



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Kleine Aufsätze

Orlik, Emil

Berlin, 1924

urn:nbn:de:hbz:466:1-43543

Emil Orlik
Kleine Aufsätze



SE
2066



EMIL ORLIK

KLleine Aufsätze

IN FROSTEN'S VERLAG / BERLIN

1914



EMIL ORLIK

KLEINE AUFSÄTZE



IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

1924

MIT ACHT TAFELN IN KUPFERTIEFDUCK

KLEINE AUFSTÄTZE

D3
SE
2066



Schmoll/3252

IM PROPYLEN-VERLAG BERLIN

PRINTED IN GERMANY

M A X S L E V O G T

ZUGEEIGNET

MAX SLEVOGT

RECEIVED



Lieber Orlik!

Deine Aufsätze gesammelt zu sehen, ist mir um so mehr zur Freude, als ich mich eines Verdienstes daran rühme, das Du nicht leugnen wirst: mehr als einmal habe ich Dich gebeten und Dich väterlich ermahnt, Deine gelegentliche Schriftstellerei zwischen zwei Buchdeckel zu bringen. Du weißt, daß ich diese kleinen Arbeiten, die, bis auf das lyrische Intermezzo von Ägypten, nichts geben wollen als einen bestimmten Aufschluß über einen bestimmten Gegenstand, schätze und liebe; aber Du weißt nicht ganz, warum. Ich will es Dir hier mit Erstens und Zweitens sagen.

Erstens liebe ich überhaupt, was die Maler schreiben. Wenn Schriftsteller so gut malten, zeichneten oder sonstwie bildnerten, wie die Maler, Zeichner und Bildner schreiben, — ach nein, wenn sie auch nur so gut schrieben, so stünde es noch heute vortrefflich um den deutschen Ausdruck. Euer Handwerk lehrt euch den Dingen gerecht werden, und so seid ihr's auch im Wort. Das Wort ist der Schatten des Leibes. In eurer Natur liegt es, dem Licht entgegenzugehen, also folgt euch der Schatten; Schriftsteller, oder sprechen wir nur gleich von Dichtern, — haben eine hamletische Affinität zur Melancholie, zur Nacht, und der Schatten geht ihnen voran. Was voran geht, und sei es bloß ein Schatten, usurpiert leicht die Führerschaft, und der Führer wird zum Verführer. Ich will das Bild nicht zu Tode hetzen; aber soviel ist sicher, daß das unbefangene Verhältnis zwischen Dingen und Worten, das euch natürlich ist, an einem Schriftsteller schon als besonderes Verdienst bemerkt wird. Das alles gilt natürlich nicht für die eigentliche, unvergleichbare Produktivität der beiden Arten geistigen Lebens, wohl aber für das gesamte Grenzgebiet des Urteils. Es ist

zum Beispiel nicht wahrscheinlich, ja kaum vorstellbar, daß ein Maler von Rang sich so gründlich über ein wertloses Pfuschwerk von Bild täuschen könnte, wie es einem Dichter von Rang gegenüber einem nichtigen Roman, Drama oder Gedicht immer einmal möglich ist. Nicht minder auffallend ist der Unterschied in dem wechselseitigen Verhältnis. Maler haben über Dichtwerke vielleicht ein eigensinniges, wohl auch dreistes, nicht eben umfassendes und selten prinzipiell gegründetes und durchgeprüftes Urteil, aber immer ein gesundes, kräftiges, kräftigendes ohne Flausen; Dichter über Malerei und ihre Verwandtschaft — keines, dieses ganz unter uns. Sie haben bestenfalls Tendenzen und suchen und finden Beispiele dafür. Meistens wird ihnen was suggeriert, ihr Selbstgefühl hilft ihnen, das zu vergessen, und dann kommentieren sie. Kein Wunder, daß dann das Wort aus der Zucht läuft und Rad schlägt; was, zum großen Spaß, nicht nur dem Dithyrambiker passiert, sondern auch dem gestrengen, von sich überzeugten Logiker. Wie wohltuend ist es dagegen, wie unbedingt förderlich, einen Maler über seine Kunst zu hören und zu lesen; ihm bleibt die Nüchternheit, die heilige Nüchternheit des Wassers, nach Hölderlin, auch dann noch zu eigen, wenn er aus dem Herzen bewegt spricht, wie Runge, oder in klassischer Reife seinen Satz formt, wie Renoir.

An diesem allgemeinen Vorzug der Männer von Deinem Metier haben Deine Sachen teil. Es ist keine darunter, die mich nicht belehrte, weil keine, die mich ihren Gegenstand nicht im unverzerrten Umriss sehen ließe. Vor kurzem las ich allerlei über einige neuere Leistungen der sogenannten künstlerischen Photographie und war verstimmt, weil ich vor lauter Hymnus die Sache nicht in den inneren Blick bekam und den Hymnus weder abwehren noch glauben konnte; nun erzählst Du mir von einem alten Engländer, der herrliche Photographien gemacht hat, tippst an die folgenden Epochen, ziehst ein Resultat, und ich bin, wie man zu sagen pflegt, und dieses Mal wörtlich, im Bilde. Du untersuchst die zeitgenössischen Porträts eines großen Mannes wie Leibniz, und

eine Quelle des Irrtums über das uns überlieferte Aussehen historischer Persönlichkeiten wird mir erkennbar; Du tust dasselbe bei Beethoven, und unversehens kommt noch mehr heraus: eine Korrektur der landläufigen Anschauung, die bis ins Geistige des Mannes vordringt. Alles dieses so sehr ohne Dampf und Krampf, daß hie und da, zum Beispiel beim chinesischen Thema, in einem Relativsatz etwas steht, was auch dem Sachspezialisten ein Licht aufstecken mag. Du fragst nicht danach, ob Du viel gibst; Du gibst immer etwas, — und etwas ist immer viel.

Ich weiß nicht, ob ich noch bei meinem Erstens oder schon beim Zweitens bin. Zweitens nämlich liebe ich Deinen Tonfall, sowohl das objektiv Dilettantische daran, wie das subjektiv Herzliche und Gutgesinnte. Ich habe in den Dezennien unserer Bekanntschaft — denn mit solchen Maßen rechnen wir schon — viel Schriftliches von Dir bekommen, von Deinem häufigen und manchmal abenteuerlichen Unterwegs: in jedem Brief, ja in jeder Postkarte war etwas, das eigen und herzlich klang, das sich schenkte und wärmte und plötzliche, vertraute Gegenwart wurde. Auf den Postkarten waren Zeichnungen, mit der Feder und getuscht, Blumen und Landschaften, und Orlik, im Regen und im Sonnenprall, mit Podagra und nach dem Preis der Welt fragend, und manchmal nur eine Zeile, eine Notiz dazu; aber auch die Zeile, die Notiz hatte den besonderen Klang. Ich höre ihn auch in den Aufsätzen, und von der kleinen Selbstbiographie könnte ich meinen, daß sie in so einem Brief stünde, von unterwegs.

Und mach' nur unbekümmert so fort! Du weißt, was ich zuweilen von Dir verlangt habe: geschrieben und mit unzähligen Zeichnungen geschmückt das Kompendium Deiner Erfahrung, angefangen von der besten Art, einen Koffer zu packen, eine Platte zu drucken, die beste, nämlich japanische, Unterwäsche zu kaufen, zu reisen, heimzukommen, bis zu der treuen Freiheit, Freundschaft und Kameradschaft zu nehmen und zu geben.

Moritz Heimann

B E E T H O V E N

Eine physiognomische Studie

WER die Briefe und Berichte der Zeitgenossen gelesen hat, dem erscheint Beethoven vor dem geistigen Auge so: eine kurze, stämmige Gestalt von starkem Knochenbau, die ganze Haltung in Spannung. Auf kräftigem Nacken der bedeutende Kopf, wie rund gemeißelt, ein niederdeutscher Typ von Rembrandts Art. In herrlich kurzem Bogen wölbt sich die Stirne, umfaßt von breiten Musikerschläfen. Schwarze, buschige, ungleich gezeichnete Augenbrauen beschatten ein kleines Auge, das die innere Bewegung widerspiegelt, wie der Bergsee die unermeßliche, unfaßliche Veränderlichkeit des Himmels über ihm.

Einige behaupten, Beethoven hätte blauschimmernde, blaugraue Augen gehabt, Maler malten sie braun; es wird gesagt, sie hätten „einen fast unheimlich fremdartigen Glanz gezeigt“; sie seien klein, wetterleuchtend, dann mild, melancholisch, unstät, stechend und schwärmerisch gewesen.

Die Nase war kurz, rund und doch wie der ganze Kopf eckig; der Mund eigenwillig, leidenschaftlich; das Kinn mit merkwürdigen, muschelartigen Kerben. Die Haare schwarz, „nicht kraus, nicht starr, sondern ein Gemisch von allem“. Das ganze Antlitz mit Spuren von Pockennarben bedeckt, rauhgegerbt von Wind und Wetter, wie tiefer Ocker, um Kinn und Mund den blauen Schimmer tief brünetter Menschen. Die Hände waren kurz, „die Finger wie abgehackt“, mit breiten Enden, behaart bis zu den

Fingernägeln. Den Kopf aber trug Beethoven meistens hoch, stolz, ein Revolutionär gegen alles Herkommen, eingenommen von der Erhabenheit seiner künstlerischen Mission. „Es lag ein Etwas in seiner Gesamtheit, das in keine Rangordnung paßte.“

Von den Bildnissen scheinen die drei flüchtigen Zeichnungen von Lyser und Joseph Daniel Böhm, obwohl sie an die Karikatur grenzen, sich am meisten mit dieser Vorstellung zu decken. Insbesondere die eine der beiden Böhmschen Skizzen, die Rückenansicht des schreitenden Beethoven mit dem nach hinten gerückten Zylinder, macht die Erscheinung glaubhaft lebendig.

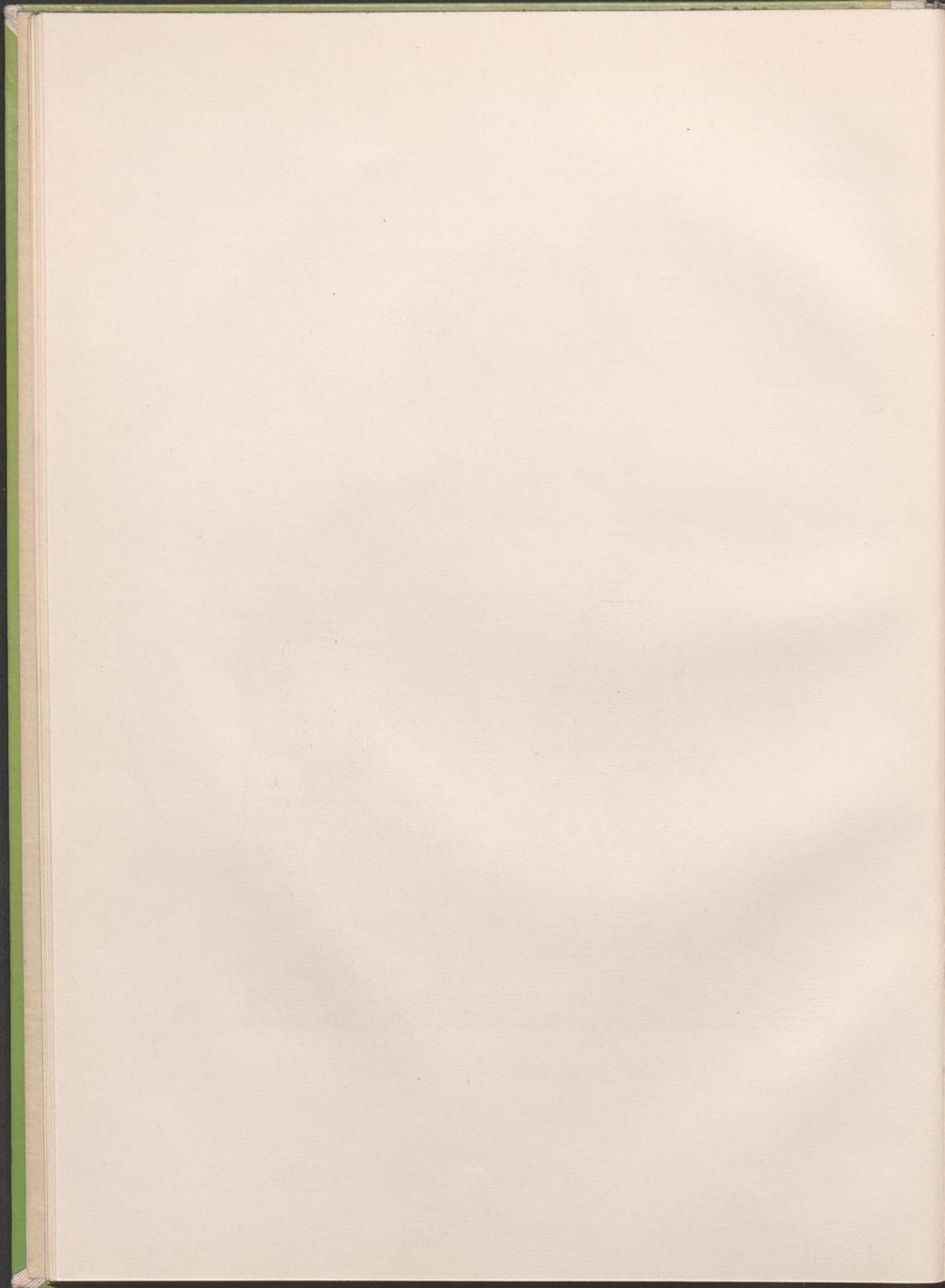
Aus früher Zeit stammen: eine schlichte, kleine Zeichnung von Stainhausen und die Elfenbeinminiatur von Christian Hornemann. Diese wirkt in ihrer natürlichen Art als überzeugendes Abbild des jungen Beethoven und zählt wohl überhaupt zu den besten Bildnissen von ihm. Die bekannte Zeichnung aus dem Jahre 1814 stammt von dem Franzosen Letronne, der während des Kongresses in Wien arbeitete. Blasius Höfel hat nach ihr einen Stich angefertigt und durch Studium nach der Natur — von regelrechten Sitzungen kann man nicht sprechen — die Bildnisähnlichkeit gesteigert, so daß der Stich, obwohl im Stil der Kongreßzeit ins Schönliche geglättet, immerhin wirkt.

Am bekanntesten, durch viele Stiche und Steindrucke verbreitet, sind die Bilder von Schimon und Stieler, die in den Jahren 1819 bis 1821 entstanden. Beide sind nach der Natur gemalt und haben unter den Zeitgenossen Freunde und Gegner gefunden. Das von Schimon — er war Opernsänger und Maler zugleich — ist unzweifelhaft das eindringlichste Bildnis Beethovens, das wir besitzen, wenn es auch dilettantisch, ohne besondere Kenntnis und Beherrschung der Form gemalt und der Augenausdruck ins Phantastisch-Genialische gesteigert ist. Schindler, der Biograph Beethovens, schildert in seinen Erinnerungen die Vollendung dieses Bildes und besonders der Augen: „Als das Bild bis auf ein Wesentliches, den Blick des Auges, fertig war, schien guter Rat teuer, wie dieses Allerschwierigste zu erreichen. Denn das Augen-

LYDWIG VAN BEETHOVEN



BEETHOVEN . SCHABKUNSTBLATT VON EMIL ORLIK .



spiel in diesem Kopfe war von wunderbarer Art und offenbarte eine Skala von wildem, trotzigem bis zum sanften, liebevollsten Ausdrücke, gleich der Skala seiner Gemütsstimmungen; für den Maler eine gefährliche Klippe. Da kam der Meister selber entgegen. Das derbe, naturwüchsige Wesen des jungen Akademikers, sein ungeniertes Benehmen wie auf seinem Atelier, sein Kommen, ohne ‚Guten Tag‘ und Gehen, ohne ‚Adieu‘ zu sagen, hatte Beethovens Aufmerksamkeit mehr rege gemacht als das auf der Staffelei Stehende; kurz, der junge Mann fing an, ihn zu interessieren: er lud ihn zum Kaffee ein. Diese Sitzung am Kaffeetisch benutzte Schimon zur Ausarbeitung des Auges. Bei wiederholter Einladung zu einer Tasse Kaffee zu sechzig Bohnen war dem Maler Gelegenheit gegeben, seine Arbeit zu vollenden, mit welcher Beethoven ganz zufrieden gewesen.“

Karl Josef Stieler aber, der Hofmaler Ludwigs I., malte bewußt ein Idealbild: den Kopf gesenkt, das Auge romantisch nach oben blickend, in der Hand ein Notenblatt, auf dem zu lesen ist: *Missa solennis D-dur*; beide Hände schön und idealisiert (man erinnere sich, wie diese Hände nach der Beschreibung mehrerer Besucher wirklich aussahen!). Die glaubwürdigen und uns für die äußere Erscheinung wichtigen Zeitgenossen (wie v. Breuning, Schindler usw.) hat es nicht befriedigt. Die für Beethoven ungewöhnliche Kopfhaltung, das „Auffrisierte“ des Ganzen: es wirkt unwahr — auch im Sinne des Malers! So sehr das Bild mit dem Namen Stielers untrennbar verbunden ist, darf man nicht vergessen, daß in dem Werke des Malers der Schönheitsgalerie, Goethes, Ludwigs I. die mit sachlichem, objektivem Willen gemalten Porträts überwiegen.

Schade, daß der bedeutendste Wiener Maler jener Zeit, *Waldmüller*, nach einer kurzen Sitzung sein Vorhaben, Beethoven nach der Natur zu malen, hat aufgeben müssen. So ist das Bild, im Auftrage der Musikverleger Breitkopf und Härtel begonnen, aus dem Gedächtnis vollendet worden. Waldmüller hatte Beethoven gegenüber dem Fenster, also ins Licht blickend, hingesezt, was

von vornherein den Unwillen des Modells erregte (das ist ihm nachzufühlen!); er scheint es nicht verstanden zu haben, dem Naturell Beethovens so beizukommen, wie es der burschikose Akademiker Schimon und der gewandte Hofmaler Stieler vermocht hatten. (Die Gespräche mit diesen beiden sind uns in den Konversationsheften erhalten.) Und Schindler berichtet noch, daß gerade während dieser ersten Sitzung die alte Haushälterin Beethovens sein Lieblingsgericht, Makkaroni mit Käse, unglücklicherweise hatte zu Brei verkochen lassen. Seine Wut war grenzenlos! Er war nicht mehr zu bewegen, ein zweites Mal für Waldmüller zu sitzen. So ist das Bild, wenn es auch von Waldmüllers Meisterhand zeugt, unter die problematischen zu rechnen; es hätte von allen das am meisten authentische werden können.

Die Büste aber, die Andreas Streicher, der Wiener Klavierbauer, für seinen Klaviersalon dem Bildhauer Franz Klein in Auftrag gab, ist besonders zu nennen. Denn dieser Arbeit verdanken wir eine *unschätzbare Reliquie*: die Gesichtsmaske Beethovens, die Klein im Jahre 1812 in Teplitz als Hilfsmodell für seine Arbeit abgenommen hat. Es ist schier verwunderlich, daß es nach zweimaligem vergeblichen Versuch doch gelungen ist, das Antlitz des Ungeduldigen, Ungebärdigen zu fassen.

Wer jemals sich eine Hand oder das Gesicht in Gips hat abformen lassen, weiß, welche Energie und Selbstbeherrschung notwendig ist, diese Prozedur zu ertragen. Schon wenn Haare und Brauen eingeeölt, Luftröhrchen in die Nasenlöcher gebracht werden, hat man das Vorgefühl wie bei einer Operation. Und wenn dann der schlammige Gipsbrei auf das Gesicht kommt und beim Erstarren eine unerträgliche Spannung und Hitze erzeugt: da wird die Seele nicht heiterer. Selbst die Maske, die im zweiundfünfzigsten Lebensjahre von dem „beherrschten“ Goethe gemacht wurde, zeigt die Einwirkung dieses unangenehmen Verfahrens. Der Bildhauer Weißer nahm diesen Gipsabguß am 23. Oktober 1808 für den Phrenologen Gall ab. Der Gesichtsausdruck ist von höchster Naturwahrheit, die Formen noch nicht schlaff hängend,

sondern kräftig und machtvoll. Nur der Ernst der Züge hat etwas, das finster zu nennen ist. Als Rat Kräuter, der „langjährige“ Sekretär Goethes, dies als das einzige bemerkte, was ihm an dem sonst vollkommen getroffenen Abbilde nicht ganz recht sei, erwiderte Goethe: „Meinen Sie denn, daß es ein Spaß ist, sich das nasse Zeug ins Gesicht streichen zu lassen, ohne eine Miene zu verziehen? Da ist's eine Kunst, nicht noch unwirscher auszu- sehen!“ Nach Riemer lautete aber der Ausdruck: „Glaubt mir, guter Kräuter, es ist keine Kleinigkeit, sich solchen nassen Dreck auf das Gesicht schmieren zu lassen.“

Und man denke nun an Beethovens Leidenschaftlichkeit und Ungeduld. So wertvoll diese Maske für uns ist, da sie uns das authentische Abbild und Gerüst des Gesichtsbaues überliefert hat, so viel Unheil hat der mit dem Gipsformen verbundene Ausdruck (mit den herabgezogenen Mundwinkeln, der scharf eingeschnittenen Stirnfalte) unverstanden angerichtet.

Nein, so sentimental und pessimistisch dreinschauend, wehleidig mit gesenktem Kopf: so sah Beethoven nicht aus, wie er uns tausendfach in den Auslagen der Kunst- und Musikalienhandlungen gezeigt wird. Diese unglückselige Gipsmaske, die bei jedem zweiten Bürger in Elfenbeinmasse mit einem goldenen Lorbeerkranz oder als Bronze grün patiniert neben oder über dem Klavier hängt! Dieses rührende Dokument, das uns von Beethovens Antlitz zurückgeblieben ist, ist durch tausendfache schlechte Abgüsse ebenso in Aufnahme gekommen wie der Kopf des seligen Königs Amenophis. Und wie seine Musik von Konzert zu Konzert in allen möglichen Arten vorgeführt wird, so hat man mit dieser Maske in den vielen Darstellungen dieser erhabenen und verehrten Persönlichkeit Massenreproduktion getrieben. Die Folge war eine sentimentale Banalisierung Beethovens!

LEIBNIZENS BILDNISSE

JE mehr Material einem Maler vorliegt, der ein neues Bild von einem Menschen zu machen hat, den er von Angesicht nicht kennt, um so größer ist das Problem. So hat der Antrag, ein Schabkunstablatt Leibnizens zu schaffen, mich vor eine Aufgabe gestellt, die, anfangs leicht und wenig problematisch erscheinend, in der Durchführung den einfachen geraden Weg verlassen mußte, um auf vielen Umwegen einen neuen zu suchen; als dieser Weg nur erst begangen war, wurde er auch einfach.

Eine vom Standpunkt des Photographen sehr schlechte Aufnahme des Leibniz-Bildes in Florenz hatte mich so angeregt, daß ich es gern übernahm, den großen Philosophen zu seinem Erinnerungstag auf der Kupferplatte darzustellen. So schlecht die Vorlage als Abbild war, so gut war sie als phantasieanregendes Blatt, dieses schlecht beleuchtete Bild, das durch einen reflektierenden Firnis wie aus der Ferne die verdunkelten Formen einer Erscheinung widerspiegelte: merkwürdig reich an menschlichem Ausdruck und geistigem Leben, ein Denker, Hofmann und Spötter. Als ich dann aber, dank der Freundlichkeit der Leitung, aus dem Kestner-Museum in Hannover eine neue Kopie des Florenzer Bildes zugeschickt erhielt, verlor die merkwürdig malerische Photographie beim Vergleich viel von ihrer nebelhaften Wirkung. Das Bild, auf Bolusgrund gemalt, war sehr stark nachgedunkelt, die Halbtöne ganz besonders. Die Perücke löst sich kaum vom Hintergrund und

zeigt weder Licht noch Schatten; von den spielenden Glanzlichtern auf dem Haargelock, das den Bildnissen jener Zeit den Stempel gibt, ist gar nichts mehr zu sehen.

Dann aber kam das andere Material: eine große Menge von Stichen, Gemälde in Braunschweig, Berlin und Wolfenbüttel. Anscheinend eine reiche Quelle. Aber die vielen Stiche, die das Kupferstichkabinett in Berlin in seiner großen Bildnissammlung vereinigt, erschienen für meine Zwecke eigentlich alle wertlos, denn sie sind alle mehr oder minder schlechte Wiedergaben der genannten gemalten Bildnisse, und wenn man einen Vergleich anstellt zwischen Original und Stich, so ist die Willkür oder Unfähigkeit der Kupferstecher in diesem Falle leicht zu sehen. Beiläufig, nicht nur in diesem Fall. Man müßte gewissenhafter forschen und wählen, bevor man in Geschichtswerken oder Literaturgeschichten irgendeinen Stich eines unbedeutenden Stechers als Abbild eines historischen Menschegeistes wiedergibt. Denn der größte Teil der alten Bildnisstecher waren im Handwerk des Kupferstechens und Radierens erzogene Leute, die vom wahrhaftigen Zeichnen und Studium der Form nicht allzuviel wußten, Handwerker, deren Vorbereitung im Kopieren alter Stiche, im Abzeichnen von Gipsabgüssen und vielleicht einem schablonenhaften Aktzeichnen bestand. Ich erinnere mich, daß noch in meiner Studienzeit mein Meister an der Münchener Akademie, W. von Lindenschmit, einem nicht sehr begabten Kunstjünger, weil dieser farbenblind war, den Rat gab: „Werden Sie doch Kupferstecher, dazu reicht es noch!“ Die Bildnisstiche Leibnizens waren also als Quellenmaterial auszuschalten. Die verschiedenen Gemälde aber hatten bis auf vier dasselbe Schicksal: Es sind unwichtige Kopien der vier Originalwerke: des schon genannten Bildes in Florenz, der Bildnisse von Scheits in der Braunschweiger Galerie und in Wolfenbüttel und des Bildes in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin.

Von den letztgenannten beiden Bildnissen ist das Bildnis von Scheits als Charakterdarstellung geringer als das Berliner Bild. Dieses anscheinend von einem Franzosen gemalte Bild zeigt mehr

innere Lebendigkeit und wirkt, trotzdem es elegant im Geiste der Zeit und modisch gemalt ist, ziemlich überzeugend. Ein Dokument bedeutsamer Art von starkem Gepräge ist aber der Schädel des großen Mannes, der uns erhalten blieb; er ist für die Maße und die organische Bildung des Kopfes der stärkste Zeuge.

Diese Quellen für meine Arbeit gaben mir die entscheidenden Merkmale für die Gestaltung meines Bildnisses. Bei längerer Betrachtung, beim Versenken in die Persönlichkeit des großen Philosophen, Mathematikers und Hofmannes haben diese Vorbilder eine Erscheinung in mir gezeitigt, die zwischen den unterschiedenen Darstellungen aus alter Zeit ihr Eigenleben erstrebt — und anders konnte es auch nicht werden.

Die vier Leibnizbildnisse, die uns als Originale, anscheinend nach dem Leben gemalt, überliefert sind, unterscheiden sich voneinander so stark, daß sie bei eindringlicher Betrachtung ein jedes fast einen anderen Charakter geben. Erfüllt von Selbstbewußtsein, mit einem etwas süßlichen Ausdruck, erscheint das Braunschweiger Bild, wie eine sehr retuschierte Photographie; das Bild in Wolfenbüttel etwas schwächlich und ohne viel Charakter. Das Bildnis in Berlin ist klar und geistreich im Ausdruck, aber in den Formen verzierlicht. Das Florentiner Bildnis zeigt ihn, im Gegensatz zu jenen höfischen, im gestickten Morgenrock, viel menschlicher erfaßt, voll innerer Lebendigkeit. Freilich sind auf diesem Bilde die Augen und die Nase, überhaupt alle Form in der Anschauung verbreitert; die Schatten sind sehr nachgedunkelt, und dadurch wirkt die Stirn sehr kurz.

Das Gemeinschaftliche, das sich Wiederholende suchte ich nun zu wahren: den starken Blick, die klare, kurzgewölbte, breite Stirn, das ausladende Jochbein des prachtvollen Schädels. Das Dreieck über der Nasenwurzel bildet auf allen Darstellungen einen merkwürdig scharf eingezeichneten Übergang zu der sinnlich ausgeprägten Nase. Diese ist stark geformt und hat ein verbreitertes Ende: im Charakter ähnlich der Nase Gerhart Hauptmanns. Die eingefallenen Wangen und der geschwungene zugespitzte Mund



LEIBNIZ. SCHABKUNSTBLATT VON EMIL ORLIK.

des Hofmannes, das energische Kinn des zielbewußten Geistes, leicht umdunkelt durch den bläulichen Farbhauch eines brünetten Menschen mit starken schwärzlichen Augenbrauen.

Alles in allem die Erscheinung eines Mannes von eindringlicher Art. Eine geistige Macht.

KLEINE HOLZSCHNITTE

Vorwort zu der im Jahre 1900 erschienenen Mappe

WIR lebten als Nachbarn in München, mein Freund *Pankok* und ich. Beide Maler-Radierer.

Eines Tages kam uns der Gedanke, einen kleinen Stempel in Holz zu schneiden, ein Monogramm, eine Marke, die als Trockenstempel unseren Radierungen eingepreßt werden sollte. Ein uns bekannter Holzschneider — besser gesagt Holzstecher, „Xylograph“ — schenkte einige Stückchen Buchsbaumholz, drei ausrangierte Stichel und gab eine kurze Anweisung zur Handhabung des Werkzeuges und zur Anfertigung von Handdrucken mit dem Falzbein.

Sogleich gingen wir an die Arbeit. Wir versuchten allerlei in die Rückseite der Holzstückchen zu stechen (auch die Finger waren natürlich ungewollte Versuchsobjekte), und als der Stichel der Hand und dem Willen zu gehorchen begann — da machten wir beide anstatt der geplanten Stempel: je einen Farbenholzschnitt, *Pankok* mein Bildnis mit vier Farbplatten, ich den „Anarchisten“. Mein Freund hat in der Folge noch einige Exlibris geschnitten, ich aber fand ein besonderes Gefallen an dieser Technik.

Das neue graphische Problem und die Lust an dem schönen Material haben mir so viel Freude gemacht, daß ich in den nächsten Jahren, 1896—1899, eine größere Anzahl von Holzschnitten anfertigte. Als ich ein Jahr später nach meiner schönen alten Vaterstadt übersiedelte und auf der „Smetanka“ in einem Vorort einen Turm zum Atelier umwandelte, begann ich auf eigene Faust, einem inneren Triebe folgend, dem Holzstock seine Eigenheiten abzugewinnen. Denn es war Neuland.

Zwar hatte ich bei Littauer in München Blätter von Valloton und aus dem Alphabet von Nicholson gesehen, und von Otto Eckmann (dessen Nachfolger ich später in Berlin werden sollte) gab es einige Farbenholzschnitte in der Art der Japaner. Aber die Erfahrungen der Werkstatt wurden gehütet wie die dunklen Geheimnisse eines Alchimisten. Munchs Holzschnitte sah ich erst später.

So sind diese Arbeiten, die hier in einer kleinen Auflage zum erstenmal gedruckt vorliegen (zum Teil mit mehreren Farb-



platten gedruckt), die Ergebnisse meiner Versuche, eine verlorengegangene Kunstübung neu zu beleben.

Dem der Graphik Ergebenen entkeimen wie dem Lyriker die Motive aus Erlebnis und Stimmung. So auch diese kleinen Blätter. Der Dunstkreis des alten Prag, Wanderungen, Erlebtes und Nachklingendes haben hier auf dem Holzstock durch die einfache und zusammenfassende Sprache des Holzschnittes sich dargestellt. Aber mein ruheloses Wesen, die Freude am Handwerklichen, die mir die Natur zu Lust und Leid schenkte, führten mich dann 1900 nach Japan, und dort suchte ich in den Werkstätten der Holzschneider und Drucker die wunderbare Technik der Japaner zu erforschen und auf meine Weise zu verwenden.

ÜBER DEN FARBENHOLZSCHNITT IN JAPAN

LANGE Zeit, bevor ich an die Möglichkeit denken konnte, eine Reise nach Japan zu unternehmen, führte mich die Phantasie dorthin. Als ich aber zum Holzschnitt kam, zur schwarzen Platte farbige gesellte und der Arbeitsweise der Japaner in diesen Versuchen nachspürte — da wurde der Wunsch zur Begierde: hinüberzufahren und die seltene Kunst und Technik an Ort und Stelle zu studieren. So bin ich anfangs 1900 auf die Wanderschaft gegangen und habe bei Holzschneidern und Druckern, wie ein Geselle sein Handwerk, gelernt.

Es ist nicht möglich, in diesen Zeilen ein Bild der ganzen Technik zu geben, und ist auch nicht meine Absicht. Die meisten Bücher über den japanischen Farbenholzschnitt enthalten ja eine Beschreibung seiner Entstehung. Ich nenne hier die deutschen Werke von Brinckmann und von Seidlitz. Außerdem gibt es ein Büchlein von dem Japaner Tokuno (übersetzt von Köhler), das nur von der Technik des japanischen Farbenholzschnittes handelt; es ist mit einer großen Anzahl bildlicher Darstellungen der Werkzeuge versehen und alles darin gar genau beschrieben. Aber es ist ein totes Buch für den Künstler, der den japanischen Holzfarbendruck erlernen und verwerten will; es genügt eben nicht, Werkzeuge abzubilden und zu beschreiben, wo ihre Handhabung das Wesentliche ist.

Das ganze Verfahren ist im Prinzip so einfach wie unser Kupferstich oder der Steindruck. Aber eine Menge kleiner Praktiken und Handgriffe gibt es, deren Kenntnis nötig ist, die vom Vater auf den Sohn, vom Meister auf den Gesellen überkommen sind. Holzschnneider und Farbendrucker sind in Japan ein Werkzeug des Malers. Peintres-graveurs in europäischem Sinne hat es in Japan nie gegeben. Es ist bekannt, daß Utamaro und Hokusai für bestimmte Verleger gearbeitet haben, und ein bestimmter Holzschnneider und Drucker arbeitete wiederum nur im Dienste der Meister: geradeso wie fast drei Jahrhunderte vorher die Holzschnneider des großen Meisters von Nürnberg seinen Linien das Relief gaben. Es gibt manches Gleiche in der Technik des alten deutschen Holzschnittes und in dem der Japaner. Nürnberg und Tokio! Jahrhunderte und Tausende von Meilen.

Die Meister sind dahin. Der letzte, Hiroshige, nahm das Erbe mit sich, der Stil ist verlorengegangen. Der japanische Holzschnitt ist heute nur mehr ein Reproduktionsverfahren. Gerade wie bei uns der Holzstich. Es ist beiläufig unbegreiflich, daß sich noch niemand gefunden hat — in einer Zeit, da so viel über Kunst und Kunstübung geschrieben wird —, der der Begriffs- und Wortverwirrung, die heutzutage mit der Bezeichnung „Holzschnitt“ verbunden ist, an den Leib gegangen wäre. Immer wieder heißt es „Holzschnitte“, „Meisterwerk der Holzschnidekunst“ usw. bei Arbeiten, die mit dem Holzschnitte technisch und ästhetisch nur das eine gemeinsam haben, daß Holz bei beiden Techniken verwendet wird. In Hirnholz (Buchsbaum) werden mit dem *Stichel Holzstiche gestochen*, in Langholz werden mit dem *Schneidemesser Holzschnitte geschnitten*! Hie Holzstich oder Tonstich — da Holzschnitt oder Linienschnitt! Die Engländer unterschieden schon seit Thomas Bewick (um 1770) zwischen *wood engraving* und *wood cutting*.

Die Werke der Blütezeit des japanischen Farbendrucks sind als *Farbenholzschnitte* gedacht und erfunden, ausgeführt mit den einfachsten Mitteln. Mit wenigen Farbplatten ist oft durch Überdruck

die größte Wirkung erzielt. Heute zeigt uns der Drucker, dessen Voreltern Koriusais und Utamaros gedruckt haben, achtundvierzig Farbplatten, die für ein Blatt verwendet wurden, und ist stolz, mit dem europäischen Reproduktionsverfahren wetteifern zu können.

Der europäische Einfluß hat in die japanische Kunst eine Bresche geschlagen, die sie dem Untergange zuführt. Die europäischen Anilinfarben mit ihrem falschen Glanz haben schon um die Mitte des Jahrhunderts mit dazu beigetragen, den Rückgang des Geschmacks zu beschleunigen. Schon manche der letzten Blätter Hiroshiges sind grob in der Farbenwirkung. Kunisada und seine Schule geben der Farbe den Rest. Im Schneiden selbst ist die Kunst der Künstelei gewichen. Nicht der Charakter der einfachen kalligraphischen Holzschnittlinie wird wiederzugeben versucht, sondern der Pinselstrich mit seinen tausend Zufälligkeiten. Die Kenntnis des europäischen Holzstiches übt diese schlechte Wirkung aus. Mit dem Schneidmesser sucht der Holzschneider das feine Liniennetz des europäischen Tonstiches nachzuahmen, setzt allzu oft Buchsbaumstücke in seine Kirschholzplatte ein und findet seinen Ehrgeiz darin, eine ähnliche Wirkung mit dem Messer zu erzielen wie der Europäer mit dem Stichel. Der Druck selbst hat im Laufe der Jahrhunderte nur wenige Neuerungen aufzuweisen. Er ist im Grunde so einfach, daß man nicht viel ändern kann, geradeso wie unser Stein- und Kupferdruck seit Beginn ihrer Anwendung nur unwesentliche Änderungen erfahren haben. Nur werden heutzutage Hilfsmittel angewendet, die den Drucken viel von ihrem eigenartigen Reiz nehmen. Der japanische Holzfarbendruck ist eine Art Al-fresco-Druck. So wie der feuchte Mörtelanwurf einen Teil der Farbe aufsaugt, so zieht auch das angefeuchtete Papier einen Teil der reinen Wasserfarbe an, die für den Druck verwendet wird. Die prächtigen Drucke Harunobus und der anderen Meister der Blüteperiode und die entzückenden Surimonos (Neujahrsblätter) verdanken zum großen Teil ihren Reiz dem weichen, schönen Papier und der sorgsam mit wenig



JAPANISCHER HOLZSCHNEIDER. AQUARELL VON EMIL ORLIK.

Bindemitteln eingedruckten Farbe. Man sehe aber die heutigen Drucke oder die Blätter der Kunisada-Schule genauer an. Das Papier ist fest, die Farbe mit viel Reiskleister, Gummi arabicum oder Glyzerin u. a. versehen. Diese Mittel erleichtern den Druck in dem Maße, als sie ihn verschlechtern. Die Verbesserung der Hilfsmittel bei der Schaffung eines Kunstwerkes ist gewiß nicht stilllos, solange letzteres in seinen wesentlichen Eigenschaften nicht verschlechtert wird. Aber alle diese neueren Hilfsmittel machen die Farbe unklar und nehmen ihr Duft und Reiz; sie „pappt“. Mit der europäischen Kultur kam die Maschine ins Land, und wer mit der Hand schafft, sucht Hilfsmittel, die sie beschleunigen und erleichtern, auf Kosten ihrer Vorzüge.

Trotz alledem sind diese neuen japanischen Farbenholzschnitte vielen farbigen Kunstblättern, die bei uns hergestellt werden, vorzuziehen. Es lebt immer noch ein Teil Kunst darin. Die Verteilung der Farben, das Teppichartige, die Originalität der Komposition sind ein Erbe, das nicht so schnell verpraßt werden kann. So sieht man heute noch in den Läden zu Tokio und Kyoto neue Blätter, die, überaus reizvoll in der Erfindung, in Farbenholzschnitt wiedergeben: Blumenstücke, Schauspielerbildnisse, galante Damen, Kriegsbilder usw. In der Malerei wird ja heute in Japan noch manches geschaffen, was zwar eklektisch, aber für den Freund impressionistischer Kunst schätzenswert ist. Unzweifelhaft ist der Farbenholzschnitt ein ausgezeichnetes Mittel für Wiedergabe der mit leichter Hand hingeworfenen Skizzen. Als solches wird er noch lange Zeit gute Dienste leisten, obwohl in den größeren Städten die Lithographie und die mechanischen Reproduktionsverfahren immer größere Verbreitung finden. Aber jene originale Kunst: Farbenholzschnitte zu schaffen, die als solche erfunden und empfunden sind, Werke, die durch ihr Entstehen meistens das eigentliche Original vernichten: die gibt es nicht mehr in Japan. Bekanntlich wird der mit Tusche auf durchsichtigem, dünnem Pflanzenpapier gemalte *originale* Kontur des Künstlers mit der Bildseite auf die Kirschholzplatte geklebt

und mitzerschnitten. Ein echter japanischer Farbenholzschnitt ist oft wie ein Kind, dessen Leben den Tod der Mutter als Preis fordert. Diese seltsame graphische Kunst wäre wert, erhalten zu bleiben. Gerade in unserer Zeit, da die mechanischen Reproduktionsverfahren einen immer größeren Spielraum einnehmen und drüben in Japan die schöne Kunst des Farbenschnittes dem Untergang zuführen, ist es an uns, das Bedürfnis nach handschriftlicher Graphik zu erhalten, oder besser gesagt: zu steigern. Wir können ruhig auf diesen Tausch eingehen. Ein Quidproquo gar feiner Art. Abgesehen davon, daß ein ästhetisches Moment darin liegt, ein graphisches Werk von A bis Z nur mit der Hand fertigzustellen — dieselbe Hand malt, schneidet in Holz und druckt mit dem Bambusreiber (ohne Presse) —, ist der künstlerische Reiz der Technik ein so hoher, daß es sich verlohnt, ihr bei uns ein Heim zu schaffen. Hat man die praktischen Handgriffe einmal kennengelernt, so wird diese Technik in ihrer einfachen Art ein wunderbares Werkzeug graphischer Kunstübung.

Denn in ihr finden wir eine Kunst, die den Bestrebungen der Guten in unserer Zeit entgegenkommt: *einfach* zu sein; das Einfache, im höchsten Maße entwickelt und verfeinert in seiner *Einfachheit*.

*
Zweiundzwanzig Jahre sind vergangen, seit ich diese Ausführungen für die Wiener graphischen Künste geschrieben habe (1901). Wer heut neue Farbendrucke aus Japan sieht, weiß, daß ich richtig prophezeit habe. Auch die Hoffnung, daß die originale Graphik und das Interesse an ihr sich steigern mögen, ist unterdessen in Erfüllung gegangen: wir leben fast in einer Hochflut graphischer Mappenwerke und Luxus-Ausgaben! Leider ist die Technik des Holzschnitts, besonders des Farbenholzschnitts, mit wenigen Ausnahmen im Fahrwasser banaler, im schlechten Sinne kunstgewerblicher Produktion beinahe fortgeschwemmt worden.

Der Holzschnitt hat bei uns unter dem suggestiven Einfluß des großen nordischen Meisters Edvard Munch, sehr entsprechend einer Zeit, die, nach starken Wirkungen strebend, alles Zarte zu

schwach zu finden geneigt ist, einen anderen Weg eingeschlagen. Die frühesten primitiven Drucke, Bauern- und Negerkunst haben eingewirkt; das feine Schneidmesser rostet.

Aber während so die einen auf großen Holzplatten mit Geißfuß und Hohleisen ihren Ausdruck, nämlich ihre Wirkungen erstreben, wird auch in Buchsbaumholz gestochen und eine getreue, bis zur Täuschung vollkommene Wiedergabe subtiler Zeichnungen recht als ein Kunststück erreicht.

Offenbar kommt die Zeit auf keinem Gebiete darum herum, sich in die feindlichsten Extreme zu spalten.

CHINESISCHE FARBENDRUCKE

WELCHES ist das Geheimnis, das aus den einfachsten chinesischen Dingen zu uns spricht: aus der Form einer Teekanne, aus einem Brillengehäuse, aus jedem Bild, selbst wenn es von keinem Meister geschaffen ist? Welches ist das Geheimnis des Chinesentums? Wir werden es nie erforschen, nie ganz erfühlen können. Wir sind aus einer anderen Welt. Aus einer Welt ohne Tradition. Unsere Geschichte, die Geschichte unserer Kultur gewährt den verwirrenden, oft lähmenden, immer erschütternden Anblick der Brandungswellen an einer Klippe; etwas scheinbar Gesetzloses; ein ewiges Zerbrechen und Sich-wieder-Auftürmen! Egoistischer Individualismus ist das Kennzeichen besonders unserer traditionslosen Gegenwart. Auf vielen Wegen suchen wir vielerlei zu erreichen. In China aber haben Jahrtausende den *einen* Weg gebaut, gehegt, gepflegt. Der Aufbau des chinesischen Staates: Familie, Vererbung und Ahnenverehrung haben eine Einheit geschaffen. Unberührt von irgendwelchen äußeren Einwirkungen lebt die Tradition: der Geist des Chinesentums, der alles durchdringt. Auch aus diesen Farbendrucken spricht er, man ist versucht, zu sagen: singt er.

Die chinesischen Farbenholzschnitte sind der Allgemeinheit noch wenig bekannt. Wehe, wenn sie in die Mode kommen: dann muß es der japanische Farbenholzschnitt neuerlich büßen, der, zuerst in alle Himmel gehoben, dann als Volks- und Jahrmarktskunst in die Niederungen hinabgewiesen, in jüngster Zeit wieder sehr

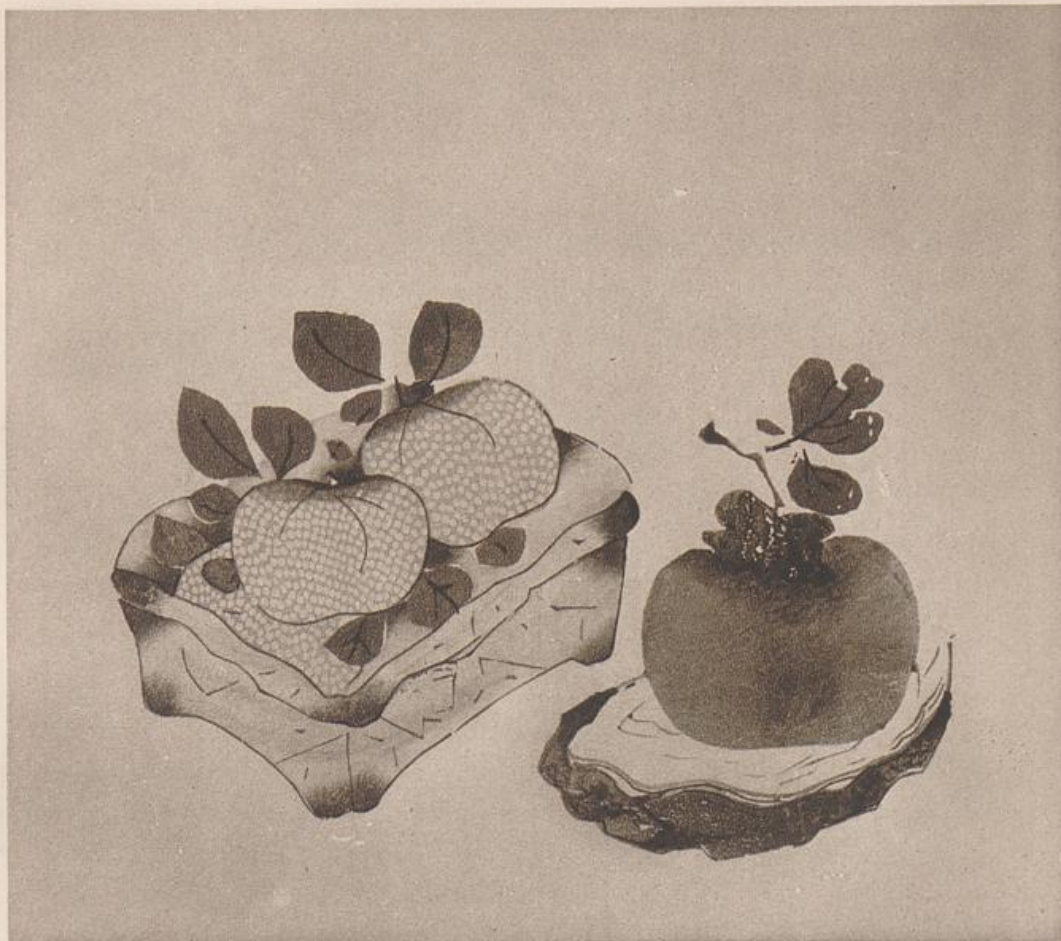
begehrt und geschätzt, nicht zur Ruhe kommt. Er galt bis in unsere Tage als jene einzige japanische Kunstübung, die unbeeinflußt von China sich in ursprünglicher Art entwickelt habe. Das ist auch merkwürdigerweise der Fall. Denn obwohl schon um 1740 Schunbo-tu die chinesische Malschule (Senfkorn) in Nachschnitten herausgegeben hat, geht die Technik in Japan originell und schrittweise ihren Weg. Vom einfachen Schwarzdruck zu den Urushi-ye, den mit Gelb und Rot handbemalten, mit Lack und Goldstaub verzierten Drucken (urushi = Lack, ye = das Bild); dann eine Farbe, die zweite, und 1765 datiert Meister Haru-nobu das Blatt, auf dem er zum erstenmal viele Farben verwendet. Der japanische Farbenholzschnitt hat seine eigene Fraktur, und besonders die Drucke aus der Genroku-Periode zeigen einen rein japanischen Stil.

Während wir also die Geschichte und Entwicklung des japanischen Farbenholzschnitts genau kennen (sie ist einzigartig in der Geschichte der graphischen Techniken!), sind wir über den chinesischen noch wenig unterrichtet. Gelehrte Forscher haben zwar auf diesem neuen Gebiete geschürft; aber was wir kennen, was in Museen und Privatsammlungen vorhanden ist, stammt aus einer Zeit, die sicher kein Anfang ist. Die technische Selbstverständlichkeit, die Beherrschung der Materie lassen vermuten, daß um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, als die erste Ausgabe des „Zehn-Bambus-Studio“ erschienen sein soll (wie ich 1912 in Peking hörte), die Technik schon ihre höchste Stufe erreicht hatte. Während man in Japan immer korrektere, bis zur Härte scharfe Drucke zu erreichen sucht, Perlmutterstaub verwendet, schön aufgetragene Lokalfarben bevorzugt, sind diese chinesischen Blätter — so paradox das klingt — trotz ihrer überragenden technischen Wirkung eigentlich „untechnisch“ geschaffen. Der ganze technische Apparat ist bis auf den heutigen Tag recht primitiv geblieben.

Ich habe im Jahre 1900 zu Tokio und Kyoto in den Werkstätten der Holzschnneider und Drucker gearbeitet und die überaus subtile

und präzise Art der Japaner kennengelernt. Als ich nach dem alten Shang-hai, nach Su-chon, Hang-chon zu chinesischen Farbenholzschnitt-Druckern kam, war ich überrascht von der alttümlichen, fast ungeschickten Art ihrer Tätigkeit. Abgesehen davon, daß die größeren Flächen aus den Holzstöcken noch immer mit dem umständlichen Messer herausgehoben werden (wie bei den alten Deutschen), wird das „Anpassen“, der Auftrag der Farbe und so weiter, kurz: alles mit einer selbstverständlichen Sorglosigkeit gehandhabt, die zu der japanischen Genauigkeit im größten Gegensatz steht. Deshalb erscheint auch der japanische Holzschnitt „mechanisiert“, wenn ich das modische Wort gebrauchen darf. (Dieselbe Beobachtung kann man bei der Vergleichung chinesischer und japanischer Lackarbeiten machen.) Es scheint, daß die Chinesen oft harte Hölzer verwendet haben, die im Druck keine Maserung hergeben und die Farbe porös abstoßen, wenn sie mit wenig Reiskleister gebunden ist. Für die scharfen Linien ist anscheinend oft Buchsbaumholz verwendet worden. Dieses setzen auch die Japaner in ihre Kirschholzplatten ein, wenn eine besonders präzise Zeichnung herauskommen soll. Vielleicht wurde auch von Steinplatten gedruckt, da das Einschneiden in Steinplatten und Abreiben seit alten Zeiten Verwendung findet. — Dies alles wird wohl einmal von berufenen Gelehrten erforscht werden; ich schreibe als Holzschneider und Maler.

Einzelne der schönen Drucke (die Stilleben!) entstammen der Ausgabe der Malschule Shi-Chu-Chai Shu-Kua-Tse, die Zehn-Bambus-Halle (Halle = Studio, Atelier) aus dem Jahre 1817. Das Vorwort spreche selbst für sich: „Diese Sammlung haben unsere Vorfahren zusammengetragen und innerhalb der Meere verbreitet. Darin sind: Blumen und Gräser, Vögel, Bambus, Steine und Schriftregeln, alles ausführlich enthalten. Dies ist nicht nur die ‚goldene Nadel‘ der Malerei, sondern auch das ‚kostbare Floß‘ der Künstler. Die Originalholzschnitte sind verlorengegangen. Die Lernenden seufzen vor einem Ozean. Das ist sehr bedauerlich. Glücklicher-



MANDARINEN UND PERSIMONE, CHINESISCHER FARBHOLZSCHNITT

weise befindet sich ein Original in meinem Familienbesitz und ist deutlich zu sehen. Ich habe es sorgfältig durchgearbeitet und neu schneiden lassen, damit des Lu-Schans Angesicht und Augen nicht vom Wolkendunst verschleiert werden. So wird eine Begnadung von den Vorfahren auf die später Lernenden bewirkt. Darum habe ich einige Worte diesem Buch vorangestellt. Kiang-Niang (Nan-King), 1817, am 2. 2 Monat. Chang-hsue Keng, Korrektor.“

(Erklärungen. Innerhalb der Meere: in China; die goldene Nadel: Punktionsnadel der Ärzte; kostbares Floß: buddhistischer Ausdruck — man fährt mit dem kostbaren Floß nach dem Paradies; die Lernenden seufzen vor einem Ozean: chinesisches Sprichwort; Lu-Schan: heiliger Berg.)

ÜBER PHOTOGRAPHIE

DER müßige Kampf, den die Photographen oder Lichtbildner — wie sie sich heute nennen — um die Einreihung ihres Wirkens in das Kunstgebiet kämpfen, ist mit dem alten Satz entschieden: „Wer es kann, ist ein Künstler“ oder „Kunst kommt vom Können“ (obzwar Nestroy sagt: „Es gibt keine Kunst; wenn's einer kann, ist's keine Kunst, und wenn's einer nicht kann, ist's erst recht keine Kunst“). Auch der Gärtner, dem es gelingt, aus Blumen ein lebendiges farbiges Bild zu schaffen, ist ein Künstler, und mein Vater, der vortreffliche Schneidermeister in Prag, war auch einer. Aber „was man auch sei, und wäre es ein Minister, man ist es vollkommen, wenn man noch ein Dichter dazu ist,“ sagt Freund Heimann. Und David Octavius Hill hat deswegen die besten Photographien gemacht, die es gibt, weil er ein Maler, ein Künstler war, das heißt: ein Stück Dichter!

Wir wissen sehr wohl, was wir meinen, wenn wir einen Menschen musikalisch nennen, auch wenn er weder Musiker noch Musikant ist, aber leider haben wir kein entsprechendes Epitheton in den anderen Künsten, insbesondere nicht für jene vielen — oder sind es wenige? —, die von der Natur beglückt sind, außerhalb einer rationellen Betrachtung — ohne vorgefaßte literarisch-ästhetische Gedanken — in den Beziehungen der Farben und Formen, in dem Verhältnis des Dunklen zum Hellen: etwas zu fühlen, zu spüren, davon erschüttert zu sein, beschwingt zu werden. Nur diese sind berufen, zu sehen und zu wirken. — Ein guter Photograph muß

von ihrer Art sein. Bloß ein Paar Augen haben, das genügt nicht zum Sehen.

Wer jemals Gelegenheit hatte, die Photographien des schottischen Malers David Octavius Hill zu sehen, wird diese einfachen, starken, großlinigen Bildnisse nie vergessen. Ihre Wirkung ist so nachhaltig wie die von guten Zeichnungen. — Auch sonst kann man ja beobachten, daß ein guter Bildnismaler schon in den Photographien, die er aufnimmt, ein Stück von seiner Kunst und seinem Wesen ahnen läßt.

Hill hat in den Jahren 1843 bis 1846 als Hilfsmittel für ein Gruppenbild eine große Anzahl von Freilichtaufnahmen gemacht, die uns in Originalnegativen erhalten sind. Denn er wandte ein Verfahren an, das durch William Fox Talbot (1839) lichtbeständige Kopien von einem Papiernegativ ermöglichte. Vorher gab es nur Daguerreotypien.

Der Maler Daguerre hatte die Erfindung von Nicéphore Niépce zu Châlons, Lichtbilder in der Camera obscura herzustellen, durch die Verwendung von versilberten Kupferplatten lebensfähig gemacht. Das verwunderte und überraschte Paris wurde durch die Daguerreotypie in unbeschreibliche Aufregung versetzt, und bald eroberte sie die ganze Welt. Einen Begriff von dem ersten Eindruck dieser Wunderbilder auf die Menschen jener Zeit erhält man, wenn in dem schönen Buche „Der Geist meines Vaters“ von Max Dauthendey — dem Unvergeßlichen, der seine Seele während des Krieges, zermürbt und zerfressen von Heimweh, auf Java aushauchte — erzählt wird, mit welcher Leidenschaft und unter welchen Kämpfen Vater Dauthendey für die Einführung der Daguerreotypie in Deutschland und Petersburg kämpfte. Alles Wissenswerte über ihre Entwicklung und Geschichte in Hamburg bringt Wilhelm Weimar in einer wertvollen Abhandlung (1906), deren Bildbeigaben sehr gute Ätzungen nach den merkwürdigen, irisierenden, lebenswahren Daguerreotypien und Arbeiten von Hermann Biow und Stelzner zeigen; sie haben wie die Aufnahmen des David Octavius Hill die Vorzüge des Licht-

bildes in seinem höchsten Stil — *wenn Stil die stärkste Ausnützung der technischen Mittel zur natürlichsten und einfachsten Darstellung ist.*

Auch diese beiden Pioniere der Photographie waren Maler. Biow hat in Berlin für ein Album deutscher Zeitgenossen unter anderen Peter v. Cornelius, Christian Rauch, Alexander von Humboldt aufgenommen, Photographien, die durch ihre große Anschauung und Einfachheit ergreifen. Und Stelzner zeigt, im gleichen Geiste wie die Maler seiner Zeit, hamburgische Senatoren und Bürger schlicht und wahr. Oder haben umgekehrt die Porträtisten jener Zeit durch die Photographie eine Wandlung ihrer Anschauung erfahren? „Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren!“ Wer in dem Buche von Henri Lapauze das Werk des großen Ingres betrachtet, dem kann es wohl auffallen, wie seine Bildnisse von der Mitte der vierziger Jahre an in ihrer Gesamtauffassung, in der Stellung und besonders auch in der Lichtführung zu den guten gleichzeitigen Photographien eine Beziehung zeigen. Das Bildnis der Baronin James Rothschild (1848), der Madame Henri Gonse (1852), die beiden Selbstbildnisse aus den Jahren 1858 und 1862, sie alle weisen einen unzweifelhaften Gleichklang der Wirkung mit der der Photographien auf.

Es ist eine ähnliche Wechselwirkung wie diese: die Mode, für die seit alten Zeiten die Einfälle und der Geschmack der Maler von Bedeutung waren, gibt ihrerseits wiederum den Werken der Maler oft eine aus ihrer neugeborenen Besonderheit entstandene Linie.

Daß später die erhebliche Verkürzung der Belichtungszeit, als der Wiener Optiker Voigtländer die Objektive verbesserte (die Momentaufnahme!), auf die Meister des Impressionismus großen Einfluß ausgeübt hat, ist ebenso unzweifelhaft. Man denke nur an die Werke des Degas. Es ist natürlich, daß die Verwendung der Photographie sich bis in unsere Tage gesteigert hat. Ob einer Photographien als Unterlagen und Hilfsmittel für seine Werke verwendet, in welchem Maße er dies tut, ist ganz gewiß für das endgültige Ergebnis ohne Bedeutung. Es gibt eine große

Anzahl bedeutender, original wirkender Kunstwerke — sogar expressionistischer —, deren Entstehung nur der Anregung bestimmter Photographien zu verdanken ist. In diesem Sinne äußerte sich auch Adolph Menzel in einem Gespräch mit mir in Bad Kissingen (1902). Durch den Kunsthändler Pächter waren ihm viele Jahre vorher Holzschnitte Hokusais und anderer Meister des japanischen Farbenholzschnittes gezeigt worden. Unter Fragen über die japanischen Maler und ihre Art des Studiums sprach er bewundernd über ihre scharfe Beobachtungsgabe, ihr „scharfes Gesicht“: daß sie Jahrhunderte vor uns nie gekannte, nie gesehene Momente der Bewegungen an Tieren gesehen und dargestellt hätten. Daran anschließend sprach er über den großen Wert der Momentaufnahmen für den Maler. Und Ferdinand Hodler plante in den letzten Jahren, einen guten photographischen Apparat anzuschaffen.

Ich erinnere mich, welches ungeheure Aufsehen in München im Jahre 1890 die Vorträge des amerikanischen Professors Edward Muybridge vor der versammelten Künstlerschaft erregten. Es waren durch ausgezeichnete Lichtbilder illustrierte Ausführungen über die Bewegung der Menschen und der Tiere, besonders in den damals noch ungekannten Darstellungen einzelner Phasen einer Bewegung in ihrer fortschreitenden Entwicklung. Von diesem Tage an war für uns der farbige Stich eines englischen Wettrennens mit der ausgestreckten Vor- und Nachhand der sehnigen Cracks eine unmögliche Darstellung geworden. Altmodisch! Diese Pferde fielen heute platt auf den Bauch vor den Augen, die sie noch gestern in schnellstem Galopp gesehen hatten. Es war Neuland. Zwei Jahre später erschienen dann seine beiden Werke „The human figure in motion“ und „Animals in motion“, für welche die grundlegenden Studien und Aufnahmen schon in der langen Zeit (1872 bis 1885), unterstützt von einem ganzen Stab von Künstlern, Photographen und Männern der Wissenschaft, mit großem technischen Aufwand gemacht waren.

In der hier folgenden Vorrede zu „The motion of animals“ hat

Muybridge den zu erwartenden Einwand selbst widerlegt, daß eine Verwendung der Momentaufnahmen dem Schaffen des Künstlers entgegenstehe. Die Art, wie er die Erkenntnis der einzelnen Bewegungsphasen in die Synthese der künstlerischen Anschauung und Darstellung führt, ist nicht sehr verschieden von den Prinzipien der chinesischen oder japanischen Künstler.

„The animals in motion“ (Tiere in Bewegung). Aus der Vorrede: „Im Frühjahr 1872, als der Verfasser die photographischen Landesaufnahmen der Regierung der Vereinigten Staaten an der Küste des Stillen Ozeans leitete, erhob sich in San Francisco eine Debatte über die Bewegung der Tiere, mit welcher sich nach dem Zeugnis Platos schon die alten Ägypter auf das ernsteste beschäftigten. Diese Kontroverse hatte wahrscheinlich ihren Ursprung in der kritischen Betrachtung des urzeitlichen Künstlers, der ein durch den Wald brechendes Mammut oder ein grasendes Renntier in sein hartes Material einritzte.

Wenn der Kunststudierende sich aus dem Buche sorgfältig die Phasen irgendeines Vorganges der fortschreitenden Bewegung skizziert hat, so wird er klug daran tun, das Buch beiseite zu legen und sich seinen Eindruck der Bewegung aus der unmittelbaren Beobachtung des Tieres *selbst* zu verschaffen. Durch diese Art des Studiums wird er fraglos die Unterschiede finden zwischen der Erkenntnis, die er durch eigene Erfahrung über eine der hier analysierten Gangarten gewonnen hat — insbesondere des Schrittes und des Galopps — und der Deutung, welche ihnen jemand geben würde, dessen Urteil sich nur auf die Tradition stützt. Und er wird überzeugt sein, daß die konkrete Wirklichkeit der tierischen Bewegung vollkommen wiedergegeben werden kann, ohne daß dadurch weder die Gesetze der Kunst noch die heilige Wahrheit der Natur verletzt werden.“ So Muybridge.

Wenn wir die früheren, nie wieder erreichten Lichtbilder aus den vierziger Jahren betrachten und fragen, weshalb sie auf uns viel stärker und künstlerischer wirken als im allgemeinen die Photographien unserer Tage, so sind verschiedene Gründe zu nennen.



DR. MUNRO. PHOTOGRAPHIE VON D.O. HILL.

Das Wesentliche aber, was sie besonders auszeichnet, ist ihre einfache, wahrhaftige Wirkung.

Der Geist jener Zeit, der letzte Ausklang einer gesunden, gut bürgerlichen Kultur, spricht aus ihnen. Der Bürger hielt es damals für eine Ehre, ein Bürger zu sein, und war befriedigt von seinem wahrheitsgetreuen schlichten Abbild, das nur manchmal in der Pose durch Anlehnung an einen alten Meister zu einer gewissen Würde oder Eleganz gesteigert zu sein brauchte. Erst als in den folgenden Jahrzehnten das Bürgertum sich in der Nachäffung des Adels und des Hofes gefiel und die Gründerzeit Millionäre und schnellgebaute Pseudopaläste hochbrachte, verlor auch die Wahrheit ihr „Gesicht“, und die Retusche hielt ihren Einzug.

Die photographischen Platten waren früher nicht farbenempfindlich, so daß die gelben, gelbgrünen und roten Farben des photographischen Objekts besonders dunkel auf der Kopie zu sehen waren. Nebenbei ein Grund, weshalb die alten Aufnahmen eine so farbige Wirkung in ihrer Einfarbigkeit haben; geradeso, wie die graphische Arbeit eines geborenen Malergraphikers farbig im Schwarz-Weiß wirkt. Deshalb haben oft Sommersprossen, Leberflecken und dergleichen, die auf dem Gesicht des Modells kaum sichtbar waren, störende dunkle Flecken auf der photographischen Aufnahme gezeigt. Um diese zu mildern oder zu entfernen, wurde die Retusche angewendet. Man deckte oder milderte solche, auf der Platte natürlich durchsichtigen Stellen mehr oder minder mit einer Deckfarbe ab. Es ist nicht zu verwundern, daß in einer Zeit, in der die Einfachheit und kulturelle Wahrhaftigkeit im Schwinden waren, die Photographen die Retusche als immer stärkeres Hilfsmittel anwandten, der herabgeminderten Wahrheitsliebe ihrer Besteller entgegenzukommen. Denn unterdessen waren auch aus den kleinen photographischen Ateliers, in denen *Maler* ihre künstlerische Anschauung von dem Abbild des Menschen mit ehrsamem Eifer auf den Daguerreotypen und Talbotypen darzustellen suchten, *Betriebe*, zum Teil große Betriebe geworden, und die Retusche nahm sich nicht nur des Negativs an, sondern

malte, verbesserte, kurz und gut log nun auch auf der photographischen Kopie, um den Besteller so darzustellen, nicht wie er war, sondern wie er es sich wünschte zu sein. Auch die einfache Pose verschwand, „das ruhige Dasein, sicher und selbstbewußt, ohne mehr zu zeigen, als es ist und war“ (Goethe). Die natürliche Anmut wich einer gemachten Lieblichkeit und Süßlichkeit.

Auf den Lichtbildern eines Hill oder Biow sitzen oder stehen die Menschen ruhig da in einer charakteristischen Haltung. Die Begabung dieser Künstler suchte die Eigentümlichkeit in jeder darzustellenden Person. Und in der Tat muß jeder Photograph etwas von dem Talent des Porträtisten haben: er muß ein Psychologe sein und die Gabe besitzen, die Erkenntnis der Persönlichkeit technisch zu materialisieren.

Die einfachen Objektive jener Zeit verlangten eine lange Expositionsdauer. Noch im Jahre 1843 schreibt der „Hamburger Correspondent“: „Der Maler Hermann Biow hat die Fortschritte der Heliographie seit der Erfindung Daguerres mit unermüdlichem Eifer verfolgt und erreicht nunmehr ausgezeichnete Lichtbilder mit Sicherheit und Schnelligkeit in weniger als einer Minute, bei bedecktem Himmel in höchstens drei Minuten Sitzungszeit.“ Man war also gezwungen, das photographische Objekt lange Zeit der Platte auszusetzen. Gerade diese Schwäche einer neuen Technik in ihrem Anfang macht sie stark in ihrer künstlerischen Wirkung. Sie zwingt von selbst zu der ruhigen, wohltuenden Haltung, die Goethe bei der Besprechung eines Bildes Talleyrands (von Gérard) schildert: „Wir erwehrt uns nicht des Andenkens an die epikurischen Gottheiten, welche da wohnen, wo es nicht regnet, nicht schneiet, noch irgendein Sturm wehet: so ruhig sitzt hier der Mann, unangefochten von allen Stürmen.“

Die lange Expositionsdauer ergibt nun eine zusammenfassende Lichtführung und verleiht dadurch diesen früheren Lichtbildern ihre Größe; und die *Synthese des Ausdruckes*, die durch das lange Stillhalten des Modells erzwungen wird, ist der Hauptgrund, weshalb diese Lichtbilder neben ihrer Schlichtheit gleich guten

gezeichneten oder gemalten Bildnissen eine eindringlichere und länger andauernde Wirkung auf den Beschauer ausüben als neuere Photographien. Auch der technische Prozeß, besonders in der Folgezeit das nasse Verfahren, verlangte eine ruhige Sorgfalt und viel Liebe zur Arbeit. Die Summe der Bestrebungen des Malerphotographen und zugleich Technikers war dem einzigen Ziele zugewendet: gute Porträts zu schaffen, die sich durch eine psychologische Erfassung des Charakters, durch die Schärfe der Zeichnung, Reinheit und Zartheit in den tonigen Übergängen auszeichneten, das ist: *Photographien* auf das beste zu machen. Die modernen Photographen lieben aber, ihren Arbeiten den Habitus von Radierungen, Kohlezeichnungen, Öldrucken und Schabkunstblättern zu geben — und was diese photographischen Abzüge nicht alles sein möchten und vorstellen sollen. Auch das Gefühl für die gleichmäßige Schärfe und Durchbildung, die durch das einfache Objektiv bedingt war, ist zum Teil verlorengegangen. Photographische Bildnisse, auf denen ein Auge oder die Nasenspitze besonders prägnant und bis in das peinlichste Detail scharf aus dem sonst flauen Bilde herauswirken, sind nicht selten. Man nennt auch das „Expressionismus“. Die modernsten Objektive, deren außerordentliche „Lichtstärke“ als besondere Errungenschaft der optischen Technik gepriesen wird und die eine Aufnahme mit der kürzesten Belichtungszeit zulassen, haben eine kurze Brennweite und eine geringe Tiefenwirkung. Die Folge davon ist, daß das photographische Bild den kürzesten Moment eines oft zufälligen Gesichtsausdrucks zeigt, und dieser entsteht leider gerade in dem fatalen Augenblick, wo nach der Einstellung auf der Mattscheibe, dem Anbringen und Freimachen der Platte das photographische Opfer aus der erstarrten Erwartung mit einem von Ungeduld erfüllten Unterbewußtsein dem hart vereinzelt Auge der Linse ausgesetzt ist.

So paradox es klingt: die neueste Erfindung, die mit einem glückseligen Heureka begrüßt wurde, sind technisch komplizierte Objektive, die auf künstliche Weise die ehemals natürliche tech-

nische Bedingung zurückschaffen und unscharfe weiche Bilder ergeben. Auch heute verlangt der Besteller, sich nach seinem Geschmack dargestellt zu sehen, und die neueste Art der Photographien kommt den Wünschen der Menge auf das willigste entgegen. Man sieht keine Gesichtsfalten, die Wangen werden gerundet, und wenn noch das Weiße im Auge und das Glanzlicht auf der Pupille gehöhnt ist, freut sich die Welt über ihre Schönheit. Der Retusche wird damit halb die Arbeit abgenommen, da die Verschönerung der Modelle schon zu einem Teil vom Objektiv besorgt wird. Trotzdem muß noch gar oft die Silhouette, der Mode entsprechend, schlank gemacht werden, und manche krumme oder allzu hochstrebende Nase wird verbessert. Man betrachte solche Lichtbilder, und man wird finden, daß sie anziehend und — abstoßend zugleich wirken durch die verlogene Intention, die den Arbeitgeber mit dem Arbeitnehmer in *einem* Ziele verbindet: das Abbild bewußt zu fälschen.

Daß Photographien auch ohne Retusche unähnlich sein können und es tatsächlich, trotz der rein rationellen Wiedergabe durch die Linse, sind, ist oft, wie vorher schon gesagt wurde, durch den momentanen ungewöhnlichen Ausdruck bedingt. Ein Versuch aber, einen Menschen in verschiedenen Beleuchtungen von verschiedenen Standpunkten aus aufzunehmen, zeigt photographische Abbilder, die oft kaum dasselbe Modell vermuten lassen.

Die so häufige Asymmetrie der beiden Gesichtshälften, die besonders bei geistigen Menschen auffällt, wirkt hier in mancher Beleuchtung so stark, daß die „Porträtähnlichkeit“ sehr gering wird. Da aber die Retusche nicht zufrieden war, nur die störenden Zufälligkeiten zu beseitigen, und auch in die Form eingriff, und da gewiß der größte Teil der Retuscheure nicht einmal die allgemeine Form beherrscht, die aufgebaut und aufgewachsen ist zu einem besonderen individuellen Gefüge, obendrein der Retuschierende meistens das Modell gar nicht gesehen hat, so entsteht ein allgemeines Glätten und Umformen nach dem jeweiligen Zeitgeschmack. Es wäre eine Doktorarbeit darüber zu schreiben,



LADY RUTHVEN. PHOTOGRAPHIE VON D.O.HILL.

wie sogar das Ethnographische und ein gewisser folkloristischer Fetischismus in den photographischen Bildern der verschiedenen Zeiten und Völker sich dokumentiert. Ich habe auf meinen weiten Reisen mit besonderem Interesse in den verschiedenen Städten die Schaufenster der bürgerlichen oder Vorstadtphotographen studiert. (Die sogenannten künstlerischen Lichtbildner sind in allen Großstädten eine eigene Gilde.) Die in Wien beliebte Vollbusigkeit, der martialische Ausdruck des Marinesoldaten im Schaufenster zu Marseille — immer ein wenig der Held von Tarascon —, die Gainsborough-Tradition mit dem picture-hat in London und das kleine Mädchen von Shanghai, das dem Bilde des gerade beliebten, so schönen Darstellers der Frauenrollen nachgebildet ist! Und wenn dieselbe Person sich in Paris, in Wien oder in New York photographieren läßt, so zeigt jede der Photographien den spezifischen Grundcharakter des Stadtgeschmacks. Oder man betrachte die Photographien des zweiten Empires! Wie die Mode und das Gefallen der Zeit an bestimmter Form einwirken: hier sind schöne Frauen mit Vorliebe von der Rückseite aufgenommen, die Taille meistens „schlank“ retuschiert, damit der birnenförmige Fortsatz des Rückens besonders zur Geltung kommt. Wie schon früher eine Wechselwirkung zwischen Malerei und Photographie nachweisbar ist, so war sie es noch stärker zu jener Zeit, als die Verschönerung und Versüßlichung immer mehr sich breit machten, und ist es heute noch!

Leute, deren Wahrheitsliebe der äußeren Erscheinung gegenüber so geschwächt ist — sogar Menschen, von denen wir sagen, „sie haben Charakter“ —, daß nur eine Photographie sie befriedigt, auf der sie nach dem banalsten Schönheitssinn dargestellt sind, können ja nur den Wunsch haben, in dieser selbigen Art auch gemalt zu werden. So halten es, wie gesagt, sogar die Besseren. — Was Wunder, daß die Masse sich auf Gemälden so gemalt sehen will. Die Kunst ging nach dem Brote, das ihr eine rechte Hand darreichte, während die linke auf die verschönte Photographie hinwies; und das bürgerliche Bildnis wurde von Stufe zu Stufe

herabgedrückt, wieder nach dem Vorbild und unter dem Einfluß des Hofes und des Adels. Die Ansammlungen von Bildnissen, die von allerlei Präsidenten, Bankdirektoren, Bürgermeistern usw. der Reihe nach gemalt wurden, sind Beweis genug.

Möglicherweise werden aber trotzdem gerade wieder Maler, die unbeirrt ihren Weg gehen, der Photographie helfen und ihr die Zukunft bringen, die von den berufenen Lichtbildnern unserer Tage im heimlichen Kampf gegen das widerstrebende Publikum als ideale Erfüllung ihres Berufes erstrebt wird.

ÜBER MODERNE OPERNAUSSTATTUNG

WENN man aus einer Mittagsvorstellung im Frühsommer aus dem dunkeln Haus in das hellklingende Licht des heitern Tages kommt!

Sie haben oft, allzu oft diese Wirkung genossen. Sehen Sie, geehrter Herr Doktor, so geht es mir jetzt, da ich, um mein Versprechen zu erfüllen, in einem romantischen Waldtal der Tatra, wo die Bergwasser rauschen und die Sonne bräunt, über Ausstattung in der Oper schreiben soll. Ich habe hier das schönste Theater. Ein schöneres kann es nicht geben als das Stück Landschaft, das vor mir liegt — obwohl jede Landschaft die schönste sein kann. Schönerer Wandeldekorationen als die Wolkenzüge auf dem Firmament mit Wolkenburgen und Verwandlungen kann keiner malen! Kein Beleuchter hat solche Effekte je erfunden, wie sie das Licht der Sonne zaubert. Auch tanzen für mich Elfen in Nebelschleiern, und alte Baumwurzeln spielen aufs beste Intriganten. Für Musik ist auch gesorgt: der Bergbach und der Sausewind singen kräftige Duette, und der Vogel Tirili ist die Prima-donna. Aber nicht jeder — selbst wenn er kein Philosoph ist — kann sagen: „Omnia mea mecum porto“. Dafür haben andere, was ich nicht habe, in reichlichem Maße.

Also ich sitze im schönsten Naturtheater und denke an das steinerne Haus in der grauen Stadt! Naturtheater! An vielen Orten hat man schon solche begründet. Die moderne Bewegung, die Renaissance der „Sehnsucht nach der Natur“, die sich in Wald-

schulen, Freibädern, Wandervögeln usw. auszuleben sucht, hat den Ruf nach dem Naturtheater erschallen lassen. Vielleicht könnte es eine Mission erfüllen. Vielleicht könnte es mithelfen, eine objektivere, eine typische Gestaltung des Bühnenbildes zu finden. Da kann man mit den einfachsten, natürlichen Mitteln arbeiten, ein jeder mit den gleichen oder ähnlichen. Die Bestrebungen, den Ort der Handlung zu gestalten, könnten *einen* Weg zeigen, einen gemeinsamen Weg! Denn es gibt heute zu viele Wege, auf denen gestürmt, gestolpert, gehinkt wird. Wir leben in einer Zeit, in der ein egoistischer Individualismus (mittlerer Linie) herrscht.

Es ist gar nicht notwendig, in Deutschland herumzureisen, um die verschiedenen Arten der heutigen Bühnenausstattung zu sehen. Von der alten simplen Kulisse, die durch den Hoftheatergrößenwahn hypertrophisch aufgegangen ist, bis zur modernsten „Stilbühne“: alle Varianten kann man genießen, wenn man das Jahresrepertoire einer einzigen größeren Opernbühne gesehen hat. An allen „ismen“ kann man sich erfreuen wie in der großen Kunstausstellung. Denn *die Bühne ist der Spiegel der Zeit*, ihrer Kultur, besonders der formalen Kultur. Und wenn auch allerorten gute Geister am Werke sind, uns auf eine höhere Ebene zu bringen: wir, das heißt die Einzelnen, stehen noch auf verschiedenen Stufen, die zu jener hinaufführen. Wir sind die Leidtragenden einer Übergangsperiode.

Wir haben heute keinen einheitlichen Stil, wir haben keine Tradition, die (sie war bei uns immer von kurzer Dauer) wenigstens eine Krücke sein könnte. Es gab einst einen einheitlichen Stil, und sogar in der „sogenannten geschmacklosen Zeit“ unserer Väter hatte man mehr davon, als wir heute bitter lachenden Erben haben. Ich wage dies hier zu sagen. *Sie hatten keine Sorge, originell sein zu wollen, zu müssen!* Die Zeit hat ein schnelleres Rad bekommen! Welch ein Irrtum, zu glauben, daß man Kultur durch Einfälle ersetzen kann! *Solange man nicht davon durchdrungen ist, daß es kein Stilisieren gibt, hat man keinen Stil.*

Die Opernbühne ist die freiere Schwester der Sprechbühne. Aber diese Freiheit, die aus dem „Opernhaften“ ihre Kraft nimmt, wird zu wenig ausgenutzt. Eine gemalte Nacht muß kein schwarzes Bild sein. Aber in der Oper, die in einem großen Hause dargestellt wird, mit vielen Rängen und Galerien, sieht man bis heute, wenn es finster sein soll, wirkliche Finsternis, das heißt, man sieht gar nichts als den bescheidenen Lichteffect: Roccas glimmende Laterne. (Ich spreche selbstverständlich nicht von einer bestimmten Opernbühne, ich spreche im allgemeinen.) Oder man sieht sehr realistische Dekorationen: im Vordergrund mehr oder weniger schlecht geklebte Felsen, aber auf dem Himmel wandern die schönsten Wolken, die der Projektionsapparat wie „natürlich“ (sagt das Publikum!) erscheinen läßt. Die Reflektoren werfen pralles Sonnenlicht, der Mondschein (ersetzt durch Quecksilberlampen) verwandelt die für warmes Licht geschminkten Schauspieler und Sänger in Farbenskalen von Grün zu Violett. Hie: weg von der Natur, Stil, Andeutung. Hie: größte Natürlichkeit. Aber alles zu gleicher Zeit.

Gebt uns die Rampe wieder! Eine gute moderne Rampe, die durch unsere so weit vorgeschrittene elektrische Lichttechnik sicher geschaffen werden kann. Beleuchtet die Bühne, damit das „mystische“ Schlagwort endlich verschwinde, damit die Bühne wieder „bühnenmäßig“ beleuchtet sei. Ihr Prominenten und alle anderen, erhebet euch einig! Die grelle Beleuchtung, die heute, wenn die Bühne nicht stimmungsvoll dunkel ist, tiefe Schlagschatten statt Augen zeigt; die Reflektoren, die euch von einer Seite himbeerfarben, von der andern smaragdgrün in zwei farbige Hälften zerleuchten; der einseitige Sonnenstrahl oder das „zarte“ Mondeslicht, das plötzlich Gretchen als alte Matrone erscheinen läßt; das alles ist besonders auf einer Opernbühne ein Zeichen der Verkennung der Oper an sich. Den größten Teil des Repertoires könnte man auf einer gut beleuchteten, sichtbaren Bühne spielen, auf der sogar weniger schöne Frauen schön aussehen. Denn das Licht tut Wunder auf der Bühne. Die Oper darf *inkonsequent*

sein. Wenn der stimmungsgewaltige Tenor sogar einen großen Bauch hat, singt er doch den Lohengrin; und noch keinen von uns hat eine hochbusige Isolde je gehindert, begeistert zu sein, wenn sie nur wirklich Isolde sang und spielte.

Das moderne „Andeuten“ des Schauplatzes geschieht oft unter vielen Umständen und mit vielen Mitteln. Die Schreiber dieser Stenogramme verbrauchen oft mehr Tinte und Papier, als Kalligraphen es täten. Allzu oft trägt die Phantasie des Zuschauers die Kosten bei diesem Puritanismus. Gerade die Oper könnte den ersten Schritt machen, uns einen besseren, künstlerisch reineren Weg zu führen. Gut gemalte Prospekte und Kulissen, eine gut beleuchtete Bühne würden uns weiter bringen, daß die Schaubühne von heute eine wahre Schau-Bühne werde.

Ich erkläre hiermit feierlich, daß mein Anruf an die „eminenzen Prominenten oder eminenten Prominenz“ (wie Freund Pallenberg einmal schrieb) und die anderen *nur theoretisch* aufzufassen ist. Denn ich denke es mir höchst schauerhaft, wenn jeder Sänger oder Schauspieler Einfluß auf die Beleuchtung des Bühnenbildes (das heißt seiner werten Persönlichkeit) nehmen könnte.

AUS ÄGYPTEN

GRAUER Regen prasselt an die Scheiben, kurz und scharf auf das Fensterblech: eintönige Musik. Ich höre einen bestimmten Rhythmus, orientalische Musik, mehrere starke, dann wieder kürzere Schläge, ich ertappe mich dabei, daß ich kurze Trommelschläge höre, wie sie auf der Dahabije von Aniba am Abend aus der Kammer der Schiffsleute zu uns auf das Oberdeck heraustönten. Vor Aniba in Nubien, Ägypten! An einem herrlichen, farbengetränkten Abend in Ägypten! Ach, Freunde, würden mich doch dreimal dreiunddreißig gute Geister dorthin entführen aus diesem Ukiyo, „diesem elenden grauen Tag“.

Zwischen Abu-Simbel, dem Felsentempel ohnegleichen, und Wadi-Halfa lag die Dahabije am Ufer des Nils, eine Art wohnlich eingerichtete Hausboot (mit großem Segel), auf dem Professor Steindorff und sein kleiner Stab sich eingewohnt hatten, um in Aniba aus dem tiefen gelb-rosigen Sand Ausgrabungen zu machen; besser: wie aus geheimnisvollen Brunnen den Sand auszuschöpfen, bis die verschütteten Gräber ihre Schätze hergeben. Wieviel Gräber werden noch geöffnet, wieviel Tempel ausgegraben werden. Wieviel Städte schlafen unter tausendjährigem Sand verweht, und meine Füße schreiten über Sandwellen, die vielleicht Geheimnisse bergen. Eines Tages werden eifrige Gelehrte begierig, fiebernd vor neu enthüllten Vergangenheiten an dieser Stelle stehen.

Denke ich an Ägypten, träume ich von Ägypten, so befällt mich ein heller Schein, ein unbestimmt farbiges Licht umströmt mich. Merkwürdig ist das. Wenn ich an Japan denke, sehe ich ein bestimmtes Bild vor dem inneren Auge; an Tsinanfu, so höre ich das durchdringende scharfe Kreischen der großen Holzräder an den einrädriigen Karren, die dort in den engen, mit großen Steinplatten gepflasterten Straßen die Droschken ersetzen. Wenn ich an Ceylon denke oder an Soeul: immer taucht ein Bestimmtes auf; die Erinnerung an Ägypten aber wird im ersten Auftauchen immer von einem strahlenden, farbigen Licht umleuchtet.

Die Sonne Ägyptens, das ist *die* Sonne. Schon Herodot spricht von einem eigenen fremden Himmel, den dieses Land habe. Unbeschreiblich ist er, „incantevole“. Hier begreift man die Sonnenanbeter, versteht den König Amenophis, der, den alten Göttern abtrünnig, der Sonne neue Tempel baute und sie zur Alleinherrscherin im Göttersaal erhob. In Hieroglyphen ist zu lesen:

„Große Knospe, die im Ozean aufgeht
Lichtbringer — Vertreiber der Finsternis.“

*

Auch in der Nacht im Mondschein leuchten hier noch die Farben in Unterton, als ob der Glanz der Sonne das farbige Licht eingebrannt hätte, daß es dem Sand und den Steinen ewig zu eigen bliebe.

*

Es ist merkwürdig, daß das Ägypten der großen Tempel, der Pyramiden mir in der Erinnerung wie eine Riesenfatamorgana, als großartiger Prospekt erscheint; im Vordergrund aber leben die Wüste, der Nil, die flachen Dörfer und die schönen lebendigen Bronzen: enghüftige, schöngewachsene, dunkle Menschen. Den scharf gezeichneten Kopf tragen sie auf einem geraden, stolzen Hals. Und die schwarzen großen Korallen, die Augen der Frauen, die unter zusammengewachsenen schwarzen Brauen zwischen dem Kopftuch und dem Schleierbehang, der das übrige Gesicht



FELUKA AUF DEM NIL. RADIERUNG VON EMIL ORLIK.

verdeckt, dunkel hervorirrluchtern. (Sie scheinen neugieriger zu sein als andere Frauenaugen.) Oder die Nubierinnen, die ihre schwarzen langen Gewänder durch den hellen Sand nachschleppen, dahinschreiten wie Tragödiinnen. Und die Gemel, meine Kamele, die ich nicht müde wurde zu zeichnen: mit melancholischen Augen, mit „Vogelkropf und Faltenmunde“ — lieber Freund Loerke —, im Paßschritt sich dahinwiegend setzen sie gleichsam die welligen Linien der Wüste in Bewegung um . . .

*

Ein großer Segen, der uns armen Menschen beschert worden ist: Die Erinnerung, nach Jean Paul „das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können“, verklärt, steigert die Freuden und erhält uns bis ans Lebensende die schönen, erhebenden Eindrücke von Reisen in neue, fremde Welt. Die Schatten werden mit den Jahren kürzer.

*

Es gab, wenn ich es überdenke, genug der ägyptischen Plagen: die unzähligen, unverschämt zudringlichen Fliegen; das heisere Bellen der Schakale in müder Nacht; die lästige Hitze in den Städten mit all den orientalisches überwürzten Gerüchen; das ewige Feilschen beim Einkauf; die armen geplagten Esel und die unbarmherzig schlagenden Eseltreiber. Ach! und die beiden Herren, die mir eine herrliche Mondnacht verdarben: Als ich auf meinem guten Reitesel aus dem Schatten der Chefren-Pyramide zum großen Sphinx kam, standen die beiden Herren aus B. mit herabgezogenem Tropenhut in andächtiger Stellung da und sangen „O Isis und Osiris“ aus der „Zauberflöte“ (Baß). Oder wie hart blendet der Weg, die nackten, öden, gelblichweißen Felsen auf der Wanderung zu den Königsgräbern! Wie glüht der Sand, zu Staub aufgewirbelt von dem Troß der vor uns Reitenden, Fahrenden. Und doch! In der Erinnerung blieb nur das Licht. Die Schatten schwanden.

*

Biban el Muluk! Die Königsgräber! Schatzkammern ägyptischer Kunst; tief in die Felsen hineingegraben, ein jeder Zoll der langen unterirdischen Gänge, der geglätteten Felswand mit farbigen Reliefs bezaubert! Die stärksten Dokumente des menschlichen Egoismus, der Tyrannis in der Weltgeschichte.

*

Bei Assuan gibt es eigenartige Landschaftsbilder; hier ist das eine Ufer blaßgelb, ins Rosa spielend, die helle Sandfarbe der Wüste, wie sie in der Erinnerung bleibt; das andere Ufer aber mit grauschwarzem Sande bedeckt. Wenn ein Samum den Sand über den Nil trägt und das dunkle Ufer bestreut, dann erscheinen die schwärzlichen Hügelketten und Wellenberge mit hellen Kappen und Streifen. Welch eigenartige Wirkung!

*

Es ist ein Irrtum, zu glauben, die Wüste sei immer „ein Sandmeer“. Es gibt auch in der Wüste weite Felsen und Gesteinmassen. Im Hintergrunde einer weiten welligen Sandebene sehe ich Gestein, abwechselnd grau, blauschwarz, rostbraun. Die Sonne geht unter, und wie weite Gazevorhänge schichten sich hinter den Silhouetten der Felsenketten in zartem Blaugrün, Blaßgelb, warmem Rosa die schönen Himmelfarben. Auf einmal kommt ein purpurfarbenes Band dazwischen, an dem, wie Fransen, schräg violette Wolkenstreifen hängen, die Felsen werden ganz dunkel. Sind es Felsen? Oder sind es Tempel! Wie haben doch die ägyptischen Baumeister vor tausend Jahren ihre Tempel in die Landschaft hinein gedacht, gebaut.

Plötzlich fällt die Dunkelheit herein. Unerwartet! Alles wird tiefblau mit einem Unterton von Purpur in den tiefsten Tiefen. Ein Nachglühen.

*

Im Fayum, dem fruchtbaren Landstrich, ist der Karunsee. Eine glänzende Fläche, die noch einmal das durchsichtige Blau oder gegen Abend die zarten Übergänge vom Blaugrün zum rosenfarbenen Rosa widerspiegelt. Das eine Ufer schwingt in niedrigen Hügellinien, die andern sind flach, mit Kanälen durchzogen; eine Art holländische Landschaft in ägyptischem Licht. Dort leben Fischer, die (wie aus den Reliefs des Der-el-Bahari-Tempels herausgewanderte Gestalten) in uralter Art das Netz durch das seichte Wasser ziehen. Dieses Wiederfinden viele tausend Jahre alten Werkens und Mühens wirkt auf mich ergreifend, erschütternd. Noch tiefer als das stockige Getriebe der engen Straßen in alten Chinesenstädten, in denen das Mittelalter, noch heute lebendig, seine Jahrhunderte alte, immer sich gleichbleibende mysterienhafte Maske zeigt. Diese acht Tage, die ich in der Nähe der Fischerwohnstätte (die schönste, einfachste Architektur: ein viereckiger Lehmbau mit flachem Dach) am Karunsee begnadet war, verleben zu dürfen, bleiben mir bis zur letzten Stunde als besondere Erinnerung. Ich lebte zeitlos, als Phantom, denn ich selbst mit meinem Berliner Lebensapparat schien mir, von dort aus gesehen, ein kompliziertes Kompositum . . . Das Phantom ließ ich leider dort am Karunsee . . . Wann sehen wir uns wieder?

AUS MEINEM LEBEN

ICH bin geboren zu Prag im alten Stempelamt (Lange Gasse) am 21. Juli 1870 als Sohn des Prager Bürgers und Schneidermeisters Orlik.

Schon als Knabe kannte ich keinen andern Wunsch, als: Maler zu werden: nach Absolvierung des Neustädter Gymnasiums zog ich nach München aus, um auf der dortigen Akademie der Künste mein Heil zu suchen; man nahm mich aber nicht auf; es fehlte allerlei Vorbildung: Aktzeichnen usw. So ging ich in die Privatschule des Malers H. Knirr, wo ich ein und ein halbes Jahr mit fast übergroßem Eifer von früh bis abends Studien zeichnete; ich bin Knirr für diese harte, tüchtige Schulung sehr dankbar. Denn die „Beschränkung“, der ein jeder Kunstbeflissene am Ende zustrebt, braucht eine Fülle des Studiums — eine Binsenweisheit, aber wichtiger als tiefzerdachte Theorien für uns bildende Wirker.

Von Knirr kam ich an die Akademie zu W. v. Lindenschmit in die Malschule; dort malte ich drei und eine halbe Studie, um mich nach kurzer Zeit in die Pinakothek zu wenden und Rembrandt und andere alte Meister zu kopieren, für mich selbst, zum Studium. Lindenschmit gab mir bald ein eigenes kleines Atelier, Komponierschule nannte man diese „Erhöhung“, und dort arbeitete ich frei von allem Zwang, nach eigenen Wünschen.

Zu gleicher Zeit besuchte ich auch als Hospitant die Raderschule des alten F. L. Raab; ich hatte die Anfangsgründe der Radierkunst



SELBSTBILDNIS. RADIERUNG VON EMIL ORLIK.

schon vorher zu erforschen gesucht; bei Raab lernte ich manches hinzu, erschien aber bald in seinen Augen als „wilder Gast“, da ich allerlei Technisches (Aquatinta, Kaltnadel usw.) versuchte, das der alte Mann nicht kannte und, beengt durch den Bann seiner Tradition, nicht geübt wissen wollte.

Dann ging es zum Militär: das Einjährigen-Jahr 1894.

Ein Jahr blieb ich dann in Prag und habe dort eine ganze Anzahl Prager Bilder gemalt: alte Gassen der Judenstadt, Baugründe im Schnee, Winkel der Kleinseite usw.; auch eine Anzahl von Lithographien und Plakaten (die Weber), ist da entstanden, die wohl zu den ersten Originallithographien in österreichischen Landen gehören.

Aber ich hatte den Wunsch, mehr zu lernen und zu sehen; so kehrte ich nach München zurück und arbeitete dort bis gegen Ende 1897. In dieser Zeit habe ich besonders viele graphische Arbeiten geschaffen: Radierungen und auch Holzschnitte. Mit Pankok gemeinschaftlich suchte ich dem Farbenholzschnitt beizukommen, dessen Studium mich dann später nach Japan führte.

1898 trat ich eine lange Reise nach England, Holland und später Paris an. Eine ganze Serie von Pastellen und manches graphische Blatt waren die Ausbeute. Nach der Rückkehr lebte ich ein Jahr lang in Prag (auf der Smetanka in einem Turm war mein Atelier) und schuf hier wieder einige Prager Bilder: den Abbruch des Ghetto (ein größeres Ölbild), den alten Judenfriedhof im Schnee und anderes.

1900 im Februar habe ich auf eigene Hand meine Reise nach Japan unternommen. In Japan habe ich viel und gern gearbeitet, voll von all den Anregungen, die dieses merkwürdige Land mit seiner hohen Kultur geben kann. In den Werkstätten der Holzschneider und Drucker habe ich die gesamte Technik des japanischen Farbenholzschnittes handwerklich erlernt. Durch das Studium alter östlicher Kunst und im Verkehr mit japanischen Künstlern suchte ich in das Wesen der hohen Kunst Chinas und Japans einzudringen.

Nach der Rückkehr von Japan im Frühjahr 1901 habe ich in den Jahren 1901 bis 1903 eine Mappe von farbigen Radierungen und Lithographien unter dem Titel „Aus Japan“ im Selbstverlag herausgegeben; 1902 verbrachte ich in Prag (Bildnis Max Klingers und andere Radierungen) und zog dann nach Wien. Dort blieb ich 1903 bis 1904, schloß mich an den Kreis Klimt, Hoffmann usw. an und malte eine Anzahl dekorativer Bilder, radierte (Gustav Mahler, Kalckreuth), schnitt in Holz (Hodler usw.) und begann wieder mich mit der Ölfarbe zu beschäftigen. „Das Modell“ (ein lebensgroßer weiblicher Akt in der modernen Galerie zu Prag) stammt aus dieser Zeit; auch pflegte ich in jenen Jahren sommers in Böhmen zu arbeiten, besonders in der Gegend von Auscha; eine ganze Reihe Bilder aus Deutsch-Böhmen entstand in diesen Jahren sowie eine Anzahl Gemälde aus Schloß und Ort Oslavan (Besitz der Herren von Gomperz).

Im Jahre 1905 erhielt ich die Berufung als Nachfolger von Prof. Otto Eckmann an das Berliner Kunstgewerbemuseum. Hier malte ich eine Anzahl größerer dekorativer Gemälde, habe viele Farbenholzschnitte geschnitten, um mit den japanischen technischen Erfahrungen meinen gut europäischen Zielen näherzukommen. Entwürfe für Exlibris, Tapeten und handgedruckte Stoffe führte ich zu gleicher Zeit mit vielen Farbenstudien aus, und für das Theater Max Reinhardts entwarf ich die Dekorationen und Kostüme zu den „Räubern“, dem „Wintermärchen“ und vielen anderen Stücken. Immer stärker allmählich hat die Liebe zur Farbe mich zum Maler gemacht, beherrscht das Ölbild mein Sinnen. Der alten Liebe, der Radierung, bin ich aber trotzdem treu geblieben; die Bildnisse meiner verehrten Freunde Hodler, Hauptmann, v. Gomperz, das große Schabkunstblatt: das Bildnis des Michelangelo, und viele kleine Blätter zeugen davon.

Im Winter 1911 wanderte ich zum zweiten Male nach Ostasien. Ein arbeitsreicher Aufenthalt in Ägypten und Nubien war die Overtüre der Reise. China wurde vom Süden nach dem zauberhaften Peking durchzogen und gab dem Sucher Einsichten in

wunderbare künstlerische Quellen uralter Kultur. Über Korea und Japan zog ich durch Sibirien heim.

In der Zeit nach der Rückkehr entstand eine Folge von Radierungen aus Ägypten und Nubien, eine neue Reihe von Bildnissen: Richard Strauß, Slevogt, d'Albert, Ansorge, und das Jahr 1915 brachte das große Schabkunstblatt: das Bildnis Johann Sebastian Bachs.

Vieles habe ich auch gemalt: Berge, Winterbilder, Bildnisse und Bilder aus starken Erinnerungen an Ostasien. Ich fand auch einen Weg, in mond hellen *Nächten* zu malen, der bis jetzt dem Maler verschlossen war.

Ende Dezember 1917 wurde ich vom Staatssekretär von Kühlmann nach Brest-Litowsk berufen, um die Teilnehmer an der Friedenskonferenz zu zeichnen.

So suche ich lernend mich zu entwickeln und freue mich, daß ich, ein noch nicht Fünfzigjähriger, ein „Vielgewandelter“, ein „Vielversuchter“, noch Gewißheit habe, in steter Arbeit ein noch „Lernender“ zu sein: ein Bergwanderer, der immer wieder höhere Gipfel vor sich sieht.

Diese Skizze meines Lebens ist geschrieben 1919, als in meiner Vaterstadt Prag eine größere Ausstellung meiner graphischen Arbeiten veranstaltet wurde: sie wurde als Beiwort zu einigen kleinen Steinzeichnungen gedruckt, die als volkstümliche Gabe um einen bescheidenen Preis verkauft wurden. Wieder sind Jahre darüber hinweggegangen. Und hinzuzufügen ist nichts, als: daß die Arbeit und die Liebe zu ihr ihre Kraft in diesen schweren, alles zersetzenden Zeiten bewiesen haben.

Was ist Besseres zu wünschen? Was ist Besseres zu denken, als: immer unermüdlich weiter lernen und arbeiten.

I N H A L T

Geleitwort von Moritz Heimann	7
Beethoven. Eine physiognomische Studie .	11
Leibnizens Bildnisse	16
Kleine Holzschnitte	20
Über den Farbenholzschnitt in Japan . .	22
Chinesische Farbendrucke	28
Über Photographie	32
Über moderne Opernausstattung	43
Aus Ägypten	47
Aus meinem Leben	52



I N H A L T

7	Gelittort von Moritz Hellmann
11	Beethoven. Eine physiognomische Studie
16	Lehrer's Bildnisse
20	Kleine Holzschnitte
22	Über den Farbenholzschnitt in Japan
28	Christliche Farbendrucke
32	Über Photographie
43	Über moderne Opernausstattung
47	Aus Ägypten
52	Aus meinem Leben

Druck des Textes von Gebr. Mann, Berlin; Druck der
Tiefdruckbeilagen und der Radierungen von Carl Sabo,
Berlin; Druck des Holzschnittes von H. Birkholz, Berlin
Von diesem Werk erscheint eine einmalige Vorzugs-
ausgabe von einhundert nummerierten Exemplaren; sie
enthalten zwei signierte Radierungen und einen sig-
nierten Farbenholzschnitt von Emil Orlik

Druck des Textes von Gebr. Mann, Berlin; Druck der
Tafelzugbelegungen und der Radierungen von Carl Sade,
Berlin; Druck des Holzschnittes von H. Burholz, Berlin.
Von diesem Werk erscheint eine einmalige Vorzug-
ausgabe von einhundert nummerierten Exemplaren; sie
enthalten zwei signierte Radierungen und einen sig-
nierten Farbholzschnitt von Emil Orlik.

138.

1/5654



03SE2066

P
03

Emil Orlík. Kleine Aufätze