

Vor 100 Jahren scheiterte die Zeitschrift *Genius* grandios

Wer die Illustrierten nicht mehr sehen mag, die glitzernden Büchertische mit den Bestsellern des Tages, all diese Stapel bunt bedruckten Papiers, die täglich um unsere Gunst werben wie permanente Wahlplakate, wer dieses Überangebot an literarischem und grafischem Fastfood satt hat, dem empfehle ich eine Diät: Man lese und blättere nur noch in Büchern, die mindestens 100 Jahre alt sind.

Keine Angst: Die ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts waren kein Idyll, keine langweilige, vielmehr eine höchst bewegte Zeit der Um- und Aufbrüche, den heutigen vergleichbar. Die Journale, die diese Bewegung zum Ausdruck brachten, hießen *Sturm*, *Revolution* oder *Die Aktion*. Sie entstanden vor dem großen Krieg, den sie mit den avanciertesten Künsten in ganz Europa vorwegnahmen. Konstruktivismus nannte sich die Avantgarde in Russland, Futurismus in Italien, Kubismus in Frankreich und Expressionismus in Deutschland. Ihnen allen gemein war das Zerschneiden der tradierten Ordnung, die Sprengung der perspektivisch geordneten Welt, das Herauslösen, die Emanzipation des einzelnen Tons, der Farbe, des Wortes, die, energetisch aufgeladen, die Betrachter, Hörer und Leser mit unmittelbarer Wucht wie Geschosse trafen und verstörten. Hatte das Publikum diese Auflösung des Weltganzen in expressive Bruchstücke vor dem Krieg noch halb als Unvermögen belächelt, halb als Angriff auf die hehre Kunst verdammt, so verwirklichten sich die apokalyptischen Visionen der Maler und Dichter auf den Schlachtfeldern als Dauerschock. Eine Welt, die so stolz auf ihren technischen Fortschritt war, hatte sich selbst mit ihrer fortgeschrittensten Maschinerie, mit Panzern, Megageschützen, Luftbombnern, Kriegsschiffen und Gasgranaten in die Luft gesprengt.

So wurde der Expressionismus ungewollt zum Naturalismus des Krieges, aus dem er als Sieger hervorging. Es wurde Mode und am Markt belohnt, in diesem Stil zu malen und zu dichten. Doch wollte die Avantgarde keine Kunsttechnik sein, und vor allem wollte sie mehr als nur die Zerstörung der überkommenen Welt, die Zerschlagung der »alten Tafeln«, wie Nietzsche es im *Zarathustra* verkündet hatte. Aus dem Zerfall der mechanisch erstarrten Ordnung sollte eine neue des Geistes hervorgehen. Im Hoffnungssog der Novemberrevolution von 1918 keimten denn auch Blätter wie *Der Anbruch*, das Jahrbuch *Die Erhebung* oder die Schriftenreihe *Umsturz und Aufbau*.

Die bei weitem interessanteste und anspruchsvollste Kunst- und Literaturzeitschrift der Nachkriegsjahre hieß *Genius*. Sie bestand nur

# GENIUS

ZEITSCHRIFT FÜR WERDENDE  
UND ALTE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON  
CARL GEORG HEISE  
HANS MARDERSTEIG  
KURT PINTHUS



ERSTES JAHR 1919

---

KURT WOLFF VERLAG

drei Jahre und hat doch Maßstäbe gesetzt – Titelblatt des ersten Bandes 1919. inhaltlich wie formal. Schon äußerlich fiel sie aus dem Rahmen. Mit einer Größe von 35,5 mal 26,5 Zentimetern stachen die Hefte aus dem üblichen Zeitschriftenmaß heraus. Sie erschienen halbjährlich seit dem Frühjahr 1919 als Broschüren, die aber »Bücher« genannt wurden und die man später auch als Jahresbände in Halbleinen oder Halbpergament erwerben konnte. Jedes dieser Bücher bestand aus zwei Abteilungen: *Die bildenden Künste* sowie *Dichtung und Menschheit* und umfasste zirka 160 Seiten.

Von Anbeginn sollte es eine »Zeitschrift für alte und werdende Kunst« sein, die nicht nur das Neueste vom Neuen bringt, sondern zugleich das Bewahrenswerte des Vergangenen als Anregung für die Gegenwart sichtet und beide an ihrer Lebenskraft misst. Der erste Band setzt mit einer redaktionellen Vorbemerkung ein: In



Doppelseite des ersten Bands mit der Einleitung von Georg Heise und dem montierten Offsetdruck der Zeichnung *Christuskopf* von Emil Nolde.

kritischer Stunde scheine Kunst entbehrlich. Doch die nötige Konzentration der Kräfte erfordere nicht »Beschränkung des Kenntnisgebiets«, sondern Ausrichtung auf »wesentliche Werte«. Es sei Gebot der Stunde, auch das

künstlerische Bild der Zeit zu prüfen, den Geist der Epoche zu erkennen. Die »Sucht zum Ungewöhnlichen um jeden Preis« habe die Schaffenden in falschen Ruf gebracht. Es gelte, das Einigende bewusstzumachen, statt Propaganda eine besonnene Auswahl des Besten zu betreiben, als Maßstab allein gelten zu lassen, ob das Werk »selbst Leben hat und Leben zeugt«. Die Feuerprobe solcher Lebendigkeit bestehe darin, »standzuhalten neben Werken von erprobter Dauer«. Die letzte Entscheidung treffe aber nicht vernünftiges Abwägen, sondern das »Gefühl für Echtheit und Notwendigkeit alles werdenden«, nicht Gerechtigkeit, sondern Liebe. (S. 1 f.)

Das war das Programm der Zeitschrift, das mit seinem Pathos von Geist und Liebe selbst in den Chor des Expressionismus einstimme. Die Volte gegen die nüchterne Ratio mag uns allzu blumig erscheinen, doch das Bild, das ebenso programmatisch neben diesem Text steht, gibt zu denken: ein *Christuskopf* von Emil Nolde, eine aquarellierte Federzeichnung, deren »Echtheit« man tatsächlich fühlen kann. Natürlich lässt sich dieses Gefühl auch rational ergründen: Die zusammengezogenen Augen, die hochgezogenen Brauen an der Nasenwurzel, der halbgeöffnete Mund, das alles macht den Schmerz des mit schwarzem Haar und Bart gerahmten



Gesichts spürbar. Die Komplementärfarben Grün für die Augenhöhlen und Rot für Wangen und Lippen verstärken die Lebendigkeit, die zudem der schnelle, auf das Wesentliche konzentrierte Strich im wahrsten Wortsinn verkörpert. Ein Augenblicksbild huscht aus den Tiefen der Vergangenheit auf und spricht uns unmittelbar an, ganz und gar vergegenwärtigt.

Der Holzschnitt *Aus der Tierlegende* von Franz Marc aus Band 1.

Mehr lässt sich dazu nicht sagen, jede weitere Stilerörterung würde nur den lebendigen Eindruck des Bildes zerreden, das Gefühl seiner Echtheit oder inneren Wahrhaftigkeit. Kunstwerke, zumindest der Moderne, lassen sich nicht nach wahr oder falsch, nach gut oder schön bemessen. Einem Publikum, das mit Schlafzimmerbildern eines himmlisch verklärten Jesus aufgewachsen war, musste Noldes irdischer Christus hässlich erscheinen, obwohl oder gerade weil der vitale Ausdruck, den er ihm verlieh, in sich stimmig, wahrhaftig ist.

Auch die Reproduktion der Zeichnung war hervorragend: ein Offsetdruck mit dem damals offenbar feinstmöglichen Raster auf ungestrichenem Papier, der auf den ersten Blick wie ein Lichtdruck wirkt, ein nahezu perfektes Faksimile von einer Qualität, die man auch in heutigen Katalogen kaum findet. Solche Farbbilder waren 1919 selten und ihre Herstellung teuer. Die Mehrzahl der Abbildungen sind daher in Graustufen gedruckt, allesamt jedoch ausgeschnitten und per Hand auf die Buchseiten geleimt. Und das sind pro Jahresband über hundert Bilder – eine Arbeit, die heute unbezahlbar wäre.

Die Idee des Ganzen hatten Hans Mardersteig und Georg Heise,



Die Lithografie *Mädchenkopf*  
von Ignaz Epper  
aus dem ersten Band.

beide keine dreißig Jahre alt. Ihr Vorbild waren die großen Zeitschriften der Jahrhundertwende: *Pan*, *Insel* und *Hyperion*. Heise, 1890 als

Sohn einer Hamburger Kaufmannsfamilie geboren, hatte Kunstgeschichte studiert und über norddeutsche Malerei des Mittelalters promoviert. 1916 wurde er Mitarbeiter der Hamburger Kunsthalle, 1920 Museumsdirektor in Lübeck, 1945 Leiter der Hamburger Kunsthalle. Er war es, der Kurt Wolff für die ambitionierte Zeitschrift gewann. Der Leipziger Verleger, in dessen Reihe *Der jüngste Tag* die besten Expressionisten vertreten waren, hatte nur eine Bedingung: die Mitarbeit von Kurt Pinthus. Der war Lektor im Wolff-Verlag, mit all den jungen Dichtern von Becher bis Werfel befreundet und edierte 1919/20 gerade mit *Menschheitsdämmerung*.

*Symphonie jüngster Dichtung* die wichtigste Anthologie expressionistischer Lyrik. Als Mitherausgeber des *Genius* erschien er nur im ersten Jahrgang. Für die Gestaltung und den Gesamthalt war Hans Mardersteig verantwortlich. 1892 in Weimar geboren, entstammte er einer Künstlerfamilie, hatte jedoch zunächst Jura studiert. Um ein Lungenleiden zu kurieren, zog er 1922 ins Tessin und gründete in Montagnola die legendäre *Officina Bodoni*. Auf der Suche nach der idealen Schrift orientierte er sich, wie vor ihm auch Harry Graf Kessler, an der italienischen Renaissance. In Anlehnung an die *Bembo* entwickelte er die *Griffo* (1939), später die *Pacioli* (1954) und die *Dante* (1955).

Auch für *Genius* verwendet Mardersteig eine Renaissance-Antiqua. Die Schrift wirkt durch ihre Rundungen harmonisch und strahlt vor allem auf der Titelseite Souveränität aus. Das V als U im Titel hat römische Strenge, die aber durch die Anmut des Signets ausgeglichen wird: die Silhouette einer Gazelle, die leicht und grazil über eine stilisierte Blume oder ein blühendes Gebüsch springt. Mardersteig gewann dafür Emil Preetorius, einen der erfolgreichsten Illustratoren und Buchgestalter seiner Zeit. Weniger gelungen waren die Zwischenüberschriften, die die Bildenden Künste von den literarischen Beiträgen trennten: Die serifenlosen Versalien wirken reklamehaft künstlich aufgesetzt statt organisch verbunden. Auf Spielereien, die damals schon für Aufsehen sorgen sollten, verzichtet Mardersteig. Den Fließtext ließ er in zwei Spalten setzen, die das Lesen der weit laufenden Schrift in kleinerer Type erleichtert. Der geschwungene Unterstrich unter dem »Q«, der das »u« einbindet, verleiht dem Textblock einen Hauch von Eleganz. Der Satzspiegel hat klassische Maße: 2,35 Zentimeter im Bund, 3 Zentimeter am oberen und 4,7 Zentimeter am Seitenrand sowie 7 Zentimeter am Fuß ergeben annähernd den Goldenen Schnitt und lassen den Text atmen.

Den Druck auf leicht geripptes Maschinenbütten übernahm Drugulin in Leipzig. Das Wertvollste der Zeitschrift waren die insgesamt 16 originalgrafischen Beilagen, die den Heften oder »Büchern« eingebunden wurden. Von acht Holzschnitten stammten gleich zwei von Karl Schmidt-Rottluff (*Kopf und Lesender Mann*), einer aus dem Nachlass von Franz Marc (*Aus der Tierlegende*), Richard Seewald lieferte ein koloriertes Blatt (*Der Hirte*), drei Kopfstudien erschienen von Erich Heckel, Max Kaus und André Rouveyre sowie eine Art soziales Kaleidoskop von Frans Masereel (*Businessman*). Sieben Lithografien stammten von Karl Casper (*Johannes auf Patmos*), Ignaz Epper (*Mädchenkopf*), Georg Ehrlich (*Tröstung*), Archipenko (*Figürliche Komposition*), Karl Hofer (*Das Nest*), Alexander Kanoldt (*Klausen*) und Edwin Scharff



Der Holzschnitt *Businessman* von Frans Masereel aus dem zweiten Band.

(*Die Brüder*). Eine Originalradierung stellte Heinrich Nauen (*Mutter und Kind*) zur Verfügung. Ein zweifarbiger Holzschnitt von

Kirchner war für den dritten Band angekündigt, konnte aber »wegen drucktechnischer Schwierigkeiten« nicht realisiert werden.

Das waren nicht die besten Blätter der Epoche. Der Sammelband *Deutsche Graphiker der Gegenwart*, den Kurt Pfister 1920 bei Klinkhardt und Biermann im nahezu gleichen Format herausgab, war mit 23 Originalen, unter anderem von Käthe Kollwitz, Klee, Grosz, Meidner, Beckmann, Barlach und Feininger, repräsentativer bestückt. Ganz zu schweigen von der Mappe *Arno Holz zum 60. Geburtstag*, die 1923 in 100 signierten Exemplaren im Fritz Gurlitt Verlag erschien. Freilich waren diese Ausgaben damals schon nur für wenige Vermögende erschwinglich, während sich *Genius*



an ein breiteres Publikum wandte. Dem bot die Zeitschrift neben einem Mix aus Originalgrafiken und qualitativ hochwertigen Reproduktionen eine Vielfalt an Textbeiträgen. Die Aufsätze zur Kunst umfassten Malerei und Grafik ebenso wie Plastik und Architektur, die Suche nach Grundprinzipien von Ausdruck und Gestaltung reichten von Höhlenzeichnungen der Steinzeit bis in die unmittelbare Gegenwart. Erstaunlich war die Wertschätzung des Jugendstil-Designers Henry van de Velde für den jungen Frans Masereel, dessen Holzschnittzyklen er als »Dramen ohne Worte« deutet, als stillgestellte Filmbilder (Bd. 2, S. 57–62). Treffend die Anmerkungen von Kurt Karl Eberlein zu den Aquarellen, die Franz Marc als Postkarten versandt hat (Bd. 3, S. 173–179), Hausensteins

Die Lithografie *Figürliche Komposition* von Alexander Archipenko aus dem dritten Band.





Lithografie *Das Nest*  
von Carl Hofer  
aus dem ersten Band.

Vergleich mittelalterlicher Miniaturen von Rabanus Maurus mit der Mal- und Sehweise von Klee (Bd. 2, S. 248) oder de Marsalles Beobachtungen an Kirchen-

skizzen: Er zeichne, wie andere schreiben, löse den Gegenstand in eine Hieroglyphenschrift auf (ebd., S. 217).

Noch immer bedenkenenswert sind kulturtheoretische Reflexionen: etwa Heises Frage, ob es nicht eine grundverkehrte »Einkerkerung des Lebendigsten« (ebd., S. 3) sei, wenn Museen sich an der neuesten Kunst orientieren, bevor die sich überhaupt im Leben bewähren kann, oder wenn Bilder nur noch für Ausstellungen gemacht werden, dann vergifte das »Gefallenwollen« (Bd. 3, S. 20) die Kunst.

Dabei ging der Blick weit über Deutschland hinaus: So heißt es im ersten Band bei Wilhelm Niemeyer über die Kunst Afrikas: »Sie ist die klarste Erfüllung des ursprünglich plastischen Formgebots, Verwirklichung der reinen Idee von Plastik.« (S. 82) In Band 2 reflektiert Karl With Tierdarstellungen in Asien. In chinesischen Plastiken sieht er »die Magie des Selbstverständlichen« am Werke, den »sanften Rhythmus eines ungeteilten Einigseins unter den Menschen, Tieren, Bäumen und Sternen« (S. 41). Im dritten Band berichtet Felix von Luschan von Bronzen aus Benin: 1897 hatten englische Offiziere den westafrikanischen Königshof erobert und dem Erdboden gleich gemacht. Zu ihrer privaten Beute zählten Bronze-Reliefs aus dem 16. Jahrhundert, die von Luschan auf Auktionen als Zeugnisse höchster Meisterschaft für das Berliner Völkerkundemuseum erwarb. Sein Kommentar: es gibt »in Afrika keine anderen ›Wilden‹ ... als einige toll gewordene Weiße« (S. 240).

Der Ankauf aus britischem Privatbesitz hat die Kunstwerke als solche gerettet. Wenn sie demnächst, laut einer Erklärung des Auswärtigen Amtes vom Oktober 2021, an das heutige Nigeria zurückgegeben werden sollen, möge man auch diese Dialektik bedenken. Nicht jeder Museumsaufkauf ist kolonialer Raub, und es macht einen Unterschied, ob man Völker überfällt oder deren Kunst für die Menschheit bewahrt. Dieses Credo der Humanität brachte im ersten Band Kurt Pinthus mit einer *Rede an die Weltbürger* programmatisch zum Ausdruck: »Dies gemeinsame Schicksal: aus der Unendlichkeit bewirkt zu sein und in die Unendlichkeit zu wirken, macht Euch zu Brüdern und fordert von Euch, Menschen aller Völker der Erde, die Pflicht, als Weltbürger Euch zu fühlen und als Weltbürger zu leben!« (S. 163) Freilich mündet dieses Weltbürger-Pathos in das gleiche Dilemma, in das sich bereits Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* 125 Jahre zuvor verstrickt sahen: Die »Weltrevolution« (S. 172) setzt voraus, was sie erschaffen, in Freiheit setzen will: den neuen, weltbürgerlich gesinnten Menschen. So bleibt Pinthus nur der Appell, sich von der Idee der brüderlichen Gemeinschaft beseelen zu lassen: »Greifet danach! Glaubt an den zukünftigen Menschen!« (S. 176)

Dass diese Idee allein auch in der Kunst nicht trägt, sah Wilhelm Worringer. Der Kritiker, der mit *Abstraktion und Einfühlung* 1908 die Schlüsselbegriffe zur Selbstverständigung der Expressionisten lieferte, umkreist elf Jahre später deren inneren Widerspruch: dass sie sich an Künsten orientieren, die »vor dem Sündenfall der Individualisierung« liegen, wie die Gotik, der Orient oder die »Primitiven«, doch immer noch ans Ich gebunden nur in individuelle Ekstasen steigern, ins krankhaft Überhitzte, Forcierte, in den Schrei. Dieses Dauerschreien, der »Schreikampf des aufgepeitschten Ichs« (S. 233) markiere eine Sackgasse. Vielleicht werde späteren Generationen der Expressionismus »als heroische Untergangsgebärde der Kunst« erscheinen, als ein »letztes geistiges Sichaufrecken«, wenn sie nicht eine neue Basis im Leben findet. Anders gesagt: »Die Menschheit muß weiter, über den toten Punkt unserer Zivilisationskrise weg, ob die Kunst dabei am Leben bleibt, das ist von zweiter Wichtigkeit« (S. 236).

Damit war nicht nur das Ende der Zeitschrift bereits im ersten Band vorweggenommen. Im dritten erklärt Carl Georg Heise zuletzt, *Genius* habe als Bahnbrecher neuer Werte seinen Zenit überschritten. Zum Vasallendienst an der Tagesmode solle sie nicht verkommen. Außerdem seien Schriftsteller und bildende Künstler »nur mühsam zum gemeinsamen Werk zu bewegen« (S. 355 f.), so dass man den »Waffengang« lieber einstelle statt das Absinken des eigenen Niveaus hinzunehmen.



*Mädchenkopf*, Holzschnitt  
von Karl Schmidt-Rottluff  
aus dem ersten Band.

Die literarischen Beiträge waren so vielfältig wie die zur Kunst. Sie reichten von Bechers *Zion-Gedichten* über Blochs Essay zum Chiasmus im Bauernkrieg bis zu Prosafragmenten von Kafka, Werfel, Gorki und Aphorismen von Rabindranath Tagore, verflochten mit älteren Texten von Jean Paul, Nietzsche und Herder. Als krönender Abschluss erschien im dritten Band noch ein Vorabdruck von Hermann Hesses *Siddhartha*: ein letztes Plädoyer für Souveränität aus Lebensweisheit.

So lehrt diese Zeitschrift, sich nicht nach dem Neuesten des Neuen zu richten, sondern das eigene Tun am lebendigen Erbe vergangener Zeiten zu messen und noch im Scheitern Größe zu wahren. Ist denn die Menschheit 100 Jahre später tatsächlich über den toten Punkt ihrer Zivilisationskrise hinweg, stecken wir nicht noch oder schon wieder mittendrin ...?

*Jens-Fietje Dvards, Schriftsteller, Filmemacher, Chefredakteur der Zeitschrift Palmbaum, Buchgestalter und Herausgeber der Edition Ornament und der Edition Pirckheimer, lebt in Jena. [www.dvards-jena.de](http://www.dvards-jena.de)*