

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1932

21.8.1932 (No. 34)

Die Pyramide Wochenschrift zum Karlsruher Tagblatt

21. Jahrg. No 34



21. Aug. 1932

Karl Fees / Der Staatsrechtslehrer Schöpflin
Goethes Lehrer in Strassburg.

Am 6. August 1771 fand an der Universität zu Strassburg die Promotion Goethes statt. Am Tage darauf starb Schöpflin im fünfundsiebzigsten Jahre. Diesem Manne hat Goethe im ersten Buch des Dritten Teils von Dichtung und Wahrheit ein Denkmal gesetzt, das für uns um so beziehungsreicher ist, als Schöpflin gebürtiger Badner ist und seinem Heimatlande durch geschichtliche Forschungen große Dienste geleistet hat. Der Einfluß der Persönlichkeit Schöpflins auf die gesamte geistige Welt des damaligen Europa und auf den jungen Goethe ist in Dichtung und Wahrheit geschildert. Wenn auch Goethe nicht unmittelbar in Berührung mit Schöpflin kam, so kann er doch dem Kreise seiner Schüler zugerechnet werden. Goethe und Salzmann nämlich standen in persönlichen Beziehungen zu Koch und Oberlin, den Schülern und Studienverwandten Schöpflins. Die einhundertjährige Wiedertehr des Todestages Goethes ist uns, die wir seinen Spuren in unserer Heimat gefolgt sind, Anlaß geworden, die Persönlichkeit und das Lebenswert Schöpflins unseren Zeitgenossen in Erinnerung zu bringen.

Johann Daniel Schöpflin wurde am 6. September 1694 zu Sulzburg (Amt Staufen) geboren. Sein Vater bekleidete in diesem Markgräflisch-Baden-Durlachischen Städtlein die Stelle eines geistlichen Verwalters. Während der Vater aus dem rechtsrheinischen Teil der oberrheinischen Landschaft stammte, war die Mutter Anna Margaretha Bardolle aus Colmar gebürtig. Erst sechs Jahre alt, gaben die Eltern Johann Daniel Schöpflin in das markgräflische Gymnasium zu Durlach. Mit elf Jahren kam er nach Basel und bezog mit 13 Jahren die dortige Universität. Im Sommer 1711 ging Schöpflin nach Strassburg, wo er sich bei der theologischen Fakultät einschreiben ließ, aber auch geschichtlichen und staatsrechtlichen Studien oblag. Von der protestantischen Theologie wandte er sich bald ab. Im Jahre 1720 erhielt er den Lehrtitel der Geschichte und Beredsamkeit, den er bis zu seinem Tode inne hatte. Bereits im Jahre 1723 erhielt er einen Ruf an die Universität in Frankfurt a. d. Oder und im Jahre 1725 bot ihm Kaiserin Katharina I. von Rußland die Vertretung der Geschichte an der Petersburger Akademie an. Beide Berufungen lehnte Schöpflin ab. Der Rat der Stadt Strassburg gestattete ihm darauf, eine zweijährige Reise durch Frankreich und Italien auf öffentliche Kosten zu unternehmen. Außer der Anknüpfung persönlicher Beziehungen zu allen durch den Geist ausgestatteten Personen brachte Schöpflin zahlreiche selbst gefundene Altertümer von dieser Reise zurück. Den Winter 1727 bis 1728 lebte Schöpflin im Auftrage der französischen Regierung in London. Nach dem Wiener Frieden unternahm Schöpflin eine Reise nach Wien, die ihn durch ganz Oesterreich, Deutschland und die Niederlande führte. Einen Ruf nach Wien lehnte er ab, ebenso im Jahre 1746 einen Ruf nach Leyden. Neben anderen geschichtlichen Arbeiten versuchte Schöpflin nachzuweisen, daß Gutenberg die Buchdruckerkunst in Strassburg erfunden habe. In diesen Jahren entstand nach jahrelangen Vorarbeiten Schöpflins Hauptwerk: *Alsatia Illustrata*. Dieses mehrbändige Werk umfaßt die Geschichte des Elsaß von der keltischen, römischen und fränkischen Zeit an und bringt eine genaue Beschreibung aller Alter-

tümer, Urkunden und Inschriften. Auf diese Geschichte des Elsaß wird heute noch bei allen geschichtlichen Forschungen zurückgegriffen. Im Jahre 1771 setzte Schöpflin, der zu den ausgezeichneten Geistern der Wissenschaft in der Zeit vor der Revolution von 1789 gehörte, die Gründung der Brüsseler Akademie durch. Der Stadt Strassburg hat er über den Tod hinaus Treue gehalten, indem er seine große, mehr als 11000 Bände umfassende Bibliothek und seine wertvollen Sammlungen der Stadt schenkte. In der Unglücksnacht des 21. August 1870 sind leider alle Schätze ein Raub der Flammen geworden. Im November 1770 feierte Schöpflin sein 50jähriges Professorenjubiläum. Bei dieser Gelegenheit brachten ihm die Studenten in dem mit Linden überwölbten Hofe seines Stiftshauses am Thomasplatz einen Fackelzug, welchen uns Goethe als Teilnehmer beschrieben hat. Am 7. August 1771 verstarb Schöpflin. In der Thomaskirche in Strassburg wurde er beigesetzt. Seine Leistung und Persönlichkeit würdigt Goethe mit den Worten: „denn vorzüglich mitlebende Männer sind den größeren Sternen zu vergleichen, nach denen, solange sie nur über dem Horizont stehen, unser Auge sich wendet und sich gestärkt und gebildet fühlt, wenn es ihm vergönnt ist, solche Vollkommenheiten in sich aufzunehmen.“

Seinem rechtsrheinischen Vaterlande Baden hat Schöpflin zwei große Verdienste erwiesen. Mit Markgraf Karl Friedrich und der Markgräfin Karoline Luise stand er in regem Briefwechsel, auch besuchte er den markgräflichen Hof zu Karlsruhe. Den Markgrafen hat er laufend über politische und diplomatische Ereignisse unterrichtet und beraten. Im Auftrage des Markgrafen ging Schöpflin an seine letzte große wissenschaftliche Arbeit, die *Historia Zaringo-Badensis*. Alle Archive wurden Schöpflin geöffnet. Die Markgräfin selbst übernahm die Aufsicht über die vielen Zeichnungen und Kupferstiche, welche man in das Werk aufzunehmen für dienlich erachtete. Auch die benachbarten Fürsten und Abteien beeiferten sich, die Arbeit Schöpflins durch Mitteilung vieler wichtiger Urkunden zu bereichern. Besonders setzte ihn die höchst interessante Urkundensammlung der Abtei St. Peter im Schwarzwald in den Stand, die angezweifelte Abstammung der Badischen Markgrafen von den schon im Jahre 1218 im Mannesstamm erloschenen Herzögen von Zähringen, den ehemaligen Regenten in der Schweiz, in ein helles Licht zu setzen. Schon im dem Jahre 1763 erschien der erste Band der *Historia Zaringo-Badensis*. Das Werk, welches im ganzen sieben lateinisch geschriebene Quartbände umfaßt und eine ausführliche Urkundensammlung enthält, lag 1766 abgeschlossen vor. Im ersten Band ist die Geschichte der Herzöge von Zähringen und Teck sowie der älteren Badischen Markgrafen, im zweiten Band die Geschichte der Christophinischen Zeit, im dritten Band die Geschichte der Bernhardinischen Linie, der Markgrafen von Baden-Baden, im vierten Band die Geschichte der Ernestinischen Linie, der Markgrafen von Baden-Durlach enthalten. Der Schluß des vierten Bandes enthält ein Lob auf die gesequete Regierung Karl Friedrichs, welche von der dankbaren Nachwelt den Beinamen *aurea Badensium aetas* erhalten werde. Die letzten drei Bände umfassen das Urkundenmaterial. Wenn auch die *Historia Zaringo-Badensis* nicht

mit derselben Gründlichkeit durchgearbeitet ist wie die *Alsatia Illustrata*, so ist dieses Werk doch die erste große geschichtliche Darstellung der badischen Geschichte und besonders durch die gesammelten Urkunden noch heute für den in der Badischen Rechtsgeschichte Arbeitenden von großem Wert.

Während der Arbeit an der *Historia Zaringo-Badensis* äußerte der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz Schöpslin gegenüber den Wunsch, die Geschichte seines Landes auf die Art und Weise wie die des Elsass beschrieben zu sehen. Schöpslin lehnte diesen ehrenvollen Auftrag ab, da ein Werk von so weitem Umfange für ihn selbst bei seinem herannahenden Alter unausführbar sein würde. Er machte aber dem Kurfürsten den Vorschlag, ein solches Werk einer Gesellschaft von Gelehrten, welche die Naturkenntnisse mit der Altertums- und Geschichtskunde verbänden, zu übertragen. So entstand im Jahre 1763 in Mannheim die Kurpfälzische Akademie der Wissenschaften, deren Leitung unter dem Charakter eines Ehrenpräsidenten Schöpslin übernahm. Die feierliche Eröffnung der Akademie erfolgte am 20. Oktober 1763 in Gegenwart des Kurfürsten und des gesamten Hofes. Schöpslin eröffnete die Akademie mit einer großen Rede. Alle darauf folgenden Jahre besuchte er die Akademie, in deren Sitzungen er häufige Vorlesungen über verschiedene Gegenstände der Pfälzischen Geschichte und Altertümer hielt.

Schöpslins Leistung als Lehrer der Rechtswissenschaft liegt weniger in der Schaffung gelehrter systematischer Werke als in einer überaus fruchtbaren Tätigkeit als akademischer Lehrer. Seine Bekanntschaft mit führenden Staatsmännern und seine Arbeiten für diese machten ihn zu einem Praktiker des Staatsrechts und der Diplomatie. Als solcher hatte er eine unüberwindliche, aber auch ungerechte Abneigung gegen das Zivilrecht. Seine Vorlesungen waren mehr ein Kollegium für junge Diplomaten als eine staatsrechtliche Vorlesung in dem Sinne, welchen wir heute damit verbinden. Diese ausgezeichnete Kenntnis des bestehenden Staatsrechts, der Staatsverträge und der Diplomatie verschafften Schöpslin den Ruhm eines der anerkanntesten Staatsrechtslehrers seiner Zeit. Der Tod hinderte den arbeitsamen Mann an der Abhaltung einer bereits angekündigten Vorlesung über die europäischen Friedensverträge. Wenn auch von dem Staatsrechtler Schöpslin wenig für unsere Zeit zu gewinnen ist, so dankt sie doch dem Rechtshistoriker Schöpslin besonders in unserer badischen Heimat und dem benachbarten Elsass für große Dienste.

*

Wie Hermann Burte gelegentlich einer Lebensskizze über sich selbst äußerte, darf er zu seinen Vorfahren mütterlicherseits den Historiker Schöpslin zählen.

Wolfgang Joho / Stilzerfall in der Malerei

II. (Schluß.)

Weiter gehen die Kubisten, wie man sie gewöhnlich nennt. Der Name ist gleichgültig. Es gilt nur, sich zu verständigen. Als die Hauptvertreter nennen wir Picasso, Gris, Braque. Uebrigens ist es kein Wunder, daß es Franzosen sind, wie es auch nicht zufällig war, daß Cézanne Franzose ist. Immer so ein Formproblem zu lösen ist, stehen die Franzosen an erster Stelle und da es sich in der Malerei größtenteils um Formprobleme handelt, sind sie meist in der Führung. Ferner ist es bezeichnend, daß gerade hier wieder, wo es sich um etwas Radikales handelt, Franzosen an erster Stelle stehen. Die Franzosen sind ja immer viel eher als wir zu diesem konsequenten Radikalismus bereit. Worin besteht nun die Radikalisierung bei den Kubisten? Zunächst erheben sie die Reduzierung auf die Bildebene vollständig zum Prinzip (während darin bei Hofer durchaus noch der Kompromiß herrscht) und zweitens, das ist das wichtige, rücken sie dem Gegenstand erstens auf den Leib. Hier beginnt gewöhnlich das Mißverstehen, das Nichtmehr-mit-Können der modernen Malerei gegenüber. Wir sind durch ein Jahrtausend der Malerei so daran gewöhnt, das Bild nach seinem gegenständlichen Inhalt zu betrachten, daß es fast unmöglich scheint, sich davon zu emanzipieren. Man kann aber allen, die darüber, daß sie den Inhalt etwa eines kubistischen Bildes nicht verstehen, unglücklich sind, nur immer wieder sagen: Wer darüber unglücklich ist, daß er den Inhalt eines modernen Bildes als Hafenstadt diagnostiziert hat und nachher feststellen muß, daß es sich um „Weiger und blaues Kleid“ handelt, der hat den Sinn eines modernen Bildes und das Wollen des Künstlers nicht verstanden. Benennung eines Bildes ist für eine Künstlergeneration, die die Bildinhalte zertrümmert und allein der Form huldigt, unnötig. J. Meier-Gräfe bekennt anläßlich einer Besprechung einer Alee-Ausstellung, daß er die Hälfte der Bilder nach ihrem Inhalt richtig erkannt habe und macht sich über die Inhaltskrämerei lustig. Braque, Gris, Picasso komponieren Teile der verschiedensten Gegenstände nebeneinander, übereinander, geben sie bruchstückweise oder ein Stück von vorn, eines seitlich gesehen, sie geben die Merkmale eines Gegenstandes, die ihnen als charakteristisch scheinen oder die sich in die künstlerische Bildkomposition einfügen. Das Ergebnis ist eine aus verschiedensten Formen zusammengesetzte Bildfläche, die nicht mehr will als auf das Auge wirken, voraussetzungslos wirken durch Farbe und Formgestaltung. Aus der unzähligen Mannigfaltigkeit der Gegenstände wählen die Kubisten scheinbar willkürlich aus, in Wirklichkeit natürlich mit Rücksicht auf das künstlerische Prinzip. Das muß betont werden. Denn es wird gerade von Ablehnenden so gern gesagt: Das kann ich auch, das ist keine Kunst. Man muß solche Leute nur einmal zum Versuch ermuntern und das Flasko wird sich erweisen, weil sie eben willkürlich auswählen, weil sie keine Künstler sind. Im übrigen muß man sich die Schaffensart der Kubisten nur einmal konsequent überlegen, um zu entdecken, daß es gar nicht so vollständig neu ist, wie man anfangs glaubt. Ist es schließlich etwas anderes als wenn ein alter Maler ein Stilleben malt? Dort Zusammenstellung von verschiedenen Gegenständen, die künstlerisch interessieren, hier die Zusammenstellung von verschiedenen Formteilen. Nur, daß bei den alten Malern sich eben die Kombinationen erschöpft haben, während sich hier ein unererschöpfliches Gebiet reichster Mannigfaltigkeit eröffnet. Die Herrschaft des Gegenstandes ist bei den Kubisten endgültig besieg, nicht natürlich seine Existenz. Die läßt sich selbstverständlich nicht beseitigen und soll auch nicht beseitigt werden. Es ist ein nicht ungesunder Effektizismus. Es

weht ein frischer Wind, die sticke Luft der alten Gegenstände ist in die Kumpelkammer oder in das Museum verwiesen. Eine Gefahr, der der Kubismus, namentlich bei den deutschen Nachahmern nicht immer entgangen ist, ist die, daß er von der Kunst zum Literatentum, von der intuitiven Schöpfung zur ausgeklügelten Berechnung wurde. Nirgends liegt die Gefahr so nahe als gerade beim Kubismus.

Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant zu betonen, daß die Photographie, die ja mehr und mehr in die Reihe der Kunst rückt, ähnliche Wege wie der Kubismus geht. Und zwar in der Photomontage. Auch hier ein Zusammenkomponieren von Gegenstandsteilen zu einer neuen Gesamtheit, einer neuen Harmonie. Die Gründe dürften genau dieselben sein wie in der Malerei, der Ueberdruß gegen die alte Abgedroschenheit. Näher kann darauf nicht eingegangen werden, weil die Voraussetzungen in mancher Hinsicht doch andere sind und eine Behandlung für sich fordern.

Wir haben bisher darzulegen versucht, wie der Ueberdruß gegen die überkommenen Inhalte einen Protest auslöste, eine Rebellion gegen diese Inhalte, wie daraus die neue Form des Kubismus entstanden ist. Der Kubismus ist nur eine Art und zwar eine sehr konsequente, etwa Neues zu bilden. Es war ein Lösungsversuch. Nun ist es aber klar, daß auf einem Gebiet, wo es so viele Individualitäten gibt wie auf dem der Kunst, die Lösung nicht eine einzige und einheitliche sein konnte. Gemeinsam ist den modernen Künstlern der Protest gegen die alten Inhalte, das Negative; im Positiven, das heißt in den Programmen, die sie dem Alten entgegenzusetzen, geht jeder seine eigenen Wege. Und zwar ist es gerade wieder für unsere Zeit des aussehenden Bürgertums charakteristisch, wie vielfach die Lösungsversuche sind, wie willkürlich-individuell. Weil eben die heutige Gesellschaft keine gemeinsamen Inhalte mehr hat, sind die Künstler, wenn sie etwas Neues wollen, allein auf sich angewiesen. Es herrscht eine allgemeine Anarchie. Und diese Kunst-anarchie, die eine ungeheure Produktion zur Folge hat, macht es so schwer, irgendwelche Richtungen zu erkennen. Jeder schafft eben drauf los, weil er an kein Gesetz der Gesellschaft gebunden ist. Und es ist selbstverständlich, daß diese Anarchie eine gute Zeit für die Nichtseher ist. Denn wie eine Anarchie im produktiven Künstler herrscht, so auch eine Geschmacksanarchie im beurteilenden Publikum. Das Publikum ist verwirrt durch die Fülle des Verschiedenen, ist innerlich unsicher und hat in der Gesellschaft keinen Halt, ist deshalb gern bereit, alles, was dargeboten wird, als Gehalt zu nehmen. Es ist trotz allem aber heute, wo der Sturm vorüber ist, notwendiger Richtungen zu erkennen und zu scheiden. Die klarste, der Kubismus, wurde schon behandelt. Der Expressionismus soll folgen.

Bei dem Wort Expressionismus ist bei aller Abneigung gegen Definitionen, unmöglich, ohne eine solche auszukommen. Denn jeder versteht unter Expressionismus etwas anderes. Die einen rechnen auch den Kubismus, Futurismus, kurz alles, was sich gegen das Alte wendet, dazu; andere, so z. B. Einstein im letzten Band der *Propyläen-Kunstgeschichte*, vermeiden den Ausdruck Expressionismus überhaupt. Hier soll nur eine ganz bestimmte Stilrichtung der neuen Malerei als Expressionismus bezeichnet werden. Zunächst eine Worterklärung: Expression (Ausdruck) ist der Gegensatz von Impression (Eindruck). Impressionismus im weitesten Sinn (nicht etwa nur auf die eine Stilrichtung Ende des 19. Jahrhunderts angewandt) bedeutet: Wiedergabe äußerer Ein-

brücke. Und zwar ist es gleichgültig, ob auf dem Papier oder auf der Leinwand. Der Künstler sieht etwas, einen Baum, eine Landschaft, einen Menschen, ein Ding, und er gibt den Eindruck, den ihm diese Gegenstände gemacht haben, wieder. Impressionismus schildert Eindruck der Außenwelt auf das Innere. Die gesamte abendländische Kunst, mit Ausnahme vielleicht der frühen Gotik, ist in diesem Sinn Impressionismus. Impressionismus in diesem Sinn ist auch der Kubismus, der ja, trotz aller formalen Aenderungen, Eindruck der Außenwelt schildert. Der Expressionismus dagegen schildert den Ausdruck des Innern. Selbstverständlich ist, daß auch der Expressionist Eindrücke von der Außenwelt empfängt und sie verarbeitet. Aber er malt diesen Eindruck nicht. Er malt vielmehr Vorstellung von Gegenständen, die er in seinem Innern hat. Dabei braucht beispielsweise, wenn der Expressionist einen Baum malt, das Gefühl auf den Betrachter gar nicht das eines Baumes zu sein, weil eben der Betrachter unter Umständen eine andere Vorstellung von einem Baum hat als der Künstler. Deshalb wird auch das Verständnis dem Expressionismus gegenüber erschwert. Den Impressionismus können wir verstehen. Denn auf uns Betrachter wirken auch die Gegenstände der Außenwelt, beim Impressionismus muß sich jeder, der nicht zufällig dieselbe Seele wie der Künstler hat, erst in dessen Seele hineinfinden. Der Expressionismus beschränkt sich aber nicht auf die Wiedergabe der Vorstellungen von Gegenständen, er gibt wieder auch die Vorstellung von Gefühlen, Ideen.

In diesem Sinn will hier Expressionismus verstanden sein. Und zwar hat diese Definition den Vorteil, daß sie das gesamte Gebiet des Expressionismus eindeutig umfaßt, in der Malerei wie in der Literatur und der Musik.

Jedem, der dem bisherigen Ideengang gefolgt ist, wird sofort klar, daß es sich auch beim Expressionismus wie beim Kubismus um eine Entthronung des Gegenstandes in seiner gewohnten Form handelt. Wenn der Künstler die innere Idee eines Gegenstandes wiedergibt, dann ist eben der Gegenstand im alten Sinn nicht mehr vorhanden, sondern ein neuer; ebenso neu wie der des Kubismus. Das Gegenständliche stirbt ab und macht dem Sinnbildlichen Platz. Klassisches Beispiel des Expressionismus in seiner gemäßigten Anfangsform ist Edvard Munch. Wem das Wesen des Expressionismus klar werden will, der betrachte am besten zuerst seine Bilder. Etwa: „Mädchen auf der Brücke“, „Mäher“, „Kuß“. Das Gedankliche, der innere Prozeß ragt hier ins Sinnliche, überschattet es und beherrscht es schließlich, würdigt die Gegenstände zu Dienern der Idee herab. Bei den Mädchen auf der Brücke beispielsweise sind weder die Mädchen noch ist die Brücke primär wichtig. Wichtig ist die Idee der Melancholie, die angesprochen werden soll. Alles gleitet, verschwimmt, wirkt wie ein Fiebertraum. Ebenso ist der Kuß nicht einfach die Darstellung zweier sich küßender Menschen, sondern die außerordentlich gelungene Darstellung einer zweifachen Verlassenheit. Beispiele und Namen ließen sich häufen, aber es handelt sich hier nicht um eine systematische Darstellung der neuen Malerei, sondern lediglich um die Aufzeichnung von Entwicklungstendenzen. Es läßt sich hier auch nicht wie beim Kubismus eine Entwicklung innerhalb des Expressionismus geben, weil der Expressionismus keine Fortentwicklung hat, es gibt in ihm nur Individualitäten. Es kann nur zur Betrachtung angeregt werden. Ohne Betrachtung, intensive Betrachtung wird man nie auch nur einen Begriff von der Entwicklung der Malerei bekommen. Hingewiesen sei noch auf einen der bedeutendsten, heute schaffenden Expressionisten, den Bildhauer, Zeichner und Dramatiker Ernst Barlach. Barlach hat sich deshalb gehalten, weil er einmal seinem Gedanken ungeheurer starken Bildausdruck zu verleihen vermag, und weil er dazu bereits neue Inhalte sucht. Wenn man seine Holzstatuen betrachtet, etwa die unerhörte Darstellung des Schreitenden, dann fühlt man, daß es sich hier nicht um das Gedankengauklertum eines an sich selbst heranschenden dilettantischen Literaten handelt, sondern um ein Urgefühl, ein Gemeinschaftsgefühl, das alle bewegen muß oder soll. Jedoch Barlach steht vereinzelt und auch von denen, die ihn verstehen wollen und ahnen, daß hier etwas Großes steckt, nur halb verstanden.

Eine letzte, am schwersten unter einem Namen zusammenfassbare Hauptgruppe bleibt zu behandeln. Es sind jene Künstler, die wie die Kubisten und Expressionisten den Gegenstand entthronen zugunsten des Formalen, ohne aber ein bestimmtes Programm zu haben. Es sind die Künstler, die in ihren Bildern eine Harmonie von Farbe und Form darstellen wollen, wobei bald mehr die Farbe, bald mehr die Form im Vordergrund steht. Wir möchten sie, nur um eine Bezeichnung zu haben, die Rhythiker nennen. Und zwar deshalb, weil die Art, wie ihre Werke auf den Betrachter wirken, die eines bewegten Rhythmus ist, der durch die Form oder die Farbe geschaffen wird. Besser als Erklärungen werden die Namen verdeutlichen, was gemeint ist. Zu ihnen zählen wir, willkürlich ausgewählt, Hodler, Nolde, Kollwitz, Kirchner, Marc. Und viele andere natürlich. Auch Feininger zählt zu ihnen. Es ist bei dieser Gruppe nicht so leicht wie bei den andern, moderne und traditionelle zu trennen, weil die Ableitung des Gegenstandes hier durchaus nicht so evident ist. Hodler beispielsweise ist in sehr vielen Bildern ein kräftiger Realist und zeigt nur hier und da in seinen rhythmischen Frauengestalten Tendenz zum Neuen. Am stärksten zu den Neuen gehörig, ist viel-

leicht Feininger. In seinen Brücken und Häusern ist der Rhythmus des Verkehrs, der Technik, der Konstruktion die Hauptsache. Im allgemeinen kann man sagen, daß eben wegen der Verschwommenheit ihrer Ziele und wegen der inneren Uneinheitlichkeit ihres Willens die Künstler dieser Richtung am wenigsten geleistet haben. Nur ganz selten hat man bei ihnen das Gefühl, daß ein starker revolutionärer Wille zum Neuen da ist. Zu den wenigen, denen es ernst war um den Umsturz des Alten, gehört Marc und der Kreis um ihn. Seine „Blauen Pferde“ sind geradezu das Programmbild seines Willens. Schon der Name: „Blau Pferde“ sagt, daß es sich hier nicht um Wiedergabe des Herkömmlichen handelt, denn jeder weiß ja, daß es keine blauen Pferde gibt. Es handelt sich gar nicht um Pferde, sondern um einen herauschenden Rhythmus, einen Gesang beinahe. Nehulich bei dem Bild der Affen. Marc könnte man auch zu den Expressionisten rechnen, das Affenbild beispielsweise ist mehr die Vorstellung von Affen und ihrer Art als die Darstellung von Affen selbst oder ein Rhythmus. Wenn Marc die Form über die Farbe stellt, so Nolde umgekehrt. Hier kommt der Rhythmus nicht aus der Form, sondern hier ist alles Farbe, Farbentwurf, brutal hingehalten. Man freut sich, wenn man von den Alten kommt, ordentlich, wie das ewige Akademikertum der Gegenstandsdarstellung hat weichen müssen, und wie sich Formen und Farben als selbständige Wesen emanzipiert und gekräftigt haben. Das Polyptichon: „Das Leben Christi“ von Nolde ist vielleicht das beste Beispiel, das man wählen kann. Hier sind ungeheure Farbklecke, die je mehr zur Wirkung kommen, je größer die Entfernung ist. Man kann sich auf der weißen, nüchternen glatten Fläche eines modernen Zimmers die Wirkung dieser Bilder gut vorstellen.

Wir sind am Ende des skizzenhaften Ueberblicks über die Entwicklung der Malerei. Wir haben gesehen, wie seit dem Ausgang des Impressionismus eine Tendenz zur Auflösung der alten Inhalte und Darstellungsweise vorhanden ist, wie sich Kubisten, Expressionisten und manche außerhalb einer bestimmten Richtung Sichenden bemüht haben, an Stelle des veralteten Gegenstandes etwas Neues zu setzen. Sie haben, wenigstens die Künstler unter ihnen, einen mutigen und ehrlichen Kampf gekämpft. Aber sie haben ihn vergebens gekämpft. Das ist nicht ihre Schuld, dieser Kampf mußte mit einer Niederlage ausgehen, das ist gesellschaftlich bedingt. Die Maler, die den Gegenstand entthronen und das rein Formale an die Stelle setzen wollten, stehen auf einem verlorenen Posten. Wenn wir ehrlich sind, müssen wir feststellen, daß es ein eben so kühnes wie aussichtsloses Unterfangen war, sich gegen den Gegenstand aufzulehnen.

Im Vorstehenden wurde versucht, die Emanzipation vom Gegenstand, vom Inhalt, vom Standpunkt der Kämpfer zu betrachten, ehrlich und entschieden zu betrachten. Wir dürfen uns aber, nachdem wir die Versuche einer Rettung gezeigt haben, nicht darüber täuschen, daß es ganz unmöglich ist, auf die Dauer sich von der Darstellung des Gegenständlichen, des Lebens, wie es um uns flutet, zu emanzipieren. Eine Malerei, die sich vom Gegenstand emanzipiert, sinkt zum wertlosesten Kunstgewerbe oder zur Spielerei herab. Starkes Künstlerium von Individuen, das sich auch in Zeiten gesellschaftlichen Verfalls zeigt, hat es vermocht, sich vom Gegenstand zu emanzipieren und trotzdem Kunst zu schaffen. Aber die Leistungen zeugen, indem sie gegen eine inhaltslose Zeit zeugen wollen, für deren Existenz. Die Ueberzeugung, daß die alten Formen überlebt seien, daß man nicht ewig in dem Fahrwasser des Realismus weiterpendeln könne, hat die Künstler zu einer verzweifeltsten Konsequenz geführt. Aber ihre Kunst war auf die Dauer unhaltbar, weil sie eben zu nichts führen konnte, weil sie nicht Ausdruck einer neuen Zeit war, sondern Einzelleistung im besten Fall, oft aber nur Formspielerei und Literatentum. Die Epoche vom Ausgang des Impressionismus bis zum Beginn der „neuen Sachlichkeit“ war ein Sich-Aufbäumen des künstlerischen Individualismus. Es war Revolte gegen die Malerei seit dem Klassizismus und wurde doch nur zum vorletzten Akt dieser Epoche. Heute hört und sieht man nichts mehr von einem Sich-Aufbäumen, heute ist es stille geworden in den Gefilden der Malerei. Man hat resigniert und ist brav ins Alte zurückgekehrt. Man malt weiter und weiter. Man hat die „neue Sachlichkeit“ erfunden, dieses kläglichste aller Stilprodukte. Hier handelt es sich nicht um neue Sachlichkeit, sondern um Spielereien von geistigen Greisen (nicht Kreisen), um Kinderspielzeug, Griesbrei, vor allem um Resignation und Mystik (was hier wirklich bedeutet: die Augen schließen). Wir haben die Epoche des Verfalls der Malerei zu Grabe getragen und können, ohne Tränen im Auge, aber mit einem schlechten Geschmack auf der Zunge, Abschied nehmen. Eines muß, um nicht mißverstanden zu werden, jedoch noch einmal deutlich gesagt werden, obwohl es oft genug angedeutet wurde. Schuld an diesem Niedergang trägt der einzelne Künstler unmittelbar nicht. Denn ein einzelner kann in einer Gesellschaft, die keine Inhalte mehr hat, keinen Inhalt schaffen. Aber Schuld trägt trotzdem jeder einzelne, und zwar nicht nur der Künstler, sondern jeder heutige Mensch, wenn er sich nicht die Inhaltslosigkeit unserer Gesellschaft klar macht, sich nicht überlegt, woher sie kommt und wie sie zu erneuern ist. Doch das geht über den Rahmen dieser Betrachtungen weit hinaus und mag von dem Leser weitergeführt werden.

Wilhelm Weigand / Tauberland / Eine Fahrt durch eine Kulturlandschaft

II. (Schluß.)

In dem nüchtern anmutenden Schloß der Hochmeister, eine Wasserburg, die in keiner Weise an die Trugburg des Ordens, die Marienburg in Ostpreußen erinnert, hat Baltasar Neumann schöne Räume geschaffen. Die vielen vorgeschichtlichen Funde aber bezeugen, daß die Heilquelle, die schon um 1000 v. Chr. durch eine Ueberschwemmung verschüttet und erst 1826 zufällig durch einen Schäfer wieder entdeckt wurde, in uralten Zeiten schon bekannt war. Das nahegelegene Dorf Stuppach besitzt ein herrliches Werk des Meisters Mathias Grünwald, „Maria im Grünen“; es hat, nachdem es in Stuttgart einer Restaurierung unterzogen wurde, in einer eigens erbauten Seitencapelle der Kirche seine Aufstellung gefunden.

Dem kurmainzischen Flecken Königshofen ist es nicht gelungen, Rechte und Würde eines Städtchens zu erhalten; aber hier wurde die entscheidende Schlacht des Bauernkrieges am Pfingstsonntag des Jahres 1525 geschlagen. Die Bauern hatten, der Mündung des Schüpferbals gegenüber, ihre Geschütze auf beherrschender Höhe in Stellung gebracht; allein der Truchseß von Wallenburg, der Bauernführer, ließ seine gepanzerten Reitergeschwader die Tauber oberhalb des Fleckens überjähren. Die Bauern wurden durch einen Pflanzenangriff überrascht und in dem Wald von Paimar „wie die Säure“ zusammengeflohen. Es ist nun kein Zufall, daß in dem kulturell hochstehenden Städteland des Taubergrundes der Bauernkrieg seine tragische Wendung nahm: denn hier fanden die Forderungen der Bauern durch Wendelin Pieler und Friedrich Weigand ihre klarste Formulierung, die von wahrhaft staatsmännlicher Einsicht zeugt, und es war nicht durchweg Bauernproletariat, das seine Forderungen stellte, sondern ein wohlhabender Bauernstand, der aus dem Bewußtsein einer neuen Zeit heraus um seine Rechte kämpfte. Schon die Wallfahrten zum Pfeiferhänslein nach Nittlshausen zeugten von dem Reichtum des Tauberlandes: mit Kerzen, die vier Männer trugen, zogen die Wallfahrer im Jahre 1474 nach dem kleinen Tauberörtchen, wo der Schwärmer Hans Behaim der aufgeregten deutschen Christenheit zum ersten Male die hussitisch gefärbte Erhebung eines Reiches kommunistischer Herrlichkeit verhielt. Daß viele Bauern unter den Aufständischen an ein gewisses Wohlleben gewöhnt waren, wissen wir aus den Aufzeichnungen des bischöflichen Schreibers Lorenz Fries, der in seiner „Geschichte des Bauernkriegs“ berichtet, daß sich der Bauernführer Böttner von zubanig Weiskrot ins Bauernlager schiden ließ. Die Stadt Königshofen verlor durch den Bauernkrieg ihre Rechte, aber nicht den Jahrmarkt, der auf Alliani das ganze Tauberland, Dörfler und Städter, auf der Meckwiese zusammenführte, wo ein Treiben herrschte, das an das Münchner Oktoberfest im kleinen oder an eine Kerneise von Aubens erinnerte. Heute ist aus dieser bescheiden gewordenen Jahrmarkt nur noch eine Erinnerung an eine Blütezeit wirtschaftlicher Abgeschlossenheit und geschützten Lebens. Ueberall begegnen wir talabwärts historischen Erinnerungen auf engstem Raum der reichsten Fülle, und der schöne Bildsinn der Brücken und die Bildsäule, ja, die schönen Hohensteinsäulen der kurmainzischen und würzburgischen Grenze erinnern an die kunstfreundliche Nähe der bischöflichen Barockstadt Würzburg. Für Tauberbischofsheim wird schon 978 in pago Taubergerome ein curtis Pfhosfesheim erwähnt, und in der Schilderung des Lebens der heiligen Lioba, die da als Missionarin wirkte, tritt uns das germanische Dorf mit seinen Holzhäusern und Schilfhütten entgegen. Hier erreicht das Tal seine größte Breite, bis zu einem Kilometer. Wir sind im mittleren Taubergrund in einer sonnigen Kalklandschaft, wo die Höhen nur noch Waldkappen tragen und die Dörfer in üppigen Obsthainen eingebettet liegen. An den Hängen, die sich in sanfter Steigung in die Höhe ziehen, herrschen die Farben gelb und grau vor, und im Sommer brütet oft eine tropische Hitze über den grell besonnten Talgründen. Mit dem Eintritt in die Region des Buntsandsteins unterhalb Werbach erhält aber die Landschaft ein anderes Gepräge: das breite sonnige Tal verengert sich zu einem schattigen Waldtal, dessen Wände höher emporsteigen und näher zusammenrücken. Andere Far'n, rot und grün, herrschen vor, und an den Felsen wachsen Heidekraut und Ginster. Der Fluß strebt nun in launischen Windungen seiner Mündung zu, und auch die Kulturgeschichte des unteren Taubergrundes zeigt einen anderen Verlauf: wir sind aus dem uralten Siedlungsland germanischer Stämme in die Kulturland-

schaft des Hochmittelalters, in das Gebiet der Burgen und Klöster, getreten. Wir fahren an dem bescheidenen Dörfchen Nittlshausen vorüber, wohin einst das Pfeiferhänslein durch seine Predigten die Wallfahrer aus allen Gauen Deutschlands lockte. In dem schön gelegenen Gamburg gräbt uns von steiler Höhe das Schloß der Echter von Mespelbrunn, eine echte Wehr- und Trugburg, die allen Stürmen der Zeit widerstand, und die neue Dorfkirche birgt eine schöne, von dem ausgezeichneten Holzbildhauer Buscher entdeckte Madonna von der Hand Tilman Mienemischneiders. In der Nähe steht, an einer Felsenkante im Bett der Tauber, Eulenschirben, die schönste Mühle Frankens, an die sich die Melusinesage knüpft. Von hier aus, wo das Wasser geheimnisvoll dunkel dahinkrönt, nahm einst, der Sage nach, die Wasserfee Melusine, nachdem ihr Gatte die Fischschwänze in ihrem Wasserichloß übertrahnte, den Flug in die Welt, um in den fränkischen Landen jenseits des Rheins die Gründerin des Königsengeschlechtes der Luffmann zu werden.

Die Zisterzienserabtei Bronnbach, die 1151 von Maulbronn aus gegründet wurde, gehört zu den schönsten Baudenkmalern des Tauberlandes. Das Kloster ist um 400 Jahre jünger als die Zelle der heiligen Lioba in Bischofsheim, obwohl es nur vier Wegstunden von der alten Missionsstätte entfernt liegt: so scharf scheiden sich die Kulturepochen dieses Landes voneinander. Als Kulturmittelpunkt hat Bronnbach nur örtliche Bedeutung. Auch hier hat die Zeit die Baustile gemischt: in dem prächtigen Kreuzgang verbinden sich romanische und gotische Stilprofile, und die Barockzeit hat in dem prunkvollen Josefsaal ein schönes Denkmal hinterlassen. Die Weltabgeschiedenheit des Klosters wurde dadurch bedingt, daß die Landstrahlen nicht den Windungen des Flusses folgen, sondern über die welligen Hochflächen führen, und auch der moderne Verkehr hat den Charakter der einsamen Kulturlandschaft in keiner Weise zerstört.

Mit Wertheim, wo die Tauber in den Main mündet, betreten wir eine Stadt, die keine reine Tauberstadt mehr ist: sie ist im Schatten einer Burg entstanden, und nicht umsonst erwähnen Münzer und Merian in ihren berühmten Topographien zunächst das Schloß und dann erst die Stadt, die erst durch den mächtigen Schloßbau, dessen Ruinen an die des Heilberberger Schlosses erinnern, ihr Gepräge erhielt. Ich muß es mir versagen, auf eine Schilderung der schönen Stadt und ihrer reichen Kulturdenkmäler einzugehen: wir sind in eine Mainlandschaft eingetreten, die anderen Bedingungen der Entwicklung unterstand als das eigentliche Tauberland. Die wenig wasserreiche Tauber gehört nicht zu den Flüssen, die Städte verbinden: zwischen den beiden Gegenpolen ihres Wasserlaufes, Rothenburg und Wertheim, besteht keinerlei wirtschaftliche Verbindung: die freie Reichsstadt und die Residenz eines Fürkenthums, das sich als Pufferstaat zwischen zwei feindlichen Herrschaften, Mainz und Würzburg, behaupten konnte, verdankten ihr Emporkommen und ihre Blüte verschiedenen politischen Verhältnissen, und erst die neuere Zeit hat sie dem gleichen Lebensrhythmus unterstellt, der hier noch mehr als in industrialisierten Gebieten durch die Landwirtschaft bestimmt wird.

Es hat im 19. Jahrhundert nicht an Versuchen gefehlt, das fränkische Volkstum seinen historischen Kulturmittelpunkten zu entfremden, und die unglückselige Grenzsetzung, die ein uraltes einheitliches Kulturgebiet auseinanderriß, hat diese Bestrebungen aus politischen Gründen begünstigt. Aber Blut und Boden sind auch in unierm Grenzlande noch mächtiger als die Fehlariffe einer Bürokratie, die an grünen Tischen waltet, und ein Gang durch das Taubertal wird, um nochmals das Wort W. H. Niehls zu gebrauchen, stets einen Gang durch die deutsche Geschichte bedeuten. Und in einer Zeit, in der die Selbstbestimmung auf das eigenste Wesen unieres Volkstums doppelt wichtig gewinnt, gewinnt eine solche Wallfahrt doppelte Bedeutung. Der historische Sinn, der durch seine Auswüchse manchem fragwürdig geworden ist, steht sich vor echtem Volksgut und vor einer schöpferischen Vergangenheit, in der die Schönheit des Geschaffenen für die edelsten Kräfte eines Staates zeugt. Wer über fränkisches Wesen urteilen will, kann sich einen Gang durch das Tauberland nicht fehlen. Seinen ausgezeichneten Schilderer aber hat das Tauberland in dem Geographen Friedrich Meß gefunden, auf dessen reich illustrierte Schrift „Das Tauberland“ (bei C. F. Müller in Karlsruhe) ich hiermit alle Freunde deutscher Heimatkunde nachdrücklich hinweisen möchte. —

Friedrich Kraft / Das neue Geschlecht.

Ein Trost ist uns in all der Zeit,
In all der Zeiten Fluch und Leid,
In Schuld und Wirrnis, Haß und Wahn,
Als Hoffnungspforte aufgetan:
Nicht ohne End ist Gottes Zorn!
Es werden Kinder uns geboren,
Von Erdengreueln unbefleckt,

Von Erdenlüften unbefleckt.
Ein Schimmer jener andern Welt
Auf ihre hellen Scheitel fällt,
Ihr Blick ist Liebe, Sehnsucht, Glanz,
Ihr Leben Tat, ihr Schreiten Tanz,
Ihr Denken ist von Zweifelsucht
Noch nicht verpestet und verflucht.

Sie werden glauben, wo wir fragten.
Sie werden kämpfen, wo wir jagten.
Wir waren blind vor nahen Zielen;
Sie werden siegen, wo wir fielen!
Nicht ohne End ist Gottes Zorn!
Es werden Kinder uns geboren,
Die werden unserm dunkeln Leben
Am Ende Sinn und Deutung geben.

Schriftleiter: Karl Roho. — Druck und Verlag des „Karlsruher Tagblatt“.