

Das Magazin

für Literatur.

1872 begründet
von
Joseph Lehmann.

Herausgegeben von **Otto Neumann-Köfer.**
Redaktion: Berlin-Charlottenburg II, Carmerstraße 10.
Expedition: Berlin SW., Siedrichstraße 207.

Union
Deutsche Verlags-Gesellschaft
Berlin u. Stuttgart.

Erscheint jeden Sonnabend. — Preis 4 Mark vierteljährlich. Bestellungen werden von jeder Buchhandlung, jedem Postamt (Nr. 3539 der Postzeitungsliste), sowie vom Verlage des „Magazin“ entgegengenommen. Anzeigen 40 Pfg. die viergespaltene Nonpareillezeile
— Preis der Einzelnummer: 40 Pfg. —

64. Jahrgang.

Berlin, den 31. August 1895.

Nr. 35.

Auszugsweiser Nachdruck sämtlicher Artikel, außer den novellistischen und dramatischen, unter genauer Quellenangabe gestattet. Unbefugter Nachdruck wird auf Grund der Gesetze und Verträge verfolgt.

Inhalt:

Litteratur, Wissenschaft und öffentliches Leben.

Jules Jullien: Hugo und Hamlet. Sp. 1083.
Paul Wilhelm: Das historische Drama — Zukunftsdrama? Sp. 1101.

Christian Morgenstern: Der Nachtwandler. Gedicht. Sp. 1108.
Kans Schliepmann: Marie Kunze. Sp. 1110.
Litterarische Chronik. Sp. 1116.

Bildende Kunst.

Georg Suchs: Die münchener Kunstausstellungen von 1895. II. und III. Sp. 1093.
Chronik der bildenden Künste. Sp. 1117.

Musik.

Max Löwengard: Musikkritik in der Tagespresse. Sp. 1105.
Litterarische Anzeigen. Sp. 1119.

Hugo und Hamlet.

Von
Jules Jullien.

Voltaire behauptete befanntlich von Shakespeare: „il a perdu le théâtre“, und dem Cardinal von Bernis sagte er: „Machen Sie schöne Verse, befreien Sie uns, Monseigneur, von den Geißeln, von den Wälschen, von der Akademie des Königs von Preußen, von der Bulle Unigenitus, von den Orthodoxen und Mystikern und von diesem Dummkopf Shakespeare! Libera nos, Domine.“ Ein anderer Franzose, Victor Hugo, sagte darum in bezug auf Shakespeare: „Un génie est un accassé.“ Victor Hugo hat unter den französischen Poeten Shakespeare am besten verstanden. Sein Buch „Shakespeare“ ist eine flammende Verteidigungsrede des größten dichterischen Genius vor seinem verständnislosen Volke. Letzten Sommer ist Victor Hugos „Shakespeare“ neu herausgegeben worden.

Hugo vergleicht Shakespeare mit Aeschylus, dem „antiken Shakespeare“, wie er ihn nennt. „Aeschylus“, sagt er, „ist gewaltig, ist erhaben; wie wenn man Stürmungen auf der Sonne sähe!“ — „Wenn man die Werke dieses Mannes betrachtet, fühlt man das gewaltige Wehen bei der Geburt einer neuen Welt. Die Ausstrahlung des Genies nach allen Richtungen hin, das ist Shakespeare.“

In dem Kapitel l'Art et la Science sagt Victor Hugo: „die Wissenschaft macht Entdeckungen, die Kunst-

werke . . . Die Wissenschaft ist für den Menschen eine Leiter, die Poesie ein Flügelschlag . . . Die Wissenschaft geht mit Beweisen vor, die alle aus einander folgen und aus dem dicksten Dunkel langsam zur Wahrheit aufsteigen. Nichts dergleichen in der Kunst. Die Kunst verfährt nicht successiv. Alle Kunst ist ein Ganzes.“

In der Wissenschaft erfolgt eine Entdeckung eine andere. Die Undulationstheorie ersetzt die Emanationstheorie; das elektrische Licht, das Gas. In der Kunst ist ein Werk unabhängig von allem Fortschritt, es trägt die Unsterblichkeit in sich, Dante hat Homer nicht ersetzt, Schiller nicht Sophokles. Doch das genügt Victor Hugo noch nicht. Er reklamiert für das Genie die All- und besonders die Vorwissenheit. „Er ist vor allem eine Einbildungskraft“, sagt er von Shakespeare. „Nun, es ist eine Tatsache, die den Denkern wol bekannt ist: Einbildungskraft ist Tiefe. Keine geistige Fähigkeit des Menschen bohrt und gräbt so tief wie die Einbildungskraft; sie ist die große Taucherin. Wenn die Wissenschaft bei den letzten Abgründen angelangt ist, so trifft sie dort.“

Ein Beispiel, wie sich Wissenschaft und dichterische Einbildungskraft treffen, liefert in jüngster Zeit der Hamlet. Der Dichter des Hamlet hat die Arbeiten der modernsten Psychophysiologen um die Jahrhunderte hinweg genommen.

Victor Hugo vergleicht den Hamlet mit Aeschylus' Prometheus. Die Urbilder des Jögers und Handelns — nebeneinander! Beide sind angefettet, beider Wille gefesselt, des einen durch äußere, des anderen durch innere Fesseln. „Prometheus hat, um frei zu sein, mit bronzene Fesseln zu brechen und einen Gott zu besiegen; Hamlet bricht sich selbst und besiegt sich selbst. Hamlet, weniger Gigant und mehr Mensch, ist nicht weniger groß.“ Dann analysiert er den Charakter des Prinzen, den er als ein „schrecklich vollkommenes Wesen in der Unvollkommenheit“ nennt.

Hugo erscheinen die Gründe der angenommenen Tollheit Hamlets sehr klar, sehr natürlich und rein äußerlicher Natur. Es wäre für Hamlet gefährlich, merken zu lassen, daß er das Verbrechen des Königs kannte, als Narr könnte er als ungefährlich gelten; und er folgte darin dem Räte, den Okeanos dem Prometheus erteilt: „Nicht bei Sinnen zu scheinen, ist das Geheimnis des Klugen.“ Aber unter dieser Narrenmaske steckt ein Mann und ein Philosoph. Ein Mann von ganz ungewöhnlicher Realität, der lebt, ein kleiner, forpulerter, etwas

Das Krankenbild wird durch die Tatsache der Verdoppelung der Persönlichkeit vervollständigt. In der Tat, als er in das Grab Opheliens springt und Laertes bedroht, kann Hamlet diese Handlungsweise nicht anders erklären, als daß ein anderer aus ihm es tat. „Was Hamlet,“ sagt er, „der Laertes kränkte? Nein, Hamlet war es nicht. Wenn Hamlet von sich selbst geschieden ist, und weil er nicht er selbst, Laertes kränkt, dann tut es Hamlet nicht, Hamlet verleugnet. Wer tut es denn? — Sein Wahnsinn. — Ist es so, dann ist er ja auf der gekränkten Seite. Sein Wahnsinn ist des armen Hamlets Feind.“

Stimmer kreibt ihm daselbe logische Bedürfnis, seine Gedanken koordinieren sich vollkommen, nicht aber seine Handlungen. Er sucht sie, so viel er nur immer kann, zu rechtfertigen, und als er es nicht mehr kann, schreibt er sie einem andern Hamlet zu, „und so bewahrt,“ sagt Dumas, „mitten unter allen Niederlagen seines Willens, sein Denken bis zum Ende sein vollkommenes Gleichgewicht.“

Vor einigen Jahren veröffentlichte Herr Charles Richer eine interessante Studie über die „Hysterischen in der Kunst“, worin er nachwies, daß die Maler des Mittelalters die moderne Neuropathie vorgeahnt haben; ähnlich zeigt uns jetzt Herr Georges Dumas Shakespeare als unfehlbaren Kliniker der Geisteskrankheiten.

... Was soll man aber sagen angesichts eines Geistes, wie Shakespeares, der eine Persönlichkeit schuf und sie so sehr den Gesetzen der Natur entsprechend schuf, daß seine Schöpfung uns heute als eine vollendete Synthese eines erst in unseren Tagen erforschten klinischen Falles erscheint? Was soll man sagen angesichts dieses Genies, das in seinen dramatischen Entwürfen vermöge Intuition und tiefer Beobachtung des Lebens, zu den vitalsten Wahrheiten gelangt und der Wissenschaft um drei Jahrhunderte voraus ist. Was sagen? — wenn nicht das, daß die dramatische Kunst keine nachahmende Kunst ist, daß das Theater nicht nur ein Schein ist, ein Bild des Lebens, sondern das wiedererschaffene Leben selbst; die Werke der Genies aller Zeiten, von Reichlos bis Shakespeare, von Shakespeare bis Molière, von Molière bis Fosca, beweisen es, und die ganze Kunst des dramatischen Schriftstellers besteht darin, nach jener Synthese zu streben.



Die münchener Kunstausstellungen von 1895.

Von
Georg Fuchs.

II.

Der Meister Lüne und Weisen

... so viel an Nam und Zahl! Gar freigebig verleiht die Gegenwart den höchsten Ehren, den Meistertitel! Gewöhnlich, um sich damit bei der Nachwelt zu blamieren, vorzüglich in Deutschland. Wie mancher Künstler wird durch alle Kunstberichte als „Meister“ hindurchgeführt, von dem eigentlich niemand mit Bestimmtheit sagen kann, wie er zu dieser Ehre kam. Genug; er hat sich in der öffentlichen Meinung als solcher festgesetzt. Drum sei es

gestattet, hier aus der großen Anzahl der „Meister“ einige auszuwählen, deren künstlerische Fähigkeiten und Taten uns jenes auszeichnende Prädikat zu rechtfertigen scheinen.

Menzel gebührt der Vorrang. Es wäre jedoch mehr als anmaßend, über dessen in der Geschichte der modernen Kunst längst feststehenden Charakter auf Grund der kleinen Porträtstudien und Radirungen im Glaspalaste, neues vorbringen zu wollen. Das nämliche müssen wir auch von Leibl bekennen, der aus seiner Gremienklause in Mähling nur noch spärliche Erinnerungszeichen in die Welt sendet. — Die beiden großen Franzosen Manet und Corot finden wir durch einen Zufall lange nach ihrem Tode in München vertreten. Für den Fachmann ist besonders das große Bild Manets in der Sezession von Interesse. Man vermag es kaum, dieses Werk „modern“ zu nennen. Seine Farben sind schmutzig — „sarblos“ und erdig. Dagegen ist der Ausdruck in den Köpfen — das Bild stellt eine musizierende Zigeunerbande dar — bewunderungswürdig, mit der Wahrhaftigkeit und Eindringlichkeit eines Zola vorgetragen. — Sir Frederik Leighton, der Jupiter tonans aus der Royal Academy, erinnerte sich nach langer Pause wieder einmal des münchener Glaspalastes und sandte sein „Nizpah“*) — ein echt englisch-akademisches Galeriestück: ebenso langweilig in der Technik als entsetzlich, sensationell im Stoff. Unwahres Pathos, steife Falten, ödes Kolorit, routinirte Komposition und geschickte Zeichnung, kurzum eine hochachtbare Koullissenreißerei. — Hubert Herkomer unterliegt dem Einflusse der britischen Kunst, Würden- und Perrückenträger nicht selten. Vielleicht muß er es von Mantz wegen, aber er hätte es gar nicht nötig. Wir sehen im Vestibulum von seiner Hand ein schönes, naches Mädchen in einem sonnendurchfluteten Haine. Die landschaftlichen Elemente sind vorzüglich, wenigleich ohne neue Erfindung. Der Akt selbst ist „schön“, glatt, rosig und seifig, die Modellirung zart gedreht, das Haar weich und nach bewährten Regeln als Folie des Infarnats verwendet: alles „höflich aber kühl“. Nirgends — der flotte, imponirende Zug der „Miss Grant“, nirgends die anmutige Weichheit wie in dem gleichzeitig ausgestellten Porträt seines Sohnes. Die Opfer, welche der Maler Herkomer der Akademie bringt, sind zu groß. Seine Werke scheinen oft so unmittelbar unter dem ersten, freundigen Eindrucke der dargestellten Persönlichkeit in einem kräftigen Zuge hingeworfen, daß man unwillkürlich „Bravo“ rufen möchte. Freilich: sie scheinen dieses nur, sie sind es nicht. Bei näherer Betrachtung entdeckt man stets, sogar bei seinem charmannten „Walzerkönig Strauß“, die deutlichen Spuren mühevoller, technischer Arbeit, mitunter sogar einiger Quälerei.

Merkwürdig hat sich die Stellung der beiden Vorkämpfer der jüngeren deutschen Malergeneration, Liebermann und Uhde verändert. Man kann nicht sagen,

*) II. Saml. 21.

daß sie von anderen überholt oder gar auf ihrem eigenen Gefilde geschlagen wären. Vorzüglich Liebermanns Bild „In den Dünen“ ist in seiner Art das Größte auf beiden Ausstellungen, selbst die hervorragendsten Niederländer haben dem nichts an die Seite gestellt. Die salzige, graue Seeluft, der gelbgrüne Sandton der Dünen, die feste Bildung des schreitenden Lastenträgers innerhalb des Märens: das ist alles meisterhaft. Allein sobald wir Umschau unter den bedeutendsten Arbeiten der Jüngerer halten, bemerken wir sofort, daß sie alle nicht mehr hinter Liebermann des Weges ziehn. Ihr Charakter ist ein anderer. Doch davon später! — Friß von Uhde führt uns nicht weniger als vier große Galeriestücke vor. Die „Grablegung“ verdient darunter zweifellos die Palme. Sie enthält noch von allen die meisten Züge, die an die tiefergreifenden Evangelienbilder aus des Meisters kräftigsten Tagen erinnern. Uhdes Größe gründete sich ja nie auf gewaltige koloristische oder zeichnerische Qualitäten; es mangelt ihm von jeher an Farbe und an Licht, die Zeichnung hat er oft vernachlässigt. Groß machte ihn seine innige Empfindung, seine treue, gefühlvolle, tiefpoetische und naive Art, den Geist der „frohen Botschaft“ in den „Mühseligen und Beladenen“ von heute aufleuchten zu lassen. Indem Uhde sich hiervon entfernte, hat er sich selbst seines köstlichsten Gutes beraubt. In der „Grablegung“ bemerken wir wenigstens noch ein jugendliches Weib im Vordergrund, welches um den toten Heiland weint, also einen unbedingt Uhdeschen, packenden Gedanken. Die Variante des „Ganges nach Betlehem“, welche — es ist die so und so vielfle — auch diesmal nicht mangelt, birgt ebenfalls noch Reste origineller Poesie, obzwar das Kolorit des Bildes erschreckend arm ist. Allein unser Urteil über die Krieger, welche um den Rock des Gekreuzigten wüfeln, und die „Heiligen drei Könige“, wollen wir lieber verschweigen: es könnte falsch gedeutet werden. Man möchte fast darüber trauern, daß Uhde sich allerlei Kleinram: Gewandseken, Rüstungen u. s. w. in der alten Pinakothek bei allen möglichen alten Meistern zusammenbettelt und dann in einem gänzlich licht-, luft- und farblosen Bilde aufhäuft, statt seiner genialen Eigenart zu folgen, statt aus seinem tiefen, poetischen Empfinden unbeirrt zu gestalten.

Da lob ich mir die frische, unverdroffene Art Gotthardt Kuehls, des meisterlichen Schilderers des Innenraumes. Er ist immerzu auf Entdeckungsreisen, immer schwierigere Probleme überwindet sein Pinsel, immer seltener Lichter und Schattungen schweben in seinen Interieurs einher. Und welche Gestalten, welche Köpfe in diesem überdecker Alt männer-Nisje!

Einer unter unseren Meistern, einer von denen, die das erste und höchste Recht darauf hatten, unter den Meistern genannt zu werden, ist von uns geschieden. Heinz Heim ist am 12. Juli, 35 Jahre alt, zu Darmstadt einer heimtückischen Krankheit erlegen, gerade als er, der sich als Zeichner durch unvergleichlich schöne Röteltblätter bereits einen Weltlauf erworben hatte, auch als Maler in die reiche Zeit der Reife eingetreten war.

So werden wir uns denn für immer mit den beiden Gemälden begnügen müssen, welche die Exzeption in ihrem gegenwärtigen Salon ausgestellt hat. Es sind die beiden einzigen großen Tafelbilder, die seinen Zeichnungen kongenial sind. „Sonntag im Odenwalde“ ist der Name des einen. Es stellt ein bäuerliches Liebespaar dar, welches im milden Frühlingssonnenchein an einer Hofmauer sitzt. Er, ein schöner Bursche, spielt auf einer Ziehharmonika, sie hält eine blaßrote Nelke in der Hand, deren süßen Duft sie in zerstreuter Nachdenklichkeit einatmet. Wir haben in unserer gesamten deutschen Kunst der Gegenwart keine Darstellung bäuerlichen Lebens,

bäuerlicher Liebe und Ruhe, die sich mit diesem Bilde messen könnte. Eine seltsame, heimwehartige Wehmut und Innigkeit erfaßt uns, obwohl das Ganze von einer herben, schroffen Realistik ist, die unerbittlich nur die Erscheinung gibt, wie sie damals war, als der Künstler sie betrachtete. Es ist die unmittelbare Poesie des Bauernlebens selbst, die dieser Meister offenbaren konnte. Er findet seinen Platz in der Geschichte der Kunst bei Bastien-Lepage und Dagnan-Bouveret, obgleich er ein Schüler Vöffls und Bonquereaus war. Das Haupt des Bauernburschen — an sich ein Meisterstück typischer Realistik — entbehrt der letzten Besserungen von des Künstlers Hand, der nun im Grabe ruht. — Das „Jesl“ — ein kleines Bauernmädchen, welches am Waldraude Blumen zu einem Sträußchen bindet — ist von unendlicher Anmut und Weichheit der Farben, von einer Stärke des zeichnerischen Ausdrucks und einer natürlichen, naiven Poesie, die nur wenige, nur die Größten in so schlichter, wahrer Einfachheit erfassen und wiedergeben können. Heim, ein Fanatiker der Aufrichtigkeit, ein unerbittlicher Forscher und Anbeter der Natur, wie Zola, aber auch wie dieser ein fest- und tiefgegründeter, selbständiger Geist, in dessen Spiegel alle Dinge in ihrer typischen Größe erschienen, er wird in der Geschichte der deutschen Kunst unserer Zeit als einer der ersten gefeiert werden, welche das große Ziel erreichten: das Werk, das selbstherrliche, reife, hohe Wert!

III.

„Art intellectuel.“

„Geistige Kunst“: dies ist das befreiende und bejahende Wort, welches der belgisch-wallonische Dichter und Kunst-Interprete Paul Gérardy an die Stelle der herkömmlichen, beengenden und verneinenden Bezeichnung der jüngsten Kunstentwicklung setzte. „Symbolismus“ gab uns nur negativ zu verstehen, worin sich diese Künstler von anderen unterschieden sehen wollten: so kam es, daß man nur die entschiedensten, kühnsten und tollkühnsten Neuerer, die von den alten Strömen am weitesten entfernt waren, darunter verstand. Allein gerade die Größten pflegen da zu stehen, wo zwei Ströme sich vereinen: hier lodern die Leuchttürme der Jahrhunderte und Jahrtausende, die „phares“, welche schon Baudelaire präzis. In der Kunst sind das diejenigen, welche dem tiefsten, mächtigsten Gedanken das formal schönste und mächtigste Symbol entnehmen können, wobei freilich einer wenig künstlerischen Nation, wie der deutschen, zu bemerken ist, daß artistische „Gedanken“ etwas anderes sind, als wissenschaftliche und philosophische, daß die artistische Intelligenz, die künstlerische „Tiefe“ ihre eigenen, im Wesen der Kunst begründeten, für die einzelnen Künste verschiedene Maßstäbe hat. Es bedarf keiner seltenen Verstandesgaben, ein grasgrünes Seidenband in dunklem Gelock zu befestigen. Allein ein solches Band gerade zu dem Teint und zu dem Profile jener „Römerin“ zu setzen, der es Franz Stuck verlieh, ist ein „materischer“ Einfall, ein „Gedanke“ aus der Tiefe des Künstlers, der das Porträt zu typischer, symbolischer Bedeutung erhebt. Indessen vermiffen wir solche Zeugen künstlerischer Intelligenz und Erfindung in den größeren Gemälden Stucks immer mehr. Seine „Sphinx“, die einen Künigling im Kusse zerfleischt, sein Kentauer, der eine Nymphe kareffirt, seine „Nivalen“ sind Gemeinplätze oder Scherze, welche durch ihre unwichtige, recht gemein sinnfällige Ausgestaltung die Aufmerksamkeit eiliger Besucher auf sich ziehen, die jedoch weder geistig noch technisch einem höheren Geschmack genügen können. Stuck forcirt seine kentaurisch-saurische Sinnenfröhllichkeit, seine raffinierte „Urwüchsigkeit“ bis zur Rohheit, malt sehr rasch und sehr mit Rücksicht auf den

Ferne! — Wer ist die Ferne —?! — Ein Symbol edler, sehrender Reife, ein tiefer Dar-Afford von Geigen, Bratsche und Cello! — Verwandt ist der Klang der „Singenden Musen“, welche W. Holz für diesen Salon geschaffen hat: doch mehr ein heiteres Woll der Farben, vornehmlich in dem köstlichen Hintergrunde. Auch Ludwig von Hofmann hat eine „Klingende Seele“, doch ist es mehr das wehmütige Singen einer einsamen Geige als die Fülle eines Affordes, das aus seinem „Largo“ zittert. Wir erblicken eine leichtgewellte Wasserwüste, durch welche sich eine breite Sonnenbahn erstreckt; darüber, in den Rahmen geschnitten, das Haupt Beethovens. Links ein Knabe, rechts ein Mädchen, beide ebenfalls plastisch und leicht koloriert aus dem Rahmen tretend, welche harren bis der Meister spricht. Der Geist Beethovens über den Wassern, der Schöpfer, der sogleich das „Es werde!“ sprechen und die Wüste in ein Gefilde der Seligen wandeln wird.

Leo Samberger reihet sich unter die Größen dieses erlesenen Kreises. Denn er ist kein „Porträtist“. Wer ihn als solchen auffaßt, kennt ihn nicht und wird ihn niemals verstehen. Ihm ist die körperliche Erscheinung eines Menschen nur ein Gefäß, in welchem er seine Poesie darreicht. Der Mund des Dargestellten redet nicht die Sprache eines anderen Geistes: er spricht die Verse Sambergers, es sei denn, daß der Künstler, wie im Bildnisse Franz Stucks, sich einer verwandten Seele anschmiegt und Zweisprache mit ihr pflegt. Das einzelne Menschenhaupt zu einem Symbole umgedeutet: das ist das Wunder Albrecht Dürers, das ist auch hier das Ziel, das oft mit Größe erreichte! Drum kann auch nur eine äußerliche, sehr äußerliche Betrachtung dazu verleiten, ihn für einen Nachahmer Lenbachs zu erklären. Er modellirt allerdings, wie jener, den Kopf scharf heraus und läßt alles andere in einem Halbdunkel aus dem er da und dort, je nach dem Gesamteindruck, der ihm vorichwebt, bald schroffe, bald milde Töne hervortreten läßt. Doch diese Manier stammt nicht von Lenbach, sondern — doch wir treiben hier keine Kunstgeschichte für höhere Töchter. Die koloristische Technik Sambergers ist von derjenigen Lenbachs, die wir in unserem ersten Aufsatz näher untersuchten, so himmelweit verschieden, daß sich ein Vergleich kaum anstellen läßt. Nur soviel in Kürze: Lenbach ist der Mann der sorgfältigen, peinlichen Kleinarbeit, ein Farben-Zieler, Samberger, der Mann des großen, vollen, wuchtigen Striches, der die kleinen Raffinements nicht kennt, nicht kennen will.

Louis Corinth (Glaspalast) hat sich dem Reiche der Hoffnung, der „geistigen Kunst“ neu zugewendet, ein Jünger, der mit Freude willkommen zu heißen ist. Ein tüchtiger Techniker — denn ohne diese Voraussetzung ist grade hier alles verloren —, ein Mann von eigener Art des Denkens und Empfindens und willensstark genug, mit der Hand seiner Fantasie und seinen Erfindungen bis in weite Ferne zu folgen. Denn seine „Kreuzabnahme“ ist kein naheliegendes Bild, es ist gefunden auf weiten einsiedlerischen Gängen, nach fester Konzentration und Kontemplation in eine ganz bestimmt begrenzte und gefärbte Welt, als deren Symbol es nunmehr leuchtend vor uns steht. Es ist dies „jene seltsame und frange Welt, in die uns die Evangelien einführen, eine Welt, wie aus einem russischen Roman, in der sich Auswurf der Gesellschaft, Nerventleiden und kindliches Idiotentum ein Stellbildnis zu geben scheinen“ (Nietzsche, „Antichrist“).

Heinrich Vogeler. Einer der famosen Wortschwärmer, erschien als homo novus. Seine drei kleinen Delgemälde, noch mehr jedoch seine Aquarelle und Radierungen sind von jener keuschen, formenreinen Anmut, welche ge-

wisse Dyrker des „jungen Belgien“ auszeichnet. Da sind zwei Mädchenbilder: natürlich, kindlich, herb und doch von einem milden Zauber umflossen, den wir etwas düsterer bei Thoma, und wieder anders bei Heinz Heim gewahrten. Vogeler's kleine Blätter verkünden einen reichbegabten Illustrator märchenhafter Dichtungen. — Fernaud Rhnopff, der seltsame brüsseler Maler schicksalsschwerer Träume, ist gegen frühere Jahre zurückgeblieben. Er ist zuweilen unentzifferbar, weil er nur zu oft die physischen Dämpfe mit allzu großer Begierde einatmet und Halluzinationen statt malerischer Gedanken vorträgt. Beachtenswert sind immer einige Farbestufen bei ihm, so seine unjählich zarte Anlage von Blau, Weiß und Mattlila. Seine mit fester Hand umrissenen Frauenprofile und Blätterstudien sind nicht minder entzückend. Man empfindet um so größere Verehrung für diese graziose Traumsymbolik, für diese diskrete Feinheit auch in der Wiedergabe der Abgürte des Seelischen, wenn man beobachtet, wie schwer es ist, bis zu dieser unwillkürlichen Bornehmtheit zu gelangen. Wie plump zeigt sich daneben unser eifriger Max Slevogt in seinem „Tanz der Salome“! Wie aufdringlich ist das alles noch! Wie aufdringlich ist erst sein „Menschenpaar“! Solches in solchem Formale? Das passiert einem Rhnopff nimmermehr! Slevogt ist bedeutend kräftiger, technisch begabter — allein die Diskretion im Aubbieten dessen, was man vorzubringen hat — die Deutschen meinen immer noch, es müßte ein jeder alles sehen. Doch Slevogt flößt Vertrauen ein, in dessen Fritz Haß und Strathmann einstweilen mit unserer äußersten Steppis vorlieb nehmen müssen. Des Erstgenannten Riesenleinwand „Nacht“ läßt auf einem schwarzblau angestrichenen Stück Leinwand die Formen eines körperteiles erkennen, welcher seiner runden Leppigkeit nach einem Weibe zugehört. Weiteres sehen wir nicht — es kann ja sehr schön sein, allein wir sehen es nicht. Strathmann, der sich durch humoristische Aquarelle, vornehmlich durch seine Satiren auf die Laster stilistischer Fachgenossen hervortat, möchte nunmehr ernst genommen werden. Wir bebauern. Wir finden ihn jetzt grade so komisch wie vorher auch.

Drei der großen englischen Maler-Poeten finden wir im Glaspalast: Walter Crane, Stott of Oldham und Robert Fowler. Crane, im Grunde kein Maler, sondern ein fantasiereicher, geschmackvoller Erfinder kunstgewerblicher Entwürfe, verleugnet diesen Beruf auch in den Bildern nicht, welche er hier wiederholt zur Ansicht brachte: „Wettlauf der Stunden“ — ein lebhaft bewegtes Fries — „La belle dame sans merci“, „Europa“ und „Die Schwänenjungfrauen“ — Vorlagen für Tapissereien, die man sich unwillkürlich gewirkt denkt. Stotts „Tristan und Isolde“ muß hinter früheren Werken des Künstlers erheblich zurückstehen. Es mangelt die weichen, fast erschlaffenden Farben, die seine besten Arbeiten so anziehend machen, und der somnambule Gesichtsausdruck will zum Charakter der Isolde nicht passen. — Fowler kann nur im weitesten Verstande als Praeraphaelit bezeichnet werden. Wie der große Dante Gabriel Rossetti selbst, ist er nicht Nachahmer des Botticelli, Mantegna und Fra Angelico, sondern er beruft sich nur theoretisch auf diese. Rossetti, gleich groß als Dichter wie als Maler, vermochte die Realität, d. i. das geistige Erlebnis, das innen Geschaute, bald im Verse, bald im Bilde darzustellen: jedoch hatten beiderlei Symbole gleichartige Realitäten zur Quelle. Rossetti und Ruskins beriefen sich nun auf die Maler der Frührenaissance, um sich und anderen zu bezeugen, daß auch die Malerei eine geistige Kunst sei und somit die Freiheit habe, allen geistigen Empfindungen zu folgen. Sie geboten nicht: male wie die Praeraphaeliten, sondern sie

verlangten nach dem Vorbilde dieser das Recht, auch die Poesie und die Musik ihrer Seele in Formen und Farben symbolisieren zu dürfen: sie verlangten etwas Selbstverständliches, aber sie mußten es verlangen, weil einseitige Kunstübung und pedantische Theorie es hatten vergessen lassen.

Fowler erscheint bei oberflächlicher Betrachtung seiner zehn hier vereinten Werke zuerst sehr eiförmig, es ist immer der gleiche, nebelhaft grün-blaue Gesamiton, aus welchem ein Paar mädchliche grüne Augen starr hervorleuchten, in dem die blanken Glieder schöner Frauen zu verschmelzen scheinen. Und dennoch offenbart sich dem, der solche feine Dinge sehen kann, daß dieser Fowler ein Zauberer ist, der in zarten, überzarten Nüancen dem reichsten Wechsel gebietet, ein fürstlicher Magier, dessen Wunder leise und mächtig einherziehen wie die Panther einer Kirche. Bald scheint er ein Arkadier, ein König der Seligen, dem eine Nymphe die Sprüche der Schuldlosen rezitiert, bald ein böser Erforscher der Seelen, ein Vändiger schöner Bestien und lauernder Begierden („Eva und die Stimmen“, „Die schüchterne Nymphe“), bald ein weit umher gewandelter Kobold, der vom Humor des Meeres und der Lüfte erzählt („Am grünen Meeresgrunde“, „Ariel“), endlich ein Prophet dessen, was nicht ist, außer in solchen Seelen, in solchen Symbolen; in den späten Quartetten Beethovens („Nachklänge der Musik“): Wir bewundern an ihm die vornehmste Ruhe, die auch das Größte, das Bedenklichste, das Freudigste vollbringt, ohne Värm zu machen.



Das historische Drama — Zukunfts-drama?

Von

Faut Wilhelm.

Hebbel sagte einmal in einem Aufsatz über Wienbergs: „Dramatiker der Jetztzeit“: „soll ich den Grundbegriff der neueren Tragödie in der Kürze aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur in Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als notwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Große in seinem Werdegang.“ Das ist eine der vielen trefflichen Bemerkungen, die Hebbel, der als Kritiker fast ebenso bedeutend war, wie als selbstschaffender Genius, in seinen verschiedenen kritischen Briefen eingestreut hat, und die man leider nur so wenig kennt. Sehr mit Unrecht! Ich wenigstens möchte gerade dieses Hebbelsche Zitat zum Ausgangspunkt für meine Ausführungen nehmen: wie weit besitzt das historische Drama Berechtigung, und wie weit vermag es in unserem Empfinden durch die moderne Unmittelbarkeits- und Wirklichkeitspoesie verdrängt zu werden?

Es darf da freilich nicht bloß vom Geschmack des Publikums im besonderen ausgegangen werden, sondern mehr vom ethischen Bedürfnis und der künstlerischen Notwendigkeit im allgemeinen; denn diese finden ihre Norm, während ersterer mit den Formen wechselt, von ihnen beeinflusst und bestimmt wird. Der Geschmack wird durch die Art des Kunstwerks begeistert oder ernüchtert, befähigt oder widerlegt, der Wert des Kunstwerks aber festgelegt das Bedürfnis, sättigt es, oder läßt es unbefriedigt. Der Geschmack verlangt Bestimmtes und unterjocht die Kunst, das Bedürfnis verlangt Unbestimmtes

in gewissen Grenzen und läßt der Kunst die notwendige Freiheit.

Daß der Kampf um das Gute, oder besser gesagt, des Guten auch den Hintergrund der modernen Poesie bildet, vermögen wir nicht zu leugnen; vielleicht tut ers mehr denn je. Und doch unterscheidet sich diese neue Kunst von der klassischen nicht allein im äußerlichen. Der Kampf des Helden — sein Siegen oder Fallen liegt unferem modernen Drama nicht mehr so unmittelbar zu Grunde. Die Moral entwickelt sich aus dem dramatischen Vorgang nicht mehr als endliche Folgerung, sondern sie bildet seine Grundlage, sie wird das treibende Element, sie ist das Wasser auf der Mühle, sie ist bewegender Faktor, nicht mehr Resultat. Darum ist die Kunst unserer Zeit die Poesie der Tendenz, während die Alten aus ihr die Moral zogen als die Tendenz der Poesie! Ich will nicht leugnen, daß wir bei dieser Verstellung der Faktoren zu gleichem Resultate gelangen könnten, wenn nicht ein dritter hinzukäme, den wir nicht übersehen dürfen, denn er ist die mathematische Wurzel, welche die Potenz bestimmt, zu welcher unsere Kunst sich erheben kann.

Sie wurzelt in der Zeit und ist daher die Kunst der Zeit, welche mit der kommenden welkt, sich aber nicht blühend weiter rankt. Zudem die Alten im historischen Drama gewissermaßen den Schwerpunkt außerhalb ihrer Zeit verlegten, wußten sie die Grundideen des Stückes zu verallgemeinern, und selbst, indem sie die geschilderten Verhältnisse als die Urschaumswelt einer bestimmten Zeit-epoche darstellten, wahrten sie dem Blick die Perspektive und Objektivität.

Und überdies gewährte das historische Drama der Fantasie und Gestaltungskraft einen größeren Spielraum, wie das freie Bild sich ungleich wirkungsvoller erweist als die gelungenste Photographie, wenn die letztere auch ungleich genauer und treffsicherer sein dürfte. Die Kunst muß eben Gestalten, welche ihre Zeit überleben sollen, auch überlebensgroß schaffen und die zu peinlich erstrebte Naturwahrheit verleitet sie oft zur Lüge an sich selbst und ihrer Sendung.

Sind Faust, Manfred, Wallenstein nicht in gewissem Sinne Uebermenschen, sind sie nicht mehr Erz und Marmor, als Fleisch und Blut, und haben sie nicht trotzdem, oder vielleicht eben darum, das Volleben des Kunstwerkes? — Das Leben, das uns beim gemeißelten Bildwerk entzückt und begeistert, es ist nicht daselbe, das wir bei den uns umgebenden Lebewesen natürlich und begreiflich finden. Das Leben des Kunstwerkes ist gleichsam ein höheres geistiges, das Leben einer vierten Dimension. Daß ein Mensch, der mit uns umgeht, atmet und lebt, daß seine Augen einen gewissen Ausdruck haben also schweigend sprechen, nimmt uns nicht Wunder. Betrachten wir aber seine Statue, sein Bild und scheint es uns als müßte es leben, sprechen, dann überwältigt uns die Gewalt des Kunstwerkes, unsere Stimmung erhebt sich zu michelangeleskem Empfinden und wir möchten dem Bildwerk zurufen: „So rede!“

Dieser Eindruck — nicht des natürlichen, sondern des geschaffenen Lebens — der in seiner Empfindungsmacht ein hoher und sittigender ist, vermögen die modernen Dichtergestalten kaum hervorzubringen, denn sie wirken viel unmittelbarer, wir fühlen uns mehr mit ihnen verbunden, und sie selbst mehr als ein Teil unseres „Ichs“. Der richtig erregende und bewegende Anstoß aber muß von außen kommen, von dem uns unbekanntem auf uns wirken — und darum bleibt Faust eine Kollossalgestalt, eine ewige, indem sie uns vollkommen in sich schließt — mit uns aber zugleich alle anderen.

Die Bühnengestalt in ihrer dichterischen Bedeutung vermag der Typus einer menschlichen Leidenschaft in