

Mein Lichtgebet und seine Geschichte

Ich hätte auch die Überschrift „Von Gott“ — „zu Gott“ wählen können — aber dann hätte man etwas ganz anderes zu lesen erwartet und — viele würden es dann nicht lesen! Nämlich eine religiöse Abhandlung theologischer, philosophischer oder theosophischer Art. Aber es soll hier eine seelenkünstlerische Darstellung gegeben sein, die zugleich eine persönliche Verteidigung sein könnte, weil auch ich schon in den Rang jener Schaffenden hinaufgerückt bin, von denen „man“ abrückt. Die „Man“ — denn „Männer“ kann man nicht sagen — sind solche, die zu wissen glauben, worauf es zu jeder Zeit in Kunst und Geistesleben ankommt. Auch sind manche Damen dabei — Frauen mag ich wiederum nicht sagen — und besonders malende. Aber leider hat sich manches jungdeutsche Blut dazugesellt, das noch nicht gelernt, nämlich genügend er-
lebt hat, um seinem Herzen zu folgen, statt zeitmodischen Begriffen.

Als ich um 1890 die ersten Anläufe zum spätern „Lichtgebet“ machte, gab es noch keine „Seelenmalerei“ im engeren Sinne — nicht nur in Deutschland nicht, nein in anderen Ländern erst recht nicht — wenigstens nicht im deutschen, rein innerlichen Sinne. Es war deshalb nicht mehr als „gebürllich“, daß der Münchener „Glaspalast“, also das jährliche internationale Kunstgericht, meine zwei Kohlekartons „Von Gott“ und „Zu Gott“ mitsamt dreier Sphinx-Kartons „Die Sphinx der Natur“, „Empor zur Sphinx“ und „Die Natur der Sphinx“ ablehnte. Warum, wird ja nie gesagt, aber eine grundsätzliche Ablehnung von „Ideenkunst“ konnte jener Jury noch gar nicht mal zum Bewußtsein gekommen sein, weil ihr noch nie solche in Proben vor die Augen gekommen war! Man „verstand“ einfach nichts und fand an dem „Wie“, an der Mache, immerhin richtigerweise manche jugendlichen Mängel. Man bedenke aber: es waren meine ersten ureigenen Bildversuche in einer Bildsprache, die noch nicht „für mich dichtete und dachte“! Und, du lieber Himmel, wenn man sieht, was heute für Unfähigkeit in der Mache um der „Idee“ willen, die jetzt wieder erlaubt ist, Gnade vor jeder Jury findet, dann — schämt man sich der damaligen Mängel nicht so sehr. Also diese „Unverständlichkeiten“ wurden zwar nicht in die tonangebende Öffentlichkeit gelassen, aber sie wurden doch von der Kunstwelt gesehen. Denn der Münchener Kunstverein war „banaus“ genug, diese Dilettantereien und „Gefinnungsmeiereien“ auszustellen, und die idealistische Zeitschrift „Sphinx“ wagte sie abzu drucken.

Von da ab — wurde ich zwar auch noch nie und auch später nicht zu „Glaspalästen“ zugelassen — aber es begann allmählich eine „Ideenkunst“ von anderen dort zugelassen zu werden, die ganz offenkundig von meinen „Kindereien“ beeinflusst schien. Aber sie war eben „zweiter Aufguß“ und deshalb „verständlicher“ — sie war gerade das, was nicht nur die besten Kunstsprecher, sondern auch ich, ablehnten: Begriffskunst, Allegorie. Dabei konnte man sich doch was denken! Bei meinen Gestaltungen hätte man etwas fühlen müssen, und das konnte man damals nur im „Genrehaften“, Sentimentalen, und das hätte die „ernste Kunst“, mit Recht, überwunden. Was war es aber, was in meinen, sagen wir es kurz „Lichtgebeten“ gefühlt werden sollte? Es war die Ahnung von einem neuen Lebensgefühl und der Wille zu einer neuen Lebensart! Was dies aber ist, brauche ich heute, zumal einer „deutschen Jugend“ nicht mehr zu erklären. Das gab es aber damals noch nicht in

der Kunst, nur in schüchternen Lebensversuchen. Und die ersten Versucher, allen voran mein Meister Diefenbach, wollten mit ihrer „Kunst“ nur dies neue Lebensgefühl bekennen und zu ihm aufrufen. So auch ich! Kein Wunder, daß alle Menschen alten Fühlens, Gewohnheitsmenschen, auch aber Künstler, nichts davon begriffen, oder nichts davon wissen wollten. Ja daß sie, wo sie es begriffen, peinlich ablehnen mußten, wenn sie verstockten und im Schlendrian verhärteten und hochmütigen Herzens waren. Denn die ersten Sturmböcke neuer Bewegungen sind keine angesehenen Leute; ihr Idealismus macht sie zu armen Schluckern, auch, wenn sie in die Zukunft hinein frohlocken! Aber die „Nachwerke von barsüßigen, langhaarigen Kohlrabiaposteln und ihren Schülern“, nein, die konnte doch eine „ernste Künstlerschaft“ nicht ernst nehmen, nicht dulden! Das ist immer so gewesen im Reiche der Geister. Nicht etwa, daß die „neuen Menschen“ von allen verkannt würden, nein das geschieht nur „verkannten“, nämlich eingebildeten „Genies“ mit Recht — aber die tonangebende Welt erkennt sie nicht, verachtet, ja verfolgt sie — so auch hier die „Kunstwelt“. Dies einsehend, wandte ich mich anderen „Abnehmern“ zu als den üblichen Kunstförderern; ich fand Gelegenheit, durch kärgliche Druckzeichen, zunächst in der „Sphinx“ zu einer kleinen aber weit verbreiteten Gemeinde zu sprechen. Das bahnte mir den Weg zur breiteren Buchschmucktätigkeit, in welcher ich nach eines tonangebenden „Insel“-Mannes Ausspruch das „schlimmste geleistet haben soll, was wir überhaupt besitzen“ — freilich ich gehörte ja auch zu den ersten Ausmistern — das weiß er aber vielleicht nicht, denn geschichtsgerechte Kritik scheint man nur der Literatur oder überhaupt angesehenen Autoren gegenüber für nötig zu erachten. Wer würde z. B. in Strindbergs oder Hauptmanns Leistungen etwas verwechseln dürfen! Aber bei Malern, zumal bei abgelehnten, da darf man es, und zwar noch immer! Ja, meine Druckanwender selbst begingen an meinem Buchschmuck oft die bösesten Irrtümer und Geschmacklosigkeiten!

Wenn ich vorhin von „zweitem Aufguß“ sprach und von meinen Anregungen, darf man nicht denken, ich wüßte nichts oder wollte nichts wissen von Gleichstrebenden oder gar Vorläufern. Ich verriet ja aber schon, daß ich selbst damals ein Schüler Diefenbachs war und daß es schon verschiedene „Neue Menschen“ gab, wenn auch nicht gerade künstlerischer Wirkungsart. Aber es gab auch schon Künstler, in denen ein neues Fühlen offenbar wurde, wenn auch nicht so sehr als solches zu neuem Leben, sondern nur zu neuer Anschauungs- also Kunstart im engeren Sinne oder wenigstens zu einer ersten Kritik am Leben. Aber auch sie wurden erst damals breiter bekannt, die „Modernsten“ überhaupt nur erst in Künstlerkreisen. Aus der Masse der deutschen Künstler, die in äußerlichem Darstellen und rein gegenständlichem Ausschauen sich begnügten, erkor ich mir längst Gabriel, Max und Böcklin als damals noch lebende Bekenner von Leib und Seele. In beiden genoß ich schon ein neues Lebensgefühl, wenn auch bei Max mehr in nervösem, krankhaftem, ja okkultistischem Sinne. Böcklin dagegen war mir ein Bringer neuen seelischen „Urgebrauses“, ein Offenbarer von Naturpoesie. Daß beide für die damalige Zeit eine unerhört neue Mache („Technik“) fanden, war wieder nur eine notwendige Folge ihrer einzig dastehenden inhaltlichen Eigenart. Max trieb die naturalistische „Pilotysche“ Technik auf die Spitze des verwesenden Wirklichkeits Scheins, Böcklin dagegen suchte nach der farbenleuchtenden und ewighaltbaren Malart der mittelalterlichen Meister, um seine frühlingsfrischen Empfindungen auszudrücken und — im haltbaren Sinne des Wortes zu verewigen; und er rettete diese Malart zu uns herüber durch emsigste Forschungen und Versuche. (Daß er auch als Flugtechniker ein voraus-eilender Lebenssucher gewesen ist, wissen vielleicht wenige.)

Aber auch manche andere idealistischen Künstler gab es schon, gereifte, die aber eben erst öffentlich bekannt wurden, wie Hans Thoma und Max Klinger, Hans von

Marées und der ebenfalls deutsche aber in England auch als Dichter wirkende Hubert Herkomer, die sich aus der bloßen „gegenständlichen“ oder zeitspiegelnden (Menzel) Kunst heraus hoben. Um nicht in den Verdacht der unwissenden oder einseitigen Selbstbeschränktheit zu kommen und doch in keine, hier nicht statthafte, zeitgenössische Kunstgeschichte und -kritik zu geraten, will ich nur kurz die vielen deutschen wie ausländischen Künstler aufzählen, der Zeitfolge ihres Bekanntwerdens nach, die ich für wahrhaft schaffende erachte, weil sie ein neues Fühlen oder doch wenigstens eine ureigene neue „Bildsprache“ offenbaren.

Da ist vor allem der halbmalayische Holländer Jan Toorop zu nennen, der mit seiner der fremden Heimat entwachsenen Linien- und Farbensprache in Europa um 1892 auftrat und recht eigentlich der Vater des heutigen Expressionismus ist, mehr als der Norweger Munch, der erst durch ihn beeindruckt scheint, auch mehr als ich mit meinen durch theosophische Studien angeregten „Astralmalereien“, die nur als Randschmuck in die Öffentlichkeit kamen. Der Holländer Thorn-Priggen ging in seinen Bahnen weiter, der Belgier Lempoels mehr in dämonischem Realismus. Die Pariser „Rosenkreuzer“ um Sar Péladan herum und andere fremde theosophische Bildner sind künstlerisch weniger ernst zu nehmen. Tempelkünstlerische Anschwünge machte sogar noch mein Akademielehrer Nikolaus Gysis, der Grieche. Doch nun bloß noch, weil breiter bekannt: Ludwig Fahrenkrog, Fritz Ehrler, der Amerikaner Alexander Harrison, der Kinne Arel Gallén, der Schwede Carl Larsson, die Schweizer Hodler, Welti und Kreidolf, der Tessiner Segantini, der „Gotiker“ Melchior Lechter, Franz Stassen, Franz Mekner, der Baumeister Peter Behrens, der Kunstgewerbler Otto Eckmann. Katharine Schöffner, die später in Toorops Art phantasierte. Andere, längst gefeierte, ja monumental „angewandte“ Künstler, wie Stuck, Sascha Schneider, Lembrück, Habich, Christiansen, Lederer, Kolbe, Barlach erachte ich als weniger ureigen Schaffende, erst recht nicht die Frank Marc und Andern folgenden Herden-Expressionisten.

Doch ich wollte mir ja nicht Kunstgeschichte anmaßen, sondern die Geschichte meiner „Lichtgebete“ erzählen. Gerade daß sie aus dem Geiste als verdichtete, „gedichtete“ Bildsprache entstanden, machte sie den Kunstdiktatoren jener Zeit ungenießbar, — doch nein — noch immer! Denn die „tonangebende“ Kritik und Kunstpflege geht noch immer verächtlich an solchem vorüber. Als Lebenserkenner, als eigentlicher Philosoph fann ich auch meist Bilder in „Gegenstücken“ aus. Und so entstanden 1891 die Kartons „Von Gott“ und „Zu Gott“ mit ihrem einfachen, volksverständlichen Namen, und in ebenso einfacher volksverständlicher Gefühlsgebärde. Während „Zu Gott“, die Grundlage zu immer wieder behandelten und gesteigerten Gemälden, als „Lichtgebet“ bekannt wurde (den Namen entwendete ich meinem Dichterfreunde Franz Evers aus seinem Gedichte „Mein Stern“) — kam „Von Gott“ außer dem frühen Karton nie über eine angefangene Großmalerei hinaus, die deshalb auch nie meine Werkstatt verlassen hat, und eine spätere, leichter ausstellbare kleine Malerei. Die Kartons wurden nie wieder öffentlich gesehen, da sie bald darauf in Privatbesitz versanken.

Während „Zu Gott“, anfangs in kindlicher, dann jünglingshafter Männlichkeit sich zum Allgefühl emporreckt — in der bildlichen Anschauung zur Sonne — kommt „Von Gott“ — anfangs in kindlicher, dann in jungfräulicher Art — wie Himmelstau aus rosigem Morgengewölk von Bergeshöhe herab, die Arme dem „Leben“ entaegensbreitend — in der Bildanschauung dem Menschen, dem Beschauer entgegen. In beiden Fällen ist die Bildwirkung ganz „Vision“, oder um deutsch und moderner zu sagen „Schauung“, „Erlebnis“. Wer die spärlichere Gelegenheit hatte, eins der „Von Gott“-Entwickelungen zu sehen, wird nicht dogmatisch sagen, „es ist unkünstlerisch, daß sich im Bilde etwas zum Beschauer wendet“. Das kommt ganz auf das Bild an, also im

Grunde auf die Stillsicherheit des Gestalters. Jedes „Bild“, d. h. wahrhafte Bild-
dichtung ist eine „Vision“, eine Schauung; und man kann doch ganz gut die „Vision“
haben, als komme etwas auf einen zu. Solches ist doch gerade der besonders religiöse
Nebensinn des Begriffes „Vision“. Es kommt nur darauf an, daß dies Erlebnis auch
wirklich folgerichtig zum Ausdruck kommt, und nicht, wie auf alten Bildern oft, als
störende, unpassende Nebengebärde in einem sonst objektiven Geschehen.

Und gerade die unpassende, unrichtige Psychologie mußte ich stets erleben — wenn
ich später Nachempfindungen meines „Lichtgebetes“ sah. Hier war ja das Gefühl „zu
Gott“ zu schildern, also eine von dem Ich, ja von den Menschen abgewandte
Gebärde. Ich selbst suchte nun meinen Jüngling immer mehr so darzustellen, als wenn
die Seele (als Beschauer) ihren Leib der Gottheit (hier der Sonne) entgegenreckte und
darbringe. Während die frühe kleine Zeichnung für die „Sphinx“ noch „objektiv“ einen
kleinen Knaben auf Felsengipfel zeigt, der sich kindlich dem Licht entgegenreckt, wurde
der Jüngling mit jeder Neugestaltung immer näher an den Beschauer gerückt und immer
mehr in die Rückenstellung, und immer mehr wie von unten gesehen; so daß der Be-
schauer (als Seele) geradezu mit seinem emporgehobenen Leibe sich zum Lichte empor-
zurecken fühlt. Es ist also immer mehr zu subjektivem Erlebnis durchgestaltet, immer
mehr „Vision“ geworden, statt des anfänglich rührenden Bildchens. Natürlich mußte
Größe, Technik und Farbe dementsprechend gesteigert werden.

Dies Bildmotiv wurde trotz der „tonangebenden“ Ablehnung aber doch, und gerade
in Künstlerkreisen bekannt; der Karton in Münchens Kunstverein, die Zeichnung 1892
in der „Sphinx“, die Malereien auf Sonderausstellungen und im Privatbesitz, sowie in
meinem Atelier — und von da ab tauchten die „Varianten“ dieses Bildgedankens in der
deutschen Kunst auf. Und wie es immer ist: diese sozusagen „Lichtgebete zweiten Auf-
gusses“ fanden unbeanstandet den Weg in die großen tonangebenden Ausstellungen!

Ich erwähne dies nicht, um mich nachträglich hervorzutun oder um jene Künstler
des vielleicht unbewußten Nachahmens zu zeihen, sondern ich möchte nunmehr auch an
diesen „Aufgüssen“ zeigen, daß und warum sie schon deshalb falsche Darstellungen
sind, gefühlunechte und denkunrichtige.

Es wurde nämlich nur der „Bildgedanke“ aufgegriffen, vielleicht mit tiefem Gefühl,
aber nicht mit der obigen Logik geistiger Urgestaltung. Schon um mein Bild nicht nach-
zuahmen, wurde jedesmal die Gestalt von vorn gezeichnet, und schon dadurch die ganze
Darstellung widersinnig gemacht. Denn wenn dem Beschauer ein Mensch entgegenkommt,
so ist es ganz unwahrscheinlich, als wirkliches Lebensbild und nicht nur als Mo-
dellstudie gedacht, daß er dann vor dem Beschauer die Lichtgebetgebärde machen
würde. Dann käme sie auf eine Pose hinaus, die nicht nur seelisch „unkeusch“ wäre,
sondern auch, für das Allgemeingefühl unserer Zeitgenossen schamlos. Die Konse-
quenz dieser „Inkonsequenz“ war denn auch, daß die Künstler unwillkürlich nach einem
Feigenblatte suchten — sonst wären ihre Bilder, und das war ihre taktische Haupt-
sache, überhaupt nicht ausgestellt und allenfalls gekauft worden! Die erste Nachempfin-
dung, eine große Zeichnung, stellte den Jüngling ungefähr wie ich, auf den Felsgipfel,
aber das Feigenblatt wurde erreicht, indem eine dünne Schichtwolke saturnringartig um
seine Lenden strich! Man denke — bei realistischer Technik (ohne welche man damals
nicht zugelassen wurde) eine Wolke in räumlicher Abgrenzung zu einem Menschenleibe!
Solche würde doch in der Kleinheit zu einem unsichtbaren und durchsichtigen Nebel sich
verringern. Eine zweite Nachahmung, eine Ölmalerei, stellte den Jüngling von vorn
in „mittelgründiger“ Entfernung und in gemüthlicher Stehpose in eine blumige Wiese.
Die zarte „Fleischfarbe“ — nach meinen wettergebräunten Gestalten — und dies sanfte
„Milieu“ wirkten nicht gerade männlich; und die Gestalt hatte auch nichts von einem

„nackten“, also Naturmenschen. Das charakterloseste aber war, daß dem Jüngling, der ja in Öl gemalt war, um zur Ausstellung zugelassen zu werden, ein dünnes Bändchen von Lüll um die Lenden gemalt war, das auf der entscheidenden Stelle ein sittsames Schleifchen hatte. Der mir bekannte Künstler verriet mir, daß diese Zutat nur in Wasserfarbe darüber gemalt wäre und nach der Ausstellung oder vom etwaigen Käufer abgewaschen werden könnte! —

Und hiermit komme ich dazu, den grundstürzenden Unterschied zwischen geistig schaffender und bloß spielender und „ausstellerisch zugelassener“ und gesellschaftlich beliebter Kunst bloßzustellen: die geistigen Neugestalter bringen nicht nur ein neues persönliches Fühlen, sondern auch einen neuen sittlichen Willen! Und so waren die Gestaltungen der alten Nacktgestalter bis Michelangelo — der doch ein frommer Katholik blieb — aus dem Drange herausgeboren, den Leib als Ebenbild der Gottheit wieder zu heiligen. Deshalb schilberten sie ihn aber auch so wie er „von Gott“ gedacht war, völlig nackt, sonnengebräunt, unverschnitten und unfrisiert. Aber ebenso sicher wurden in unserer pruden Zeit, ja verlogenen Kunstpflege, solche Darstellungen nur zur „Öffentlichkeit“ zugelassen, wenn — sie 400 Jahre zurückliegen! Aber zugelassen zu „großen Ausstellungen“ werden in diesem Betracht nur kluge Aufguckkünstler, die es der „Gesellschaft“ rechtmachen! Sie verdrängen dadurch nicht nur die wahrhaft Schaffenden, sondern sie reißen auch viel von dem wieder ein, was jene durch ihr Schaffen, vor allem durch ihr Tatleben schon an neuem Fühlen und „Lebensstil“, ja Sittlichkeit errungen und verbreitet hatten.

Dies wohl empfindend gestaltete danach auch ein Bildhauer eine Art Lichtgebet in lebensgroßer Holzfigur: eine ehrenwerte Arbeit in herber, wirklich idealer Nacktheit, nämlich nicht idealisiert! Es war mir eine Freude nach jenen Verkehrtheiten. Wäre ich mit diesem aber ganz zufrieden gewesen, so hätte ich mir den Künstler gemerkt und freudig hier genannt. Aber die ganze Haltung der Gestalt kam doch nicht über eine gymnastische „Stellung“ — um nicht Pose zu sagen — hinaus, und ein wenig klassische „Konvention“ — um nicht Prüderie zu sagen — zeigte sich doch noch darin, daß dem Jüngling die Achsel- und Schamhaare fehlten. Letztere, die ich in einem Aufsatze 1907 „Menschlicher Haarschmuck“ geradezu das „natürliche Feigenblatt“ des Menschen nannte, welcher ja, im Gegensatz zu den Tieren, gerade hier behaart ist, durfte er um so eher weglassen, weil dies erstens der gewohnten „antiken“ Nacktheit entspricht, zweitens, weil inzwischen sich die Kunstwelt schon an völlige, auch männliche, Nacktheit gewöhnt hatte. Leider sogar gewöhnt an den widerlichen verwahrlosten Zustand, in welchem sich heute männliche Geschlechtsglieder als besonders „männlich“ auch im Leben zeigen. Zu unseres Bildhauers Ehre muß betont werden, daß er hierin noch „klassisch“ geblieben ist.

Nun will ich nicht auf weitere Nachempfindungen dieses Bildgedankens zurückkommen und nur noch sagen, daß sich die Verkehrtheiten später auch durch Abwandlungen ins Weibliche kund taten. Aller „Frauenbewegung“ zur Beruhigung will ich zugeben, daß auch Mädchen und Frauen heute, ja auch damals in Wirklichkeit Lichtgebetgefühle und -stellungen haben konnten. Aber die geistig gestaltende Bildsprache zeigt nicht das Zufällige, sondern das Sinnbildliche — und ich habe ja schon entwickelt, wie ich in diesem Doppelbilde die Geschlechter „doppelseelenhaft“ verteilt habe. Es handelt sich in „hoher“ Kunst ja nicht um zufällige Lebensbilder, sondern um die Andeutung von den Naturgesetzmäßigkeiten der „Doppelseele“, die in Mann und Weib verkörperte Darstellung, gewissermaßen Lebensämter erhalten hat, die aber in jedem Menschen seelisch wie spältig innenwohnt. Natürlich ist das hier nicht im moralischen Sinne des „Faust“ gemeint.

Nach all diesem brauche ich wohl nicht nochmals zu beteuern, daß es mir nicht um die Herausstreichung meiner zwei Bilder und ihre Prioritätserklärung zu tun war, sondern um einen „Beitrag zur zeitgenössischen Kunstbesprechung“, die sich ja heute leider in unberufenen, jugendlichen Federn meist völlig sinn- ja geschichtslos gebärdet. Was ich selbst besonders in dieser Beziehung an Unverstehen und gerade in neuerer Zeit an immer albernerer bis zur Unflätigkeit verhöhnender „Kritik“ erleben mußte, das will ich hier nur andeuten. Wie dürstet ein echter Künstler, der sich seinen Menschenbrüdern mitteilen will, nach aufrichtigem Widerhall, ja auch begründeter Kritik, um sich in etwaigen Fehlern und Fehlgriffen zu verbessern. Aber diese aufkommende sinnlose Heße gegen besonders einen, neuen Lebensgeist bekennenden Künstler verrät doch allzusehr — die Wichtigkeit seiner Sendung!

Waltersdorf bei Erkner, im Hartung 1925.

Fidus.

Gesellschaftliche oder geistige Kunstpflege?

Fast jeder deutsche, besonders aber idealistisch, also im wahren Sinne deutsch Schaffende, wenn man ihn überhaupt schon „kennt“, muß sich, wenn er gesellschaftlich vorgestellt wird, die gönnerhafte oder doch hilflose Redensart gefallen lassen: „Ich habe schon viel von Ihnen gehört.“ Natürlich darf man nicht im Ernste darauf eingehen und gar fragen, ob man denn auch etwas von ihm selber kenne. Aber einem gebildeten Deutschen würde es nicht einfallen, jene Phrase auch etwa einem Meunier oder Rodin, einem Maeterlinck oder Gorki, einem Bizet oder Mascagni, und neuerdings einem Rabindranath Tagore ins Gesicht zu werfen, einfach, weil er von diesen Schaffenden entweder tatsächlich etwas kennt, oder doch wenigstens weiß, daß man von ihm allerlei kennen mußte, vor allem aber, daß man sie als selbstverständlich gefeierte Größen anzusehen habe, denen man allenfalls nur taktvollere Schmeicheleien sagen dürfe.

Und ebenso selbstverständlich und üblich ist es, daß deutsche gesellschaftliche „Spitzen“ und Globetrotter bei jenen ausländischen Meistern aus- und eingegangen zu sein sich rühmen, sich von ihnen andichten, vertonen oder aushauen ließen, allenfalls nicht umsonst, oder doch von ihrem Schaffen in Eigenwerk oder wenigstens Prachtdruck für schweres Geld oder durch „Liebenswürdigkeit“ so viel wie möglich ergatterten.

Den einheimischen Schaffenden aber, besonders den gesellschaftlich weniger bekannten, also geistig bedeutenderen, wenn diese schon zufällig mal ihren Weg kreuzen, oder gar in ihrer üblichen Not auf dem Gönnerwege an sie herankamen, begegnen sie mit herablassendem Wohlwollen, lassen sich wohl kleine künstlerische Aufmerksamkeiten von ihnen erweisen, oder „fördern“ sie bestenfalls durch einen Ankauf zu Freundschaftspreisen — aber ach wie selten! Denn „man“ weiß doch gar nicht, ob sich das schickt. Deshalb sprechen sie von ihnen auch nur als „netten Menschen“ und seinen „Drolligkeiten“. Allenfalls suchen sie einen noch jungen Künstler zu „machen“ — wenn er einer ist, bei dem das möglich ist.

Aber deutsche Schaffende nach ihrem Werte zu erkennen, an ihrem Streben opfernd mitzuhelfen, ja sie auch nur als den ausländischen gleichwichtig anzuerkennen und zu bekennen — das getrauen sie sich nicht, am wenigsten, wenn sie als Schriftsteller den Beruf hätten, ihr Volk auf seine eigenen Größen aufmerksam zu machen. Besonders bei Künstlern, die arm beginnen, die sich weder gesellschaftlich, noch durch ungehemmtes,

rücksichtsloses, unangepasstes Schaffen und durch eigenmächtige Vorkehrungen sofort ein „Ansehen“ verschaffen können, erlaubt man sich, bis in ihre alten Tage mit nörgelnder, ja verächtelnder Kritik zu kommen, ganz besonders, wenn man weiß, daß der Verkannte „nicht haut“! Max Klinger, obgleich Tieffschaffender, war z. B. in der glücklichen Lage, wohlhabend anzutreten und ein Hüne zu sein, der sogar seinen Knotenstock zu gebrauchen wußte; er war — deshalb? — der erste tiefdeutsche Künstler, der gleich anerkannt wurde; denn die Leistung allein hat es noch nie gemacht! Ähnlich mag es mit den aristokratisch geborenen Künstlern gewesen sein. Der kleiner gestaltete Menzel aber verdankt seinen Aufstieg seinen Friedrich-Werken, also scheinbarem Fürstendienst, immer ganz abgesehen von dem Wert der Leistung.

Ich selbst, der ich arm aufwuchs, und der ich von Anfang an gesellschaftsferne Wege neuer Lebensart ging, und in meiner Kunst lediglich dem neuen Geiste gedient habe, mußte jene Redensart noch spät, ja bis heute hören, wenn ich mit „höflichen“ Menschen in Berührung kam. Aber natürlich hatte man von mir eben höchstens gehört, und zwar die so ewige wie alberne Kolportage von den „reizenden Kindergestalten“, die einer dem andern nachspricht. Wenn man solche überhaupt gesehen hat, so sind es solche nicht nur als Arbeiten meiner frühesten Jugend und Schülerschaft bei Diefenbach gewesen, sondern als schon damals bewußte, weil durch die einseitige Zulassung erpreßten Lockvögel, um mir überhaupt „ein leis Gehör“ zu verschaffen. Diese „Naturkinder“ sollten überdies jenes seelenneue Naturfühlen und -leben predigen, welches dann auch wirklich Gemeingut und Lebensstil der neuen deutschen Jugend geworden ist. Natürlich haben die tätlichen Bestrebungen auch anderer „Lebensreformer“ dabei mitgeholfen. Aber ohne schönheitliche Besiegelung hätten diese als Sonderlinge und vermeintliche Asketen nur persönliche Sucht Fordernde nicht so bald zur Gefolgschaft überredet! — Nicht aber hätte man in der „Gesellschaft“ von meinen ernsteren Werken „gehört“, geschweige sie gekannt: mein neues Kulturbild, meine Seelengemälde, meine Fest- und Tempel-Kunst, meine dekorativen Landschaften und Sinngebilde, obgleich sie seit 1902 durch ein erstes Sammelwerk von Wilhelm Spohr tiefgründig besprochen und gezeigt wurden. Und ebensowenig hat mir selbst diese Kundgebung je eine „tonangebende“ Zustimmung eingetragen. Kein lohnender Privatauftrag, noch Ankauf ist mir je zuteil geworden, und und erst recht kein öffentlicher! Doch halt: zwei rühmliche private Ausnahmen stehen am Anfange meines Wirkens, als es noch „liebenswürdig“ schien, und, auf die Gefahr, es auch bei einseitigen Germanenbolden zu verderben, muß ich bekennen: die eine der Ausnahmen war eine jüdische. Überhaupt waren Juden meine ersten „Kunden“, ja sogar öffentliche Bekenner, bis — das Spohrsche Werk mein Germanentum betonte, von da ab hat mich keine „tonangebende“ Ausstellung mehr zugelassen! Kein Museum hat von mir bis heute Notiz genommen, bis auf das meiner Vaterstadt, dem ich vor einigen Jahren endlich — eine „Leihstiftung“ schenken durfte. — Ein anderes Museum, dem ein Stadtrat unter andern zwei kleine Bildchen von mir stiftete, hat diese nach der „Befreiung“ Deutschlands — wieder verschwinden lassen!! Also ist es auch nicht wahr, daß das „neue Regime“ neuer Kunst, wenn sie idealistisch ist, holder sei. Der Lübecker Museumsleiter ist ein alter Herr! Ja, am Denkmal der Gefallenen von Woltersdorf durfte ich ein großes Relief ausmeißeln, weil — ich es dem armen Landwehrverein umsonst machte.

An keinem Festhause, an keinem Gesinnungstempel, an keinem Warenhause durfte ich auch nur mitarbeiten! Und als die deutsche Leibeszuchtbewegung, deren erste Übungsstätte in Berlin 1902 ich persönlich und künstlerisch mitbegründen durfte, soweit öffentlich, amtlich, ja kaiserlich „protegiert“ wurde, daß sie ihr großes Stadion im Grunewald bekam, da wurden allerlei Künstler zu deren Ausgestaltung und Schmuck heran-

gezogen, auch solche, die der Leibesucht praktisch erst viel später oder gar nicht zustanden — an mich dachte niemand!

Als 1903 die Amerikanerin Isadora Duncan den Seelen-Leibes-Tanz in bloßem Schleiergewande in Deutschland zuerst vorführen durfte, ohne als „Varité“ mißverstanden zu werden, da ließ sie sich von Berliner Gesellschaftskünstlern einführen. Und doch fand sie erst in Deutschland das richtige Verständnis, weil Diefenbach und mein Wirken solchem vorgearbeitet hatte. Hatte ich doch schon 1894 meinen „Tempeltanz der Seele“ gezeichnet und, außer den Naturkindern, Proben davon längst „eröffentlicht. Natürlich begrüßte ich die Verkörperin meiner Träume mit meiner Tanzmappe: sie aber hat sie nie, wie andere künstlerische Huldigungen, sehen lassen! Die heutige „tänzerische Bewegung“ aber achtet auch diese Vorkämpferin nicht mehr — und mich kennt sie gar nicht!

Das alles sind „Beiträge“ zur gesellschaftlichen, zur nichtdeutschen Kunstpflege, ja zur nicht mal geistesbrüderlichen Kunst! Eigenbrödelei und Erfolgsheiß!.

Wie war es doch einst ganz anders mit den Geistesbruderschaften in Deutschland, nicht nur in der „Gelehrtenrepublik“. Damals gingen sich weder die Denker, noch die Dichter, noch Künstler aus dem Wege. Und keiner war ausgeschlossen, auch wenn er etwa störend anders, um nicht zu sagen groß gewesen wäre. Man denke nur noch an das Zusammenhalten deutscher Künstler in der romantischen Zeit in Rom, wie daheim. Da war doch ein Feuerbach oder Böcklin nicht ausgeschlossen. Sie ereiferten sich umeinander! Und höchstens für die ungebildete Welt waren sie „nicht vorhanden“. Und dabei gab es damals keine „Ausstellungen“ und keine teuren und billigen Druckverfahren zur Verbreitung. Daß die Schaffenden damals meist auch noch vornehme Gönner fanden, war ein Geschick, das vielleicht auch zum Teil von ihrer Einhelligkeit beeinflusst war. Heute ist „Wettbewerb“ und „Ausstellungsmarkt“ das Los und Ziel der Künstler; und wer das aus geistigeren Gründen und Inhalt nicht mitmachen darf und kann, der muß sonstige geschäftliche Wühlarbeit tun, um überhaupt zum Wirken, ja zum Broterwerb zu kommen. Daß ich obendrein mit Lichtbildervorträgen auftrat, trug mir meist bis zur Unflätigkeit schmähende, ja alberne Beschimpfungen in der Presse ein — von irgendeinem ernststen kritischen Wort ganz zu schweigen. Unwissend bis zur Ermüdung für den Betroffenen waren selbst die wenigen Zustimmungenden oder gar Entzückten zumeist.

Und so geht es wohl allen wahrhaft und deutsch Schaffenden heute, wenn sie über den Geist der Zeit, nämlich des Tages, hinausshufen.

Ich grüße sie mit dem Troste des Ewigen!

Woltersdorf bei Erkner, 1922 und 1926.

F i d u s.

Zwei Plaudereien aus dem von Wilhelm Munneke herausgegebenen Kalender „Rund um den Drömling 1927“. — Sonderdruck vom Fidus-Verlag G. m. b. H., Woltersdorf bei Erkner-Berlin (vormals Verlag des St. Georg-Bundes)