

Charakter betrachten kann. Die beiden Erlerschen Kriegsanleiheplakate haben gewiß mehr Expression als Impression, wenn wir uns schon einmal an die Wolfsche Formulierung halten. Und so ließen sich die Beispiele bis zur Ermüdung fortsetzen, wobei man dann die Entdeckung machen würde, daß man die von Wolf bezeichneten Gegensätze, sofern sich überhaupt etwas Greifbares bei ihnen denken läßt, bald auf die eine, bald auf die andere Seite stellen kann. Konnte man aus der oben wiedergegebenen Gegenüberstellung noch schließen, daß Wolf der Berliner Plakatkunst gewisse gute Eigenschaften zugesteht (als welche doch Organisation, Typus und Zivilisation immerhin aufzufassen sind), so entpuppt er sich in seinen weiteren Ausführungen als ein ausgesprochener Feind der Berliner Plakatkünstler, deren Durchschnittsschöpfungen er „phantasielos“ und „arm an Einfällen“ nennt und die er immer noch nach der von Westheim an dieser Stelle geprägten Schimpfbezeichnung „Halb Pauspapier, halb Tangoschieber“ beurteilt. Man kann natürlich mit einem solchen, einseitig eingenommenen Kritiker nicht darüber rechten, daß die Berliner Plakate nicht arm an Einfällen sind, daß das Sachplakat, wenn man's richtig verstehen will – worüber sich ein dickes Buch schreiben ließe – garnicht so phantasielos ist. Wenn er aber dann einen Kampf gegen „gewisse Leute“ führt, die den Münchner Plakatmalern das „Malerische“ ihrer Arbeiten geringschätzig vorwerfen, so möge daran erinnert sein, daß z. B. die Plakate Hohlweins doch weniger das allgemeine Malerische, als das typisch Plakatmalerische aufweisen. Den goldenen Mittelweg zwischen Plakatstil und Gemäldestil, wie ihn Sachs bei der Besprechung der Baumbergerschen Arbeiten („Plakat“ Juli 1917) verlangte, kann man bei den Münchner Plakaten ebensowenig finden, wie bei den Berlinern. Ich halte es für richtig, es gerade an dieser Stelle, wo man die Mängel der deutschen Plakatkunst erkannt hat, wie der eben angeführte Aufsatz von Sachs beweist, zurückzuweisen, daß die Plakatkunst einer Stadt gegen die der anderen ausgespielt wird. Damit dient man nicht der Plakatkunst, die man loben will. Und noch einmal: Man schreibe nicht über die Münchner Plakatkunst, sondern lieber über die Münchner Plakatkünstler. Es ist nicht allzu lohnend, wenn auch natürlich nicht ganz ohne Berechtigung, zu untersuchen, inwieweit die Münchner Hofbräuhaus-Luft oder der Staub der Berliner Friedrichstraße auf die Plakatkunst jeder Stadt abgefärbt haben.

Anders ist es natürlich, wenn wir die Kunstgebiete ganzer Völker betrachten. Das Völkische ist uns hier viel stärker Schlüssel für die Wesensart und das Schaffen des Künstlers, als das Städtische. So betrachtet man mit innerer Anteilnahme die von dem Professor an der Prager Kunstgewerbeschule Stefan Örkényi entworfenen „Ungarischen Lesezeichen“, die R. v. Höfken im 15. Jahrbuch (Seite 33) der „Österreichischen Exlibris-Gesellschaft“ besprochen hat. (Siehe auch „Buch- oder Lesezeichen“ von Walther von Zur

Westen, „Plakat“, Juli 1917). Wie uns in den ungarischen Kriegsplakaten, über die Dr. Paul Nadai an dieser Stelle (Januar 1917) berichtet hat, gleichsam das ungarische Temperament vereint mit dem Kunstwollen dieses Volkes entgegentrat, so sind auch die bunten – von Isidor Kner in Gyoma, einem Vorkämpfer der ungarischen Buchkunst, vorzüglich gedruckten – Lesezeichen Örkényis, die Mischung einer sich an slawischer Buntheit sättigenden ungarischen Seele und der besonderen Vorliebe des ungarischen Künstlers für moderne Stilarten. Ich wünschte einmal Näheres von einem ungarischen Kritiker zu hören, wie der ungarische Künstler bei aller Bodenständigkeit und, ohne sein slavisches Temperament je zu verleugnen, gerade von modernem und modernstem Kunststreben beeinflusst worden ist. Mir scheint das, was in der slawischen Kunstwelt vorgeht, einem Baume vergleichbar, der fest im Boden wurzelt, aber mit seiner Krone aus der Enge des Waldes hinaus zum Lichte strebt. Besonders sinnig wirken die von Höfken übersetzten Unterschriften unter den ungarischen Lesezeichen, die zugleich der nationalen und kulturellen Gesinnung des Verlegers Kner, der sie als Reklame benutzt, ein hohes Zeugnis ausstellen. Sie wenden sich an den Ungarn, ungarische Bücher zu lesen, die Dichter seiner Nation zu ehren; sie sprechen vom Buch als „vom täglichen Brot der Seele“, ermahnen den ungarischen Leser, die Bücher in würdiges Gewand zu kleiden. Die Zeichnungen der Lesezeichen symbolisieren in geistvoll-naiver Weise den Text. Die Aufforderung, keine Bücher auszuleihen, weil man sie nicht zurückbekommt, und weil derjenige, der geliehene Bücher liest, „die Arbeiter unserer Kultur besticht“, wird durch Blumen inmitten einer Buchstabenranke illustriert, auf der ein Rabe mit einem gestohlenen Buch im Schnabel sitzt. Andere Bilder, so der eingekerkerte ungarische Dichter, sind Anspielungen auf die Geschichte des ungarischen Volkes. Ich glaube, daß man diese Lesezeichen als in mancher Beziehung nachahmenswert hinstellen kann.

Das Thema vom „Urbild und Nachbildung“, wie es Lothar Brieger in den „Zeitbildern“ der „Vossischen Zeitung“ behandelt hat, (siehe auch meine Erwähnung des Aufsatzes von Dr. Bernath an derselben Stelle „Plakat“ September – November 1916 „Aus anderen Blättern“) ist für den Plakattfreund schon deshalb nicht ohne Belang, weil sich hier interessante Parallelen zwischen dem andern Thema „Plakat und Plagiat“ ziehen lassen. Briegers Ausführungen bilden einen fesselnden Beitrag zu dem schwierigen Problem, das echte Bild eines alten Meisters von der Nachbildung zu unterscheiden. Der Verfasser zeigt, daß auch bei der geschicktesten Kopie immer ein Unterschied zwischen dem Original und jener besteht. Das „Verbessernwollen“ der Kopisten (z. B. bei der Kopie zu Holbein, Madonna des Bürgermeisters Meyer, bei der zur „Madonna in der Felsengrotte“ des Lionardo) bedeutet stets eine Abschwächung der vom Original ausgehenden künstlerischen Kraft. Auch bei den Plakat-