

chende Maß kollegialen Entgegenkommens gezeigt haben und ob nicht eine Einwirkung auf ihn auch durch weniger strenge Mittel zu erreichen gewesen wäre.

Es kommt also in solchen Fällen immer auf die Lagerung der Umstände und auf die ethisch-wirtschaftliche Grundlage an; die Vergleichung der beiden Urteile ist in dieser Hinsicht besonders lehrreich.

### Das moderne Holzschneitbuch.

Mit gütiger Erlaubnis des Buchenau & Reichert Verlags in München bringen wir aus dem jetzt erschienenen Doppelheft 3/4 der »Bücherstube« ein Bruchstück aus dem reich illustrierten Aufsatz Paul Renners über obiges Thema:

Der literarische Wert. Ich beschränke mich, mit bewußter Einseitigkeit, darauf, vom Werte der Illustration zu sprechen als einer Leistung bildender Kunst. Der Illustrator kann sich plump oder delikate, dumm oder witzig mit dem zu illustrierenden Text befassen. Er kann die äußere Situation zur Anschauung bringen oder die innere symbolisieren, dem Texte wörtlich folgen oder ironischen Abstand nehmen; er kann Milieu und Landschaft schildern oder in Porträts und Figuren die Typen und Charaktere der handelnden Personen darstellen; er kann zarte Arabesken um die Dichtung legen oder an irgendeine in ihr vorkommende Metapher anknüpfend ein freies Phantasiegebilde schaffen: dies alles wird falsch oder richtig sein; d. h. man wird im Meridian literarischen Beurteilens stets Gründe dafür anführen können, ob die Auffassung des Illustrators dem Verfasser gerecht wird oder nicht: im Meridian des künstlerischen Beurteilens haben solche Erwägungen keinen Platz. (Der Autor selbst pflegt dem Illustrator mit der sauer süßen Höflichkeit zu begegnen, mit der man einen Zwangsmieter in seine Wohnung aufnimmt; humane Zeichner quartieren sich ja auch nur bei Verstorbene ein oder beim Dramatiker, der sowieso im Hotel wohnt.) Die Kunstgeschichte kennt und achtet viele Zeichner von ausgesprochen literarischer Phantasie; sie bewertet sie jedoch lediglich als Spezialität. Vor ihrem Richterstuhl gilt oft der Analphabet, der nichts als Vauern, Ochsen und Schweine zeichnet, ebensoviel oder gar mehr. Reichtum an Geist und Erfindung sind nicht gering zu schätzen, aber sie bestimmen nicht den Rang des Zeichners in der bildenden Kunst.

Man hat Max Klinger überschätzt, weil man dem künstlerischen Wert seines Werkes den deutschen »Tiefsinn« hinzuzählte; man hat jahrelang Bruno Paul höher gestellt als Rudolf Wilke, weil die Redakteure des Simplizissimus mehr Witz hatten als die der Jugend; man hat die Größe Oberländers verkannt, weil man ihn mit dem literarischen Niveau der Fliegenden Blätter verbunden glaubte. Die Zeit korrigiert diese Fehlurteile mit bewundernswerter Sicherheit.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß ein so eminent literarischer Künstler wie Alfred Kubin alles Literarische ablegt, wenn er seine höchsten Gipfel erklimmt. Mit den Zeichnungen zu Dostojewskis Doppelgänger\*) hat er das beste illustrierte Buch der neueren Zeit geschaffen; doch was ist an diesen Illustrationen literarisch? Kubin führt uns schweigend durch den unheimlich dunklen Gang der Dichtung und läßt nur von Zeit zu Zeit ein Licht aufflammen.

Der dekorative Wert. Innerhalb der bildenden Künste sind es zum mindesten zwei, die ihre Ansprüche an die Illustration stellen. Sie ist graphische Einzelleistung und zugleich Teil des Buches. Doch das besteht nicht aus Illustrationen, wie die Mauer aus Ziegeln; Graphik nimmt vielmehr im Buche den Platz ein, den Malerei in der Architektur hat; auch das Wandbild ist ja ein in sich beschlossenes Ganze; zugleich jedoch als farbiger Fleck, als raumbegrenzende Fläche künstlerisches Ausdrucksmittel des Architekten und damit ein Stück Architektur. Wer architektonische Zusammenhänge fühlt und schätzt, wird zuallererst prüfen, ob die Illustration ohne Rest in die künstlerische Einheit des Buches aufgeht oder nicht.

Bei geschriebenen und mit der Hand illuminierten Büchern klingen disparate Techniken harmonisch zusammen. Bei mechanisch vervielfältigten, also gedruckten Büchern ist das anders. Wenn beides: Schrift und Bild, radiert sind, und zwar so radiert, wie von Emil Rudolf Weiß und Renée Sintenis die Sapphischen Oden der Marées-Gesellschaft\*\*), bleibt dem empfindlichsten Geschmack nichts zu wünschen übrig. Diese Verwandtschaft der graphischen Elemente von

Schrift und Bild finden wir im Buchdruck nur dort, wo auch die Illustrationen von geschnittenem Holz oder Metall oder von deren galvanoplastischer Nachbildung gedruckt sind. Dem Druck vom geätzten Klischee fehlen Bestimmtheit und Schärfe des Konturs, die nur der senkrecht abfallende Rand des Schnittes ergibt. Dabei ist es zunächst ohne Belang, ob der Stock vom Künstler selbst geschnitten ist, oder nach dessen Zeichnung vom Typographen. Die Verwandtschaft der graphischen Elemente ist durch die Technik allein nicht verbürgt. Sie muß sich auch erweisen in der Übereinstimmung des Duktus, des handschriftlichen Charakters und Temperaments. Erreicht der Illustrator noch eine der Schriftsäule angepaßte, ausgeglichene Schwarz-Weiß-Wirkung ohne allzuviel schwarze und leere Stellen, und füllt er damit die ihm vom Buch-Architekten angewiesenen Flächen aus, so hat er alles getan, was der Buchkünstler seinen Zwecken: der architektonischen Buchgestaltung, dienstbar machen kann. Was die Illustration außer diesem dekorativen Werte noch bietet, kann die Wirkung des Buches als einer künstlerischen Einheit, für die der Buch-Architekt verantwortlich ist, nicht mehr steigern, sondern geht auf Rechnung des Zeichners. Der aber ist, auch wenn etwas aus seinem Werke anwendbar ist, ein freier Künstler und hat sich vor dem Forum der freien Kunst zu verantworten.

Architekt und Buchkünstler wären Pflücker, wenn sie bei Wandbild und Illustration auf andere Werte rechnen würden als auf diesen dekorativen, der allein ihrer Raum- und Buchgestaltung zu dienen vermag. Leider kennen und anerkennen deshalb so viele von ihnen nur diesen Gebrauchswert. Sie protegieren die wendige Geschicklichkeit, die sich rasch nach ihren Ansprüchen zu richten weiß, und geben sich ungern ab mit der tiefer schürfenden Pflugschar des echten Talents. Wenn es schon bedauerlich ist, daß dadurch die meisten Aufträge an den zweiten Rang vergeben werden, so wird die Verkennung des spezifisch-künstlerischen Wertes durch Architekten und Kunstgewerbetler geradezu gefährlich, wenn diese Unberufenen auch den Unterricht in den freien Künsten in ihre Hand nehmen wollen. Bilderei, Malerei, Graphik sind anwendbar; aber darin beruht nicht ihr eigentlicher Wert. Wir fassen den Begriff des Dekorativen so weit wie möglich; wir wollen darunter alles verstehen, was man mit den Worten: das architektonische, musikalische, rhythmische in bildender Kunst meint: immer bleibt etwas, was freie Kunst von Ornament unterscheidet.

Die architektonischen und gewiß auch die handwerklichen Qualitäten sind bei Hildebrand und seiner Schule größer als bei dem »Ton-Pager« Rodin; und doch ist Rodin der weitaus stärkere und nachhaltiger wirkende Plastiker. Wenn sich auch alle Illustrationen in Büchern befinden und alle Bilder an Wänden hängen, und wenn auch niemand bestreiten kann, daß dieser Schmuck der Bücher und Wände (Taut, Schmücke dein Heim nicht!) zumeist fragwürdig und immer entbehrlich ist, so haben dennoch Illustrationen und Bilder eine Daseinsberechtigung, die sie nicht dem Platz verdanken, an dem sie sind. Die Trauben der hohen Kunst müssen nicht ungenießbar sein, wenn sie sich einmal vom kunstgewerblichen Fuchs nicht fressen lassen.

Der graphische Wert, zugleich Apologie der freien Künste. Klingen der Farbe, Wogen der Linie, rhythmische Gliederung der Fläche, das alles hat die freie Kunst mit angewandter gemeinsam; wir sprechen von freier Kunst, wenn zu diesen Werten das Bildnerische, das Darstellende hinzukommt. Was wird dargestellt? Der Künstler nennt es »Natur«. Dem Akademiker älterer Observanz ist die »Natur« die »objektive Welt«; er leitet daraus den Begriff des »richtigen« und »falschen« Zeichnens ab. (Anatomie, Perspektive usw.) Der Impressionist teilt seinen Irrtum. Doch will er durch geistreich abkürzenden Vortrag (Zeichnen ist Weglassen!) seine Subjektivität, sein Talent und Temperament dieser Allerwelts-Welt gegenüber manifestieren und legt mit den Augen blinzeln atmosphärische Distanz zwischen sich und die jedermann zugänglichen Dinge. Eine letzte Konsequenz ziehen die abstrakten Ismen aus diesem Irrtum. Sie verwerten jede gegenständliche Darstellung als die sinnlose Bemühung, etwas sichtbar zu machen, das ohnedies sichtbar wäre. Sie sind Asketen und tun gut daran. Wenn ein Künstler die »Natur« verdächtigt, so haben wir allen Grund, gegen seine Natur mißtrauisch zu sein. Der Sprachgebrauch bezeichnet eine Malerei, die auf jede Darstellung verzichtet, mit einer gewissen Folgerichtigkeit als kunstgewerblich.

Was der Künstler »Natur« nennt, ist seine Kosmogonie, seine höchst persönliche Welterschöpfung. Von ihm aus gesehen ist das einzelne Werk das Mittel, die Bausteine zu diesem Kosmos zusammenzutragen, die eigene künstlerische Erlebnisphäre zu realisieren (die beim bildenden Künstler immer eine Sphäre optischer Erlebnisse ist); vom Publikum aus gesehen: Eingangspforte in diesen Erlebnisbereich. Es hilft uns nichts, im Winter an den Walchensee zu fahren oder bei bedecktem Himmel in der Umgebung von Aix spazieren zu gehen, um an der Erlebnisphäre Corinths oder Cézannes teil zu haben: dazu gibt es nur einen Zugang, ihre Bilder. Kunst ist nicht

\*) Dostojewski, F. M.: Der Doppelgänger. Mit 60 Bildern (Federzeichnungen in Strichätzung) von Alfred Kubin. München. Neue Ausgabe. 1922. M. Piper & Co.

\*\*) Sappho, Gedichte im griechischen Urtext. Mit radiertem Text und Bildern von E. M. Weiß und Renée Sintenis. 31. Druck der Marées-Gesellschaft. München. 1921. M. Piper & Co.