

Kollegen. Sie werden ihre Stimme laut und eindringlich erheben. Der Artikel 20 wird ihren Schutz erfahren und der Artikel 27, der jedem Rutscher erlaubt, seiner Meinung Worte zu leihen, wird von ihnen wohl auch für ihre Klasse in Anspruch genommen werden. Kommen muß der Tag, da die deutschen Universitätsprofessoren gegen die ihrem Stande zugefügte Unbill endlich zu männlicher Abwehr sich erheben.

H. L.



Rahmenkunst.

Was die Sathspiele für die griechischen Dramen bedeuten, das bedeutet die Rahmenkunst für die große Kunst. Mit der starken Kontrastwirkung rechnet die Kunst des Rahmens. Ohne Gegensatz kommt uns aber nichts zum Bewußtsein, und deshalb ist die Rahmenkunst eine sehr notwendige Kunst; sie übernimmt die Rolle des Impresario, des Arrangeurs, des Kritikers. Die Rahmenkunst spielt im Gefolge Apolls den großen Zeremonienmeister, dem auch die Tiefen der Ethik und die Pikanterien einer feinerzogenen Symbolik nicht unbekannt sind; dem Allegorischen und Reindekorativen ist der große Zeremonienmeister durchaus nicht abhold und fürs Ornament schwärmt er beinahe.

Die Rahmenkunst hat was Sprechendes und will was bedeuten, wenn sie stille, nur dem Gefühlsvermögen geöffnete Bilder umschließt; sie wird schweigend und reindekorativ, wenn sie eine Kunst vorführt, die größere Parteen des Gehirns in Anspruch nimmt.

Ein Kunstwerk ohne Rahmen ist nicht denkbar. Nichts steht allein — auch das größte Kunstwerk nicht. Die große Sphinx am Nil ist auch umrahmt — vom blauen Himmelsgewölbe. Es giebt aber auf Erden nur sehr wenige Kunstwerke, die diesen größten Rahmen vertragen; billig ist er wohl, aber er kann auch höchnisch machen. Und deshalb soll der Mensch der Rahmenkunst mehr Aufmerksamkeit widmen als bisher; die Sphinx-Kunst ist zu selten . . .

Die Skulptur hat die Rahmenkunst ganz besonders nötig. Ein architektonischer Rahmen ist dem Bildhauer lieber als ein vegetativer. Wenn der Künstler auf die Mehrfarbigkeit verzichtet, werden einfache Stoffhinterwände, selbst Spiegeltücher, immer wirkungsvoller sein als dekorative Makartarrangements; nur die polychrome Plastik verlangt nach einer anspruchsvolleren Rahmenkunst.

So ist es — so braucht es aber nicht zu sein. Es ist sogar nicht gut, daß es so ist.

Wenn die Rahmenkunst, was wohl nicht zu leugnen, nur eine starke Kontrastwirkung dem inneren Kunstwerke gegenüber anstrebt, so darf doch dieser Kontrast nicht bloß im „bedeutungslosen“ Rahmen erblickt werden. So bedeutend, daß das Bedeutungslose den Gipfel des Kontrastes bedeuete, sind ja die Werke der Bildhauerkunst im allgemeinen nicht. Die Plastik wird immer in erster Linie reinformal sein wollen, und zum Formalen bildet das Symbolische einen passenden Gegensatz — auch das Ornamentale, soweit es Symbolwert besitzt, hebt sich scharf vom Formalen ab.

Der „Ideerahmen“ des Bildhauers muß indessen eine dem Kunstwerke angepaßte Architektur sein. So wie die knidische Venus einen besondern Tempel beanspruchte, so muß auch die moderne Plastik, wenn sie was vorstellen will, mindestens einen eigenen Saal beanspruchen, der nur für das einzelne Kunstwerk da ist, zu diesem den Rahmen darstellt.

So würde die Rahmenkunst des Bildhauers zu einer besondern architektonischen Kunst werden, die aber der Bildhauer nicht ganz und gar dem Architekten überlassen sollte . . .

Jedenfalls geht es nicht so weiter, daß die Bildhauer der Rahmenkunst vornehm den Rücken kehren. Der Künstler muß mindestens die Umgebung, in die sein Werk hinein soll, in seinem Interesse umformen. Sich bloß auf einen grünen Laubhintergrund verlassen, wird jederzeit sehr bequem und beinahe simpel aussehen. Emailwände, Tropfsteingrotten, Wasserfälle, Lichtarrangements, ornamentierte Wandflächen, Mosaik und symbolistisch-stilisierte Kleinplastik sind als Rahmenkunst ebenfalls sehr wichtig — wenn ein eigener Tempel nicht in Frage kommt. Und mit dem freien Himmel als Rahmen sollte der Künstler selbst auf den Giebelkanten unserer Staatsgebäude recht vorzüglich sein. Das Kunstwerk muß sehr groß sein, wenn der Rahmen sehr groß ist. Allerdings — und das dürfte das Ansehen der Rahmenkunst merklich heben — schadet es durchaus

nicht, wenn der Rahmen zuweilen „reizvoller“ wird als das Umrahmte! Wenn Beides nur einen Kontrast bildet! Man kann auch ein Nichts umrahmen! Dadurch wird dieses nicht zu einem Etwas! Der Rahmen macht keine Arbeit bedeutender! Im Gegenteil! Er setzt nur in Szene, macht das Publikum empfänglich — und anspruchsvoll. Der Kontrast soll kein Mißverhältnis erzeugen. Die Rahmenkunst ist, wie schon gesagt, gern eine Art Regisseur, der die eine Seite mehr hervorhebt, die andere zurückdrängt, bald verdeckt und bald beleuchtet, zuweilen ein kritisches Lächeln und ein bißchen Selbstironie zeigt und so oft wie möglich die Tiefe und die Höhe markiert.

Es steckt etwas Agitatorisches in der Rahmenkunst, sie hat einen Ellenbogencharakter, will immer für etwas anderes Raum schaffen. Rahmenkünstler haben zumeist (siehe Klinger!) ein ursprüngliches Agitatorentalent. Und es fragt sich noch sehr, ob das der große Künstler entbehren kann . . .

Die Baukunst aber ist eigentlich die Rahmenkunst an sich. Die Wände umrahmen das Zimmer, die Außenarchitektur die Innenarchitektur, und in Beiden ist eigentlich alles immer Rahmen zum anderen — das Gitterwerk der Säulen umrahmt die Eingangspforten, das Dach die Fassade, die Fassade den Turm, der Giebel die Fenster u. s. w.

In der Architektur wissen wir nie so recht, wo die Rahmenkunst aufhört und die Kernkunst anfängt. Es dreht sich ja eigentlich nur darum, geschlossene Räume wirkungsvoll einzurahmen, und man könnte beinahe geneigt sein, die Existenz einer architektonischen Kernkunst ganz und gar zu leugnen. Das ginge wohl, liese jedoch bloß auf Spitzfindigkeiten hinaus. Man kann doch das Ganze eines Bauwerkes ebenfalls als Kernkunst auffassen und die umgebende Landschaft als Rahmen.

Die scharfen zackigen Bergkonturen Griechenlands bildeten zur gradlinigen hellenischen Architektur einen starken Kontrast. Zur Gotik paßt die gradlinige Ebene als Rahmen. Die Vegetation, die selbstverständlich der Baukunst gute Hundert Schritt vom Leibe gehalten werden muß, hat so viel Volles, daß sie eigentlich nur luftige Sommerschlösser und Pflöcke umrahmen dürfte; der schweren Architektur gegenüber ist sie selber zu schwer.

Auf die Kontrastwirkung kommt es in der Baukunst mehr als in allen anderen Künsten an. Und da das Bauwerk selbst eigentlich nur eine komplizierte Rahmenkomposition ist, so muß

es sich auch neben den anderen Kontrasten durch scharfe Farbenkontraste Geltung verschaffen. Ist der umgebende Naturrahmen sehr bunt, so ließe sich wohl wie in Hellas eine monochrome Architektur denken — diese bildet aber immer nur eine Ausnahme — selbst im alten Hellas. Die Monochromie im Bauwerke wirkt, wenn sie sich öfters vorwagt, aufdringlich, unorganisch und durchaus nicht „vornehm“; die Aesthetiker, die letzteres behaupteten, mißverstanden die Stellung der hellenischen Architektur.

Indessen — wenn wir den Begriff „Rahmenkunst“ erweitern, so werden wir öfters weiter gehen, als wir anfänglich wollten. Am wichtigsten wird das Thema immer von der Malerei genommen werden — da ist der Rahmen schlechterdings nicht zu umgehen, und der Künstler denkt auch seltener ohne Rücksicht auf ihn.

Aus dem bisher Gesagten ergeben sich nun ohne weiteres auch die Grundsätze, nach denen die Malerrahmen beurteilt und behandelt werden müssen. Auch hier dreht sich alles um die Erzeugung von Kontrasten. Und da es sich darum dreht, so sind die goldenen Barock- und Rokoko-Rahmen allmählich abzuschaffen; sie hatten ja ihre Berechtigung in den Schlössern des vorigen Jahrhunderts, in denen sie „mit den Wänden zusammen“ den Rahmen des Gemäldes bildeten. Heute aber fehlt die entsprechende Architektur, und der Goldrand flüht sich nicht ins Ganze. Allein kann der Goldrand gar keinen Kontrast zu einem Gemälde vorstellen.

Will der Maler bei der Komposition seines Rahmens von Wand- und Zimmer-Architektur absehen, so ist er genötigt, Rahmen herzustellen, die sich dem Charakter verschiedener Zimmerverhältnisse anpassen — und da ist denn das Natürliche ein Ornament-Rahmen.

Das Ornament unterscheidet sich von der reinformalen Arabeske und der stillosen Naturarabeske durch das ständige Bestreben, bedeutsam und vieldeutlich wirken zu wollen. Das orientalische Teppich-Ornament ist noch immer das Muster-Ornament, und der europäische Künstler würde, wenn er den Geist der orientalischen Stilkernmotive in sich aufnahm, auch ein eigenes symbolisches Ornament zu schaffen im Stande sein.

Will der Maler, durch den Ideengehalt seines Bildes bewegt, im Rahmen bloß reindekorativ wirken, so wird er schon mit den einfachsten Einfällen einen Kontrast-Effekt erzielen; er hat immer

nur ein Gegenspiel zu suchen. Ein strahlenartig nach allen Richtungen aufblühender Dolchkranz würde ein friedliches Familienbild kräftig herausheben, Musterstühlen passen vorzüglich für ein Asketenstück, und eine holländische Brügelzene ließe sich effektiv mit einer zarten Perlenkette umgürten. Das Zielliche muß sich zum Großen, das Kleine zum Kleinen, das Erhabene zum Gemeinen gesellen — es steckt kaltblütiges Philosophenblut in der Rahmenkunst. Gleichzeitig äußert sich auch viel leichtes Spiel in der Kunst, von der die Kernkunst umgeben wird; aber je schwerer diese ist, um so leichter kann jene sein.

Der Ideal-Rahmen des Malers bleibt natürlich genau so wie der des Bildhauers — das Extragemach. Daran denken natürlich nur sehr wenige Künstler. Aber können sie das auch verantworten? Sind unsere ersten Künstler nicht zu bescheiden? Wäre es wirklich zu viel verlangt, wenn ein Böcklin für ein Gemälde, das mit 15 000 Gulden bezahlt wird, ein kleines Gartenhaus für 5—6000 Gulden beanspruchen wollte, in dem nur sein Bild thronen darf? Brillanten faßt man doch ebenfalls in den kostbarsten Metallen — warum also soll man nicht Kunstwerke ähnlich fassen?

Zum mindesten ist es ganz unerfindlich, warum man die gewöhnlichen Leder- und Stoffrahmen nicht mit edlen Steinen verziert; es brauchen ja nicht gleich echte Brillanten verwandt zu werden; Türklise thun auf Leder, und Granaten, thun auf Sammet schon genug. Bei der Wahl des Rahmenmaterials sollte gleichfalls stets eine Kontrastwirkung spürbar sein; Graumalerei sieht in prunkender Seide sehr gut, und manches Rokoko-Bild würde sich gern in Schmiedeeisen fassen lassen.

Ist ein Zimmer mit absichtlicher Einfachheit möbliert, so werden die Rahmen natürlich ebenso einfach wie die Möbel sein müssen. Abgesehen von den ganz anspruchslosen Bildern, die nur einen Erinnerungswert besitzen und beliebig umrahmt werden dürften, kommt die Einfachheit des Rahmens bei Bildern mit ausgesprochenem Feinsinn, der doch sehr kompliziert ist, wohl angenehm zur Geltung — aber sonstwo nicht so leicht. Die Einheitlichkeit der Zimmerausstattung ist natürlich auch maßgebend für die Rahmenkunst; ein elegantes Pöle-Möle kann ja gleichfalls was Einheitliches bekommen — jedoch das muß dann auch so wirken . . .

Was man aber sonst nur auf Bildern sieht, darf man nicht auf Rahmen sehen; figürliche und naturalistische Kompositionen lehnt die Rahmenkunst rundweg ab. Ausnahmen werden

zu allen Zeiten das Stifgefühl verletzen, wenn sie auch noch so geistreich empfunden würden.

Jed Uebrigen ist eine Kunst ohne Rahmen gar nicht denkbar. — Alles muß einen Rahmen haben. Jedes Ding muß sich immer durch einen Kontrastand einführen; ohne Kontrastwirkung käme uns nichts zum Bewußtsein, dieses würde ohne jene gar nicht existieren.

Es ist also wahrlich durchaus nicht „vornehm“, wenn sich die Künstler um die Rahmenkunst nicht viel kümmern mögen. Man wird versucht, ein gutes Kunstwerk in „gewöhnlichen“ Rahmen geringer zu taxieren.

Heute sind wir bereits so weit, daß selbst die Dichtkunst des Rahmens nicht entraten möchte. Schon mehren sich jene Sammelbände, die in Stile der „Märchen aus Tausend und Einer Nacht“ zu einem großen Ganzen zusammenkomponiert sind. Auch in der Dichtkunst will man alles in besonderer Art durch eine Art Rahmen einführen; die illustrierten Zeitschriften haben der literarischen Rahmenkunst schon die Wege geebnet.

Im Verhältnis der Kernkunst zur Rahmenkunst steht überall die Kontrastwirkung als leitende Grundidee da. Und aus dem bisher Gesagten ergibt sich das Weitere und Nähere über das Buchgewerbe und das gesamte Kunstgewerbe ganz von selbst.

Der Rahmen will überall mehr sein als ein bloßer Abschluß, er will auch gleich einen Anschluß zur weiteren Umgebungs bilden und schließlich — auch eine eigene Kunst für sich sein.

Wohl kann man behaupten, daß in dem ständigen Streben nach Kontrasten etwas Zerstückendes liege. Aber es giebt eben keine unantastbaren Wahrheiten und auch keine unantastbaren Kunstwerke und andere Dinge. Das Absolute giebt's für uns nicht. Alles erscheint immer gleich mit einem Kontrastande — und deshalb soll das Kunstwerk diesen auch nie vermissen lassen. Der „Rand des Gegenstandes“ mit seiner Randgloussweise ist unumgänglich notwendig — kein Kunstwerk ist ohne diesen Rand vollständig.

Die Rahmenkunst besitzt, wie schon gesagt, einen philosophischen Kern, der den Künstler unter allen Umständen vor Einseitigkeit bewahrt. Auch das Zerstückende hat seinen Welt- und Lebenswert.

Ein unablässiges Vorführen der Gegenfälle erzeugt zudem jenen großen Humor, ohne den die große Kunst schlechterdings nicht auskommen kann.

Der Kontrast befreit, giebt uns das Gefühl, daß wir über dem Stoffe stehen. Und dieser Dribberstand ist der Hauptfaktor des großen Humors.

Und so kann alles einen Kontrastrahmen gebrauchen — selbst Effahs! Man fürchte sich nicht vor dem Allgeistreichen, das „zeitweise“ dumm macht! Ihm verdanken wir jene große Lebensweisheit, die Nichts für fest hält außer dem eigenen Ich, uns aber gleichzeitig immer wieder fähig macht, über Nichts so stark zu lachen — wie über uns selbst.

Was die „humoristischen“ Satyrspiele für die griechischen Dramen bedeuten, das bedeutet die dem großen Humor wahrlich nicht fremde Rahmenkunst für die Kernkunst.

Paul Scheerbart.



Das Sozialmuseum.

Wohlstand für Alle ist das Beste. Reichthum Einzelner hätte im Zukunftsstaat, in welchem es Jedermann leidlich gut ergehen soll, gar keinen Sinn — noch weniger als unter der heutigen Wirtschaftsordnung. Heute hat er wenigstens das eine Gute, daß er in den Händen wahrer Menschenfreunde viel Segen stiften kann. Die wirklichen, d. h. thalkräftigen Menschenfreunde unter den Reichen sind leider viel zu dünn gesät, aber es giebt ihrer immerhin welche. In Frankreich heißt einer von ihnen Graf Chambrun, und seine „Spezialität“ ist, mit vollen Händen zu geben für eine ganz neuartige humanitäre, insbesondere arbeiterfreundliche Einrichtung: ein sozialwirtschaftliches Museum, das Pariser Musée social, das er selbst ins Leben gerufen hat, mindestens in seiner jetzigen Gestalt.

Die große Pariser Weltausstellung von 1889 wies zum erstenmal eine eigene „sozialökonomische Gruppe“ auf. Nach

Schluß jenes Schaugepränges erhoben sich viele Stimmen gegen die bevorstehende Verstreumung der Bestandteile dieser Gruppe. Eifrige Männer bewirkten, daß die betreffenden Aussteller alles dem Staate schenkten. Aus den Geschenken nebst vielen neuen Objekten ging das am 20. März 1892 eröffnete Institut „Museum und Bibliothek für Gewinnbeteiligung, Genossenschaftswesen und Arbeitervereine“ hervor, das von einer aus volkswirtschaftlichen Fachleuten u. a. bestehenden „Museums- und Bibliotheks-Gesellschaft“ verwaltet wurde. Würdiger als durch die Errichtung dieser Anstalt hätte man das damalige Halbjahrhundert-Jubiläum der Arbeiter-Gewinnbeteiligung (1842 durch Declairve in die Praxis eingeführt) wahrlich kaum feiern können und darum stand mit Recht der Pariser „Verein zum Studium der Gewinnbeteiligung“ an der Spitze der Museumabewegung.

In den Sitzungen des Vereins hieß es u. a., dieser wolle „die Sammlung durch Schenkungen oder Erwerbungen vergrößern und sie nach Maßgabe der verfügbaren Mittel verwalten, bis die Übergabe in die Verwaltung des Staates möglich sein werde“. Die Verstaatlichung wurde bereits Mitte 1892 endgiltig beschlossen, nachdem die Gründung eines staatlichen Musée d'économie sociale längst in Aussicht genommen worden war. Jules Roche, damals Handelsminister, veranlaßte den höheren Arbeitsrat, sich mit der Frage der künftigen Gestaltung des Museums zu befassen und bald (März 1893) konnte durch den neuen Handels-Minister Jules Siegfried der Deputiertenkammer ein Gesetzentwurf vorgelegt werden, in welchem für die ersten Posten der Einrichtung und Ausrüstung eines solchen „Sozialökonomischen Museums“ im Rahmen des „Nationalkonservatoriums der Künste und Gewerbe“ 47500 Fres. verlangt wurden. Im Motivenbericht fanden sich die Aufgaben der Anstalt in nicht weniger als 16 „sections“ geteilt.

In dem Augenblick, da dieses Staatsmuseum seiner Verwirklichung entgegen ging, im Frühling 1894, erschien Graf Chambrun auf der Bildfläche und erbot sich, eine musée social auf eigene Kosten zu errichten und zu erhalten, und zwar