rest künstlerischer Kultur und die Freude am Hause und an der so wichtigen Blumenzucht, die hinter holzfarbenen gefrichenen Fensterrahmen erfahrungsgemäß zurückgeht.“ Die letzten Ursachen des Übels liegen an der Erziehung der Architekten und Bauhandwerker. Es fehlt die Überzeugung, daß es für die bürgerliche Architektur nicht auf die ornamentale Form, sondern auf die Farbe ankommt. „Noch ist in den kleinen Städten und Dörfern im ganzen Norden das Material vorhanden, um das Wesen des koloristischen bürgerlichen Baustils kennen und empfinden zu lernen. Aber es ist schon die höchste Zeit, wenn wir nicht wieder einmal zu spät kommen wollen.“

Henry van de Velde spricht sich über das Prinzip und den Aufbau seiner bekannten modernen Möbel so klar aus, daß einige Mitteilungen daraus das Verständnis dieser vielbesprochenen Gegenstände vielleicht mehr fördern, als was andre darüber geschrieben haben. Er will nicht schaffen, was schön sein soll und doch den Ansprüchen des Nutzens gehorchen muß, wie das in irgend einem historischen Stil entworfne, nachgeahmte Möbel, sondern was vernunftgemäß ist in Sein und Schein. Ein nützlichcs Hausgerät, wenn es seinen praktischen Zweck mit logischer Strenge ausdrückt, sein Material, also das Holz, ehrlich zeigt, als Fläche sowohl wie in der Ausführung, wenn es endlich einheitlich und geordnet erscheint, übersichtlich in seinen Umrissen, ein solches wird von selbst schön werden. Diese Schönheit sei die vernunftgemäße, den Gegenständen innewohnende, unterschieden von der der Archäologen, die ihre Vernunft unter einem Wust von Kenntnissen und Zeitmoden begraben hätten. Alle fremden Teile eines Möbels, Schrauben, Schloffer usw. müssen in dem Ganzen aufgehen, manchmal müssen sie sogar, wie die Haken eines Kleiderständers, das Aussehen des Möbels bestimmen, seinen Bau und seine Einteilung vorschreiben. Da die einzelnen Teile am sichersten mit der Schraube befestigt werden, so kann sich van de Velde keinen denken, „dessen Leben und Logik man nicht aus der Schraube herleiten müßte.“ Der Schraubentopf, mag er glatt oder rund sein, ist Mittelpunkt und Keim des Ornaments; man braucht dazu keiner Anleihen aus der organischen Welt. „Ich glaube, daß der edelste Teil jeder Ornamentik immer das Abstrakte sein wird.“ In den Formen eines Möbels sei eine Art von ewigen Gesetzen zu entdecken. „Die Mittel, die ich anwende, sind dieselben, wie die der ganz frühen und vollstümlichen Epochen des Kunstgewerbes; nur weil ich begreife oder bewundre, wie einfach und logisch und schön der Bau eines Schiffes, eines Gerüsts, eines Wagens oder eines Schubkarrens ist, bin ich befähigt, einigen gesund geliebten Menschen zu Gefallen zu arbeiten, die einsehen, daß was an mir fremdartig scheint, aus der Anwendung von unanfechtbaren und althergebrachten Grundätzen hervorgegangen ist, aus einer Logik, die bedingungslos und ohne Zaudern dem Zwecke nachgeht, und aus einer rückhaltlosen Offenheit in Bezug auf die angewandten Mittel, die natürlich für jeden andern Stoff andre sein müssen.“ Stolzer als auf diesen für ihn selbstverständlichen Grundsatz des streng logischen Arbeitens ist er auf einen zweiten, persönlicheren, nämlich systematisch

bei Möbeln alles zu vermeiden, was nicht durch die Großindustrie verwirklicht werden könnte, jede Form und jedes Ornament zu verwerfen, die ein moderner Maschinenbetrieb nicht leicht herstellen und wiederholen kann. Es ist klar, wie sehr schon dieser eine Satz gegen die historischen Stile entscheidet. Van de Velde's Ideal ist die tausendfältige Vielfältigung seiner Schöpfungen, denn ein Mensch sei um so mehr wert, je zahlreicheren Menschen sein Lebenswerk Nutzen bringe. Das Ideal des frühern Kunstgewerbes ist aber jedenfalls die Einzelausführung, und trotz allem Fortschritt der Maschinen werden wahrscheinlich die Händler bis in alle Ewigkeit ein besonders gutes Stück als „Handarbeit“ empfehlen. Es könnten ja vielleicht beide Methoden und auch beiderlei „Stile“ neben einander bestehen. Ein einzelnes dieser vernunftgemäß erfundenen Möbel wird manchem gefallen und in ihm auch wohl die Empfindung einer gewissen Schönheit erregen, dem doch ein mit diesen Einrichtungsstücken einheitlich ausgestattetes Zimmer entsetzlich nüchtern und einförmig vorkommen würde. Müßten wir selbst entscheiden zwischen dem Alten und diesem Neuen, so würden wir keinen Augenblick schwanken, was wir vorziehen. Van de Velde erzählt, er habe das Glück gehabt, sich ein Haus bauen zu dürfen; dieses unterscheide sich von den daneben stehenden nur dadurch, daß es sehr bescheiden, streng logisch und ohne den geringsten Schmuck gebaut sei, während die andern phantastische Masken und ganz unnütze Türme hätten. Obwohl es also das einzige vernunftgemäße sei, so erwecke es doch, wenn Leichenzüge davor vorüberkämen, jedesmal unter den Leidtragenden eine unwiderstehliche Heiterkeit; sie müßten also jene Häuser als die vernunftgemäßen und feines als das wahnwitzige ansehen. Das ist nun gewiß nicht hübsch von den Leuten, aber aufrichtig gestanden sind wir nicht ganz sicher, ob wir selbst ernsthaft bleiben würden.

Hiermit sind wir schon in das Fahrwasser der Zeitschrift für angewandte Kunst geraten, von der uns neue Hefte (Juli bis September 1898, München, Bruckmann) vorliegen. Sie sind gegen die früheren in sehr zweckmäßiger Weise geändert: der Text ist beschränkt, die Illustration bedeutend erweitert worden. Bei kunstgewerblichen Gegenständen und den jetzt interessirenden Fragen des Mobiliars und der Dekoration von Innenräumen bedarf es reichlicher Anschauung, während das große Publikum des Lesens über diese Dinge leicht müde wird. Jedes einzelne dieser Hefte genügt nun wirklich vortrefflich seinem Zweck, uns eine Anschauung von dem zu geben, was augenblicklich den Bewohnern der großen Städte vorgefetzt wird. Die litterarische Behandlung ist nicht einseitig, es kommen auch Stimmen zur Geltung, die der modernen Richtung nicht unbedingt ergeben sind, wie Alfred Lichtwark, dem die Tradition alles ist, und für den das freie Walten der Phantasie erst in zweiter Linie kommt, wie er selbst sagt im Eingang eines Aufsatzes über einen dieser Stürmer, den Wiener Architekten Joseph Hoffmann, und seine neuen Häuserfassaden. Das wäre etwa auch unser Standpunkt, von dem aus wir den Inhalt der Hefte kurz überblicken wollen. Das Meiste hat München beigeleert, in dessen vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk man zur Zeit jedenfalls am besten sieht und bekommt, was der moderne Geschmack bietet. Technisch sind diese Möbel, schmiedeeisernen Leuchter, Vasen aus Metall und Thon, Glasfenster, Hängeuhren mit Holzzifferblättern und langen Gewichten, Ofenschirme, Wandbehänge, Stickereien usw., gewiß ganz vorzüglich behandelt, gut und echt im Material, solide für den Gebrauch, und die abgebildeten eingerichteten Räume geben auch vielleicht eine gewisse Einheitlichkeit des Eindrucks, obwohl schon dies zweifelhaft werden dürfte, sofern nur jemand seine Eindrücke etwas im einzelnen analysiren möchte. Aber nun frage sich jeder aufrichtig nach dem Inhalt dessen, was er nach seiner

Empfindung bisher Schönheit zu nennen pflegte, ob ihm das hier genüge und gefalle als Ersatz für das, was die historischen Stile ihm boten! Gemeinsam ist allen diesen Arbeiten, welcher Gattung sie auch angehören, ein Abweichen von dem bisherigen, der Architektur entnommen Aufbau und dem gegenständlich etwas bedeutenden Ornament; man möchte es beinahe ein Ausweichen nennen. Nur keine Säule, kein Gesims, nichts, was, z. B. bei dem Möbel, über das „Brett“ hinausgeht, keine wirkliche Naturform in der Verzierung, immer Linie, Welle, Schraube, Spirale! Kann uns das wirklich entschädigen für den Reiz der Form, den in den historischen Stilen schon das einfachste Gerät zeigt? ganz zu schweigen von dem reichen Spiel der Phantasie, die mit ihren Verzierungen wieder unsre Phantasie beschäftigt und anregt. Sollte nicht wirklich mancher Betrachter dieser Abbildungen das Ornament der Geräte da am hübschesten finden, wo es ganz in die natürlichen Pflanzenformen zurücklenkt, also sich dem der historischen Stile wieder nähert? Was gewähren uns denn z. B. diese sogenannten Vasen, abgesehen etwa von der Farbe ihres Stoffs, für ein Wohlgefallen? oder die Schmucksachen im Schmiedeeisenstil, bei denen es schade ist um das Gold und die Edelsteine? Was hätte wohl Hans Holbein dazu gesagt! Aber wir wollen niemand die Freude verderben an diesen Sachen, der sie wirklich daran hat, wir finden manche der vielen abgebildeten Münchner Willen mit ihren Interieurs ganz behaglich, manche freilich auch, und namentlich die Gebäude der Wiener Jubiläumsausstellung, fast sämtlich derartig sonderbar, wie den Teilnehmern des Leichenzuges das Haus van de Velde erschien, und meinen schließlich ganz offenerzig, daß vieles einfach scheußlich ist, z. B. der Entwurf zu einem Bismarckdenkmal, das wie ein Leichenverbrennungsöfen aussieht, oder Bilderrahmen im Plakatstil, auf denen mehr zu sehen ist, als auf dem eingerahmten Bilde selbst, oder Bronzen, von denen man nicht weiß, sollen sie Gebrauchsgegenstände oder bestimmte Figuren vorstellen. Wir meinen, die ganz zufällig schaffende Phantasie des einzelnen Malers, die ängstlich den Vorbildern ausweicht, um nicht unselbständig zu erscheinen, ist doch nicht reich genug, das Erbe einer großen zusammenhängenden Tradition zu ersetzen und zu verdrängen. Gesund an der Bewegung ist das Streben nach Einfachheit und nach Wahrheit in Bezug auf das Material. Erfinden aber kann keiner neues, als der es wirklich in sich hat oder der, wie Dürrer sagt, „inwendig voller Figuren ist,“ und die meisten der hier vorgeführten Gegenstände wären uns lieber, wenn sie ganz ohne alle Ornamente wären. Dann stellten sie den reinen Gegensatz gegen das Frühere dar, während man so manchmal ausrufen möchte: Nein, Kinder, davon laßt eure Hände, das könnt ihr doch nicht! Das ganz Einfache, Schmucklose hat ja auch seine Berechtigung; wo aber Schmuck sein soll, da verlangt man mehr Erfindung, als die Moderne bis jetzt gezeigt hat.

Es scheint uns doch, wenn wir diese ganze moderne Bewegung in der Architektur und dem Gerät zu verstehen versuchen, darin etwas gegen die Lehre aller gesunden historischen Entwicklung gefehlt zu werden, daß man zu Neuem nur greifen soll, wo das Alte nicht mehr genügt; hier will man neu um jeden Preis sein und erfinden, wozu noch gar kein Bedürfnis vorliegt. Der Sinn für das gute Alte ist aber schon durch die vielen Sammler von Kunstgegenständen zu tief in die wohlhabendern gebildeten Kreise eingedrungen; es wird für einen neuen Stil stärkerer Reizmittel bedürfen, damit er sich durchsetzen kann, als uns bis jetzt geboten worden sind.

Aus der deutschen Stadt, die nächst München am meisten für die neue Bewegung thut, Dresden, ist ein ausgezeichnetes kleines, zunächst für Kunsthandwerker

bestimmtes Lehrbuch hervorgegangen, das, von der Moderne unberührt, ganz auf die historischen Stile aufgebaut ist: Kunstgewerbliche Stilproben, ein Leitfaden zur Unterscheidung der Kunststile, auf Veranlassung des königlich sächsischen Ministeriums des Innern herausgegeben von der Kunstgewerbeschule in Dresden (Leipzig, Hiersemann). Dreißig Tafeln mit gut gewählten Abbildungen, nach den Stilen historisch geordnet und mit kurzen Erläuterungen von Professor Verling versehen, leisten das, was der Titel verspricht, in so vorzüglicher Weise, daß wir uns das Heftchen mit Vergnügen in den Schrank gestellt haben und es überall empfehlen werden. Wem, der mit Kunstdingen zu thun hat, wird es nicht Spaß machen, Kriterien des Stils vom reinen Griechisch bis zum Empire durchzuprobieren an neun einfach gezeichneten Rosetten, die hier auf der letzten Tafel zusammengestellt sind! Ist es auch nicht zu wünschen, daß der heutige Kunsthandwerker alle diese Formen durch einander eklektisch anwende, so ist es doch notwendig, daß der Kunstfreund sie verstehe, und er wird kaum auf einfachere Art dazu gelangen können, als vermittelt dieser gehaltvollen und methodisch verständigen kleinen Publikation.

u. p.



Skizzen aus unserm heutigen Volksleben

von Fritz Anders

Neue Folge

II. Königs Geburtstag



ie der Herr Bürgermeister dazu gekommen ist, die Feier von Königs Geburtstag auf einmal mit solcher Energie in die Hand zu nehmen, darüber ist viel gestritten worden. Ich habe Grund, anzunehmen, daß die Sache mit einem Besuche des Herrn Regierungspräsidenten zusammenhängt, und will auf unsern Bürgermeister keinen Stein werfen, wenn er sich einer behördlichen Beeinflussung zugänglich gezeigt hat. In den großen Städten, die als selbständige Republiken im Staatsganzen sitzen wie die Rosinen im Kuchen, haben es die Bürgermeister gut; sie sind fast souverän und können ihrer Gesinnungstüchtigkeit ohne die Gefahr persönlichen Nachteils Raum geben, aber die kleinen Bürgermeister der kleinen Städte müssen doch auch einen Blick nach oben wenden. Mein Gott, man kann doch nicht wissen, wozu man die Regierung noch einmal braucht. Mag sich dies nun verhalten wie auch immer, richtig ist, daß bisher die Feier von Königs Geburtstag in unsrer Stadt ziemlich kläglich war.

Es war gleich nach Weihnachten, als der Herr Bürgermeister, noch dazu im amtlichen Teile des Wochenblattes, folgenden Aufruf erließ: Der Geburtstag Seiner Majestät ist vor der Thür. Alle guten Bürger werden sich beeifern, diesen Tag mit gebührendem Glanze zu begehen. Es wird beabsichtigt, der Feier in diesem Jahre einen allgemeinen Charakter zu geben. Ein gemeinsamer Festkommers der