

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Zeitung. 1784-1933 1924

34 (9.2.1924) Wissenschaft und Bildung

Wissenschaft und Bildung

Beilage zur Karlsruher Zeitung · Badischer Staatsanzeiger

Samstag, den 9. Februar 1924

Zur Wiederbelebung der Farbe

Von Curt Amend

Kurz vor Ausbruch des Weltkrieges wurde die Öffentlichkeit überrascht durch die aus Paris stammende Mitteilung, man beabsichtige auch für die Herrenkleidermode die bunte Farbe wieder einzuführen; man wolle das dominierende Schwarz und Graubraun beiseite schieben und, wie es in den Zeiten vom ausgehenden Mittelalter bis zum Wiedererwachen der Kunst, den Herren die Verwendung roter, gelber, hellgrüner und hellblauer Stoffe, und zwar auch für ernste und feierliche Gelegenheiten gestatten. Ob die Idee Hoffnung auf Verwirklichung gehabt hätte, das wird schwer zu sagen sein. Tatsache ist, daß der Weltkrieg mit seinem materiell und seelisch herrschenden Grau jene Idee unmöglich machte.

Erst nach dem Kriege hat sich die Freude an der Farbe wieder hervorgewagt, künstlerisch befeuert von jener Richtung, die wir Expressionismus zu nennen uns gewöhnt haben. Allerdings hatte der Expressionismus, was die Bedeutung der Farbe anlangt, bereits in dem Impressionismus der vergangenen Jahrzehnte einen bemerkenswerten Vorläufer. Eine Entwicklungsgeschichte der Farbe würde festzustellen haben, daß grade dieser Impressionismus und zusammen mit ihm die nähere Bekanntschaft mit ostasiatischer Kunst (japanische Farbholzschnitte) die Voraussetzung für eine neue Belebung farbigen Sehens geschaffen haben.

Dieser Zusammenhang mit der Kunst exotischer Länder ist seitdem nicht mehr zerrissen worden. Ohne die Einwirkung exotischer Kunst läßt sich zumal der Expressionismus gar nicht denken. Koloristisch betrachtet, ist es wahrscheinlich sein Fehler gewesen, daß er, statt bei den wahren Meistern der Farbkunst, den Ostasiaten, Anregung und Belehrung zu holen, mehr die Kunst der Primitiven bevorzugte und dabei natürlich in die Irre ging. Das Fühlen und Denken der Primitiven, wie es sich in starken Farben, aber doch meist mit einer eigentümlich harmonischen Abtönung künstlerisch manifestiert, konnte von einem gar zu kulturbelebten mitteleuropäischen Malertum nicht gleichartig und auch nicht gleichwertig nachempfunden und demgemäß auch nicht mit der gleichen inneren Harmonie in farbige Kompositionen umgesetzt werden. Von besonders begabten Ausnahmefällen abgesehen!

Das ausgehende 18. und fast das gesamte 19. Jahrhundert, d. h. also das Zeitalter des Galerienstils oder der „braunen Sauce“ war wenig danach angetan, unser Auge für die feinen Nuancen und für die wirklich künstlerische Harmonie der Farben empfänglich zu machen. Der Drang nach dem „Tonigen“ war in Wirklichkeit nichts anderes, als ein Vorwand, hinter welchem sich ein betrüblicher Mangel an Farbensinn verbarg. Und wo große Vorbilder europäischer oder ausländischer Kunst nachgeahmt wurden, war diese Nachahmung eine rein äußerliche. Und auch ihr gelang es nicht, jene nur dem traditionell geschulten Auge mögliche Harmonie auch starker Farben herzustellen.

Als dann die Einsicht, daß der Galerienstil alter Bilder keineswegs etwas von dem Künstler Gewolltes, sondern eine Zugabe der Jahrhunderte war — die Gemälde der Klassiker der Kunst sind nicht wegen des Galerienstils, sondern trotz des Galerienstils schön —, als man sich

davon überzeugen mußte, daß die Farben, mit denen die alten europäischen Meister gearbeitet hatten, viel kräftiger, reiner und leuchtender waren, als es jetzt den Anschein hat, vollzog sich bei den Malern, die in ihrer Kunst überhaupt mit Form- und Farbenproblemen ringen, ein Wandel. Man hat kürzlich Bilder des großen holländischen Malers Franz Hals restauriert und dabei die alten Farben wiederaufgedeckt. Die staunenden Holländer haben mehrere Wochen gebraucht, um sich mit der Tatsache abzufinden, daß diese Bilder mit den vollen und leuchtenden Farben wirklich die Schöpfungen ihres so bewunderten Franz Hals sind.

Daß das Verhältnis des Mitteleuropäers zur Kunst ein wesentlich intellektuell-historisches und nicht etwa gefühlsmäßig-ästhetisches ist, darf heute als bekannt vorausgesetzt werden. Die Erziehung zu einer gefühlsmäßig-ästhetischen Betrachtungsweise wird auf breiterer Linie unternommen werden müssen und erhebliche Fortschritte gemacht haben, bevor unser Auge überhaupt fähig sein wird, die Schönheit der Farbe, das Wesen der Farbe und ihre wunderbaren Harmonien wahrzunehmen. Der Einwand, daß man in unserem Jahrhundert die Farbe als solche in der Natur verhältnismäßig wenig zu kosten bekommt, ist zu beachten. Aber stichhaltig ist er nicht. Vergessen wir nicht, daß die großen chinesischen Tuschniker der Tang- und Sung-Zeit ihre Motive gerade in einer Landschaft suchten, die der unsrigen, was die Farbe anlangt, gar nicht so unähnlich ist! Und vergessen wir nicht, daß diese Maler überhaupt nur mit schwarzer Tusche malten, dabei aber mit Nuancen arbeiteten, deren Zahl in das Tausendfache ging. Lehre dieser Meister war es, daß man allein mit der Farbe Schwarz für ein farbenästhetisch geschultes Auge eigentlich alle Farbenwerte schlechthin ausdrücken könne.

Aber diese Nuancen des Schwarz erkennen und anwenden zu können, wäre also eine Aufgabe, der sich der mitteleuropäische Künstler mit Fleiß und Emsigkeit unterziehen sollte. Rembrandt ist der große europäische Meister, der jenen Ostasiaten die Hand reichen darf. Die Verehrung, die grade er heute in ganz Europa genießt, zeigt uns am besten, daß die lebende Generation von Malern und Zeichnern sehr wohl herausgefühlt hat, was ihr eigentlich fehlt. Denn bewundert wird bekanntlich immer nur das, was man selber nicht kann.

Sehen wir aber von der Tuschnerei der Ostasiaten ab, so haben wir dort gleichzeitig auch die Vorbilder für eine im engeren Sinne des Wortes koloristische Kunst und Kunstbetrachtung zu suchen. Und zwar ist es vor allem das ostasiatische Kunstgewerbe einschließend der Farbenholschnitte, das dem Abendland einen überaus nützlichen und lehrreichen Unterricht zu erteilen vermag.

Die Hauptfrage ist und bleibt aber, daß wir uns wieder mehr der Natur zuwenden und dort die feinen und überraschenden Spiele der Farbe empfindungsvoll genießen lernen. Eine Frühlingslandschaft, eine Herbstlandschaft, eine blühende Wiese, ein Garten, ein Sonnenuntergang: das alles sind Dinge, bei denen sich ohne Reizen und ohne besondere Mühe das Erlernen läßt, was wir „Farbensehen“ nennen. Wer die Natur bei uns in Mitteleuropa mit den Augen des Farbenenthusiasten durchstreift, der wird allerdings gewisse Versuche, wie sie heute zur Be-

kämpfung des dominierenden Braun-Grau unternommen werden, nur mit Weisheit und mit Entsetzen verfolgen können. Man hat u. a. in Magdeburg verschiedene Häuser farbig bunt angestrichen. Und auch in Karlsruhe hat man einige Neubauten lichtblau oder rosa bepinselt. Was dabei herausgekommen ist, mutet schauerhaft an.

Als ich neulich ein Werk durchblätterte, das in sehr schönen farbigen Reproduktionen für die Herrschaft der Farben in der Raumkunst wirbt, mußte ich feststellen, daß praktisch sicherlich zwei Drittel der dort gefundenen Lösungen vom Standpunkt der Farbenharmonie und des Farbengeschmacks abzulehnen sind. Man sehe sich im übrigen bunte Kleiderstoffe an! Nur selten findet man eine Farbe, die in sich wirklich schön und befriedigend ist. Es liegt das z. T. daran, daß man die verschiedenartige Wirkung der Farbe auf die einzelnen Stoffarten nicht kennt. Dasselbe Rot sieht auf Seide ganz anders aus, als auf Reinen und wieder ganz anders als auf Luch.

Zimmerhin: schon allein die Tatsache, daß unter den eben erwähnten Lösungen farbiger Raumkunstprobleme etwa ein Drittel sich durchaus sehen lassen konnte, beweist mit manchen anderen Beobachtungen, daß man an sich den richtigen Weg beschritten hat. Nur muß man noch lernen, ohne Schwanken und ohne Straucheln auf ihm weiterzugehen. Der Schule und der häuslichen Erziehung erwachsen hier ganz besondere Aufgaben.

Der verborgene Rembrandt

Von Will Scheller

Unendlich viel ist über den Schöpfer des berühmten Hellbunkels in der niederländischen Malerei geschrieben, geräfelt und gerabrecht worden, und die mannigfaltigsten Standpunkte sind erklimmt worden, um die menschheitliche Erscheinung des genialen Mannes für irgend einen Sonderzweck oder Sonderzweck herbei- und herabzuheben in das geistige Chaos der Gegenwart. Einem solchen, durchaus nicht immer würdigen Schauspiel gegenüber wirkt es tröstlich, um nicht etwa zu sagen: erbauend, wenn jemand es wagt, den Firnis einer mehr oder weniger doch und trotz aller zeitgenössischen Wirkungen äußerlich gebliebenen Ästhetik zu durchdringen und zum Wesen eines Phänomens vorzustoßen, dessen Elemente keineswegs auf geistige Dressurstücke in der Manege neuzeitlichen Psychologentums und anderer Zeitgemäßheiten eingestellt sind.

Hermann Schwein, durch Monographien über bedeutende Illustratoren, größere Arbeiten über Ruben und Samberg die tiefstehende Strindberg-Biographie, aber auch durch eigenes, erzählerisches Schaffen phantastisch-mystischen Gepräges längst namhaft geworden, hat jenseits bei R. Piper & Co., Verlag, München, ein Buch unter dem Titel „Rembrandt“ erscheinen lassen, worin dieser Künstler in einer tatsächlich ganz anderen Beleuchtung erscheint, als es ein kunsthistorisch, wenn auch noch so sehr interessantes Publikum gewohnt sein mag. Schwein bemüht sich nicht um eine Einführung in das malerische Werk Rembrandts, derengleichen ja duzendweise zu haben sind. Ihm kommt es darauf an, den Künstler beim Innersten seines Wesens zu fassen, ihn ohne die Draperien der Geselligkeit

Karlsruher Konzerte

Man hat einigen Anlaß, mit den Konzerten dieser Woche unzufrieden zu sein, denn gerade jetzt, wo sich das musikalische Eigenleben der guten Stadt Karlsruhe wieder etwas freier regen könnte, droht es gänzlich der Stagnation zu verfallen. Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, in allen Ehren, ist es aber wirklich notwendig, immer wieder auf ihre Werte, und dabei in teilweise schmerzlicher Form, zurückzugreifen, bietet die Literatur vor und um uns sonst gar nichts, was man dem allerdings sehr konservativ erzogenen Publikum vorsetzen könnte?

Eine Ausnahme ist wenigstens vorab zu verzeichnen, das X. Kammerkonzert im Hause Marg. Voigt. Schweinert, wo man sich ja stets mit mehr oder minder gutem Gelingen um Seltenes und Neues zugleich bemüht. Was freilich da in einer Violinsonate J. Dobrowens (fis-moll) über die östliche Landgrenze herüberklang, war nicht sonderlich russisch. Einige charakteristische Momente erinnern zwar stark an Rachmaninow, doch steht in der virtuos hingeworfenen Sorglosigkeit recht viel international gefärbte Salonmusik, an der allein die lebensvolle Darstellung durch die bekannte Geigerin und den talentierten Nicolai Lopatinoff interessieren konnte. Dieser junge Russe ist nicht nur talentiert zu nennen, soweit das die brillante Beherrschung eines ziemlich schwierigen Klavierparts betrifft, sondern auch Qualitätsmusiker als Komponist. Stärksten Eindruck hinterließen sein Präludium und die folgende Fuge in g-moll für Klavier, obwohl darin auch deutlich deutsche Vorbilder (Beger!) erkennbar sind. Aber Einfall springt über Einfall und die monumentale Schichtung imponiert, zumal die Gegenseite, das Anschwerfen in aus dem zuvor gespielten vier keinen Klavierstücken sprach. Der Komponist interpretierte sich selbst mit respektablem Können und half danach auch Smetana's unbedeutendes Trio retten, mit dessen Aufführung man den Namen des vor 100 Jahren geborenen Böhmen allerdings keinen sonderlich guten Dienst erwies. Hatte man bei der Wahl ganz vergessen, daß dies „zum Andenken an mein erstes Kind Friederichens“ geschriebene Werk schon bei der Aufführung von der Kritik abgelehnt worden war?

Die Konzertgemeinde des Bühnenbundes lud zum I. Kammermusik-Abend. Nach den großen Anfeindungen und dem gewaltigen künstlerischen Erfolg, den das letzte Sinfoniekonzert der gleichen Veranstalter zu verzeichnen hatte, fühlte man sich erheblich enttäuscht, als ein bescheidenes Beethoven-Schubert-Bräms-programm herauskam. Die Konzertgemeinde hat tatsächlich eine Aufgabe hier zu erfüllen, auch auf dem Gebiet der Kammermusik, doch war es verfehlt, neben dem Beethovenzyklus der Konzertdirektion Keufeld nochmals Beethoven und dazu in erheblich geringerer Ausführung zu spielen. Das Karlsruher Streichquartett hatte keinen guten Tag, und wenn man's nach seiner Wiedergabe des Streichquartetts op. 59 Nr. 2 noch nicht recht glauben wollte, fand man's leider bestätigt in dem forellen-Quintett Schuberts, das einem Plätschern in ziemlich seichtem Wasser gleich. Georg Mantel, der mit tapferem Bemühen am Flügel saß, hatte große Mühe, die Spieler wenigstens bei der Stange zu halten. Ein Zusammenspiel im Sinne echter Kammermusik, eine innere Verschmelzung und sorgfältige Abtönung ergab sich jedoch keineswegs. Auch die aus München herbeigekommene Sängerin bot bestenfalls alltägliche Leistungen. Es fehlte dem Mezzosopran Retzi Rhes noch sehr an lyrischer Beweglichkeit, um Liedschöpfungen von Brahms zu meistern; den Erfordernissen ihrer Gesangstechnik liegt allerdings Schubert näher, doch zerfasert sich auch da gar manches ins Flache, Unplastische. Die Frage, ob sie überhaupt ein Lied richtig anzupacken weiß und zu dessen Verlebendigung genügend Temperament mitbringt, bleibt füglich unerörtert.

Da vertritt Helene Sigrid Rothermel, auch eine Anfängerin, in musikalisch-architektonischer Beziehung weit Besseres zu bieten. Wie sie die Klanggefälligen Töne ihrer hübschen Altstimme jeweils umfaßt und abgestimmt, ist von bemerkenswertem Reiz. Verfolgt sie mit Konsequenz das Ziel, das ihre Auffassung der Szene der „Andromache“ (Bruch) z. B. offenbarte, dann wird ihre Absicht bald zu vollster Auswirkung kommen und sie selbst zum besten, jüngeren, bühnenreifen Nachwuchs zählen. Die auch in der technischen Fertigkeit weit vorgeschrittene Schülerin Paula Webers hatte an Ra-

bellmeister Hubert Heinen einen präzisen Begleiter von absolut gutem Niveau. Der Beifall an ihrem Wiederabend klang bei gutem Besuch herzlich.

Was an der Programmaufstellung des Kammermusikabends der Konzertgemeinde zu beanstanden war, muß in verstärktem Maß angesichts der Vortragsfolge des für die bildenden Künstler arrangierten Konzertes im Künstlerhaus wiederholt werden, wo abermals Beethoven, Schubert, Brahms triumphierten neben einem noch älteren Sonatenstücke. Der schickste Versuch mit der einen Virtuosität („Alte Weisen“ op. 83) kam nicht mehr zur Geltung hinter der in einem ersten Mahmen sehr geschmacklos wirkenden Chopin-Sonate-Bearbeitung. Man spricht heute so viel von der gegenseitigen Annäherung von Malerei und Musik, von Anregungen, die jüngst Malerei und neueste Musik sich geben. Ist der Boden des Künstlerhauses nicht bornschmählich der Platz, diese Veräufungen zu fördern und zur Lösung der Problematik gerade dieser Frage ein Übriges zu tun? Sollte die Kammerkonzertante Form der modernsten Musik, überdies deren interessantester Teil, auch hier keine willigen Ohren finden? Es lag weniger an den Ausführenden als an der falschen Einstellung des Programms, daß der Abend kaum über übliches Unterhaltungsniveau geblieben. Frau Hilde von Alpenburg-Scherbach hielt dabei in ihren Einzelvorträgen wiederum die stilgerechte Linie, die man erst neulich an ihren Darbietungen lobte. Dr. Richard von Alpenburg als Pianist begleitete einfühlsam und konzertmeister D. Voigt befriedigte vollauf in seinen solistischen Aufgaben. H. Sch.

Späterer Beginn der Vorstellungen im Landestheater. Mit Rücksicht auf die verlängerten Dienstzeiten der Beamten und Angestellten des Staats, der Stadt und der Privatbetriebe wird der Beginn der Vorstellungen vom Montag, den 11. d. Mis. an im allgemeinen von 7 Uhr auf 7½ Uhr verlegt, wo dies mit Rücksicht auf die Dauer der Aufführung möglich erscheint. Der aus diesem Anlaß des Abend verdrängte und verlängerte Straßenbahnverkehr wird dem hinausgeschobenen Beginn und Ende der Vorstellung Rechnung tragen.

zu sehen, die doch nur immer verhüllen, was eigentlich den Kern des Daseins bildet. Diesen Kern des Daseins findet Schwein bei Rembrandt im Proletariats, in seiner durch Herkunft und Entwicklung bewirkten Bindung, innerhalb deren das Genie um eine Freiheit kämpft, die es nie ganz erringen kann, weil ein Erdentrost, zu tragen peinlich, allzeit haften bleibt.

Rembrandt als Proletarier! Das ist in der Tat eine neue Schau, das ist etwas, woran die geschäftigen Adepten neuerzeitlicher Kunstbetrachtung wohl noch nicht gedacht haben! Aber gemacht — und wohlverstanden: Rembrandt als Proletarier, nicht als Prolet. Schwein scheidet im Vorhinein deutlich genug zwischen diesen beiden Begriffen, von denen der erste etwas tief Leidvolles, Schicksalhaftes, Verborgenes darstellt, während sich der andre auf etwas Niedriges, Oberflächliches, Öffentliches bezieht. Rembrandts eigenstes Wesen ist nun, wie Schwein darlegt, nicht so sehr in den vom Beifall der Jahrhunderte umrauschten, die Galerien in Wallfahrtsstätten verwandelnden Werken großen Stils zu finden, sondern in seinen **Handzeichnungen**. „Rembrandts wesentliches, subjektivstes Werk ist seltsam unöffentlich, ungesellschaftlich und durchaus privat. Privat sein aber bis zur Gefahr des Erstickenbleibens im Privaten, bis zur Gefahr des Apokryphen, das eben heißt, proletarisch sein, das eben heißt traumwandelnd mit einem Flämmchen Geist über den dumpfen, blutheißen Sinnen aus der unbewußten Menge emporzutauchen.“ In den Zeichnungen Rembrandts ist Kampf, konvulsivisches Aufbäumen, Trieb, proletarischer Trieb von unten nach oben. „Hier gibt er sich ganz hin, hier hat er sich im Tiefsten seiner echt proletarischen Kunst-Mittellosigkeit als einen Kröfus der Seele begriffen. Hier holt er in Minuten, in Sekunden zuweilen, Sterne aus dem Chaos heraus, die er dann sinnend und wehmütig beiseite gelegt haben mag, da er niemanden hatte, dem er sie schenken konnte.“ Denn Rembrandt war der Sohn einer Mühle. Diese vor Lärm todstille Umgebung, „in der man die Eltern wie Taubgeborene umherwanke sah“, dieses geheimnisvoll verorrone Milieu mit „Abgründen, die zur Abendzeit verlorene Lichtbahnen durchstreifen“, betrachtet Schwein als die urerschöpfendste, den Handzeichnungen tiefst zugrundeliegende, unterbewußte Milieufunktion, als sinnbild- und gleichnishaftes Raumgebäude für das seelische Dämmern, darin dir Gottes Antlitz traurig von einer fleckigen Mauer entgegen schaut.“

Mit diesen Daseinselementen hat Rembrandt mehr gekämpft, als den großen, glänzenden Leistungen seiner Malerhand anzusehen ist. Diese verraten, von den Bildnissen seiner selbst abgesehen, nichts oder doch nur verschwindend wenig von dem, was ihn innerlich bewegte und immer und immer wieder zu geheimen Auseinandersetzungen zwang. Eben in der Rembrandtschen „Manie des Selbstportraits“ haben sich diese Auseinandersetzungen vielfach gespiegelt. Schwein macht mit Fug darauf aufmerksam, daß die Ausdauer der Selbstbetrachtung bei Rembrandt keineswegs auf „psychologisch-eitler Selbstbespiegelung“ beruht, sondern auf einem sehr ernsten und wesentlichen Drang, auf einem Sichplagen mit dem eigenen Ich, kurzum, auf einer Tragik, die zumeist nur einer erlebt, der sich aus der dunklen, namenlosen Masse löst, sich selbst im Hell Dunkel des Lebens auf sich zukommen sieht und nun immer aufs neue an sich herumrüttelt, nicht vergnüglich oder blasirt, sondern schwerfällig, belastet von irgend etwas, das nur zu tragen, aber nicht zu erkennen ist.

Daß einem derart auf den dunkleren, tieferen Zusammenhang der Dinge eingestellten Menschen die Bibel zu besonderer Bedeutung werden kann, ein Buch, widerspruchsvoll wie das Leben selbst und reich an Bezügen zur anderen Seite eben dieses Lebens, bedarf keiner Erörterung. Sie hat dem zeichnenden Rembrandt unendlich viel gegeben. Und obwohl er hier, gerade hier zu keiner Klasse, keiner Zeit, keinem Geschmack redend und die tollste Verschwendung mit Ausdrucksmitteln und Mitteln zur Paraphrasierung des Ausdrucks treibend, als Künstler scheinbar ganz aus sich heraus und von sich weg wächst, ist er gerade hier mit der ganzen Wollust des magisch Ahnenden er selbst, der proletarische; denn, sagt Schwein, der proletarische Künstler schafft sein Bestes, nicht anders als die proletarische Menge, die, nach Stefan Georges Wort, schön ist, wenn das Wunder sie ergreift, und in Momenten

höchster Begeisterung zu schöpferischer Tat sich emporrafft, genialem Führer, eben dem Wunder, folgend über alle Schranken. „Aus verglühendem Proletariat macht man Volk, und aus verglühendem Genius wird der Künstler, und beiden muß man die Erlösung von ihrem Wesentlichsten zum Uneigentlichen des herkömmlichen, ruhigen Entwicklungsganges von Herzen gönnen, denn die großen, schöpferischen Momente der Welt- und Künstlergeschichte sind eine blutgrausame Qual, und unter dem Purpur der Exaltation, der zu Gott Erhabenheit, steckt der arme geschlagene Mensch hier, der arme geschlagene Wöbel dort.“

Es läßt sich nun, außer gewichtigen Zustimmung, auch mancher Einwand gegen die Schweinsche Terminologie und ihre Anwendung auf Rembrandt, namentlich in dem zuletzt erwähnten Vergleich, mindestens denken, und jedenfalls bedeutet dieser Künstler für die Welt, für die Menge zumal, und nicht nur die bürgerliche, das, was er in seinem malerischen Werk vorstellt. Ungeachtet dessen ist die energische, übrigens mit 6 Abbildungen im Text und 43 Tafeln ausgestattete, in der prächtigen, angenehmen lesbaren Manuskript-Gotisch der Offizin von Jakob Segner in Sellaerau gedruckte Arbeit Schweins mit und gerade wegen ihrer strengen Scheidung vom herkömmlichen auf das Warmste zu begrüßen, denn sie beansprucht ja nicht, wie so manche andre, ein Monopol auf die Gesamterkenntnis des großen Künstlers, sondern sie will nur einen unbekannteren, einen anderen Rembrandt aus dem Zwielicht der Verborgenheit hervorholen; und das ist wohl, und namentlich, wenn es mit solbiel Klarheit und Konzentration geschieht, ein Verdienst, das als eine ungewöhnliche Bereicherung des Lebens mit der Kunst nicht hoch genug einzuschätzen ist. Schwein sagt am Ende selbst: „Dem apokryphen, dem proletarischen Rembrandt, auf den hier hingewiesen wurde, steht sehr viel gegenüber, ein ganzes, großes, kosmisches Gefüge von Kunst: Gemälde, Genossenschafts- und Einzelportraits, eine Welt, in die sich ein unbekannter Gott verschlangte, in der er sich völlig auskannte und die ihn doch viel, viel weniger interessierte als das, was unausgesprochen blieb. Gerade die biblischen Handzeichnungen sind, wenn man sie länger ansieht, voll dieses unausgesprochenen Lebens durch die Farbenvision, die zwischen dem Schwarz-Weiß gesehen werden kann und deren Urbilder sicherlich stärker, herausstehender waren als alles, was Rembrandt gemalt hat.“

Aus: Arthur Schopenhauer „Ueber Schriftstellerei und Stil“

Was einem Briefe die Aufschrift, das soll einem Buche sein Titel sein, also zunächst den Zweck haben, das selbe dem Teil des Publikums zuzuführen, welchem sein Inhalt interessant sein kann. Daher soll der Titel bezeichnend, und da er wesentlich kurz ist; formlos, lakonisch, prägnant und wo möglich ein Monogramm des Inhalts sein. Schlecht sind demnach die weitgeschweifigen, die nicht sagenden, die schielenden, zweideutigen, oder gar falschen und irreführenden Titel, welche letztere ihrem Buche das Schicksal der falsch überschriebenen Briefe bereiten können. Die schlechtesten sind aber die gestohlenen Titel, d. h. solche, die schon ein anderes Buch führt; denn sie sind erstlich ein Plagiat und zweitens der bündigste Beweis des allertotallsten Mangels an Originalität; denn wer deren nicht genug hat, seinem Buch einen neuen Titel zu erfinden, wird noch viel weniger ihm einen neuen Inhalt zu geben fähig sein. Diesen verdammt sind die nachgeahmten, d. h. halb gestohlenen Titel, z. B. wenn lange, nachdem ich „über den Willen in der Natur“ geschrieben habe, Derstedt „über den Geist in der Natur“ schreibt

Ein Buch kann nie mehr sein, als der Abdruck der Gedanken des Verfassers. Der Wert dieser Gedanken liegt entweder im Stoff, also in dem, worüber er gedacht hat; oder in der Form, d. h. der Bearbeitung des Stoffs, also in dem, was er darüber gedacht hat.

Das Worüber ist gar mannigfaltig und ebenso die Vorzüge, welche es den Büchern erteilt. Aller empirische

Stoff, also alles historisch, oder physisch, Tatsächliche, an sich selbst und im weitesten Sinne genommen, gehört hierher. Das Eigentümliche liegt dabei im Objekt; daher das Buch wichtig sein kann, wer auch immer der Verfasser sei.

Beim Was hingegen liegt das Eigentümliche im Subjekt. Die Gegenstände können solche sein, welche allen Menschen zugänglich und bekannt sind: aber die Form der Auffassung, das Was des Denkens, erteilt hier den Wert und liegt im Subjekt. Ist daher ein Buch von dieser Seite vortrefflich und ohne gleichen; so ist es sein Verfasser auch. Hieraus folgt, daß das Verdienst eines lehrreichen Schriftstellers um so größer ist, je weniger es dem Stoffe verdankt, mithin sogar, je bekannter und abgemustert dieser ist. So z. B. haben die drei großen griechischen Tragiker sämtlich denselben Stoff bearbeitet.

Nur soll man, wenn ein Buch berühmt ist, wohl unterscheiden, ob wegen des Stoffs, oder wegen der Form.

Ganz gewöhnliche und platte Menschen können, vermöge des Stoffs, sehr wichtige Bücher liefern, indem derselbe gerade nur ihnen zugänglich war: z. B. Beschreibungen ferner Länder, seltener Naturerscheinungen, angelegelter Versuche, Geschichte, deren Zeuge sie gewesen, oder deren Quellen aufzufuchen und speziell zu studieren sie Mühe und Zeit verwendet haben.

Gingegen, wo es auf die Form ankommt, indem der Stoff jedem zugänglich, oder gar schon bekannt ist; wo also nur das Was des Denkens über denselben der Leistung Wert geben kann; da vermag nur der eminente Kopf etwas Lesenswertes zu liefern. Denn die übrigen werden allemal nur das denken, was jeder andere auch denken kann. Sie geben den Abdruck ihres Geistes; aber von dem besitzt jeder schon selbst das Original.

Das Publikum jedoch wendet seine Teilnahme sehr viel mehr dem Stoff, als der Form zu, und bleibt eben dadurch in seiner höheren Bildung zurück. Am lächerlichsten legt es diesen Gang bei Dichtern an den Tag, indem es sorgfältig den realen Begebenheiten, oder den persönlichen Umständen des Dichters, welche ihnen zum Anlaß gedient haben, nachspürt: ja, diese werden ihm zuletzt interessanter, als die Werke selbst, und es liest mehr über, als von Goethe, und studiert fleißiger die Faustsage, als den Faust. Und wenn schon Bürger sagt: „Sie werden gelehrte Unternehmungen anstellen darüber, wer die Leonore eigentlich gewesen“; so sehr wir dies an Goethe büchstäblich in Erfüllung gehn, da wir schon viel gelehrte Unternehmungen über den Faust und die Faustsage haben. Sie sind und bleiben hoffartig. — Diese Vorliebe zum Stoff im Gegensatz der Form ist wie wenn einer die Form und Malerei einer schönen etruskischen Vase unbeachtet ließe, um den Ton und die Farben derselben chemisch zu untersuchen.

Das diesem schlechten Gange frörende Unternehmen durch den Stoff zu wirken, wird absolut verwerflich in Fachern, wo das Verdienst ausdrücklich in der Form liegen soll, — also in den poetischen. Dennoch sieht man häufig schlechte dramatische Schriftsteller bestrebt, mittelst des Stoffes das Theater zu füllen: so z. B. bringen sie jeden irgend berühmten Mann, so naht an dramatischen Vorgängen sein Leben auch gewesen sein mag, auf die Bühne, ja bisweilen ohne auch nur abzuwarten, daß die mit ihm auftretenden Personen gestorben seien.

Der hier in Rede stehende Unterschied zwischen Stoff und Form behauptet sogar hinsichtlich der Konversation sein Recht. Zu dieser nämlich befähigt einen Mann zunächst Verstand, Urteil, Wit und Lebhaftigkeit, als welche der Konversation die Form geben. Sodann aber wird bald der Stoff derselben in Betracht kommen, also das, worüber man mit dem Manne reden kann, seine Kenntnisse. Sind diese sehr gering, so kann nur ein ganz ungemein hoher Grad der obigen formellen Eigenschaften seiner Konversation Wert erteilen, indem diese alsdann hinsichtlich ihres Stoffes auf die allgemein bekannten menschlichen und natürlichen Verhältnisse und Dinge verwiesen ist. Umgekehrt steht es, wenn diese formellen Eigenschaften einem Manne fehlen, hingegen seine Kenntnisse irgend einer Art seiner Konversation Wert erteilen, der aber alsdann gänzlich auf ihrem Stoff beruht, gemäß dem spanischen Sprichwort: „Der Dummkopf weiß in seinem Hause besser Bescheid, als der Weise im fremden.“

Aus den „Sentenzen und Maximen des Herzogs von La Rochefoucauld“

Nur großen Menschen kommt es zu, große Fehler zu haben.

Man kann sagen, die Laster erwarten uns auf dem Wege des Lebens wie Gastgeber, bei denen man der Reize nach wohnen muß; und ich zweifle, daß wir sie aus Erfahrung meiden würden, wenn wir den Weg zweimal gehen dürften.

Wenn die Laster uns verlassen, schmeicheln wir uns mit dem Glauben, daß wir sie verlassen.

Die Fehler der Seele sind wie die Wunden des Körpers; welche Sorge man auch auf ihre Heilung verwendet, eine Narbe bleibt immer, und jederzeit drohen sie wiederaufzubrechen.

Oft ist es uns deshalb unmöglich, uns einem einzigen Laster hinzugeben, weil wir mehrere haben.

Leicht vergessen wir unsere Fehler, wenn wir allein um sie wissen.

Der Wunsch, Hug zu scheinen, hindert oft, es zu werden.

Der scheinbar Gebildete verbüllt seine Fehler vor dem andern und vor sich selbst, der wahrhaft Gebildete kennt sie genau und bekämpft sie.

Wer in sich zu finden meint, wodurch er alle Welt entbehren kann, irrt sehr; aber wer meint, daß man ihn nicht entbehren kann, irrt noch mehr.

Die Tugend würde nicht so weit gehen, wenn die Eitelkeit ihr nicht Gesellschaft leistete.

Frauen bedienen sich der Sprödigkeit, um ihre Schönheit zu schmücken und aufzupuhlen.

Die Sittsamkeit der Frauen ist häufig nur Liebe zu ihrem Ruf und zu ihrer Ruße.

Es gibt einfältige Leute, welche sich kennen und ihre Einfältigkeit geschickt verwenden.

Manche Menschen gleichen den Cassenhauern, die man nur eine zeitlang singt.

Die Liebe zum Ruhm, die Furcht vor der Schande, das Bestreben, sein Glück zu machen, der Wunsch, sich das Leben bequem und angenehm einzurichten und die Sucht, andre zu demütigen, sind oft die Ursachen jener unter Menschen so gerühmten Tatkraft.

Heuchelei ist eine Verbeugung, die das Laster vor der Tugend macht.

Nicht jeder, der die Pflicht der Dankbarkeit erfüllt, darf sich schmeicheln, dankbar zu sein.

Man verrechnet sich in der Dankbarkeit, die man für erwiesene Gefälligkeiten erwartet, darum, weil der Stolz dessen, der gibt, und der Stolz dessen, der empfängt, sich nicht über den Wert der Wohlthat einigen können.

Großmut verachtet alles, um alles zu besitzen.

Es gibt verschiedene Arten, Schmerz zu heucheln. Unter dem Vorwand, den Verlust eines teuren Menschen zu beweinen, beweinen wir uns selbst; wir trauern um die gute Meinung, die er von uns hatte, oder beweinen die Minderung unserer Vorteile, unserer Annehmlichkeiten und unseres Ansehens. So werden die Toten mit Tränen beehrt, die nur für die Lebenden fließen. Ich nenne das eine Art Heuchelei, weil man durch solche Schmerzen sich selber täuscht. Es gibt eine andere Heuchelei, die nicht so harmlos ist, weil sie auf jedermann wirkt: es ist der Schmerz gewisser Leute, die nach dem Ruhm eines schönen, unsterblichen Lebens trachten. Hat die Zeit, die alles tilgt, dem Leiden, das sie in Wirklichkeit hatten, ein Ende gemacht, so bestehen sie trübden hartnäckig auf ihren Tränen, Klagen und Seufzern; sie spielen die Rolle des Schmerzmütigen und suchen durch all ihr Zorn zu überzeugen, daß ihr Kummer nur mit dem Leben erden wird. Diese klägliche und ermüdende Eitelkeit findet sich gewöhnlich bei ehrfurchtigen Frauen. Da ihr Geschlecht ihnen alle Wege zum Ruhm verschließt, bieten sie alles auf, sich durch das Zuschau-Tragen eines unsterblichen Schmerzes berühmt zu machen. Es gibt noch eine andre Art Tränen; sie hat dürstige Quellen, welche leicht fließen und leicht verjagen. Man weint, um in dem Ruße der Parteilichkeit zu stehen, man weint, um bedauert zu werden, man weint, um beweint zu werden, schließlich weint man, um der Schande, daß man nicht weine, zu entgehen.

Was wir auch zum Vorwand unserer Schmerzen machen, oft entspringen sie nur dem Eigennuß und der Eitelkeit.

Wir trösten uns leicht über das Mißgeschick unserer Freunde, wenn es dazu dient, unsre Parteilichkeit für sie an den Tag zu legen.