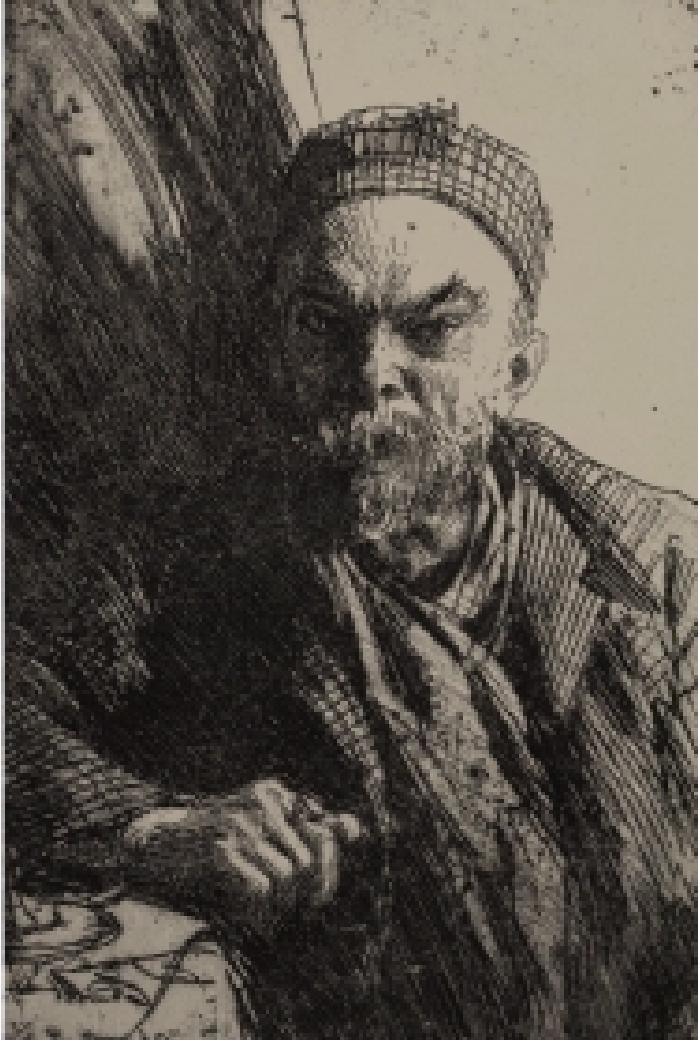


Anne Schulten



Eros des Nordens

Rezeption und Vermittlung skandinavischer Kunst
im Kontext der Zeitschrift Pan, 1895–1900

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

mit Q

Einleitung

Mitte September 1895 leisteten die Redakteure Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum Verzicht auf ihre Stellung und legten den Vorsitz der Zeitschrift *Pan* nieder. Nur wenige Tage zuvor war an den Vorsitzenden der Genossenschaft Eberhard von Bodenhausen ein Antrag auf *Entlassung und Amtsenthebung* gerichtet worden, der von Wilhelm Bode, Alfred Lichtwark, Woldemar von Seidlitz, Karl Koepping und Richard Graul unterzeichnet war. Handschriftlich waren dem Schreiben beigefügt die Namen der Befürworter, neben Adolf Bayersdorfer, Ludwig von Hofmann, Leopold von Kalckreuth, Max Klinger, noch Richard Muther, William Unger und Karl Woermann (Abb. 1).¹ Es standen damit die Gründer des *Pan* zur Disposition, nachdem diese lediglich zwei Hefte verantwortet hatten, mit ihnen das unbedingte Eintreten für die internationale Orientierung des Organs. Vorausgegangen war der Demissionierung eine öffentlich geführte Kontroverse, in der neben Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, auch Eberhard von Bodenhausen, der Vorsitzende der Genossenschaft *Pan*, federführend waren. Lichtwark forderte in dem nach der Entlassung im dritten Heft des ersten Jahrgangs zum Abdruck gekommenen Programmartikel, *Pan müsse ein deutsches Kunstabblatt werden. Wer sich für die Bewegung in Frankreich oder England oder im Norden ernstlich interessiere, werde sich andere Quellen suchen müssen.*²

Ungeachtet des offen zu Tage tretenden Diskurses um die nationale oder aber internationale Orientierung des Organs, hat man als Anlass des Auseinandergehens lange Zeit den von Meier-Graefe eigenmächtig getätigten Ankauf der Lithographie *Mlle Lender en buste* Henri Toulouse-Lautrecs sehen wollen (Abb. 2).³ Die bis dahin geltende Begründung stützte sich wesentlich auf eine Aussage von Bodenhausens, die dieser in einem Briefe an seinen Vater vorgebracht hatte und auf die von den Gründern gestalteten literarischen Reflexe.⁴ Die Forschung ist diesem Bild lange gefolgt.⁵ Erst vor dem Hintergrund der von Catherine Krahmer veröffentlichten, zwischen den Redakteuren, dem französischen Vertreter des *Pan* Henri Albert und Alfred Lichtwark getauschten Briefe, rückte der Richtungsstreit in den Mittelpunkt des Interesses.⁶ Den Ausgangspunkt der vorliegenden Studie bilden die bislang nur auszugsweise und an entlegenen Stellen veröffentlichten Briefwechsel der Pankorrespondenz, die sich in der Hamburger Kunsthalle sowie im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar erhalten haben. Untersuchungsgegenstand sind die skandinavischen Beiträge im *Pan*, auf die zuerst Bengt Algot Sørensen aufmerksam gemacht hat.⁷ Wir werden zunächst eine Bestandsaufnahme vornehmen, da uns scheint, dass nur auf dieser gesicherten Grundlage eine Diskussion der im *Pan* berücksichtigten internationalen Positionen möglich ist.

Während die gleichzeitige Rezeption und Vermittlung der französischen Kunst in Deutschland und des deutschen Impressionismus wiederholt das Interesse der Forschung auf sich zog, wurde der genannten Fragestellung vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zuteil. Dagegen ist unsere Kenntnis der

Kunst und Kultur des Deutschen Kaiserreichs durch mehrere Studien der letzten Jahre entschieden bereichert worden.⁸ Die Unverhältnismäßigkeit wird sicherlich zu Teilen darauf zurückzuführen sein, dass nur vereinzelt wichtige Ergebnisse der skandinavischen Fachliteratur in Übersetzung vorlagen. Begrüßenswert ist hier die unlängst erfolgte Übertragung der Studie Cecilia Lengefelds zu Anders Zorn ins Deutsche.⁹ Ein wichtiger Impuls ist von dem 1993 von Lars Olof Larsson und Bengt Algot Sørensen in Kopenhagen ausgerichteten Symposium *Nordisk konst och Tyskland omkring år 1900* ausgegangen. Der Großteil der nach wie vor instruktiven Beiträge der Beteiligten fand in der *Konsthistorisk Tidskrift* in drei aufeinander folgenden Heften Veröffentlichung.¹⁰ Lars Olof Larsson hat an dieser Stelle einleitend einige der bekannten Probleme zusammengefasst und kritisch angemerkt, dass das tiefere verstehende Eindringen in die Komplexität künstlerischer Austauschprozesse bislang verstellt worden sei durch die Sichtweise, der nach eine einseitige Anregung von der französischen Kunst ausgegangen sei. Es ist hier sicherlich zutreffend darauf verwiesen worden, dass das Hauptinteresse der Forschung dem Aufzeigen von Bildkonzepten gegolten habe, die sich an Vorbildern des Impressionismus und des Synthetismus orientiert hätten. So habe man auch dem Umstand, dass es Léon Bonnat war, der seinerzeit als einer der gefragtesten Lehrenden in Paris zu gelten hatte, wenig Beachtung zukommen lassen.¹¹

Über die Präsenz skandinavischer Künstler auf den großen internationalen Ausstellungen in München und Berlin sind wir nach wie vor kaum orientiert. Damit wissen wir auch nur wenig darüber, welche Werke als bekannt vorauszusetzen waren, noch weniger darüber, welche Anregungen von den dort gezeigten Arbeiten ausgingen. Auch für die Rezeption der skandinavischen Kunst von Seiten der deutschen Kunstkritik gilt, dass diese im Grunde gar nicht und wenn, dann nur auszugsweise erforscht ist.¹² Hier tut sich ein weites Feld für künftige Forschungsvorhaben auf. Erste Ansätze lieferten Cecilia Lengefeld in der genannten Zorn Studie, darüber hinaus Barbara Paul.¹³ Für unsere Fragestellung unverzichtbar sind überdies die im gleichen Zeitraum veröffentlichten Aufsätze Nils Messels zu Andreas Aubert und Widar Haléns zu Gerhard Munthe, die in dem flankierend zu der 1994/95 in Oslo gezeigten Ausstellung *Tradisjon og Fornyelse. Norge rundt Århundreskiftet* publizierten Katalog Abdruck fanden.¹⁴ Die deutsche Forschung hat sich im gleichen Zeitraum insbesondere des Norwegers Edvard Munch angenommen und dabei vorrangig die Ausstellungstätigkeit, die deutschen wie auch die französischen Verbindungen sowie die Rezeption durch die Tagespresse erhellt. In München, Hamburg und Berlin wurde die Ausstellung *Munch und Deutschland* gezeigt, zuvor waren bereits die Pariser Anfänge in der *Munch et la France* betitelten Ausstellung des Munch Museet, des Pariser Musée d'Orsay und der Frankfurter Schirn abgehandelt worden.¹⁵ Einen wichtigen, gleichwohl wenig beachteten Beitrag zu der Aufarbeitung der Jahrhunderte währenden Begegnungsgeschichte zwischen dem europäischen Norden und Deutschland, leistete die 1998 in Stockholm gezeigte Ausstellung *En glömd relation. Norden och Tyskland vid Sekelskiftet - Eine in Vergessenheit*

geratene Begegnungsgeschichte. Der Norden und Deutschland um die Jahrhundertwende. Wir verdanken den im gleichnamigen Katalog enthaltenen Aufsätze Cecilia Lengefelds zu Anders Zorn, sowie Bengt Algot Sørensens, *Den nordiska profilen i den tyska tidskriften PAN*, maßgebliche Anregungen.¹⁶ Der Fragestellung nahm sich überdies die in Stockholm, Oslo und Berlin gezeigte *Wahlverwandtschaft-Ausstellung* des Jahres 1997 und die daran anschließende Schriftenreihe des Nordeuropa Institutes der Berliner Humboldt-Universität an.¹⁷ Einen etwas anders gelagerten Schwerpunkt setzt das seit 1999 an der Christian-Albrechts Universität Kiel bestehende Graduiertenkolleg *Imaginatio Borealis*, das sich die Erforschung der *Perzeption, Rezeption und Konstruktion* des *Nordens* auf die Fahnen geschrieben hat.¹⁸ Dass die deutsch-skandinavische Begegnungsgeschichte zugleich eine europäische ist, gerät zunehmend ins Blickfeld. Es ist hier jedoch zu bemerken, dass nur vereinzelt der Versuch unternommen wurde, Mosaiksteine der Spezialforschungen zu einem Gesamtbild zu fügen.¹⁹ Der vorliegenden Studie kamen überdies zahlreiche Untersuchungen der letzten Jahre zugute, die sich der Rolle der Kunst bei der Herausbildung eines Nationalbewusstseins annahmen. Anzuführen ist hier nicht zuletzt die Streitschrift Werner Hofmanns: *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* Eine gesonderte Sicht auf die Rolle von Zeitschriften im Prozess der Konstruktion kultureller Identität eröffnete unlängst Vera Viehöfer in ihrer Auseinandersetzung mit der *Neuen Deutschen Rundschau*. Beachtenswert hier die Ausführungen zu den methodischen Voraussetzungen. Die Terminologie der von Jürgen Link weiterentwickelten Diskurstheorie aufgreifend hat Vera Viehöfer vorgeschlagen, eine in der *Neuen Rundschau* ausgetragene Identitätsdebatte als komplexe diskursive Formation aufzufassen, in der verschiedene Teildiskurse, namentlich der ästhetische und der nationale Diskurs, unaufhörlich interagierten.²⁰

Über die Rolle einzelner Kritiker, Künstler und Kunsthistoriker in den Prozessen nationaler Identitätsstiftung sind wir gleichwohl kaum orientiert. Auszunehmen sind die Aufsätze Nils Messels zu Andreas Aubert und diejenigen Janne Gallen-Kallela Siréns zu Axel Gallén.²¹ Nach wie vor unverzichtbar sind die Anfang der neunziger Jahre von Bernhard Giesen, Jürgen Link und Wulf Wülfing verantworteten Sammelbände sowie die von Michael Jeismann vorgelegte Studie zum *nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich in den Jahren 1792-1918*.²² Es ist wohl Michael Jeismann zu danken, mit seiner Untersuchung ein waches Bewusstsein für die Unterscheidung von *Selbst- und Fremdbild* geweckt zu haben. Daneben haben unterschiedliche Autoren auf den Zusammenhang von Identitätskonstruktion und Trägergruppen verwiesen. Rudolf von Thadden zu folgen stellen *Identitäten nicht wie wirtschaftliche und soziale Tatbestände direkt messbare Wirklichkeitssegmente* dar, sondern sind als durch *Abstraktion gebildete Konstrukte* anzusehen, die zum besseren Verständnis nur schwer durchschaubarer Zusammenhänge dienten, denen damit *idealtypische Züge* zuzumessen seien.²³ Shmuel Noah Eisenstadt hat in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Trägergruppen herausgearbeitet, durch die *nationale Identität jeweils erst behauptet und bestimmt* werde.²⁴ Hans-Ulrich

Wehler hat in Anlehnung an Miroslav Hroch angeregt, drei Phasen in der Entwicklung des Nationalismus und der Nationenbildung zu unterscheiden. Demnach trügen in einer ersten Phase Künstler und Intellektuelle dazu bei, dass ein lebhaftes Interesse an einer nationalen Sprache, Kunst und Vergangenheit erwache. Bevor die Ausbreitung des Nationalismus zu einem Massenphänomen erfolge, bildeten zumeist kleine Zirkel die Trägergruppe, von Wehler als Eliten bezeichnet.²⁵ Bezogen auf die Rolle von Kunst, Literatur und Geschichtsschreibung hat Giesen bemerkt, dass die neuere vergleichende Nationenforschung die Nation zwar für eine *geschichtsmächtige, aber keinesfalls unausweichliche Form der kollektiven Identität* ansehe. Diese sei nicht *naturgegeben, sondern werde als Ergebnis unterschiedlicher geschichtlicher Bedingungen und unter unterschiedlichen kulturellen Beziügen sozial konstruiert*. Schon die deutsche Romantik habe sich die Nation als ein durch Kunst zu vollendendes Projekt vorgestellt. In dieser Perspektive erschienen Literatur und Geschichtsschreibung nicht mehr als kulturelle Selbstvergewisserung der schon vorgängig existierenden Nation, sondern als Vorgänge, in denen erst die Identität der Gesellschaft behauptet, beschrieben und geschaffen würden.²⁶

Allgemein wird man sagen können, dass zahlreiche Ausstellungsprojekte der letzten Jahre das zunehmende Interesse an Malerei und Kunstgewerbe der skandinavischen Länder um die Jahrhundertwende sowie am Symbolismus belegen. Es gilt inzwischen als Gemeinplatz, dass die Neubewertung maßgeblich durch Kirk Varnedoe eingeleitet wurde.²⁷ Anzuführen sind die Mitte der achtziger und Anfang der neunziger Jahre in Düsseldorf und Hamburg, die im Jahre 1999 in Strasbourg und Lille, die im Berliner Bröhan-Museum 2002 gezeigte Schau *Das Licht kommt jetzt von Norden - Jugendstil in Finnland*, die *Baltic light – Ausstellung* der National Gallery of Canada, Ottawa neben den unlängst in Lausanne, Kiel und Wien gezeigten Übersichten.²⁸ Daneben die Kopenhagener *Symbolismus*- sowie die Kölner *Landschaft als Kosmos der Seele* Ausstellung.²⁹ Zugleich richtete sich der Blick auf einzelne der im Pan berücksichtigten Beiträger, neben Vilhelm Hammershøi insbesondere auf Axel Gallén. Daneben erweckte die Druckgraphik Anders Zorns das Interesse der Forschung. Der Forschungsstand ist hier den einzelnen Kapiteln des Analyseteils vorangestellt. In der gleichen Weise verfahren wir hinsichtlich der mehr oder weniger umfangreichen Literatur, die sich der einzelnen Vermittler annimmt, so etwa derjenigen zu Harry Graf Kessler sowie Eberhard von Bodenhausen.³⁰

1. Kunstkritik als Forschungsgegenstand

Während die Erforschung der französischen Kunstkritik des 19. und 20. Jahrhunderts inzwischen weit vorangeschritten ist, wird das Feld der deutschen Kunstkritik des gleichen Zeitraumes noch weitläufiger zu kartieren sein. Eine wesentliche Anregung ging anfänglich von zwei Veröffentlichungen aus, für die beide Male Jean-Paul Bouillon verantwortlich zeichnete, namentlich von dem Sammelband *La promenade du critique influent* sowie dem Symposiumsbericht

*La Critique d'Art en France. 1850-1900.*³¹ Anzuführen sind eine Sondernummer der Zeitschrift *Romantisme* mit Beiträgen Dario Gambonis, Pontus Grates und einer Einführung von Pierre Vaisse, des Weiteren die von Michael R. Orwitz herausgebrachte Aufsatzsammlung.³² Zahlreiche Untersuchungen der letzten Jahre haben gezeigt, dass Bestandsaufnahmen in der Erforschung von Kunstkritik und Kunstschriftsteller unverzichtbar sind, es ist hier etwa an die Arbeiten Roland Scottis, Elisabeth Hirschbergers sowie Andreas Schockenhoffs zu erinnern.³³ Die mehrjährige Erforschung der deutsch-französischen Kunstvermittlung 1871-1940 von Seiten des neugegründeten Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris hat inzwischen mehrere Publikationen gezeitigt, die für die Rezeptionsforschung richtungsweisend zu nennen sind. Darunter der von Thomas W. Gaehtgens und Uwe Fleckner verantwortete erste Band der Reihe *Passagen/ Passages Prenez garde à la peinture!*, daneben *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France aux XIXe siècle* sowie der von Aleaxandre Kostka und Françoise Lucbert edierte Band *Distanz und Aneignung*.³⁴

Die deutschsprachige kunsthistorische Forschung ist offenbar der eigenen Kunstkritik über viele Jahrzehnte mit äußerster Zurückhaltung begegnet. So jedenfalls ließen sich die Ausführungen Albert Dresdners in seiner 1915 erstmals bei Bruckmann verlegten, dem Andenken Andreas Auberts gewidmeten Studie *Die Entstehung der Kunstkritik* lesen.³⁵ Das Verhältnis rückten vor wenigen Jahren erneut Thomas W. Gaehtgens und Andreas Strobl ins Blickfeld.³⁶ Zuvor hatte bereits Philip Ursprung den Stand der Erforschung der deutschen Kunstkritik bis zum Jahre 1993 in seiner Auseinandersetzung mit dem *Atelier* vollgültig angeführt.³⁷ Sowohl Strobl als auch Gaehtgens haben darauf verwiesen, dass in dem explosionsartigen Anwachsen des Zeitungs- und Zeitschriftenmarktes im 19. Jahrhundert eine der Ursachen für den Abstand zu sehen sei, den die Kunstgeschichte bislang von dem Gegenstand nahm. Sowohl die Konzentration auf einzelne Autoren als auch die Beschränkung auf monographische Untersuchungen einzelner Organe sind zutreffend mit den methodischen Problemen, denen sich die Forschung ausgesetzt sieht, erklärt worden.³⁸ Zahlreiche Untersuchungen der letzten Jahrzehnte befassten sich mit den Organen *Die Kunst für Alle*, *Kunst und Künstler*, dem *Kunstwart*, der *Gesellschaft*, der *Freien Bühne* und mit den Rundschauzeitschriften im Deutschen Kaiserreich. Überdies waren Friedrich Pecht und Paul Westheim in ihrer Funktion als Kunstkritiker Gegenstand des Interesses.³⁹ Christoph Engels untersuchte die zwischen 1906 und 1918 erfolgte Auseinandersetzung der Kritik mit Max Beckmann, daneben sind die Studien Iris Kleins, überdies Fee-Alexandra Haases zu nennen.⁴⁰ Kirsten Baumann widmete sich der Kunstkritik in den Jahren 1927-1939.⁴¹ Sicherlich bedenkenswert ist der von Andreas Strobl vorgetragene Hinweis, dass eine klare Trennung der Berufsfelder um 1900 nicht gegeben sei. Museumsmitarbeiter und Hochschullehrer berichteten, wenn auch oftmals unter dem Deckmantel des Pseudonyms in Tages- und Wochenzeitungen. Während für Wilhelm Bode bereits eine beeindruckende Bibliographie seiner Schriften vorgelegt wurde, sind wir über die kritische Betätigung Alfred Lichtwarks und Woldemar von Seidlitz

bislang kaum unterrichtet.⁴² Der genannten Fragestellung hat sich bislang wohl am umfassendsten Rotraud Schleinitz angenommen, die eine Untersuchung zu Richard Muther vorlegte, die neben der dreibändigen *Geschichte der Malerei* auch die Anfänge Muthers als Kritiker der *Münchener Neuesten Nachrichten* beleuchtete. Schleinitz gelang es überzeugend, die Konzeption der dreibändigen *Geschichte* in Zusammenhang mit den seinerzeit aufbrechenden Kontroversen um die Internationalität der Münchener Ausstellungen zu bringen.⁴³ Neben Muther und Bode stand auch Julius Meier-Graefe wiederholt im Mittelpunkt des Interesses. Nach der 1973 von Kenworth Moffett vorgelegten Studie hat sich insbesondere Catherine Krahmer um die Würdigung des Werkes verdient gemacht. Es ist dabei gesondert auf die hervorragend kommentierten Briefwechsel zu verweisen.⁴⁴ Catherine Krahmer hat zu Recht bemerkt, dass die von ihr aufgeworfene Fragestellung, der *Pan und das Ausland, 1894-1895* in den beiden bereits vorliegenden Abhandlungen zum Pan nur ganz am Rande berührt worden sei. Es sind dies die im Jahre 1974 vorgelegten Dissertationsschriften Gisela Henzes und Jutta Thamers.⁴⁵ Der von uns vorgelegten Studie kam überdies zugute, dass man Anfang der siebziger Jahre die fünf Jahrgänge und damit 21 Hefte des Pan in einer Dokumentation erfasst hat und in zwei Bänden die Ergebnisse der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat.⁴⁶

Zugleich verdanken wir einige Einsichten dem von Ulrich Sixer vorgegebenen Abstraktionsniveau, der vorgeschlagen hat, *unstberichterstattung* als eine Struktur zu verstehen. Kunstberichterstattung ist demnach ein mehr oder minder hoch *institutionalisierte Problemlösungs- wie Problemschaffungsmechanismus, der zwischen den Systemen Kultur und Medien vermittelt*. Kultur selbst ist dabei als ein *gesellschaftliches Teilsystem* verstanden, das mit *Institutionen der Erziehung, Religion, wie der Kunst den Sinnhorizont der Gesellschaft bestimmt*, deren *Sinnbedarf stillt und damit primär die normative und die affektive Strukturierung der Gesellschaftsmitglieder* besorgt.⁴⁷ Wir setzen einen Kulturbegriff voraus, der in seinen Grundzügen von Siegfried J. Schmidt entlehnt ist. Kultur ist damit definiert als ein *System kollektiven Wissens und kollektiv geteilter Sinnkonstruktionen*, anhand derer *Wirklichkeit gedeutet wird*.⁴⁸

2. Die Zeitschrift Pan, 1895-1900

*Französische Impressionisten, von van Gogh und Cézanne ganz zu schweigen, fehlen zunächst. Es wurde zwar ein farbensprühender Steindruck Toulouse-Lautrecs, das prickelnde Bildnis einer mondänen Dame, veröffentlicht, zugleich aber, und zwar in fünf verschiedenen Ansichten, die unvorstellbar kitschige Kleinplastik „Schöne Melusine“ eines heute vergessenen Bildhauers Jean Dampt. Diese Unorientiertheit über französische Kunst überrascht, weil anfangs der Geist Julius Meier-Graefes über den Wassern der Zeitschrift schwiebte. Oder sollte der Einfluss der „Geheimräte“ und von Männern wie Eberhard von Bodenhausen gleich von Beginn an, wenn auch zunächst hinter den Kulissen, richtunggebend und entscheidend gewesen sein? Jedenfalls kann man sich eines ironischen Lächelns nicht erwehren, wenn man bedenkt, wie bald Meier-Graefe und die Seinen gegen die meisten der im ersten Jahrang vertretenen Maler lärmend ankämpften.*⁴⁹ Eduard Plietzsch, 1939

In der Fachliteratur finden sich zahlreiche Belege dafür, dass der Pan selbst Gegenstand einer Mythenbildung wurde, so bemerkte etwa Jürgen Krause in seinen Studien zum *Nietzsche Kult*:

[...] vor allem Bodenhausens diplomatisches Geschick hatte eine, wenn auch befristete Koalition zwischen den „Geheimräten“ als den Exponenten offizieller Kunstopolitik und ihren Kritikern aus der nachdrängenden Bohème zustande gebracht. Zwischen beide Lager, für die Namen Wilhelm von Bode und Alfred Lichtwark auf der einen, Richard Dehmel und Ludwig von Hofmann auf der anderen Seite stehen mögen, schob sich der für den Nietzsche-Kult maßgebende neue „Typ des Kunstdruckisten“. Ihn verkörperten exemplarisch die beiden Mitglieder der ersten PAN-Redaktion, Julius Meier-Graefe und Otto Julius Bierbaum.⁵⁰

Die literaturgeschichtliche Wahrnehmung der Gründung des Pan hat sich vornehmlich auf die von Przybyszewski, Strindberg, Bierbaum, Meier-Graefe und Servaes gestalteten literarischen Reflexe auf die frühen neunziger Jahre konzentriert. Man wird hier stellvertretend den 1999 veröffentlichten Aufsatz Fritz Pauls *August Strindberg und Edvard Munch* anführen dürfen.⁵¹ In Untersuchungen, die sich des Wirkens Julius Meier-Graefes, Otto Julius Bierbaums, Alfred Lichtwarks und Wilhelm Bodes annahmen, bildete die Panzeit oftmals nur eine kurze Episode, die zumeist als Randnotiz abgehandelt wurde.⁵² Dass sich der Direktor der Hamburger Kunsthalle in den Auseinandersetzungen des Zuspruchs des Norwegers Andreas Aubert versichern konnte, verweist zugleich auf eine europäische Dimension der von Lichtwark verhandelten Punkte. Dieser Hintergrund geriet vollständig in Vergessenheit, ebenso die von Bode und von Seidlitz in zahlreichen Aufsätzen vertretenen Positionen, so etwa der Ruf nach Reformierung der Akademien, den wir allerdings nur am Rande berücksichtigen können. In diesem Zusammenhang ist auf die Auseinandersetzung Bodes mit Anton von Werner zu verweisen, die von einem im Pan publizierten Artikel Bodes ihren Ausgang nahm. Einer Aussage Lichtwarks nach hatte sich zugleich von Tschudi durch seinen in der gleichen Ausgabe des Pan gebrachten *Menzel-Aufsatz die Stellung in Berlin verdorben*, immerhin bereits 1896 und damit kurz nach Amtsantritt. Der Pan wäre somit sicherlich auch im Hinblick auf die Museumsgeschichte im Allgemeinen, wie auf einzelne kunstpolitische Diskurse im Besonderen von höchstem Interesse.

3. Der Pan in der Kritik

Nachdem durch Caesar Flaischlen bereits in einer Generalversammlung des Jahres 1898 der Antrag eingebracht worden war, den Pan aufzulösen, verging ein weiteres Jahr bis zum Beschluss über die Liquidation. Mit nur einer Gegenstimme wurde am 4. November 1899 für die Einstellung der Zeitschrift votiert, am 16. Juni 1900 erfolgte die Annahme der Liquidation in einer zweiten Abstimmung gemäß den Statuten.⁵³ Die Abwicklung des Pan erfolgte bis zum Herbst des gleichen Jahres. Theo Neteler hat erst kürzlich dargelegt, dass den gescheiterten Fusionsverhandlungen mit der 1899 von Rudolf Alexander Schrö-

der, Alfred W. Heymel und Otto Julius Bierbaum gegründeten *Insel* vorgängig erneut der Kontakt mit Bierbaum aufgenommen wurde.⁵⁴ Das 1896 durch von Seidlitz geäußerte Ansinnen, die Geschicke des Pan einem Verlag zu überantworten, hatte Bodenhausen entschieden abgelehnt. Als sich 1899 abzeichnete, dass an eine Fortführung nicht mehr zu denken war, blieb Bodenhausen diesem Standpunkt treu. Bodenhausen bat Kessler um Unterstützung, um entschieden gegen den Verkauf an Cassirer eintreten zu können. Mit dem vierten Heft des fünften Jahrganges 1899/1900 wurde das Erscheinen eingestellt. Bis zu diesem Zeitpunkt waren 21 Hefte herausgebracht worden, bis zur Entlassung der ersten beiden Redakteure zwei Hefte, die übrigen nach der Einsetzung Caesar Flaischlens.

Neben einer Auswahl von Kritiken, die im Jahr 1895 unmittelbar nach dem ersten Erscheinen des Pan veröffentlicht wurden, verdient ein später Reflex Paul Westheims im *Kunstblatt* des Jahres 1926 unser Interesse.⁵⁵ Dass man die Kritik am Pan von Seiten des Aufsichtsrates zur Kenntnis nahm, beweisen zahlreiche Passagen der Briefwechsel zwischen den Mitgliedern, darunter ein Schreiben Woldemar von Seidlitz an Eberhard von Bodenhausen vom 29.06.1895. Darin gab von Seidlitz den Hinweis auf eine in der Nr.23 am 15. Juni veröffentlichte Rezension in der *Chronique des Arts*.⁵⁶ Die genannten Besprechungen sind in ihrer Gänze zunächst aufschlussreich im Hinblick auf die Frage, welche Wertigkeit den skandinavischen Beiträgen, so sie denn überhaupt abgehandelt wurden, eingeräumt wurde. Das Material ist aufgrund der begrenzten Auswahl jedoch nur bedingt aussagekräftig, es kann somit nicht von einer abschließenden Erfassung und Deutung gesprochen werden. Es eröffnet sich ein Ausblick mit dem wir zugleich enden werden, der von Paul Westheim getroffenen Feststellung, dass Edvard Munch im Pan nur eine *Episodenrolle* zugekommen sei. Mit diesem letztgenannten Aufsatz weitet sich der Blick auf die Rezeption skandinavischer Kunst in Deutschland vor und nach der Jahrhundertwende. Indina Kampf hat den Umschwung in der Munch Rezeption mit dem Zeigen des *Lebensfrieses* in der Berliner Secession 1902 markieren wollen. Uwe Schneede setzte einen zweiten Orientierungspunkt mit der *Kölner Sonderbundausstellung* des Jahres 1912. Ein Jahr darauf hatte Macke an Munch geschrieben: *Wir Jungen haben Sie auf den Schild*.⁵⁷ Allzu wenig Beachtung fand bislang die Rolle, die Julius Meier-Graefe in diesem Prozess zukam, dass er ein maßgebliches Kapitel der Munchrezeption in seiner *Entwicklungsgeschichte* geschrieben hatte, die zunächst 1904, und erneut 1915 in stark veränderter Fassung verlegt worden war.⁵⁸

Auf das ursprüngliche Programm, internationale Positionen vorführen zu wollen, hatte von Seidlitz im Jahre 1894 wohl noch in der Absicht verwiesen, der Genossenschaft Mitglieder zu werben. Es lässt sich zugleich den Ausführungen von Seidlitz entnehmen, dass die Aufnahme norwegischer Kunst von Anfang an erklärtermaßen in diesem Programm festgeschrieben war:

*Im Prospekt des Pan werden einige Kunstgruppen genannt, die vorgeführt werden sollen, so die englischen Präraphaeliten, die modernen Schotten, die Norweger, die auf Heranbildung von Lokalschulen gerichteten Bestrebungen in einigen Theilen Deutschlands, die Japaner. [...] die Präraphaeliten nicht etwa durch ihre vermeintliche Anlehnung an das Quattrocento, die nur in einer kleinen Anzahl ihrer Werke und kaum in den hervorragendsten und wahrhaft grundlegenden bemerkbar ist, sondern durch ihr frisches Eindringen in die geheimsten Tiefen des Seelenlebens; die Schotten mehr noch durch die Kraft ihrer Charakteristik als durch ihre bestrickenden Farbzusammenstellungen; die Norweger durch die unabirrbare Schärfe ihrer Naturerfassung, wobei die Richtigkeit in der Wiedergabe des Gesehenen erst in die zweite Linie tritt.*⁵⁹

Die gleichlaufend mit dem ersten Jahrgang des Pan in den *Musen* zum Abdruck gekommene Kritik Wilhelm Arents mag man als Exemplum einer eigenen Spielart der Kritik ansehen, die gemeinhin als persönliche Kritik rubriziert wird.⁶⁰ Carl Neumann bespricht in den *Preußischen Jahrbüchern* gegen Ende des Jahres 1895 die zwei bis dahin veröffentlichten Hefte des Pan. Einer Anmerkung der Redaktion ist zu entnehmen, dass die Ereignisse die von dem Autor ausgesprochene Hoffnung auf eine Veränderung der redaktionellen Linie bereits überholt hätten. Hatte Axel Gallén über den Böcklin des ersten Heftes bemerkt, er sei den Namen nicht wert, so fand dieser größten Zuspruch durch Neumann (Abb. 3):

*Ein Ritter, schwarz gegen den hellen Himmel, hat den Drachen getötet, die Jungfrau befreit: die Erschauernde fasst er am zitternden Arm, um ihrer Blöße seinen Mantel umzugeben. Man wird nicht satt das Bild zu betrachten und man darf sich Muße dazu gönnen. Denn unter den übrigen Kunstbeiträgen des Bandes ist Nichts, was einen ähnlich lange fesseln könnte.*⁶¹

Gleichermaßen positiv vermerkt werden der *Liebermann* und die den Beitrag Lichtwarks säumenden französischen *Medaillen*, im zweiten Heft der Jean Dampt, der *Ritter mit der Melusine* und die *Ovidschen Opfer* Klingers. Nicht uneingeschränkte Zustimmung erfährt das *Damenporträt* Zorns, dieses sei mit *Geist behandelt, jedoch nicht angenehm und unnötig heftig* (Abb. 4).⁶² Die Ausführungen Neumanns wie auch eine 1896 veröffentlichte Besprechung Franz Servaes enthalten Hinweise darauf, dass die beiden ersten Hefte des Pan in sehr weiten Kreisen mit scharfer Kritik bedacht wurden:

*„Verbindung mit der bildenden Kunst“ das war gewiss uns allen genehm. Aber wir hatten stillschweigend vorausgesetzt, dass die Literatur Führerin bleiben müsse. Die Malerei dachten wir, könne im allgemeinen nur zu decorativen, erläuternden Zwecken herangezogen werden, dürfe nur in wenigen hochbedeutenden Einzelleistungen selbständig auftreten. [...] Es musste einem weiten Kreise des deutschen Publikums endlich eine Anschauung davon eröffnet werden, dass eine neue Dichtung und Sprachkunst existiert, und um diese organisch vorzuführen, mussten auch die Parallelerscheinungen aus fremden Literaturen und aus dem Gesamtgebiete der bildenden Kunst und vielleicht auch der Musik mit herangezogen werden. Auf diese Weise hätte von deutschen Dichtern etwas für deutsche Dichtung geschehen können.*⁶³

Es wird bemerkenswert scheinen, dass Neumann auf den Aufsatz Bodes zu den *Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstschrift* anspielt und den in der Erwiderung der Redaktion liegenden Gegensatz aufzeigt.⁶⁴ Auch Servaes geht auf die Kritik an Heft eins des Pan ein. Seinen Ausführungen nach ging diese zunächst von der *Gruppe der Museumsdirektoren* aus:

*Dann der Bund mit den Museumsmächten, den sogenannten Geheimratskreisen! Das schien zunächst nicht allzu gefährlich. Man brauchte die Leute ja bloß für Fragen der bildenden Kunst. Und da sollten sie ihr Ansehen in die Waagschale werfen. Denn die Tatsache war nicht verborgen geblieben, dass die staatlichen Pfleger der alten Kunst unserer neuen Kunst viel Verständnis und Sympathie entgegenbringen, während die Hütter der modernen Gallerien noch tief in den Banden ihres klassizistischen Wahnes stecken. Man gedachte also die einen gegen die anderen weise auszuspielen und sich dadurch eines schätzendwerten, schon halb organisierten Anhangs zu versichern. Indes man hatte die Kunst Geheimräte unterschätzt. Gleich nach Erscheinen des ersten Heftes schlugen sie Lärm.*⁶⁵

Über den Gallén bemerkte Servaes, dieser sei lediglich *reklamehaft*, man habe überdies einen Fehler begangen, darin dem Scheerbart den *herausfordernden Titel „Das Königslied“* zu verleihen.⁶⁶ Auch Servaes maß der Brückierung Bodes einiges an Gewicht zu, räumte ein, es seien einige Fehler begangen worden, die aber im ganz zu korrigieren gewesen wären, hätte man nicht Bode den Fehdehandschuh hingeworfen:

*Mehr und mehr musste man vor den Geheimräten und ihrem Geldanhang kapitulieren. [...] Ob von Künstlern jemals wieder Rops und Kittelsen, Vigeland und Gallén Zutritt erhalten könnten, blieb mindestens zweifelhaft.*⁶⁷

Über die Neuorientierung des Pan und den Bruch mit den Gründern bemerkte abschließend Servaes, diesem hafte eine gewisse Tragik an. In Anbetracht der veränderten Personalien mutet lediglich Kessler vielversprechend an:

*Eine vielversprechende neue Persönlichkeit tritt uns einzig in Harry Graf Kessler entgegen, in dessen Essay über Henry de Régnier sich eine Summe von Geschmack, Umsicht, Tiefe des Blickes und innerer Cultur beisammen findet, wie wir sie lange nicht mehr in Deutschland vereinigt sahen.*⁶⁸

Im Jahre 1897 kam in der *Gesellschaft* eine Kritik eines namentlich nicht genannten Autors zum Dresdener Heft des zweiten Jahrganges des Pan zum Abdruck, die sich in einem Absatz den skandinavischen Beiträgern widmete⁶⁹:

Am Schluß unternimmt der Pan eine Nordlandreise. Er bringt ein etwas eigentümliches „Genrebild“ von Wilhelm Krag, eine Art Totentanz, und Per Hallstroems „Schmetterling“. [...] Gustav Morgenstern gibt einen umfassenden „Überblick über die jüngere norwegische Litteratur“. [...] Der nordische Streifzug hat zwei wundervolle Beutestücke in Werenskiolds „Ibsen“ und Munchs verblüffendem Porträt des Knud Hamsun ergeben (Abb. 7/8/9).

Anlässlich des Erscheinens des vierten und letzten Heftes des fünften Jahrganges hat Otto Julius Bierbaum in der *Insel* der späteren Wertung der Verdienste des Pan eine Richtung vorzuschreiben gesucht, indem er angab, man habe den *ringenden Kräften* der Zeit zum Durchbruch und zum Sieg verholfen:

*Die Kräfte deren Entfaltung wir gefördert haben, verbürgen uns die ruhige Entwicklung zu einer freien, selbständigen deutschen Kunst. [...]*⁷⁰

Bierbaum räumt dem Pan eine Vorreiterrolle ein, dieser habe weiteren *rein ästhetisch bedachten Zeitschriften den Boden bereitet*. An dem genannten vierten und letzten Heft des Pan besonders erwähnenswert erschien Bierbaum das *Nietzschesporträt Hans Oldes*, *Bleis schöner Aufsatz über Aubrey Beardsley und der Holzschnitt Peter Behrens*. Wenn auch das *Zusammenwirken von Geheimräten und Künstlern* nicht immer ganz ohne *Kümmernisse ausgekommen* sei, so sei doch allein die Tatsache des Zusammengehens bemerkenswert. Dass man ein Magazin der Art des Pan über fünf Jahre habe halten können, sei überdies ohne Vergleich. Weder die ähnlich gerichteten Unternehmungen des *Savoy*, *Yellow book*, *Dial* noch die belgischen Revuen hätten fünf Jahrgänge durchgehalten. In Frankreich sei überhaupt kein vergleichbares Journal zustande gekommen. Bierbaum schloss:

Aber ganz Deutschland, ja die gesamte Kunstwelt hat alle Ursache, dieser vielfachen und keineswegs geringfügigen Thätigkeit herzlichen Dank zu wissen. Was in den fünf Jahrgängen des Pan vorliegt, ist in der That als Ganzes ein künstlerischer Ehrenschatz, in dem das weniger Gelungene verschwindet.

Es ist überdies eine aus der Rückschau getroffene, humoristische Bewertung des Pan von der Hand Julius Meier-Graefes auf uns gekommen, deren Aussagekraft neben den literarischen Reflexen beider Redakteure erst in jüngerer Zeit auf das Kriterium der Sachlichkeit und der Einseitigkeit der Sichtweise befragt wurde. Julius Meier-Graefe war gebeten worden, dem 1910/11 erstmals verlegten Nachfolge Pan ein Geleitwort zu schreiben.⁷¹ Vielzitiert der Satz, in dem Meier-Graefe die befruchtende Wirkung des Pan auf das Buchgewerbe festhielt. Weniger Beachtung fand das geäußerte Bedauern, nicht verwirklicht haben zu können, was in der Gründung der Genossenschaft Pan als Zielsetzung ausgegeben worden war, namentlich die *Kunstausstellung*, desweiteren *Theater und Pan-Presse*. Wie weit die Pläne zu einer Böcklinausstellung gediehen waren, zeigen die in den Pankopierbüchern erhaltenen Korrespondenzen. So war, wie Catherine Krahmer hat aufzeigen können, bereits ein Briefpapier mit dem Briefkopf *Böcklin-Ausstellung* der Genossenschaft Pan gedruckt, Verhandlungen waren mit Wilhelm Bode geführt worden, im Frühjahr 1895 sollte offenbar ein Immediatsgesuch an den Kaiser gerichtet werden.⁷² Während Meier-Graefe als den *Krebsschaden der Zeitschrift* dessen *Richtungslosigkeit* und das *Ideal, Kunst und Leben miteinander zu verbinden* ausgab, so gab er doch zugleich sich und seinen

Mitstreitern Recht darin, gegen den Naturalismus demonstriert zu haben, der damals allzu diktatorisch auftrat.⁷³

Kommen wir zu einer annähernd vierzig Jahre nach der Liquidation der Genossenschaft im Jahre 1939 in der *Deutschen Rundschau* veröffentlichten Überblicksdarstellung, die neben dem Pan auch die *Jugend* und den *Simplicissimus* behandelte.⁷⁴ Zur Kennzeichnung der neunziger Jahre brachte der Verfasser an, diese seien *durch das Nebeneinander künstlerischer Gegensätze zu bezeichnen und damit nicht auf eine eindeutige Formel zu bringen*:

*Es ereigneten sich damals so scheinbar widersinnige Fälle, dass zum Beispiel der greise Fontane seine überzeugtesten Apostel unter den Jüngsten fand, die durchaus anderen literarischen Zielen zustrebten. In den Sezessions-Ausstellungen räumten die jungen Impressionisten den ihnen gegensätzlich gearteten Meistern Böcklin, Thoma, Leibl und Klinger Ehrenplätze ein. Neben überlieferten Formen der herrschenden Baukunst machten sich, mit allen, aber auch allen Kinderkrankheiten behaftet, die neuen Stilelemente im Kunstgewerbe geltend, und in der Literatur schwang das Pendel weit ausschlagend zwischen Naturalismus und Symbolismus hin und her.*⁷⁵

Plietzsch verweist auf die *Lebenserinnerungen* Bodes und bemerkt, Bode sei wohl kaum auf ein Organ wie den Pan angewiesen gewesen, um seine Abhandlungen *Italienische Bronzen des Kaiser-Friedrich Museums* oder *Bilderrahmen in alter und neuer Zeit* unterzubringen.⁷⁶ Plietzsch hebt insbesondere auf die Qualität der künstlerischen Beiträge ab, darunter Klinger, Uhde, Böcklin, Ludwig von Hofmann und *andere gute deutsche Meister*, sowie Segantini und ein *paar Künstler aus dem Norden*. Daran schließt sich die Feststellung an, dass sowohl die französischen Impressionisten wie auch van Gogh und Cézanne in großen Teilen, wenn nicht gänzlich übergangen worden seien:

*Jedenfalls kann man sich eines ironischen Lächelns nicht erwehren, wenn man bedenkt, wie bald Meier-Graefe und die Seinen gegen die meisten der im ersten Jahrgang vertretenen Maler lärmend ankämpften.*⁷⁷

Plietzsch rührte hier an einen Zusammenhang, der vorrangig die Böcklinforschung beschäftigt hat. Dass Meier-Graefe Liebermann in späteren Jahren öffentlich wegen seiner Fürsprache für Zorn brüskierte, ist bekannt, fand jedoch keine größere Beachtung von Seiten der Forschung. Wie auch kaum Berücksichtigung fand, dass Meier-Graefe anlässlich der Pariser Weltausstellung über Zorn hatte verlauten lassen, dass dessen *Porträts unter die Besten seiner Zeit zu zählen seien, gleichwohl sie trieben die Virtuosität bisweilen zu weit, man wisse nicht, ob nicht einmal eine Manier daraus werde.*⁷⁸ Daneben fand auch ein Bildnis Henrik Ibsens Erwähnung, das uns im Weiteren noch ausführlicher befassen wird und das, Meier-Graefe zu folgen, in Deutschland als bekannt gelten durfte. Der Pan hatte vier Jahre zuvor zwei Schriftstellerbildnisse Erik Wrenskiolds gebracht, darunter das genannte Porträt (Abb. 8/13):

*Der Norden Europas hat sowohl numerisch wie qualitativ das Übergewicht über den Süden. Sowohl in den Niederlanden wie in allen skandinavischen Ländern konstatiert man die enorme Hebung des Niveaus. Je weiter man nach Norden kommt, desto mehr siegt die Moderne, in Ländern wie Norwegen und Schweden ist kaum ein Bild zu finden, das nicht mit modernen Mitteln gemalt ist. In dem Gemütsinhalt der ganzen nordischen Kunst glaubt man etwas von dem Einfluss Ibsens zu spüren. Es ist wohl kein Zufall, dass sich Ibsens Porträt dreimal in der norwegischen Abteilung findet. Einmal von Nils Gude, einmal von H. Heyerdahl, der ihn bei Lampenlicht darstellt und wohl am glücklichsten in dem bereits in Deutschland bekannten Schneebild von Werenskiold, der auch ein frisches und originelles Damenbildnis in sitzender Pose und im Profil, meisterhaft malerisch behandelt ausstellt.*⁷⁹

4. Wirkung einer Kunstzeitschrift

Paul Westheim, einer der exponiertesten Fürsprecher des Expressionismus, hat in seinem 1926 in *Das Kunstblatt* veröffentlichten Aufsatz *Wirkung einer Kunstzeitschrift* darauf verwiesen, dass der Pan zu Unrecht als die Zeitschrift gehandelt werde, *die eine ganze Entwicklungsperiode hinein die stärkste Wirkung geübt habe*. Begründet hat Westheim diese Feststellung einleitend mit dem Umstand, dass *Munch, ganz anders als zu erwarten stünde, im Pan nur eine Episodenrolle zugekommen sei*. Bislang hat man den Umschwung in der Munchrezeption mit den Jahren 1902 und 1912 zu markieren versucht. Wenig Beachtung fand, dass Susanne Meyer-Abich über die Wirkung der 1904 erstmals veröffentlichten *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* Julius Meier-Graefes` bemerkte, diese habe den Blick vor allem auf die *Avantgarde in Frankreich und die Kunst Edvard Munchs* gelenkt.⁸⁰ Dieser Einwand wäre sicherlich einer eingehenderen Prüfung zu unterziehen. Bemerkenswert wird scheinen, dass nur wenige Jahre nach der Veröffentlichung der zweiten überarbeiteten Auflage der *Entwicklungsgeschichte* Paul Westheim bereits den Pan unter dem Vorzeichen wertete, dass Munch darin nicht vorkam:

*Kürzlich ergab sich für mich einmal die Notwendigkeit, nach ein paar seltenen Arbeiten von Munch zu forschen. Wiedergaben fanden sich nirgends. So kam ich auf die Idee, einmal im „Pan“ nachzuschlagen. Der „Pan“ war ja die Zeitschrift, die in den Jahren 1895-1899 die lebendigen künstlerischen Kräfte zusammenzufassen strebte. Im Jahre 1892 hatte Berlin den großen Munch-Skandal, die Ausstellung dieses Radikalen, dieses großen Anregers war im Berliner Künstlerverein nach wenigen Tagen geschlossen worden. Munch, so sollte man meinen, wäre nach diesen Vorgängen der Programmfpunkt der Zeitschrift gewesen, die das Ziel hatte die Zukunftsentwicklung zu signalisieren. Aber was ich suchte fand ich im Pan nicht. Es fanden sich wohl Aufsätze über Zuloga, Munthe, Besnard, Carrière, Rops, Dill oder Cornelia Paczka, doch über Munch nichts. Munch kommt in den fünf Jahrgängen des „Pan“ auch einmal vor: mit dem radierten Hamsun Porträt, was immerhin hätte Anlass sein können, von Hamsun selbst etwas zu drucken. Was aber nicht geschehen ist; von Hamsun hat der Pan nichts gebracht (Abb. 9).*⁸¹

Westheim nun nimmt diese Feststellung zum Anlass den Mythos zu hinterfragen, der *Pan habe dem Kunstschaffen um und nach der Jahrhundertwende die entscheidenden Anregungen gegeben*. Die fünf Jahrgänge werden darauf gesich-

tet, was von *dem Kreis prominenter Kenner, der den Pan organisiert hatte, an künstlerischen Werten erkannt und gefördert und wiederum auch vorbeigegangen ist*. Ergebnis dieser Augenscheinnahme ist neben der Feststellung, dass Munch nur ein einziges Mal berücksichtigt wurde, dass nach *Cézanne, van Gogh, Gauguin und Daumier, nach Hodler, mit einem Wort nach all den Geistern, die die europäische Kunstentwicklung nach 1900 bestimmten, im Pan vergeblich gesucht werde*. Westheim erkennt an, dass man den *Neo-Impressionismus* im vierten Jahrgang in Deutschland bekannt gemacht habe, wertet jedoch diesen Vorstoß als im Zuge der *Überschätzung dieser Richtung* erfolgt. Westheim kritisiert die nach 1896 einsetzende Tendenz, in einzelnen Heften vorrangig einzelne Beiträger zu würdigen, darunter Böcklin, Liebermann, Klinger, Thoma, neben Liliencron, Dehmel, Nietzsche und Fontane. Westheim schließt:

*Was damit gesagt werden soll, ist ausschließlich dies, dass auch dieser „Pan“ im eigentlichen Sinne Zeit-Schrift gewesen, Spiegel der Zeit in ihren Schätzungen und Überschätzungen, Ahnungen und Irrtümern. Mustert man so nach dreißig Jahren die Hefte im einzelnen durch, so wird evident, dass der „Pan“ zu der bleibenden Wirkung die er Jahre [...] über sein Erscheinen hinaus auszuüben vermöchte, nicht hatte und nicht haben konnte durch das, was er im Einzelnen heraussstellte. Vielmehr durch sein Dasein überhaupt, durch die Ermutigung aller Zukunftswollens und aller Zukunftshoffnungen. Durch den Glauben an die Möglichkeit der künstlerischen Weiterentwicklung, der, wie hier zu sehen, auch eine Kraft ist, die befruchtend gewirkt hat. Das ist das, was den „Pan“ in der Erinnerung uns so wert gemacht hat: er war schließlich nicht nur Dokumentation seiner Zeit; durch seine Gründung und sein Bestehen hat er dazu beigetragen, weitere künstlerische Entwicklung anzuregen und zu ermutigen.*⁸²