

Rubins dämonische Visionen haben ihre begeisterten Feinde und Freunde. Sicherlich aber wird man dem Künstler nicht gerecht, wenn man in ihm den Geisterbanner unter den deutschen Buchkünstlern der Gegenwart sehen will, den gewissermaßen berufsmäßigen Grauererweder. Das hieße denn doch die seelischen Abgründe nicht erblicken, die in seiner Auffassung des Dämonischen liegen. Man kann in dieser Beziehung sehr lehrreiche Vergleiche anstellen, wenn man sich der für Barbey d'Aurevillhs Diaboliques, eine der besten französischen Novellensammlungen des neunzehnten Jahrhunderts, von Félicien Rops radierten Bildfolge, die aber nur als selbständiges Bildwerk veröffentlicht worden ist, erinnert. Und man möchte behaupten, daß der belgische Künstler sehr viel einseitiger sich dem einzigartigen Werke genähert hat — die Diaboliques-Folge gehört allerdings nicht zu seinen besten Leistungen — als der deutsche, dessen neunzehn (zwanzig) Federzeichnungen einen stattlichen Quartanten zieren: Jules Amédée Barbey d'Aurevillh, Teufelskinder. München, Georg Müller, 1921. Die geläufige Übersetzung von Arthur Schurig liest sich gut. Auch daß ein bibliographisches Nachwort statt einiger Seiten allgemeiner Betrachtungen gegeben wird, ist gut, nur hätte es in seinen Angaben über die Originalausgaben etwas ausführlicher und genauer sein dürfen. (Bei dieser Gelegenheit soll nicht unbermerkt bleiben, daß der gewiß bald in den Antiquariatskatalogen stehende Band selbst eine bibliographische Notiz erfordert: auf dem Einband-Schutzumschlag findet sich eine Rubinsche Zeichnung, die im Buche selbst nicht steht, sodaß der Umschlag für das vollständige Exemplar »unentbehrlich« ist. Vorsichtige Sammler werden ihn, um sein Verschmugen zu verhindern, einkleben lassen, unvorsichtige werden ihn wegwerfen und er wird selten werden. Ein Fall, der übrigens noch für manche andere deutsche Liebhaberausgabe der letztverfloffenen Jahre zu verzeichnen wäre.) Das Illustrations-Problem, ein Hereintragen unsichtbarer Welten in die uns sichtbare Welt zu veranschaulichen, seelische Vorgänge durch eine bildliche Darstellung zu versinnlichen, ist ja nicht nur als ein Illustrationsproblem restlos unlösbar, weil jede seelische Verkörperung, die greifbar, die real erscheinen soll, im Bilde so oder so in die Körperwelt einbezogen werden muß, indessen der Dichter weit weniger eingeschränkt wird, da seine und seines Lesers Phantasie Unsagbares weit weniger deutlich auszudrücken brauchen. Auch der Buchkünstler muß sich an die Phantasie des Lesers wenden, indem er mit seinen Illustrationen sie auf das Unheimliche stimmt. Aber er ist gezwungen, irgendwelche feste Formen den undeutlichen, zerfließenden Gestaltungen zu verleihen. Da ist eine Grenze, die sich nicht überschreiten läßt. Wenn etwa das Bild aus dem Rahmen tritt, ein beliebtes Gespenstermotiv, so läßt sich das nur in einer Art zeichnen, die mehr oder minder die von dem Dichter gewollte Illusion aufhebt, und der Illustrator muß auf Umwegen es vermeiden, einen anders gemeinten Vorgang in die groteske Wirkung umzulehren. Wie das W. Masjutin versucht hat, als er die berühmteste Petersburger Novelle Gogols illustrierte (Nicolaï Gogol, Das Bildnis. Mit Zeichnungen von W. Masjutin. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1920), mag man in der eben erwähnten interessanten kleinen Liebhaberausgabe studieren, die das nicht zu unterschätzende Verdienst hat, ein schönes Beispiel der in Deutschland wenig bekannten russischen Buchkunst zu geben, die es verdiente, mehr gekannt zu sein. Ganz abgesehen davon, daß die Russen selbst denn doch eine ganz andere Einfühlung in ihr heimisches Schrifttum haben, und ganz abgesehen davon, daß die meisten von westlichen Künstlern illustrierten russischen Werke sehr die Treue in der Wiedergabe des russischen Menschen und seiner Umwelt vermissen lassen, liegt in nicht wenigen dieser russischen Werke eine so originale Verbindung von Raibität und Raffinement, ästhetischem und technischem Raffinement, daß sich ein genaueres Bekanntwerden mit der russischen Buchkunst, wenn sich einmal eine Gelegenheit bietet, wie hier, schon lohnt. Besonders als Vignetlisten, in ihren Bildern zum russischen Mokoko und zum russischen Wiedermeier, haben die Russen hervorragende Leistungen aufzuweisen, die eine Verschmelzung von Pariser und Petersburger Grazie (alten Stils, wie man vorsichtigerweise wohl hinzufügen muß) sind und eine starke Eigenart zeigen. Das fremd Anmu-

tende, das Fremdartige bleiben da gewiß nicht ohne Einfluß, wie ja auch der Europäer anfänglich an den asiatischen Kunstäußerungen seine Aufmerksamkeit nur auf ihm als Merkwürdigkeit und Seltsamkeit Erscheinendes richtete, auf das Exotische, das manchem abendländischen Dichter und Künstler sich eine eigene morgenländische Traumwelt aussinnen ließ. Unter diesen orientalischen Phantasien werden die von dem Grafen de Villiers de l'Isle-Adam erschauten Visionen immer einen ersten Rang behaupten, da es ihrem Verfasser gelungen ist, sie in die künstlerische Form zu zwingen. Der zehnte Abalundruck bietet sie in einer von Erwin Rieger besorgten deutschen Auswahl, deren vornehmer Buchgewand der vornehmen Weise des französischen Dichters entspricht, der lange genug zu den Verkannten gehört hat. Auch die Radierungen von Richard Teschner wahren die Haltung, die dieses noble Buch hat und von seinem Leser verlangt. (Villiers de l'Isle-Adam, Visionen aus dem Osten. Wien, Avalun-Verlag, 1921). Es wäre unbillig, wollte man bei der Erwähnung dieser literarischen Beziehungen zwischen Osten und Westen einer Gabe nicht gedenken, die Richard Wilhelm, der Übersetzer der lange noch nicht genug nach Gebühr gewürdigten Sammlung: Die Religion und Philosophie Chinas (Zena, Eugen Diederichs Verlag), uns verehrte und der der Verlag eine Buchform verlieh, der vor allem auch das nachzurühmen ist, daß sie, obschon sie den Charakter einer Chinoiserie hervortreten läßt, sich von allen Übertreibungen eines billigen Ungeschmacks freihält: Chinesisch-deutsche Jahres- und Tageszeiten. Pieder und Gesänge, verdeutscht von Richard Wilhelm. Mit 16 Nachbildungen chinesischer Holzschnitte. Zena, Eugen Diederichs, 1922. Für die Anordnung seiner Anthologie der großen chinesischen Poeten durfte der Übersetzer sich mit Recht einen Goetheschen Titel aneignen: er ist der erste, der deutsche Übertragungen chinesischer Poesie aus der Ursprache vermittelt, wenn man von einzelnen zerstreuten früheren Versuchen in gelehrten Werken absieht, und zwar meisterhaft vermittelt, soweit das überhaupt möglich ist. Denn das ästhetisch-graphische Element der Originale läßt sich nicht wiedergeben, jene Tiefenwirkung, die das chinesische Gedicht aus den es aufzeichnenden Schriftzeichen plastisch hervortreten läßt. Eine Art der Buchkunst, die, auf die Ausdrucksfähigkeit der Schrift gegründet, in der europäischen unserer Gegenwart noch sehr viel weniger ausgebildet ist als seit langem im fernen Osten. Das Nachwort, eine feinfühligte Einführung in das Wesen der chinesischen Poesie, geleitet den deutschen Leser sicher in den Bereich des Menschentums, das der Band bezeugt. Die deutschen Buchfreunde können ihn auf kein Lesepult aus Jade oder Nephrit stellen, aber sie werden ihn auch in einer kleinen Weltliteraturbibliothek nicht missen wollen. Die Änderung ihrer Auffassung, bedingt durch den Geschmackswandel, muß gerade bei einer sie erneuernden Drucklegung solcher älteren Werke des Weltchrifttums besonders merkbar werden, die seit ihrer Entstehungszeit ein stets anerkannter und gekannter literarischer Besitz gewesen sind. Das gilt für die erste Blütezeit der deutschen Dichtung nicht, die erst durch gelehrte Ausgrabungen wieder entdeckt wurde, als eine zweite Blütezeit, die Klassiker- und Romantiker-Epoche, schon herangereift war. Es läßt sich daher, nachdem auch die buchgewerbliche Tradition hier viele Jahrhunderte unterbrochen war und nachdem die wissenschaftliche Erkundung des alten deutschen Schrifttums von vornherein seine freie künstlerische Wirkung eingeschränkt hatte, weil sie durch die Bindung an geschichtliche Voraussetzungen den nur genießenden Leser immerhin hemmte, verstehen, wenn man es versucht, eine alte deutsche Dichtung, die nur in engeren Fachkreisen gekannt war, in einer neuzeitlichen Ausstattung zu veröffentlichen, die aus den ästhetischen, nicht noch aus den historischen Elementen des Gedichtes entwickelt wurde. Denn das retrospektive Moment, das so oft die Illustration eines Klassikers gefährdet, fällt hier nahezu fort. Der dritte Phantastendruck: Dietrich von Glas, Der Gürtel. Mit Steinzeichnungen von Rudolf Großmann. München, Phantastus Verlag, 1921, ist ein solcher recht gelungener Versuch. Richard Boozmann hat den mittelhochdeutschen Text frei und gekürzt in das Neuhochdeutsche