Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Zeitung. 1784-1933
1925

14 (17.1.1925) Wissenschaft und Bildung

Visual Library

Wissenschaft und Bildung

Beilage zur Karlsruher Zeitung · Badischer Staatsanzeiger

Samstag, den 17. Januar 1925

Künstler und soziale Unterstützung

Von Curt Amend

Vor kurzem hat die Berliner Stadtverwaltung die Summe von 150 000 Mark ausgeworfen zum Ankauf von Bildern in Berlin lebender Maler, und zwar mit dem ausgesprochenen Zweck, Malern, die schwer um ihre Existenz zu ringen haben, wirtschaftlich zu helfen. Also eine **soziale Hilfsmaßnahme zum Besten der Künstler.**

Die Summe ist ausgegeben worden. Und alsbald hat die Kritik eingesetzt.

Diese **Kritik** stellt fest, daß, wie ja wohl immer in solchen Fällen, eben doch **nur ein Teil** der notleidenden Maler durch den Ankauf von Bildern unterstützt werden konnte, und sie wirft die Frage auf, **nach welchem Grundsatz** die Verteilung der Summe erfolgt sei. Denn nach einem künstlerisch-ästhetischen Prinzip ist die Verteilung nicht vorgenommen worden, da die überwiegende Mehrzahl der Unterstützten mit ihren Leistungen kaum an die Durchschnittslinie heranreichten. Es sollen überhaupt nur ein paar Künstler unter den Bedachten sein, von deren Schaffen man sich etwas Bedeutenderes für die Zukunft verspricht.

Würde diese **Kritik** zutreffen, so wäre in der Tat an der an und für sich sehr gut gemeinten Maßnahme der Berliner Stadtverwaltung zweierlei auszusetzen: erstens, daß sie in blinder **Ungerechtigkeit** die Gelder verteilte, zweitens, daß sie den wirklich **schöpferischen** Persönlichkeiten, den für unsere weitere Kunstentwicklung wirklich **wertvollen** Malern so gut wie nichts zugewendet hat.

Der ganze Fall ist geeignet, zu einer **prinzipiellen Erörterung** der Frage einzuladen, **ob überhaupt die soziale Lage des Künstlers Objekt öffentlicher Hilfsmaßnahmen sein kann,** d. h. also solcher Aufwendungen, die aus **allgemeinen** Mitteln bestritten werden. Die **private** Unterstützungsfreudigkeit darf natürlich keiner Diskussion unterliegen, falls nicht gerade ein unerhörter Mißbrauch privater Mittel zum Besten von Nichtskönnern bekannt wird.

Es gilt eins festzuhalten: Der bildende Künstler, der nicht im Dienst irgend eines Unternehmens **steht** und für diesen Dienst besoldet wird, ist **frei** und genießt in sozialer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht alle die Vorteile, die mit einer solchen Freiheit verbunden sind. Auch sein Schaffen vollzieht sich im Rahmen absoluter Freiheit. Er ist, sofern er die Vorschriften der Gesetze beobachtet, von niemandem abhängig und niemandem verantwortlich. Er kann malen, was er will, er kann malen, wie er will und zu welchen Tages- oder Nachtstunden er will.

Schon allein diese **völlige Freiheit** der sozialen Stellung — eine Freiheit, auf die die bildenden Künstler mit Recht stolz sind — läßt es als **zweifelhaft** erscheinen, ob der Staat bezw. die Gemeinde oder die sonst irgendwie organisierte Gesellschaft moralisch verpflichtet sind, sich offiziell für die soziale Lage des Künstlers zu interessieren und ihm mit öffentlichen Mitteln aufzuhelfen. Die Freiheit auf der einen muß die Freiheit auf der anderen Seite bedingen, sonst ergibt sich keine glatte Rechnung. Zumal einem jeden Künstler in jedem Augenblick die Möglichkeit offensteht, wie andere Leute auch, in ein festes Dienstverhältnis zu treten, in ein Dienstverhältnis, das ihn dann sofort in den Genuß ganz bestimmter sozialer Rechte und Ansprüche setzt, daneben allerdings auch eines Teils seiner Freiheit beraubt.

Eine weitere, sehr gewichtige **Frage** ist die, **ob** Hilfsmaßnahmen zum Besten notleidender Künstler **überhaupt im Interesse der Kunst** liegen. Diese Frage wird man bei ruhiger Prüfung wahrscheinlich **verneinen** müssen. Im Bereich der Kunst gelten als maßgebend der Individualismus, der Aristokratismus, das Prinzip der Auslese. Es **muß** in diesem Reich so sein, daß in freiem Wettbewerb sich der Stärkste und Beste nach oben ringt.

Wenn er den breiten Massen gefällt, so ist dagegen nichts einzuwenden, da er ja immerhin diesen Massen mit seinen Werken eine Fülle von Freude vermittelt. Gehört er aber zu den Malern, denen sich auch die Aufmerksamkeit der berufenen Kritik und der Kunstgeschichte zuwendet, dann hat er ja ohnehin seinen Ruhm dahin. Kommt die Anerkennung erst nach seinem Tode, so kann man das vom materiellen Standpunkte aus beklagen, ja, man kann auch den Zeitgenossen eines solchen Künstlers den Vorwurf machen, daß sie seine Begabung nicht rechtzeitig erkannten und ihn darben ließen, aber auch hier wird gesagt werden müssen, daß sich eben die **Beziehungen zwischen Künstler und Publikum nach den Grundsätzen völliger Freiheit vollziehen,** und daß man demnach dem kaufenden Publikum keine Vorschriften machen kann. „Das kaufende Publikum" ist zudem nur ein loser Begriff und keineswegs eine greifbare Sache, mit der sich etwas Bestimmtes anfangen läßt.

Meinem Gefühl nach hieße es, den Aristokratismus der Kunst, das **Prinzip der Freiheit** und der Auslese **verletzen** oder gar vernichten, wenn man eine Verpflichtung der Öffentlichkeit zur sozialen Unterstützung der Künstler schlechthin proklamieren wollte. Der einen Verpflichtung muß die andere gegenüber stehen. Und sie fehlt auf seiten des Künstlers und muß dort fehlen.

Aber auch **praktisch** wäre die Durchführung einer sozialen Fürsorge für die Künstler unmöglich. Denn immer wirft sich sofort die Frage auf: **Wer** soll unterstützt werden, und **wieviele** können überhaupt unterstützt werden? Zweckmäßig ist es, daß im Staat und in den Gemeinden die Behörden, die ressortmäßig mit der Kunst zu tun haben, über gewisse Gelder verfügen, die zum Ankauf von Bildern verwertet werden. Aber der **Ankauf** sollte sich **nur nach streng objektiven, d. h. künstlerisch-ästhetischen Prinzipien vollziehen, und nicht nach sozialen Erwägungen.** Es ist nicht schwer, durch Umfrage bei den wirklichen Sachkennern aus den **verschiedensten** Lagern festzustellen, welche Künstler nach dem annähernd übereinstimmenden Urteil aller den Durchschnitt überragen. Und **nur deren** Werke sollten angekauft werden. Denn sonst ergibt sich ganz von selbst die Gefahr, daß die Galerien, die aus den so angekauften Bildern entstehen, keine Gemäldegalerien werden, sondern Aufbewahrungsstätten oder Leichensärge für die Produkte Minderbegabter.

Im übrigen wird zweifellos **viel zu viel gemalt** und **viel zu viel der freien Kunst gehuldigt.** Es ist grauenhaft zu sehen, mit was für Öl-Schinken (populärer Fachausdruck für schlechte Ölgemälde) unser Vaterland **überschwemmt** wird. Und dabei hört man jeden Tag die Klage, daß es an guten Handwerkern bezw. Kunsthandwerkern fehlt. Vielleicht wäre es **viel sozialer gedacht** und gehandelt, wenn man durch Verweigerung von Unterstützung jene 50 Prozent der Künstler, die doch in ihrem ganzen Leben über mittelmäßige Leistungen nicht hinauskommen und ein kümmerliches wirtschaftliches Dasein fristen, **zwänge,** sich **nützlicheren und wertvolleren Berufen hinzugeben.** Denn ich bin allerdings der Ansicht, daß ein wirklich gut gebauter Stuhl in jeder Hinsicht wertvoller ist als ein schlecht gemaltes Bild.

Das Theater von heute und morgen

Von Louise Dumont.

Das deutsche Theater von heute ist eine **Mißgeburt, ein geistiges Zwitterding.** Es fehlt ihm das Grundgesetz deutschen Geisteslebens. Ein deutsches Theater — das **würde heißen:** ein aus der Eigengesetzlichkeit deutschen Wesens entstandener und gewachsener Körper. — Was sich heute deutsches Theater nennt, sind die Reste der aus der Fremde zu uns gekommenen Renaissance, die in so vielfacher Hinsicht deutschem Geistesleben und deutscher Kultur verhängnisvoll geworden ist. Wie ein Siegel verschließt sie noch heute unsere wertvollste Dichtung. Denn es ist wahr, „daß die Sprache der Architektur und des Bildwerkes sowohl wie die Sprache des Wortes, die im Mittelalter alle drei, jede in ihrer Art, eine geistige Welt gestaltet hatten, durch den Einbruch der Renaissance, der ihr Ausdrucksgesetz untergrub und ihr sinnbildliches Leben zerstörte, die Fähigkeit verloren hatte, eine Weltanschauung auszudrücken, in welcher Funktion allein sie doch für den Kunstwillen des Deutschen in Betracht kam." (Richard Benz „Die Stunde der deutschen Musik.") — Hier allein liegt die ganze Ursache unseres so fragwürdigen Theaters. Dieses Grundübel hat seine verhängnisvolle Urform bestimmt, und spätere Jahrhunderte haben seine Gestalt immer wieder durch Elemente des romanischen Theaters aufgepfropft und verfälscht. — Die zahlreichen Höfe und Residenzchen in Deutschland haben manches Pflänzchen deutschen Kulturgutes treulich gehütet, — dieses Übel aber haben sie in geradezu verhängnisvoller Weise beeinflußt. Das höfische Leben war überall bis in unser Jahrhundert hinein französisch orientiert, mit ihm die Hoftheater, die von der Privatschatulle des Fürsten abhingen. Dagegen standen selbst die geistigen Großmächte Goethe und Schiller machtlos. Und ins Tragische hinein steigert sich die Verkennung des deutschen Sprachgeistes durch Friedrich den Großen. Dieser geniale Fürst, der noch den Staatsgedanken vom Geiste her denken konnte, dieser große Mensch, dessen Freude an fremder Kultur nie sein eigenes Geistesleben, wo es zur Tat wurde, undeutsch färbte, — hier versagte seine Einsicht.

Romanisches Theater, das nie zu einem organischen Ganzen mit deutschem Wesen verschmelzen konnte, das nur seine Sprache entstellen, sein Gesicht verzerren

Karlsruher Konzerte

Im IV. **Sinfoniekonzert des badischen Landestheaterorchesters** gab es einen Widerstreit der Meinungen bei der Erstaufführung von Bélas Bartóks „Tanzsuite". Die Mehrzahl schüttelte den Kopf, nur eine Minderheit fand offenbar Gefallen an dieser Musik, deren Klangdiagnose resolut und mit herausforderndem Witz der jahrhundertjährigen Tradition den Kampf ansagt. Wer freilich die Bestrebungen der Jüngsten, mit Strawinsky an der Spitze, kennt (von dem übrigens dieser Tage eine Statistik festgestellt hat, daß er in den deutschen Konzertsälen der zurzeit meistaufgeführte Moderne ist!), den überraschen alle die komplizierten Akkordmischungen u. dissonanzenreichen Tonfolgen keineswegs; denn er fühlt unterbewußt trotzdem eine Gesetzmäßigkeit und erkennt in der Errungenschaft solcher bis heute ungehörter Ausdrucksmöglichkeiten eine zwangsläufige Entwicklung. Ein moderngeschultes Ohr wird in den geflissentlich das Groteske jeweils unterstreichenden Einzelteilen sehr viele kompositorische Feinheiten heraushören; nicht nur Holzbläser, sondern auch Hörner und Trompeten nehmen z. B. hier in wirklich originieller Weise am allgemeinen Konzertieren teil und sichern zusammen mit der rhythmischen Vielseitigkeit dem Werk eine raffinierte äußere Gestaltung. Andersdenkende wird man freilich kaum davon überzeugen können, daß es auch in derlei Werken viel Schönes gibt und daß es gar keinen Sinn hat, nur mit Geringschätzung davon zu reden. Die Spielschwierigkeit des Werkes ist außerordentlich; doppelte Anerkennung verdient deshalb das unter Staatskapellmeister **Alfred Lorentz** musizierende Orchester. Es hat sich sowohl für seine mutige Pioniertätigkeit den Dank aller wirklichen Musikfreunde gesichert, die nicht einseitig immer wieder mit den veralteten Musikbegriffen auftrumpfen, wie auch durch die annehmbare Ausführung der Partitur bewiesen, welch außergewöhnlichen Aufgaben es gegebenenfalls gewachsen ist.

Das Konzert stand weiterhin größtenteils im Zeichen der Kammersängerin **Elisabeth Schumann** von der Wiener Staatsoper, deren Gesangskunst von so gewinnender Liebenswürdigkeit und edler Vornehmheit ist, daß kein Rest unausgefüllt bleibt. Schon mit der Mozartarie aus „Il re pastore" hatte sie rauschenden Erfolg; noch stärker setzte der Beifall ein, als sie sich auch als Herrin über so weitverzweigte Ausdrucksgebiete, wie sie C. von Frankensteins chinesische Orchesterlieder umschreiben, erwies und zwei Straußlieder mit dem gewissen Hauch von Parfüm, Glätte und Süßlichkeit interpretierte, der ihnen allein noch geschmackvolles Niveau sichert. Zu Anfang hörte man in Erinnerung an **Peter Cornelius'** hundertsten Geburtstag dessen Cid-Ouvertüre, am Ende der Vortragsfolge erklang die zweite Sinfonie von Brahms.

Zum ersten Male stellte sich im mäßig besuchten Eintrachtsaal das **Barmasquartett** aus Berlin dem hiesigen Konzertpublikum vor. Der verantwortliche Führer, Prof. **Barmas,** ist in aller Welt durch seine pädagogische Tätigkeit bekannt und geschätzt. Wenn sein Quartett auch in bezug auf Zusammenspiel und ausgeglichene Klangwirkung noch nicht die ideale Meisterschaft älterer Berliner Quardettgemeinschaften erreicht hat, so steht es doch auf ansehnlicher Höhe und bietet in seinem Vortrag bemerkenswerten Genuß. Die Auslegung je eines Mozart- und Dvorakquartetts erforderte Respekt, zumal hier neben dem beseelten, weichen und innigen Ton des Primgeigers auch die übrigen Quartettgenossen **Willi Petreins** (2. Violine), **Otto Kluft** (Viola) und **Fritz Deckert** (Cello) schöne Tonfülle zeigen konnten. Im Mittelpunkt stand César Francks D-dur-Quartett, ein reichlich langes Werk, das zwar sehr aufschlußreich für diesen zu seiner Zeit als kühn verschrieenen französischen Neuerer ist, aber doch zu unbestimmt in seiner Haltung, um ständig zu fesseln. Es giebt andere Schöpfungen Francks, die es eher rechtfertigen, daß man ihn den Johann Sebastian Bach seiner Epoche genannt hat. Die Berliner Gäste erspielten sich freundlichen Beifall.

Schließlich war die Kritik noch eingeladen, zum ersten öffentlichen Auftreten von zwei Meisterschülerinnen aus der Tanzschule **Richard Allegris** ihr Sprüchlein zu sagen. Ein Vergleich mit den Vorführungen des russ.-romant. Theaters, zu denen Allegris Methode zweifellos einige Beziehungen hat, liegt nahe. Und doch wäre es ungerecht, zwischen Leistungen von Anfängerinnen und durch langjährige Übung mühsam erworbenen Fertigkeiten eine Parallele ziehen zu wollen. Immerhin zeigten die beiden Tänzerinnen **Else Eberle** und **Martha Krüger** gute Ansätze ihrer speziellen Kunst. Beiden ist ein durchtrainierter Körper und eine leichtfedernde Beweglichkeit eigen. Bei **Else Eberle** gefiel außerdem das Ursprüngliche, Kindlich-Naive des Auftretens, während **Martha Krüger** sich schon bewußter mit dem Problem des seelischen Ausdrucks zu beschäftigen scheint. Das Beste waren jedenfalls die zwei letzten Nummern der umfangreichen Tanzfolge: die „süße Begegnung" und der „Spitzentanz". Sehr geschmackvoll war jeweils die Kostümfrage gelöst, so daß im Verlauf des Tanzabends sich die Stimmung immer mehr hob und zahlreiche Wiederholungen erzwang. **Nicolai Lapatnikoffs** Begleitung war diesmal sehr gewissenhaft und den Debütantinnen eine wertvolle Stütze.

H. Sch.

Künstlerabend. Für Anfang März steht ein Kompositionsabend mit den neuesten Kammerorchester-Werken des hiesigen Komponisten Arthur **Kusterer** bevor. Als musikalischer Leiter ist der durch seine hiesigen Gastspiele rühmlichst bekannte Kapellmeister Wilhelm Franz **Reuß** vom Deutschen Opernhaus in Charlottenburg gewonnen.

konnte, — romanisches Theater ist Darstellung, mit allem Zauber des Bildhaften und mit der geschliffenen Sprache. Diesem Theater suchte deutsches sich anzugleichen, bis es fast eine Grimasse von ihm war, und mit aller sinnlich glänzenden Kunst deckte es den Quellgrund seines eigenen Wesens zu. Deutsches Theater ist Ausdruck mit der Kraft, das Bild durch das Wort erstehen zu lassen. Ausdruck durch das lebendige Wort einer noch in Fluß befindlichen schöpferischen Sprache. Durch die Vermischung dieser beiden Arten blieb an unserem Theater ein wesentlicher Teil deutscher Dichtung dem deutschen Volke völlig unbekannt. Und welchen Reichtum haben wir an Dichtung in Ton und Wort, welchen Überfluß an hochgestimmten Menschen, berstend vor Sehnsucht, ihm Ausdruck zu geben, welche Aufnahmebereitschaft im Volk! Jeder ernsthafte Versuch beweist es.

Aber das Theater ist ein Moloch, der all diese wahrhaft göttlichen Mittel, diese opferbereiten, willigen Künstlerherzen verschlingt.

Nur in der Musik — nicht im Gesange, der die Verkennung des deutschen Wortes auf das Schlimmste wirksam macht, aber in der Instrumentalmusik — kennen wir den reinen unverdorbenen Ausdruck deutscher Dichtung. Hier allein erhebt sich die Wiedergabe gelegentlich bis zur Vollendung. Die instrumentale Tonsprache muß der Wortgestaltung im einzelnen, der Zusammenklang des Orchesters dem Schauspielorchester Vorbild und Beispiel sein in der geistdurchwalteten Sprache der jeweiligen Dichtung.

Ein solches Orchester gilt es dem deutschen Theater zu schaffen. Ein weiter Weg, eine harte Arbeit — aber eine herrliche Aussicht!

Noch ist der Weg bis dahin weit. Noch fehlt den Stellen, die die Intendantenposten zu vergeben haben, selbst die geringste Kenntnis oder Erkenntnis dessen, was mit der Verantwortlichkeit eines Theaterdirektors zusammenhängt. Wie gut weiß man, über welches geistige Rüstzeug, über welche Bildung ein Museumsdirektor verfügen muß! Aber für den Theaterleiter gibt es nichts dergleichen. Wie groß sind die Möglichkeiten in deutschen Landen mit seinen zahlreichen Kulturzentren, wie gering ist das Geleistete! Welch ein fürchterliches Gemisch sind die Spielpläne der üblichen Theater! Müßten nicht wenigstens die behördlich gestützten Bühnen ein klares Gesicht im eindeutigen Spielplan zeigen? Im gleichen Hause, mit dem gleichen Kunstkörper werden Oedipus, Tasso oder Coriolan und dann wieder das Dreimäderlhaus, die Bettelstudenten oder eine Pariser Posse gegeben. Die Routine, die tötende, vor nichts Ehrfurcht habende, kann alles. Und der Laie, der vertrauensvoll ins Theater kommt, wird heute mit diesem, morgen mit jenem gefüttert. Nirgends ist auch nur ein Versuch zu spüren, dem Kunstwillen des Deutschen, eine Weltanschauung auszudrücken, Geltung zu verschaffen. — Und neben dem Wirrwar im Spielplan eine unerträgliche Stildissonanz naturalistischer und intellektuell pathetischer Elemente in der Darstellung! Es gibt große deutsche Theater, an denen auch nicht zwei Sprecher vom gleichen Ausgangspunkt in der Sprachbehandlung herkommen. Die Folge, außer der geradezu fürchterlichen Entstellung des dichterischen Rhythmus, ist die Erscheinung, daß z. B. Hölderlin auch 100 Jahre nach seinem Tode ein Fremder auf deutschen Bühnen ist und Kleist, einer der größten Dramatiker aller Zeiten, fast nie gespielt, fast gänzlich unbekannt ist. Und wer weiß etwas von den großen Dichtungen von Mombert, die längst Festspiele für das deutsche Volk sein müßten, wenn wir ein deutsches Theater hätten.

So ist das Theater von heute. Bei aller scheinbaren Ordnung, bei all seinen vielen Erfolgen und mit all seinen gutfunktionierenden Scheinwerfern ohne seelische Zentralkraft, ohne Wachstumsmöglichkeit.

Aber es ist erschüttert. Unsere Zeit, die so vieles einriß, hat auch dieses Gebilde ins Wanken gebracht. Wie jede Sünde gegen den eingeborenen Geist sich rächt, so starb das, was deutsches Theater genannt ist und nur ein Wechselbalg von fremden Elementen war, an dem, was nie hätte aufhören dürfen, seine Wesenheit zu sein, am **Expressionismus.** Der beleidigte Geist erschütterte den mißratenen Tempel bis in den Grund. Wie letztes Irresein eines Sterbenden war es, daß dieser Expressionismus sich in seiner äußerlichsten, mißverstandenen Form am Theater — im Bühnenbild äußerte. Was untergeordnet sein müßte, wurde Selbstzweck. Aber an ganz wenigen Stellen, in einzelnen jungen Schauspielern, manifestiert sich der wesenhafte, geistige Expressionismus im sprachlichen Rhythmus und in der lebendigen Geste.

Aber ich glaube an ein Theater von morgen. Bürge diesem Glauben sind die großen Werke, die noch der Gestaltung harren. Vorbedingung ist die reinliche Scheidung zwischen dem Theater als national kultischer Angelegenheit und der Bühne, die der Unterhaltung dient.

Diese hat ihre Berechtigung wie jene. Mag die Unterhaltungsbühne getrost dem geschäftlichen Unternehmer und der hier Befriedigung findenden Spielschar überlassen bleiben. Die kultische Bühne aber, die den nationalen Schatz zu hüten hat, gehört unter die Verantwortung und Hut der höchsten Geistigkeit im Haushalt des Staates. Ihr ersteht die schwere schöne Pflicht, den Nationalreichtum an Dichtung in Ton und Wort endlich zum Nationalbesitz werden zu lassen.

Aus dem Indianerleben*

In den Hütten der Indianer leben häufig zwei, zuweilen drei Familien zusammen, gewöhnlich der Vater mit seinen verheirateten Söhnen oder Schwiegersöhnen. Polygamie ist überall im Gebrauch, aber die Zahl der Weiber eines Mannes ist verschieden, selten haben sie mehr als vier, gewöhnlich aber nur eins.

Die Weiber sind sehr geschickt in mancherlei Handarbeiten, besonders im Färben und Bemalen der Bisonfelle. Das Gerben der Felle füllt einen großen Teil ihrer Zeit aus. Irdene Töpfe und Gefäße verstehen die Weiber in verschiedener Gestalt und Größe zu verfertigen. Man mischt den Ton mit im Feuer zu Staub gebrannten Kieseln oder Granit. Mit einem runden, dicken Stein in der Hand bildet die Arbeiterin die innere Höhlung des Gefäßes und treibt es auf diese Art von innen auseinander, indem sie es von außen mit einem Stück Pappelrinde zusammenhält und glättet. Ist der Topf fertig, so wird er inwendig mit trockenen Spänen angefüllt, von außen mit ähnlichen umgeben, alsdann gebrannt, worauf man in ihm kochen kann. Von einer Glasur wissen sie nichts. Was ihre Boote anlangt, findet man bei den Mandans Fahrzeuge aus Bisonhaut. Diese sind sehr leicht, zirkelrund und über mehrere sich kreuzende, gebogene Stücke Holz gespannt; sie können auf der Schulter von einem Menschen fortgetragen werden.

Will ein junger Indianer heiraten und ist er der Einwilligung des Mädchens sicher, so sucht er auch die des Vaters zu erhalten. Ist er auch dieser gewiß, so bringt er zwei, drei, ja acht bis zehn Pferde herbei und befestigt sie an der Hütte der Braut, die sie ihrem Vater übergibt. Dieser nimmt wieder andere Pferde; hat er sie nicht, dann helfen die Verwandten aus; diese Pferde bindet er als Gegengeschenk an die Hütte des Schwiegersohnes. Man hat zuvor schon seinen Überschlag gemacht, wieviel Pferde die Verwandtschaft der Frau besitzt, denn alle Geschenke erhält man in gleicher Anzahl zurück. Man gibt also nur so viele Pferde, als man wiedererhalten zu können glaubt. Jetzt kocht die Braut Mais und bringt täglich eine Schüssel davon nach der Hütte des Bräutigams. Nach einiger Zeit findet sich der junge Mann in der Hütte seiner Braut ein, er schläft bei ihr, und die Heirat ist vollzogen. Öfters wohnt das junge Paar in der Hütte des Schwiegervaters oder sie bauen sich eine neue Hütte. Zuweilen kommt es auch vor, daß sich später beide wieder trennen. Der Schwiegervater spielt in Zukunft in der Hütte die erste Rolle. Alles hängt von ihm ab, alles geschieht um seinetwillen und für ihn. Erlegt man Wild, so wird das Fleisch zuerst ihm überbracht.

Kinder gibt es in diesen indianischen Familien oft viele. Manche hatten deren zehn, doch findet man auch weniger fruchtbare Ehen. Sie lieben ihre Kinder sehr. Gewaltsame Abtreibung soll nie, eine Mißgestalt selten vorkommen. Die Geburten sind gewöhnlich merkwürdig leicht, die Mutter badet sich nachher sogleich im Fluß, oft selbst wenn er mit Eis belegt ist. Nach 10 Tagen hält man das Kind für geborgen, da seine gefährlichste Periode überstanden ist. Man bezahlt irgend jemand dafür, ihm den von den Eltern und Verwandten gewählten Namen beizulegen. Dann wird das Kind in der Hütte in die Höhe gehalten, nach allen Seiten in der Richtung des Ganges der Sonne gewendet, und der Name dabei ausgerufen.

Die Kinder dieser Indianer können tun und lassen, was sie wollen; niemand sagt ihnen etwas. Man sucht besonders auf alle Weise die Selbständigkeit und den eigenen Willen der Knaben zu erwecken. Sagt die Mutter einem solchen etwas, so schlägt er sie vielleicht ins Gesicht oder tritt mit dem Fuße nach ihr, ja zuweilen selbst nach seinem Vater. Dieser senkt dann den Kopf und sagt: „Dies wird einst ein tüchtiger Krieger werden!"

Die Männer behandeln ihre Weiber zuweilen brutal; nicht selten ist es vorgekommen, daß diese nach einer solchen Behandlung die Hütte verlassen und sich an einem Baum aufgehängt haben.

Das weibliche Geschlecht hat für seine anhaltend schwere Arbeit sehr wenig Entschädigung, nicht einmal schöne Kleidungsstücke; denn auch dieses Recht des schönen Geschlechts in Europa nehmen unter den Indianern die Männer in Anspruch.

Sprödigkeit ist nicht die Tugend der indianischen Weiber, und oft haben sie zwei, drei oder mehrere Liebhaber. Auch die Untreue wird nicht oft bestraft; nur einer einzigen Frau unter den Mandans war ein Stück der Nase abgeschnitten worden, was aber unter den Blackfeet sehr häufig vorkommt.

Bei diesen Indianern ist eine Hauptbeschäftigung der jungen Männer, bei den Mädchen und Weibern ihr Glück zu versuchen; dies füllt außer dem Putz den größten Teil ihrer Zeit aus. Abends ziehen sie meistens bis spät in die Nacht in den Dörfern umher oder von einem Dorf zum andern. Sie haben eine recht merkwürdige Art, ihre Großtaten auf diesem Feld zur Schau zu tragen, besonders wenn sie sich in ihren besten Anzügen zu den Schönen begeben. Bei diesen suchen sie mit der Anzahl ihrer Eroberungen zu glänzen. Sie markieren die Zahlen der besiegten Schönen durch Bündel von geschälten, an der Spitze rot bemalten Weidenruten, deren ganze Summe zu einem oft voluminösen Faszikel vereinigt wird. Dicke Bündel dieser Art werden von den Stutzern bei ihren galanten Exkursionen zur Schau getragen.

Fast unter allen nordamerikanischen Indianerstämmen gibt es sogenannte „Mannweiber", die auch bei den Mandans nicht fehlen. Sie sind Männer, die sich wie Weiber kleiden und alle Geschäfte dieser verrichten. Von den jungen Männern werden sie förmlich wie Weiber behandelt, und sie leben auch in einem gewissen unnatürlichen Umgang mit ihnen. Diese „Mannweiber" geben meist vor, ein Traum oder eine höhere Eingebung habe ihnen diesen Stand als ihre Medizin oder ihr Heil anempfohlen, und nichts kann sie alsdann von ihrem Vorhaben abbringen.

Einige Schriftsteller haben den moralischen Charakter der nordamerikanischen Urvölker und ihr gesellschaftliches Leben etwas zu ungünstig geschildert. Ich habe unter ihnen nie Streitigkeiten bemerkt, wohl aber mehr Einigkeit und Ruhe als in unserm zivilisierten Europa. Man hat auch vielfach behauptet, die Geistesfähigkeiten der Indianer seien geringer als die der Weißen; allein dies ist jetzt schon hinlänglich widerlegt, und ich bin überzeugt, daß die Indianer in dieser Hinsicht den Weißen nicht nachstehen. Manche unter den Mandans hatten sehr viel Lernbegierde und starken Trieb, Neues über höhere Gegenstände zu vernehmen, und würden sie nicht so sehr an den von ihren Voreltern ererbten Vorurteilen hängen, so würden viele von ihnen leicht zu unterrichten sein. Die schlechten Beispiele, die sie an den in ihrem Land lebenden, nach Geldgewinn umherstreifenden Weißen beobachten, sind aber nicht geeignet, ihnen viel Achtung für unsere Rasse einzuflößen und ihre Moral zu verbessern.

Wenn sie der christlichen Religion nicht geneigt gefunden werden, so ist dies gewiß die Folge des schlechten Beispiels, das sie an den Weißen sehen, die sich Christen nennen und häufig unmoralischer sind als die rohesten Indianer. Die tief eingewurzelte untätige Lebensart der Indianer, die alle angreifende Arbeit verschmäht, ist ein großes Hindernis für die Annahme einer anderen Lebensweise.

Einige von ihnen disputierten selbst über höhere Gegenstände mit wahrer Leidenschaft; sie fragten nach unsern Ideen über die verschiedenen Weltkörper und über die Entstehung eines Weltalls, wobei sie ihre eigenen albernen Traditionen selbst für unzulänglich erklärten. Manche hielten unsere Ansichten über diese Gegenstände für weit alberner als die ihrigen und lachten laut, wenn man behauptete, die Erde sei rund und drehe sich um die Sonne. Andere jedoch meinten, die Weißen könnten so vieles Unbegreifliches hervorbringen, so müsse wohl auch dieses richtig sein. Über das starke Gedächtnis des Indianer berichten viele Reisebeschreibungen; viele Indianer erzählen die ganze Geschichte ihres Volkes in ununterbrochener Folge.

---

* Durch das Entgegenkommen des Verlags Brockhaus sind wir in der angenehmen Lage, aus dem soeben erschienenen Band 29 (**Prinz Max zu Wied, Unter den Rothäuten**) der bekannten Sammlung „Reisen und Abenteuer" einen interessanten Abschnitt abzudrucken. Dieser Band ist um so wertvoller, als er uns mit dem Hauptinhalt des Reisewerks bekanntmacht, das Prinz Max zu Wied über sein Leben unter den Rothäuten schrieb. Dieses Charakterbild der Indianer, die der Prinz noch in ihrer Ursprünglichkeit hatte studieren können, ist nicht nur wissenschaftlich genau, sondern auch von höchster Romantik. Der Band fällt schon durch das künstlerische Einbandbild auf, das einen der berühmtesten Indianerhäuptlinge in den Farben seines Kriegsschmucks darstellt.

Buchkritik

Otto Höver, Vergleichende Architekturgeschichte. München Allgemeine Verlagsanstalt.

Das Buch bedeutet einen Versuch: angeregt durch die geistvollen Schriften **Riegls Wölfflins, A. E. Brinckmanns** über das Wesen von italienischer und nordischer Baukunst der Renaissance und des Barocks stellt der Verfasser Richtungspunkte auf für eine vergleichende **Geschichte der Architektur** und **der Kunst** überhaupt. Im Gegensatz zu manchen Autoren des letzten Jahrzehnts, die aus ungenügender Kenntnis des Materials und der entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge heraus in haltlosen, wenn auch mitunter geistreichen Verallgemeinerungen und Konstruktionen sich ergingen, wird Höver den Tatsachen mit anerkennenswerter Objektivität gerecht; er geht aus von dem Erlebnis des Einzelkunstwerks, und aus einer Summe solcher mit starker Sinnlichkeit erfaßter Eindrücke wird von dem ebenso klugen wie temperamentvollen Verfasser das Gemeinsame der Leistungen eines Volkes in einer bestimmten Periode herausgeschält und gestaltet. Neben das Problem der **Periodizität**, das auch andere mit Eifer verfolgt haben, tritt gleichberechtigt das Problem der **ethnischen Eigenart.** Während bei den südabendländischen Völkern sowohl in der antiken wie der neueren Kunstgeschichte die Stufe des Klassischen eine besondere Rolle spielt, entfalten in **Deutschland** die **„Spätstile"** mannigfaltige Blüten. „Die Nationalkonstante des deutschen Kunstwollens wird gewonnen vermittels eines Schnittes durch die 3 Punkte: Spätromanik, Spätgotik und Spätbarock."

Eingeleitet wird das Buch durch einen Abschnitt über die „Stufen des Architektonischen", auf den ein Kapitel über die ethnischen Besonderheiten **morgenländischer Baukunst** folgt: Höver, dem wir auch eine Darstellung der indischen Kunst verdanken („Jedermanns Bücherei"), ist mit den Eigentümlichkeiten **buddhistischer** und **muhammedanischer** Stilentwicklung ebenso vertraut, wie mit den schwierigen Problemen der **byzantinischen, frühchristlichen** und **romanischen Kunst,** die in einem späteren Abschnitt behandelt werden. Auch auf dem schon mehrfach mit ähnlichen Absichten beackerten Gebiet der **„klassischen"** Baustile Griechenlands und Italiens in Altertum u. Cinquecento bewegt sich der Verfasser mit absoluter Sicherheit, seine eigentlich schöpferischen Leistungen aber treten in den Kapiteln über die „Spätstile deutscher Baukunst" und über „Deutsche Raumphantasie" zutage. Die Baukunst des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts, wie sie bei uns in den Bauwerken eines Dom. Zimmerman, eines Balth. Neumann, eines Michael Fischer begegnet, ist durchaus nicht als Ausläufer italienischer Barockkunst anzusehen, sondern viel greifbarer sind die inneren Zusamenhänge mit den Raumproblemen deutscher Spätgotik und den Tendenzen der ausgehenden romanischen Periode. „Für Deutschland müssen die Begriffe lauten: Raum und Bewegung, Negation der Wand, Entkörperlichung, Durchlichtung des Innenraumes, Begriffe, die den Rokokoraum bei uns umschreiben und zu Kriterien eines wirklichen Architekturstils — nicht eines bloß dekorativen Beiwerkes — werden. Letzte der Architektur überhaupt mögliche Vergeistigung ist erreicht."

Es folgen auf 194 — nicht immer völlig einwandfreien — Abbildungen in Kupferdruck Grundrisse und Ansichten der bedeutendsten Bauwerke asiatischer und europäischer Kunstgeschichte.

H.