

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1916

28.5.1916 (No. 22)

Die Pyramide

Sonntags-Beilage des Karlsruher Tagblatts.

Nr. 22

Karlsruhe, Sonntag, 28. Mai

1916

Inhalt: Paul Schlenker. Von Dr. Curt Heinrich. — Sebastian Bach in der Walhalla. Von Dr. Hans Joachim Moser. — Frühlingstage im Schwarzwald. Von Wolf Gustaf Haebler. — Eduard Brückner. Zu seinem 70. Geburtstag. Von G. Koldemans.

Paul Schlenker.

Von Dr. Curt Heinrich.

Nur um weniges hat Paul Schlenker seine Freunde Erich Schmidt und Otto Brahm überlebt. Eine vollsaftige, geistig ragende lebenswürdige Persönlichkeit ist mit ihm dahingegangen, für die Berlins und Deutschlands geistiges Leben so bald keinen Ersatz finden wird.

Dem dieser von ostpreussischer Wurzelkraft erfüllte Mann, der seit Mitte der achtziger Jahre sein künstlerisches kritisches Können und sein in der Meisterschule Wilhelm Scherer's erdornenes, reiches, germanistisches Wissen kampffreudig für jeden literarischen Fortschritt, für jedes ernste aufwärtsstrebende Talent gegen verstaubte Konventionen und bequeme Brüderie eingesetzt hat, ist in seiner eigenen Wesenheit ein Vollmensch der guten alten Zeit gewesen, kulturgefättigt bis in die Fingerspitzen, kulturstolz und rastlos tätig im Dienste dieser geistigen Kultur, die heute so furchtbar schwer zu ringen hat gegen Masseninstinkte und Maschinenkraft.

Man muß sich in die zwölf Jahre 1886—1898 zurückversetzen, als Schlenker literarischer Kritiker der „Vossischen Zeitung“ war und seine tiefgründigen, wundervoll klaren Analysen Ibsen'scher Dramen fast keine geringeren literarischen Ereignisse waren als die von Freund Brahm herausgebrachten Erstaufführungen des nordischen Dichters.

Es war damals geistige Entbeckerstimmung in dem selbständigen jungen Deutschland, ein fast schwärmerischer Glaube an Wahrheit und Vernunft, ein rücksichtsloses Bekennen zu Mutter Erde, die man mit all ihrem irdischen Schlamm und ihrer Häßlichkeit, und gerade deshalb, nun erst einmal kräftig zimperlos umarmen wollte. Das war die Zeit des Naturalismus, als dessen deutschen Vertreter und Hoffnung Schlenker mit Brahm und anderen den zartfeelsichen jungen Schlesier Gerhart Hauptmann auf den Schild erhob, das war die Zeit der „Freien Bühne“ und der oft geschilderten stürmischen Erstaufführung von „Vor Sonnenaufgang“.

Wir haben heute ja schon die nötige Distanz gewonnen, um die wahren Triebkräfte, die wahren Ziele, wie die Irrtümer und auch die vielfache Tragik in jener Bewegung und bei ihren Trägern überschauen zu können.

Der „Naturalismus“, die Kunst eines Ibsen und Gerhart Hauptmanns, die den Zeitgenossen als Brutalität und Verhöhnung alles „Edlen und Schönen“ erschien, war, wenigstens in Deutschland, vor allem der Ausfluß eines optimistischen Idealismus, der an die Segenskraft des „Echten“ und „Wahren“ mit dem ganzen Fanatismus Neubefehrer glaubte. Er kam zusammen mit einem außerordentlich starken Gegenwartsgefühl, das gegen die „Epigonenzeit“ der siebziger und achtziger Jahre revolutionär gestimmt war und von dem damals noch ziemlich messianischen Sozialismus die Emanzipation des freien und vernünftigen Menschen erwartete.

Rein literarisch wurde diese Gesamtstimmung zu einem Protest gegen die Konvention, der sich bald wild gegen jede „Gebundenheit“ — auch durch Versmaß und Reim — richtete.

Es war auch kein Zufall, daß sich die jüngeren Germanisten damals mit besonderem Interesse mit der „Sturm- und Drang-Periode“ der deutschen Literatur in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts beschäftigten. Man fühlte die ähnliche Grundstimmung heraus. Und so brachte auch die „Wissenschaftlichkeit“ dem literarischen revolutionären Gegenwartsdrange eines Scherer'schülers wie Schlenker keine Hemmungen mehr.

Bei ihm selbst verlangte außerdem die starke künstlerische Ader gegenüber dem wissenschaftlichen Forschen und Vergleichen nach ihrem Recht. Das zeigt das entzückende Kulturbild aus der Popszeit „Frau

Gottschedt und die bürgerliche Komödie“, 1886, in der die stilistische Feinheit und klare Darstellungskunst Schlenkers zum vollendetsten Ausdruck kamen, womit er aber auch seine literarisch-historischen Arbeiten, wenigstens von größerem Umfang, abgeschlossen hatte.

Schon drei Jahre vorher, 1883, war ja sein Erstlingswerk „Boiho von Hülfsen und seine Leute“ erschienen, eine Kampfschrift, ein Werk der Praxis und der leidenschaftlichen Theaterliebe.

Von 1886—1898 war er dann also Theaterkritiker der „Vossischen Zeitung“. Das war natürlich nur dadurch möglich, daß auch die Publikumsmehrheit, die zunächst von dem Naturalismus und von der aufrührenden Psychologie eines Ibsen gar nichts wissen wollte, doch eben nicht nur jene Kampfbereitschaft, Praxis und leidenschaftliche Theaterliebe, sondern auch die tiefgegründete allgemeine geistige Kultur und die hervorragende schriftstellerische Begabung des Mannes anerkennen mußte.

So gelang es ihm, für Henrik Ibsen in steigendem Maße die deutsche Gemeinde zu sichern und die Arbeit seines Freundes Brahm zu unterstützen, der für die Bühnendarstellung Ibsen'scher Dramen einen so adäquaten Stil und ein so adäquates Ensemble schuf, wie es wohl nie wieder einem Dramatiker von ausgeprägter Eigenart beschieden war oder sein wird.

War Schlenker Verkünder und Streiter für den nordischen Dichter, so war er es zugleich mit noch größerer Liebe für den von ihm mit „entdeckten“ deutschen Gerhart Hauptmann. Im Jahre 1896 erschien seine umfangreiche Biographie des schlesischen Dichters, ein Zeichen nach mehr gläubiger und eifriger, als innerlich verständnisvoller Verehrung, wie es gleichfalls wohl noch kein anderer lebender Autor erhalten hat.

Gerhart Hauptmann war damals vierunddreißig Jahre alt und das Repertoirestück aller deutschen Bühnen war in jenem Winter die „Verunkelte Glocke“. Es war mit anderen Worten das Ende des „Naturalismus“, dem wenige Jahre später, in immer dichtere romantische Nebel gehüllt, die Ibsen'schen Abschiedswerke folgten.

Schlenker hatte auch wohl die Empfindung und die Einsicht, daß wieder einmal das Zeitgesicht einen neuen Ausdruck nahm und daß zugleich die literarischen Interessen, für die er eingetreten war, im allgemeinen in den Hintergrund gedrängt wurden. Es begann eben um die Jahrhundertwende der verstärkte Einfluß der Technik und jenes Automobiltempo auf allen Lebensgebieten, das auch in Literatur und in den Künsten zu einem Wettlauf nach immer neuen Sensationen, technischen Experimenten und gleichnerischer Schnellproduktion geführt hat. Und da war es wohl wieder kein Zufall, daß Paul Schlenker, der einstige Vorkämpfer der literarischen Revolution, um 1898 einem Rufe an die Stätte höchster deutscher Bühnentradition, nämlich als Leiter des Wiener Burgtheaters folgte.

Es war gewiß das Bedürfnis, Begabung und Früchte einer jahrzehntelangen Beschäftigung mit allen Fragen des Dramas und der Bühne nun an einem Mittelpunkte der Praxis bewähren zu können. Aber es war wohl doch von Anfang auch ein gut Stück Resignation dabei. Denn daß er an dem kaiserlichen Burgtheater die „moderne“ Kunst und die moderne Auffassung, für die er doch seit seinen Jugendtagen vor allem gewirkt hatte, nur in sehr homöopathischen Dosen und unter fortwährenden Kompromissen würde durchsetzen können, mußte dem klugen Manne von vornherein klar sein.

Dafür jedoch bot ihm das Burgtheater, was um jene Zeit bei ihm selbst wieder stärker hervortrat und allmählich den literarischen Parteilgänger — nachdem freilich auch die Partei sich eben aufgelöst hatte — verdrängte, allgemein geistige Zusammenhänge und Ueberlieferungen, wie im besonderen die vornehmste deutsche Theaterkultur, die z. B. von Männern wie Baumeister und Sonnenthal, denen beiden Schlenker Monographien gewidmet hat, verkörpert wurde. Man weiß, wie er auch in Wien in treuer Freundschaft um Joseph Raimz gemordet hat gegen das rücksichtslose Startum, dem der geniale Schauspieler zulezt verfallen war. Daß er sich in der viel angefeindeten Stellung als Burgtheaterleiter volle 12 Jahre halten konnte, beweist allein, daß er sich, ohne ein Bahnbrecher zu sein, wozu bei dem Burgtheater heute

auch die Voraussetzungen fehlen, aber auch mit diplomatischer Begünstigung moderner Forderungen, als Beherrscher der Praxis bewiesen hat. Der Liebe zu Gerhart Hauptmann blieb der fernhafte und feinsinnige Ostpreuße treu. Hier drängte er wohl auch vor sich selbst oft die kritischen Einwände zurück. Es war eben sein starkes Gefühl für alles Echte und für eine lautere, schmerzhaft strebende Persönlichkeit. Sonst war er immer mehr zu einer überlegenen, wohl auch ironischen Kontemplation gekommen, die gerade, weil in der eigenen Brust das idealistische Feuer weiter glüht, mit der Erhebung „idealer Forderungen“ vorsichtig ist und wohl nach außen hin absichtlich einen derben Lebensleptizismus zur Schau trägt.

Und ist es da kein Zufall, daß die letzte wiederum literarische Arbeit Schlenther's die Einleitung zu einer Ausgabe der Romane Theodor Fontanes war. Sie waren durch Jahre Kollegen an der „Vossischen Zeitung“ gewesen, bis der alte, weise und feine Erzähler, der doch mit so bedachtamer Energie sich auf die Seite der „Jungen“ geschlagen hatte, seine Berichterstattung über das königliche Schauspielhaus — „Theaterfremdling“ hatte ein nicht böses gemeinter Scherz seine Chiffre Th. F. ausgelegt — aufgab. War es doch die alte gute Berliner, d. h. fast die Fontansche Lust, die Schlenther an die Spree zurückgelockt hatte, wo er sie dann freilich lange nicht mehr in derselben Qualität, wie noch in seinen jungen Jahren wiederfand. Schlenther war ebensowenig wie Fontane ein einseitiger Laudator temporis acti. Das Alte zu verehren, aber für das Neue recht eigentlich zu leben, war dessen von Schlenther durchaus gebilligtes Rezept gewesen. Und so faßte er seine neue Kritikerstellung an einer großen Berliner Zeitung mit preußischem Pflichtbewußtsein, mit dem alten, gründlichen, überlegenen Ernst und der oft in vornehmer Ironie gewendeten Offenheit auf.

Aber die literarische Entwicklung konnte ihm ebensowenig wie diejenige des Theaters und der Presse behagen. Die neue einseitige Anbetung der bloßen Energie als solcher, der Sensation, der Massenerfolge und der qualitätsverachtenden Fixigkeit widersprachen zu sehr seinem bis in die Fingerspitzen gehenden Kulturgefühl und seinem Kulturstolz. Andererseits war der kräftige Daseinsbejaher, den Maximilian Harden einst auch als „Kenner echter Biere“ rühmen durfte, wenig empfänglich für jenes Ueberästhetentum, dem jedes Menschen- und Kunstproblem nur eine rhetorische „formelle Angelegenheit“ ist.

So mußte auch zu Schlenther in den letzten Jahren, besonders nach dem frühen Scheiden seiner Freunde Erich Schmidt und Otto Brahm, das Einsamkeitsgefühl kommen. Und seine feinsten Zeitungsartikel waren zuletzt Streifzüge ins Land der Heimat und Erinnerungen, in sein vom Kriege so schwer betroffenes Ostpreußen oder ins Schwabenland auf Schillers Spuren. Oder auch nur eine vom Hauch vieler schöner Lebensstunden umwehte, die scharfe Beobachtungsgabe mit der Grazie des leichtgängigen Stilisten vereinende Plauderei über Berlin—Hamburg.

Dann fielen, während der Weltkrieg tobte, auch auf dieses wertvolle Leben rasch die düsteren Abend Schatten.

Ein Kämpfer für Jugend, Fortschritt und Echtheit war er gewesen. Aber vor allem ein prächtiger aufrechter deutscher Kulturmann, wie man ihn leider heute zu der „alten Schule“ rechnen muß.

Sebastian Bach in der Walhalla.

Von
Dr. Hans Joachim Moser.

In den ersten Tagen des Kampfes um Verdun ging eine Notiz durch die Zeitungen: die bayerische Staatsregierung wolle eine Büste Johann Sebastian Bachs in der Regensburger Walhalla aufstellen. So kurz der Satz, so reich sein Inhalt: Kein Jubiläum gab den erwünschten Anlaß, kein besonders handgreifliches, vaterländisches Moment bot sich gefällig zur Begründung dar, und doch bedeutet diese Denkmalsweise gerade im gegenwärtigen Augenblick ein herzerquickendes Bekenntnis zur Einheit des deutschen Gedankens.

Wer zum erstenmal die Walhalla durchwandert, den wird zunächst die Würde des Raumes, die Schönheit der Idee ergreifen. Bald jedoch erwacht im Betrachter die Skepsis: man bemerkt unter den Statuen hauptsächlich diejenigen, die nicht da sind, und die Auswahl der vorhandenen beweist schlagend die Vergänglichkeit aller geschichtlichen Wertung. Daß man es nach sechzig Jahren falsch verstandener, miffizierender Pietät gegen den Stifter unternommen hat, seinen persönlichen, notwendig beschränkten Standpunkt von etwa 1825 allmählich weiterzuentwickeln, ist allseits mit Dank begrüßt worden, schließlich fühlte man doch, daß die ungeheure Leistung des 19. Jahrhunderts nicht unberücksichtigt bleiben durfte. Doch wird man weit weniger

zaghaft als bisher durchgreifen müssen, um den Plan des Gründers sinnvoll zu verwirklichen: den deutschen Geist in seinen größten Kündigern zu ehren.

In der Auswahl Ludwigs I. spiegelt sich ganz auffallend sein süddeutscher Standpunkt; aber das ist gut und lehrreich und möge so bleiben; denn nichts hat Deutschland geistig so reich gemacht wie die Vielfältigkeit seiner Stammeskulturen. So wurde die neuerdings erfolgte Aufnahme Bismarcks und Wagners als ein ausgesprochen bayerisches Werturteil empfunden, das im ersten Falle etwa heißen sollte: „O, du vertrackter, eigensinniger Ostebier, der du uns so manche harte Nuß zu knacken gegeben, unserm geliebten Partikularismus solch eiserne Faust entgegengeredet, uns so oft zu unserm Heil geplagt und geschunden hast — mit dem heutigen Tage begraben wir den letzten Rest verletzter Eitelkeit und grüßen dich verehrend als den unsern!“ Im zweiten Falle aber war der Sinn: „O, du verwünschter, sächsischer Opernkapellmeister, wir hätten dich zwar 1865 in München am liebsten gesteinigt und gepöbelt, als du unserm jungen, verschwenderischen König den Tristan und deine Freundschaft schenktest — aber wir haben ja längst deine überwältigende Größe begriffen. Verzeih uns unsere alten Efeleien und sei uns als Stammesgenosse willkommen!“

Und jetzt heißt es: „O, du lieber, großer Sebastian Bach! Wir haben uns lange von dir zurückgehalten. Seit der junge Mendelssohn und sein Freund Devrient, mit ihren eigenen Worten: „ein Judenjunge und ein Komödiant, den Deutschen ihr christliches Kunstwerk wiedergeschenkt haben“, indem sie dem alten Zelter die Erlaubnis ab-rangen, mit seiner Berliner Singakademie die Matthäuspassion aus hundertjährigem Schlaf erwecken zu dürfen, ist in den protestantischen Ländern der Kult deiner Werke Kern und Grundstock aller ernstern Musikpflege geworden. Wir hatten mit unseren Kirchchören vor allem katholisch-liturgische Musik zu machen und haben deshalb unsern Ruhm mehr in der Legendenmesse Bizets und Bruckners oder der cäcilianischen A-cappella-Kunst des Palestrinastils gesucht. Wir fürchteten wohl auch ein wenig die norddeutsche Nüchternheit, die herbe Verschlossenheit und Unzugänglichkeit, die protestantische Strenge, die man dir rachsagte. Aber du hast uns eingekreist! Während wir uns an Schubert und Lachner wohlfühlen ließen, in Wagner und Cornelius selig schwelgten (du wirst doch nichts dagegen haben?), wurden dir Tempel zu Stuttgart und Straßburg, zu Zürich und sogar in Wien errichtet. Dem schwäbischen Ulm folgte das protestantische Nürnberg, aber jetzt huldigen dir auch Regensburg und Würzburg, Augsburg und vor allem das opferfreudige München. Hätt's doch dein wackerer Kämpfer, Meister Rheinberger, noch erlebt! — Und siehe da: du bist gar nicht so widerhaarig und unverständlich, wie es hieß — wir erkennen in dir den Geist unseres Dürer und Peter Vischer, unseres Schongauer und Hans Sachs wieder, unser Orlando di Lasso, der so stattlich zu München in Bronze steht, neigt sich tief vor seinen größeren Nachfahren, und durch die Räume der Walhalla geht ein feierliches Raunen: die Großen im deutschen Geistesreich wissen, daß mit dir einer ihrer Größten in den Marmorsaal einziehen will. So bleibe bei uns heimisch, alter Sebastian — uns fremd und doch vertraut, unbegreiflich und doch verehrungswürdig — durchdringe uns immer mehr mit der Fülle deiner Kraft, der Tiefe deines Glaubens. Bayern begrüßt dich —!“

Es verdient bemerkt zu werden, daß nicht etwa ein liberales, sondern ein ausgesprochenes Zentrumministerium die Ehrung Bachs beschlossen hat; um so höher ist dieser Beschluß zu werten. Man hat begriffen, daß der Bach der Passionen, der H-Moll-Messe, der großen Orgelfugen überkonfessionell ist wie die Gotik der deutschen Dichtung, daß er vor allem deutsch ist trotz aller äußeren Zutaten eines fremdländisch kostümierten Zeitalters.

Daß die Zeitgenossen „Herrn Bachen“ zujubelten als dem Verteidiger deutscher Musikantenehre, weil er durch seine bloße Ankunft in Dresden den zum Wettkampf aufgeförderten französischen Klaviermeister Marchand zu ruhmloser Flucht veranlaßte — das ist schließlich ebenso nebensächlich und zufällig wie die Hochachtung, die der alte Fritz zu Potsdam dem größten Orgelvirtuosen seiner Zeit gezollt hat. In diese rationalistische und pietistische Periode, der Wolff, Gellert, Gottsched, gehörte Bach gar nicht mehr hinein — er mußte den Mitlebenden in der gedankenschweren Verwebung unendlicher Stimmen rätselhaft werden — und während er, schon halberblindet, sein unbegreifliches Meisterstück, die Kunst der Fuge, in Kupfer stach, modulierten im kurbayerischen Mannheim schon die Klarinetten in süßen Terzenläufen ins Mozartische Zeitalter hinüber.

Unwillkürlich erhebt sich die Frage, in welchem Maß und welcher Beziehung dieser Mann, der nun unter die großen Deutschen der Walhalla treten soll, selbst ein guter und echter Deutscher gewesen ist. Die Antwort ist nicht so ganz leicht zu geben, denn schon ein Blick auf Bachs äußere Erscheinung macht es uns schwer, in ihm einen der reinsten Vertreter germanischer Geistesart wiederzuerkennen. Wenn man die besten Bildwerke Bachs betrachtet, so deutet sein anthropolo-

gischer Typus auf alles eher, denn auf den ausgeprägten Germanen hin. Man halte sich nicht an Donndorfs Eisenacher Statue eines konventionellen Perücken-trägers, sondern an Seffners Leipziger Bronzebildnis eines dämonischen Denkers. Der Fortschritt von der ersten zur letzten künstlerischen Gestaltung ist zugleich ein sinnvolles Abbild des weiten, im letzten Menschenalter zurückgelegten Weges unserer vordringenden Bachkenntnis. Emil Orlik's demnächst erscheinende durchgeistigte Porträtstudie dürfte noch einen Schritt vorwärts auf dieser Bahn bedeuten. Seffner hat mit allen Künsten moderner Anatomie über Bachs echten Schädel eine neue Totenmaske geworfen, diese durch Heranziehung von Hausmanns altem Delgemälde mit dem Hauch lebendigsten Lebens erfüllt und uns so zweifellos ein sprechend ähnliches Bild des Meisters geschaffen. Dieses häßliche, zerklüftete Gesicht mit der ungeheuren Stirn über buschigen, finsternen Brauen, mit den tiefliegenden Kalmückenaugen, den starken Backenknochen, den senkrechten Strichen über den merkwürdig tief eingekerbten Wurzeln der mächtigen Hakennase, dem breiten, scharfspinnigen Mund und dem von Energie strotzenden Kinn verleugnet in ebenso hohem Maße den Germanen wie der blonde, blauäugige, rotwangige G. F. Händel aus Halle (vom gleichen Jahrgang 1685) geradezu den Prototyp des schönen, deutschen Helden verkörpert. Wir können den Bachschen Stammbaum bis ins 16. Jahrhundert zurückverfolgen — alles Thüringer semmelköpfigste Provenienz, aber irgend ein Arnstädter Bäckermeister des 17. Jahrhunderts hat das Geschlecht für mehrere Generationen nach Ungarn verpflanzt. Ob da nicht von Frauenseite her Mobjarenblut in den Bachschen Stamm geflossen ist? Das würde zugleich so manche sonst unbegreifliche Merkwürdigkeit im künstlerischen Duktus der Bachschen Meisterhand erklären. Oder aber man möchte an einen geheimnisvollen, unabhängig über allen Rassenmerkmalen stehenden Genietypus denken, in dem sich Bachs fremdartige Physiognomie mit Beethovens merkwürdigem Mulattengesicht begegnet. „Rasse“ reimt sich nicht umsonst auf „Masse“ — und was ist „Genie“ im Gegensatz hierzu anderes als deren Verneinung, als ausgeprägtestes „Individuum“? Mögen sich darüber unsere Schädeltheoretiker den Kopf zerbrechen — trotzdem ist Bach ebenso wie Beethoven geistig einer der unerkennbarsten Deutschen gewesen, eine so eigentümliche Potenz und spirituelle Besonderheit, wie sie unter allen Völkern nur das deutsche hat hervorbringen können.

Auch in Betracht der äußeren Lebensumstände wird Bachs Eigenart gerade durch den Vergleich mit Händel scharf beleuchtet. Während der Hektorsohn als ein Grandseigneur gleich Gluck und Wagner sich in der Weltstadt London mit Lords und Primadonnen, mit weltberühmten Kastraten, Theatermagneten, Orchesterchefs und wirklichen Ambassadeuren herumzuschlug, Millionengründungen erstehen und vergehen sah, auf der Suche nach Stars und Kapitalisten durch die Länder Europas saufte und dabei, ein prachtvoller Diesseiter, seine herrlichen, naïvfrischen, schlichten und kerngesunden Opern, Dramen, Concerti grossi schuf, grübelte Bach auf dümmriger Orgelbank oder im engen Dachstübchen über Fugenproblemen, deren mathematische Durchdringung dem genialen Scharfsinn eines Schachmeisters mit 30 verdeckten Simultanpartien entsprechen mochte, und vergaß darüber die jämmerliche Begrenztheit seines Schulmeister- und Stadtpfeiferdaseins, das Gefährt von 12 kleinen Kindern, den täglichen Mergel mit widerspenstigen Chorknaben und trunksüchtigen Studenten oder zänkischen Kollegen. Händels Lieblingsstanarten sind das strahlende A-dur, das taghelle D-dur. Bach verliert sich mit Vorliebe in die unsägbare Mystik von fis-moll und h-moll, in die transzendentalen Fernen dorischer und phrygischer Kirchentonarten. Die weiteste Reise seines Lebens ging von Köthen nach Karlsbad; sonst waren Orgelvisitationen in Halle oder Hamburg, bei denen gut gegessen und noch mehr getrunken wurde, die großen, seltenen Besuche am Hof in Berlin und Dresden die größten Sensationen seines Lebens. Und wenn sein goldener Humor in den paar weltlichen Kontakten einmal durchbrach, dann rühnte er Kaffee und Tabak als die großen Genüsse des Daseins oder verhalf gratulierend einem Professor August Müller, einem Kammerherrn und Gutsbesitzer auf Klein-Tschocher ahnungslos zur Unsterblichkeit.

Es hat immer zwei Typen von Genies gegeben: Beginner und Volkender, Genies im Erfinden von Stoffen, Problemen, Aufgaben und Genies der Form, der Meisterung, Erfüllung. Bach ist der typische Abschließende genau wie Shakespeare — es führen tausend Fäden auf ihn hin, aber keine Brücke zur unmittelbar nachfolgenden Zeit hinüber. Und wie — rein handwerklich — seine Kunst die letzte denkbare Steigerung und Verklärung eines wackeren Jahrhunderts deutscher Kantoren- und Organistenkultur bedeutet, so stellt sein Schaffen auch ganz allgemein, ethisch, kulturell die höchste Zusammenfassung, das abschließende Fazit einer geistigen Epoche dar. Jener tiefe Gefühlsstrom persönlichsten Gottesbewußtseins, der von Luter und Suso über Luther und Hutten zu Paul Gerhardt, Tscherning und Tersteegen führt, konnte eigentlich nur in der Musik seine reinste In-

karnation finden: und so ist Bach unser größter deutscher Mystiker geworden.

In Parenthese: es ist ein höchst bezeichnendes Merkmal deutscher Musik, daß ihre Höhepunkte immer durch das Vorhergehen ethischer Gipfelleistungen bestimmt werden (wobei der zeitliche Abstand, während dessen die Tonkunst zur Meisterung der neuen Aufgabe jeweils ihre technischen Ausdrucksmittel entwickelt hat, sich immer verkürzt). So folgt auf Luther — Heinrich Schütz, auf Paul Gerhardt — Bachs Matthäuspassion, auf Kant — die Beethovensche Symphonie, auf Schopenhauer — Tristan, auf den Zarathustra — Richard Strauß. So wird es fortgehen durch die Jahrhunderte . . . Man erachte umgekehrt den Antrieb Paul Gerhardt nicht zu gering für das gewaltige Echo Bach. Ich bin fest überzeugt, das vielgeschmähte siebzehnte Jahrhundert wird einst noch eine der großen Entdeckungen unserer Kulturgeschichte werden; jene Zeit, wo ein beliebiger Hofprediger das Buddhawort ahnungsvoll dichten konnte:

Wir sind ein Traum der Zeiten,
Ein Hauch der Ewigkeiten . . .

Man lese die letzten Kapitel des Lebenswerkes: „Die Heilige und ihr Aarr“ von Agnes Günther — die hat den gewaltigen Bachschen Geist der deutschen Barockdichtung begriffen. Es ist so oft zu lesen, ohne den Dreißigjährigen Krieg hätte auch Deutschland seinen Shakespeare hervorgebracht. Was will man denn? Doch nicht auf den guten Gryphius als verkümmerten Stumpf hinweisen? Deutschland hat seinen Shakespeare hervorgebracht; aber der konnte im damaligen Deutschland, dessen mißhandelte Dichtersprache den noch hochgehenden Bogen des Gefühls nur stockenden und stammelnden Ausdruck zu geben vermochte, einzig ein Musiker, und zwar ein protestantischer Musiker sein: das war Johann Sebastian Bach.

Daß mitten im Weltkrieg unser am reinsten katholischer Bundesstaat ihm die höchste Ehre hat zuteil werden lassen, die er an einen Toten zu vergeben hat, das ist eine Hellsichtigkeit, die Früchte tragen wird. Es ist eine Verzahnung nicht zwischen zwei einander widerstrebenden Kulturkreisen, eine neue Brücke zwischen den verschieden gearteten Ufern der berühmten Mainlinie — es ist wie ein letztes, endgültig bindendes Siegel unter den Westfälischen Friedensvertrag.

Frühlingstage im Schwarzwald.

Von Rolf Gustaf Haebler.

Das Häusle steht noch immer, wie wir es im vorigen Herbst verlassen haben: friedlich, eingesponnen und angelehnt an den Nadelrücken des jähren Berges. Nur oben, am First entlang, glänzt hell und gelb eine glatte Reihe neuer, deckender Strohblüschel; was keine besonders unnötige Sache war, nachdem zuguterletzt bei einem heftigen und fast unerschöpflichen Regen das Wasser den Neuboden durch in Gang und Stube tropfte, so daß wir uns mit Eimern und Schüsseln und dem alten, wundervoll farbigen Regenschirm einer, vermutlich inzwischen längst verstorbenen alten Odenwälder Bauernfrau lachend schlüpfen mußten. Dann ging ein einsamer Winter über das Häusle nieder, ein Winter, der uns den großen Städten zurückgab und unserem Getier mannigfache Schicksale auferlegte: Hansl, der Affe, verschwand im Frankfurter Zoologischen Garten, Koko, der Papagei, wurde zum Ergötzen einer schwäbischen Dorfjugend, Caesar, der Hund, blieb ebenfalls auf dem Land und nur Posa, der grüne Katadu, der Philosoph, blieb beharrlich und treu . . .

Die Zeiten gehen, und da es selbst heute doch immer noch Frühling wird und die Natur ihre Erlösung feiern muß in alter Pracht und alter Bönne, so sprang auch uns eines schönen, wahrhaft schönen Morgens das Tor der geschäftigen Steinwüste und schlummer Himmel auf und gab uns österliche Blumen und Gänge . . .

Der Frühling, der helle Knabe, kehrt spät ein zwischen den dunkeln und herben Tannenwänden des Schwarzwalds. Die kalte Hand einer mageren Sonne deckt noch lange bis in die frühlicheren Kalenderstage und hart bis an die Schwelle der großen Trauerfester Wiesen und Bäche und Viebel. Und lange noch müssen große Holzscheite in die gefachelten Defen geschoben werden und der Rauch aufsteigen durch die weiten und verräucherten Fänge des Kamins, in dem allerlei sagenhafte Dinge hängen — Schinken, Speck, Rauchwurst . . . Und noch allzu oft wandert die Kirchwasserflaiche von Hand zu Hand. Ein verspäteter Gast, kommt er, der Frühling, in die Berge, wenn drunten in der Ebene der weiße, duftende und umsummte Rauch der Bäume schon verblüht und schon alles grün und frischtreibend ist.

Und so geschieht es, daß man ihn zu einem zweiten Mal, aber darum nicht weniger herzlich, auch als einen anderen begrüßt: sein blühender Sang und Ueberchwang ist ausgetollt, sein Auserkennungsjubel verklungen und zurück bleibt eine stillere, tiefere, einsamere Freude. Die großen Wiesen des Tales liegen in einem fast zu schönen Grün, so daß die Landschaft schon anfängt, unmalerisch zu werden — vielleicht gibt es deshalb keinen wirklich großen Maler des Schwarzwalds, denn selbst Meister Thoma ist ja in seinen Schwarzwaldbildern zu allerletzt eigentlicher Maler. Es liegt in

einer Schwarzwaldbandschaft so vieles, was den Maler nicht eigentlich reizt und was mit den Mitteln der Palette gesehen, kaum sich zu einem Malwerk reiflos gestalten läßt. Doch dies nur nebenbei und ohne irgendwelchen Anspruch darauf, zu überzeugen.

Schlieflich ist ja die Palette kein Auge und die Leinwand nicht die Seele des Menschen, der tausenderlei Schwingungen in der Natur sieht, hört, atmet, schmeckt und fühlt: Reichtum genug, daß die aufbrechenden Wiesen übergrün daliegen und die letzten Wasser der Schneeschmelze sich in hundert Adern durch ihren Grund brechen; daß die gelben, roten, weißen, blauen Blüten aus ihnen quellen und an den Weghängen Teppiche von Bergglockenmilch gebreitet sind. Daß Kirschkörbe hell und leuchtend in einem tiefblauen Himmel und gegen das dunkle Schweigen des Waldes stehen, und daß die Bienen sie mit einem tiefen Orgelklang füllen: Reichtum genug!

Solchermaßen ging uns die erste heilige Offenbarung des Werdens auf, wie die Blüte einer wundervollen riesigen Knospe, und in diesem strahlenden Hervorbrechen eines neuen, in jedem Jahr neuen Werdens schien Sinn und Ziel unseres menschlichen Seins enthalten zu sein: so tief und so erschöpfend klang der volle Akkord durch die hohen Täler. Aber eine webe Dissonanz klang, sang mit und bröckelte zuweilen hindurch: und dann schwang über das Pastorale das Gloria einer eroischen Melodie, der gegenüber Frühling und Duft und Farbe weichen und verblassend und fremd in einem fernem Hintergrund standen — die Melodie des Kriege's. Dann war tief und erschreckend wieder das Klirren des Krieges da und sein Kluge schaute kühl und erbittert in die junge Welt...

Eduard Grüzner.

Zu seinem 70. Geburtstag.

Von G. Koldemanz.

Man kann wohl sagen, daß der Münchener Genremaler, Professor Eduard Grüzner einer der volkstümlichsten deutschen Meister des Pinsels geworden ist. Er vollendete am 26. Mai sein 70. Lebensjahr und ist mit dem 81jährigen Franz v. Defregger zusammen der letzte Vertreter jener Münchener Künstlergruppe, die aus dem Atelier Piloty's entsprossen, eine neue Blütezeit der Genremalerei entfaltet. Noch rüstig schaffend, läßt er in seinen Schöpfungen noch keinen Hauch des Alters verspüren, unberührt vom ewigen Wechsel der Kunstmodes ist seine Kunst auf gleicher Höhe geblieben. Dieser Genremaler hat in seinen zahllosen Bildern von Alerikern, Jägern, Bauern und frohen Zechern mit der sicheren Hand des Menschenkenners und liebenswürdigen Beobachters physiognomische Charakterbilder geschaffen, die das Werk eines echten Humoristen sind. Die heute verloren gegangene Kunst, Figuren und Gruppen im Raum zu einheitlicher geschlossener Bildwirkung zu komponieren, betätigt Grüzner in hohem Maße, und die rein materielle Qualität seiner Kunst ist im Gegensatz zu anderen Genremalern hervorragend. Die von der Außenwelt in seine Innenräume fallenden Lichter behandelt er im Spiel von Hell und Dunkel mit großer Feinheit und einer starken Neigung zum Stillleben, die ihn befeelt, läßt ihn seine malerischen Keller, Küchen und anderen Räume der alten Klöster mit köstlichen Einzelheiten erfüllen. Seine Prälaten, Mönche und Nonnen hat er in den Klöstern Oberbayerns und Tirols abkonterfiet. Sein schalkhafter Humor wurde in diesen Darstellungen aus der Alerisei nie verlegend, die Grenze zur Karikatur und zum Spottbild hat Grüzner niemals überschritten. Seine Zecher sitzen meist behaglich und beschaulich beim guten Trunk. Bei dem großen Publikum ist Grüzner nur als Schilderer dieser mönchlichen Charaktertypen bei Weinproben, in Klosterbräuübchen, beim Spiel und der Ausübung der Musik bekannt. Daß er aber auch ohne Staffage als Stillleben- und Innenraummalerei Vollendetes geleistet hat, das wissen die wenigsten. Als erster Stelle muß da an seinen „Tiroler Torgelraum“ erinnert werden, ebenso hat er prächtige Blumen- und Früchte-Stillleben geschaffen.

Grüzner wurde am 26. Mai 1846 als Sohn eines Bauern zu Großarlowitz in Schlesien geboren. Als Knabe hat er das Vieh seines Vaters gehütet. Da er aber der geschickteste von sieben Geschwistern war, wollte der Vater ihn zum Geistlichen ausbilden lassen. So kam der Knabe als Ministrant zum Drißparrer Bischof, der ihn für das Gymnasium in Reife vorbereiten sollte, aber mit dem Latein und der Mathematik haperie es. Der junge Grüzner wollte Maler werden und gab einen Beweis seiner Befähigung dazu in einem Kohleporträt des Pfarrers, der ihn in seinen künstlerischen Bestrebungen unterstützte und den Vater veranlaßte, dem Wunsch seines Sohnes nachzugeben. So zog er im Herbst 1864 mit einem Taler in der Tasche in München ein, wo sich ein Baumeister für ihn interessierte. Er kam bald in den Antikenfaal der Akademie und sah im nächsten Sommer mit Leibl und Karl Haider zusammen in der Naturklasse von Karl v. Anschütz, der von der Malkunst nicht allzuviel verstand. Erst 1867 gelang es Grüzner, in der Piloty-Schule einen Platz zu erringen. Der Künstler hat selbst sehr launig

erzählt, wie er über Piloty's Historienmalerei zur Genremalerei kam. Piloty hatte ihm im Sommer 1868 ein Motiv aus der englischen Geschichte zur Ausführung bestimmt: „König Heinrich II., der sich am Sarkophag des Thomas Becket geißeln läßt. Der König half entblößt am Grabstein des durch ihn ermordeten Bischofs kniend, umgeben von den hohen Geistlichen und Mönchen, von denen einige die Stricke schwingen; im Hintergrund der Krypta die ob dieser Erniedrigung unzufriedenen Höligen“. Zu diesem Bilde mußte Grüzner nach Anleitung Piloty's Naturstudien in Kellern und unterirdischen Gewölben machen und auch Klöster besuchen, um deren Einrichtungen zu studieren und die Charakterköpfe der Mönche zu zeichnen. Grüzner kam mit der Figur des sich so tief demütigenden Königs nicht zu stande, und als Piloty für einige Wochen in ein Bad fuhr, mahnte er den Schüler beim Abschied: „Bis ich zurückkomme, haben Sie hoffentlich die Geißelung fertig.“ Der Schüler war aber klug genug, das angefangene Bild in die Ecke und eine neue Leinwand auf die Staffelei zu stellen. Er ließ den König Heinrich ganz aus dem Spiel und benutzte die für die Geißelung gemachten Studien von Klöstern, unterirdischen Gewölben, Klosterkellern und Mönchen für sein erstes Mönchsbild „Im Klosterkeller.“ Der Kellermeister liegt voll des süßen Weins schlafend neben dem Faße und ein mißgünstiger Mithruder führt den Prior in den Keller und zeigt ihm den sündigen trunkenen Mönch. Als Piloty von der Reise zurückkehrte, fragte er, in das Atelier eintretend, „ob Ihr König Heinrich II. endlich fertig geißelt ist?“ und war sehr erstaunt, statt des großen Heinrich das kleine Kellerbild auf der Staffelei zu finden. Er betrachtete es lange, gab dem Schüler die Hand und sagte: „Bravo — recht brav, gratuliere! Malen Sie jetzt, was Sie wollen. Sie können in dem Gleise fortfahren — aber dazwischen malen Sie mir auch hübsch andere Sachen.“

Grüzner hat diesen Rat befolgt und fuhr in diesem Gleise fort. Er unterbrach den Weg nur, wenn ihn ein anderer Vorwurf reizte, doch den Mönchen und Klosterbrüdern blieb er treu. Das „Kellerbild“ wurde verkauft, ein Bild aus dem gleichen Milieu wurde vom Kunstverein gekauft. Der Bann war gebrochen, die Käufer kamen in das Atelier und holten die Bilder von der Staffelei. Einige Jahre blieb Grüzner noch auf der Akademie, dann wurde er selbständiger Maler. Ein Engländer bestellte 1869 nach Shakespeares „Heinrich IV.“ eine „Rekrutenmusterung durch Falstaff“ und eine Szene aus „Jvanhoe“. Den trinkfesten Ritter John hat Grüzner dann noch oft in zahlreichen Bildern verewigt. Seinen Zylinder von sieben Falstaff-Kartons besitzt das Schlesische Museum in Breslau. 1875 malte er das große Bild „Gebetübchen im Klosterbräuübchen“, das durch das einstige Franziskanerbräuübchen in München angeregt wurde. Dann entstand die „Weinlese“ in einem tiroler Kloster. Mit großer Liebe ist die „Siesta im Kloster“ (1881) gemalt. Eine Gruppe von Klostervätern spielt nach der Tafel im Refektorium ein Quartett. In Werken wie „Jägerlatein“, „Der Sonntagjäger“ und „Schwere Wahl“ gab er darin auch Momentenbilder aus weltlichen Gaststuben und Schenken. In der „Branntwein-schenke“ von 1883 zeigt er in realistischer Schilderung schiffbrüchige Existenzen, die der Zufall in andere Welten entrückt. In diesem bedeutenden Werk des Meisters existiert eine Kartonskizze, die daran erinnert, daß der Künstler für seine größeren figurenreichen Bilder meist eine Kartonskizze entwarf. 1884 kaufte die Münchener Pinakothek sein Bild „Der schlesische Zecher und Satan“. Die „Klosterküche“ (1886) erwarb der Königsberger Kunstverein für das Museum. In der Dresdener Gemädegalerie hängt die „Klosterbibliothek“, im Leipziger Museum „Lustige Lektüre“ und im Städtischen Museum zu Frankfurt a. M. das „Konzert“. Die Neue Münchener Pinakothek erwarb später noch den „Klosterfrieden“ und „Don Quixote“.

Eine Klasse für sich bilden die von Grüzner gemalten Bildnisse. Das frühe Bild seiner Gattin ist hervorragend im zarten Fleischn des Gesichtes, und das Bild der Tochter mit lächelndem Munde im Blütenkranz ist von großer Lebendigkeit und Frische erfüllt. Eine prächtige Bleistiftzeichnung von 1885 zeigt den alten Spitzweg sitzend und malend vor der Staffelei. Der junge Grüzner hatte schon in den siebziger Jahren zu ihm Beziehungen. Vor dem Mineralogen Dr. Groth und dem Historiker Karl von Heigel hat der Künstler prächtige Bildnisse geschaffen.

Nach Bildern aus dem Theaterleben hat Grüzner gemalt. So eine Ankleideszene in der Theatergarderobe für die Aufführung von „Heinrich IV.“ und die koloristisch starke Szene „Hinter den Kulissen eines Tiroler Bauerntheaters“. Aus Goethes „Faust“ hat er die „Schülerzene“ und „Auerbachs Keller“ als Motive für Bilder gewählt, und ein köstliches Bild zeigt Mephistopheles hinter der Szene mit einer Ballettense plaudernd. Der Künstler wohnt im Herbst und Winter in seinem prächtigen Hause in München im Genuß seiner erlesenen Kunstsammlungen. Gotische Möbel, uralte Geräte und Schätze ostasiatischer Kunst füllen die Räume dieses gastfreien Künstlerheimes. Den Sommer verlebt Grüzner in seinem Tiroler Landstüb bei Imbach.