

TRIBÜNE DER KUNST UND ZEIT

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von
Kasimir Edschmid

Nummern 6-11
1919 - 1920

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1973

8.6
782.3
v.6-11

Die Schriftenreihe „Tribüne der Kunst und Zeit“ wurde nachgedruckt mit Genehmigung von Frau Elisabeth Edschmid, Darmstadt und Frau Lotte Jacobi-Reiss, Deering, N. H., U.S.A.. Außerdem wurden folgende Nachdruckslizenzen erteilt: Für Wilhelm Hausenstein, Frau Renée-Marie Parry Hausenstein, London; für Theodor Däubler, Koesel-Verlag, München; für Walter Müller-Wulckow, Frau Anna-Maria Müller, Oldenburg; für Iwan Goll, Frau Claire Goll, Paris; für René Schickele, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln; für Frans Masereel, Herr Frans Masereel, Avignon; für Willi Wolfradt, Herr Dr. Willi Wolfradt, Hamburg; für Gottfried Benn, Limes Verlag, Wiesbaden; für Gustav Friedrich Hartlaub, Frau Erika Hartlaub, Heidelberg; für Kurt Hiller, Herr Dr. Kurt Hiller, Hamburg; für Wilhelm Michel, Herr Günther Michel, Darmstadt; für Walter Rilla, Herr Dr. Walter Rilla, Oberaudorf; für Carl Sternheim, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied am Rhein; für Annette Kolb, S. Fischer Verlag, Frankfurt; für Alfred Wolfenstein, Frau Henriette Hardenberg-Frankenschwert, London.

Reprinted from the copy held by the
University of Maryland Library, College Park.

Printed in Germany

1113. 20502

Tribüne
der Kunst und Zeit
Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von
Kasimir Edschmid

VI
Paul Bekker
Neue Musik

Berlin
Erich Reiß Verlag
1920

NEUE MUSIK

von

Paul Bekker

Fünfte Auflage

Berlin
Erich Reiß Verlag
1920

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Überschaut man die Spielpläne der meisten Operntheater, die Programme der großen Orchester- und Chorkonzert-Institute, der namhaften Kammermusik-Vereinigungen, der berühmten Sänger, Sängerinnen und Instrumentalvirtuosen, so scheint es, als ob in der musikalischen Produktion der Gegenwart ein höchst auffälliger Stillstand, ja völlige Erschöpfung herrsche. Dieser Zustand ist um so merkwürdiger, als gerade die letzten Jahre auf anderen Kunstgebieten nicht nur eine starke äußerliche Steigerung, sondern gleichzeitig sehr bemerkenswerte Neuerscheinungen in bezug auf Art und Richtung des Kunstschaffens gebracht haben. In der Architektur erörtert man die Fragen des öffentlichen Bauwesens mit einem Ernst und einer Emsigkeit, die weit hinausgreift über die frühere fachmännische Beratungs-

weise und die uns die Probleme der baulichen Gestaltung wieder als Angelegenheiten der Allgemeinheit zum Bewußtsein bringt. Bildhauerei und Malerei haben sich in den letzten Jahren durch die Leistungen der expressionistischen Künstler als wichtige Vorkämpfer neuer Geistesströmungen erwiesen, die — mag sich der einzelne ihnen gegenüber zustimmend oder ablehnend verhalten — dem geistigen Leben unserer Zeit zum mindesten starke Antriebe geben. Man spricht von Futurismus, von Kubismus und anderen Dingen, man hört und liest bald da bald dort von Ausstellungen der Werke solcher revolutionärer Künstler, man diskutiert darüber und ehe man sich versieht, fühlt man sich hineingerissen in den Wirbel einander widerstreitender Anschauungen. Eine ganze Reihe Kunstzeitschriften lebt von der Propagierung der neuen Ideen oder auch von ihrer Bekämpfung. Und auch die Dichtkunst, die lyrische, wie die erzählende und die dramatische, liefert in dauernd steigendem Maße

Beiträge zu dieser neuen Geistesbewegung. Selbst die Theater, diese hartnäckigsten Hüter des Gewohnten, können sich dem Ansturm der Zeitideen nicht mehr entziehen und suchen allmählich ihren Ehrgeiz darin, sich des Absonderlichen anzunehmen, um sich Beachtung zu erzwingen und nicht etwa als rückschrittlich gebrandmarkt zu werden.

Nur in der Musik merkt man wenig oder fast garnichts von diesem unmittelbaren Miterleben der Gegenwart. Ein großer Teil der Schuld daran ist der musikalischen Fachpresse zur Last zu legen, die, soweit ihr Interesse überhaupt über Inseraten-Akquisition hinausreicht, sich jeglicher eigenen Initiative begeben hat und sich von den äußeren Ereignissen des Musiklebens treiben läßt. Den Ablauf dieser äußeren Ereignisse aber bestimmt der Agent, und dieser Agent wiederum ist nicht nur als Zwischenhändler in moralischem Sinne eine höchst unerfreuliche Erscheinung, sondern ihm mangelt auch heutzutage völlig das, was sein Vor-

handensein im Interesse der Allgemeinheit verzeihlich und begreiflich machen könnte, nämlich: der künstlerisch gerichtete Unternehmungssinn. Hermann Wolff etwa, der Begründer der Konzertdirektion Wolff, verfügte über solchen Unternehmungssinn, ihm dankte er sein Emporkommen. Wolff war es z. B., der in Berlin die Bülow-Konzerte einrichtete. Sie bedeuteten für die damalige Zeit ein Wagnis und eine Tat, zu der kein anderer befähigt gewesen wäre. Unter den heutigen Musikagenten ist keiner von ähnlichem Wagemut und Weitblick. Heute riskiert man nichts mehr, weder in bezug auf schaffende, noch auf ausübende Künstler. Man weiß, daß man mit Bach, Beethoven und Brahms, mit Julia Culp, Eugen d'Albert und Hubermann sichere und glänzende Geschäfte macht -- wozu da sich Gefahren aussetzen? Und die nämliche satte, faule Zufriedenheit ist kennzeichnend für die namhaften ausübenden Künstler. Was ist es mit den Sinfonieprogrammen von Richard Strauß in

Berlin? Wenn sich da jemals eine Novität einschleicht (es kommt zuweilen vor), so kann man sicher sein, daß nur außergewöhnliche persönliche Beziehungen, nicht etwa sachliches Interesse dem betreffenden Komponisten den Weg geebnet haben. Oder man lese die Liederabendprogramme einer Julia Culp, einer Lula Mysz-Gmeiner, die Programme der namhaftesten Klavier- und Violinvirtuosen — es ist immer dasselbe. Schubert, Brahms, Hugo Wolf bei den Sängern, Beethoven, Brahms, Bruch und Mendelssohn mit ihren abgedroschensten Werken bei den Instrumentalisten — es gibt nichts anderes. Gewiß sind die genannten ausübenden Künstler vortrefflich in ihrem Fach, aber ihre Konzerte haben für die Öffentlichkeit meist nur noch relatives Interesse. Bedeutungsvoll sind sie in erster Linie für den Geldbeutel der Konzertveranstalter. Daß diese dabei künstlerisch nicht gewinnen, sondern durch die unaufhörliche Wiederholung der gleichen Stücke sich allmählich zu Auto-

maten herabwürdigen, bedarf kaum der Feststellung. Unser Mangel an Persönlichkeiten unter den ausübenden Künstlern, Persönlichkeiten vom Range etwa eines Rubinstein, eines Tausig, eines Bülow ist nicht etwa auf einen Mangel an Talent zurückzuführen. Er beruht zum großen Teil auf dem Mangel an Charakter unter den starken ausübenden Talenten unserer Zeit. Die Tagespresse aber hat sich solchen Zuständen gegenüber bisher noch nicht zu einheitlicher entschlossener Stellungnahme aufrufen können. Zum Teil sieht sie ihre Aufgabe immer noch darin, festzustellen, ob dieser oder jener seine Sache diesmal etwas besser oder etwas schlechter gemacht habe als sonst, zum Teil ist sie durch die jetzigen Raumschwierigkeiten innerhalb der Zeitungen in der Erörterung grundsätzlicher Fragen behindert, zum Teil schließlich ist ihre Stellung innerhalb des Redaktionsorganismus und gegenüber den Verlegern überhaupt nicht derart gefestigt, daß sie es wagen dürfte, über die

Berichterstattung hinweg eine kritische Stellungnahme kulturellen Zeitfragen gegenüber einzunehmen.

Diese kurze Feststellung der Tatsachen ist nötig, um eine Erklärung zu geben für die an sich höchst befremdliche Tatsache, daß, während auf allen anderen Kunstgebieten der Streit um das Neue ausgefochten wird, in der Musik, die, rein äußerlich genommen, gerade für den Massenkonsum in erster Linie in Betracht kommt, wenig oder gar nichts davon zu spüren ist. Der Außenstehende, der nur beobachtet und die tieferen Ursachen dieser Zustände nicht erkennen kann, kommt leicht zu dem Rückschluß, daß in der musikalischen Produktion Neues im sachlich ernsthaften Sinne eben nicht vorhanden sei. Er muß annehmen, daß die Produktionskraft in der Musik, wenn nicht erschöpft, so doch auf bestimmte, längst gewohnte Formeln festgelegt sei, wie sie etwa durch die seit einem Jahrzehnt anerkannten Musiker namentlich der neudeutschen Schule unter

der Führung von Richard Strauß zur Geltung gebracht werden. In den Werken dieser Musiker findet man nun allerdings noch gar nichts oder doch fast gar nichts, was man irgendwie als Erneuerungsdrang oder Zukunftswillen ansprechen könnte, nichts Experimentelles, nichts Abseitiges, nichts was sich dem Tagesgeschmack bewußt oder unbewußt entgegenstellt, nichts was zu kritischer Erforschung anreizt. Man findet darin im Gegenteil nur das Bemühen, diesem Tagesgeschmack so weit wie möglich entgegenzukommen, seine Wünsche instinktiv zu erwidern und sie — wie es in der Hotelsprache heißt — „mit allem Komfort der Neuzeit“ zum Ausdruck zu bringen. Und da dies mit vielem Talent geschieht und besonders eine Persönlichkeit wie Strauß durch außerordentliche Beherrschung des technischen Apparates und geniale Treffsicherheit des Wurfes immer wieder die Massen des Publikums wie der Musiker einzufangen weiß, so ist es erklärlich, daß der Fernerstehende in

der zeitgenössischen Musik nichts von dem Sturmwind spürt, der durch alle anderen Künste weht. Enttäuscht und gelangweilt wendet er sich von dieser innerlich verödeten Kunst ab — erstaunt zwar ob ihrer scheinbaren Erstarrung und Schablonisierung, aber doch in der nicht unberechtigten Meinung, daß die Musik eben aufgehört habe, etwas geistig Lebendiges zu sein und durch die vereinigten Bemühungen der Agenten, der ausübenden Künstler, der Presse und der Schaffenden zu einem der vielen Betriebsmittel des industriellen Kapitalismus herabgesunken sei.

Wer nun freilich die Verhältnisse und Menschen etwas genauer kennt, weiß, daß dies alles nur Oberflächenerscheinungen sind, wie sie sich in einem auf den Geschäftsbetrieb eingestellten Kunstleben kaum vermeiden lassen. Er weiß auch, daß die Klagen mancher ernsthaften Kunstfreunde über das Nachlassen der Erfindungs- und Schöpfungskraft der Musiker den Tatsachen nicht entsprechen.

Er weiß vor allem, daß unterhalb jenes äußerlich blendenden und dabei sachlich belanglosen Musikbetriebes, den wir „öffentliches Musikleben“ nennen, Kräfte am Werke sind, die, aus verschiedensten Quellen genährt und im einzelnen verschiedensten Zielen zustrebend, doch in einem einig sind: in der Ablehnung des heutigen Zustandes unserer musikalischen Kultur, in dem Wunsch nach ihrer Erneuerung aus dem Geiste einer neuzeitlichen Anschauung vom Sinn und Wesen der Musik überhaupt. Solche Erneuerung kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus erfolgen: sie kann das öffentliche Musikwesen, die Art unserer Konzertveranstaltungen betreffen, sie kann sich auf das musikalische Lehrwesen, auf die Heranbildung des musikempfänglichen Publikums wie des Musikers beziehen, sie kann auf die Herbeiführung einer neuen Art kritischer Wertung zielen, und sie kann sich schließlich mit dem Wichtigsten: mit der geistigen Erneuerung der Musik selbst, also mit der eigentlich

schöpferischen Kundgebung musikalischen Fühlens beschäftigen. Auf all diesen Einzelgebieten sind bei uns, gerade wie in den anderen Künsten, Bestrebungen vorhanden. Nur kommen sie aus zu verschiedenen Richtungen und haben mit zu starken äußeren Widerständen zu kämpfen, um gleich den ähnlichen Bestrebungen in anderen Künsten außerhalb der unmittelbar interessierten Kreise Beachtung zu finden. Auch ist die Musik eine begrifflich zu schwer zu fassende, für literarisch ästhetische Propaganda zu wenig handliche Kunst, um für die feinsten Probleme ihres Seins gleich beredete Darlegungen und ein interessiertes Diskussionspublikum zu finden. Und schließlich dürfen wir uns nicht verhehlen, daß unter den neuen Regungen auf musikalischem Gebiet vieles ist, was nur der ästhetischen Spekulation, nicht einem unmittelbaren Produktionszwang sein Entstehen verdankt. Das darf uns nicht wundern und nicht abschrecken. Die ästhetische Spekulation gehört stets zu den bahn-

2

brechenden Kräften und hat gerade auf musikalischem Gebiet — ich erinnere nur an die Entstehungsgeschichte der Oper — schon bedeutungsvolle Ergebnisse gezeitigt. Es liegt aber im Wesen solcher spekulativer Erneuerungsversuche, daß sie zunächst immer auf einen kleinen Kreis beschränkt bleiben. Jetzt indessen ist es vielleicht an der Zeit, alle diese Bemühungen, gleichviel woher sie kommen und welchen Motiven sie entspringen, einmal kurz zusammenzufassen, gleichsam eine Bestandsaufnahme zu machen — jetzt, wo unsre bisherige Musikwirtschaft und unsere bisherigen Musikwirtschaftsgrößen doch schon gar zu sehr in ihrer unkünstlerischen, rein geschäftsmäßigen Praxis auch dem gutgläubigen Laien durchschaubar werden. Ich werde also zunächst versuchen, eine knappe Übersicht zu geben über das, was an Neuerungsbestrebungen in der Musik während der letzten Jahre erkennbar geworden ist, und ich werde dann versuchen, festzustellen, ob all diesen verschiedenartigen

Versuchen irgendeine gemeinsame Grundrichtung eigen ist und wohin diese, falls sie zu erkennen ist, zielt.

* * *

Als Änderungsbestrebungen elementarster Art zeigen sich zunächst Bemühungen zur Neugestaltung unseres Tonsystems. Unser Tonsystem erhält seine charakteristische Prägung durch den Wechsel von halben und ganzen Tonstufen. Man versucht nun, diese Stufenfolge zu erweitern und zu vermehren durch Einschaltung von Vierteltönen. Der „Schrei nach dem Viertelton“ ist schon eine Reihe von Jahren alt, besonders zum Bewußtsein gekommen ist er uns neuerdings dadurch, daß W. von Möllendorf ein Harmonium konstruiert hat, auf dem Vierteltöne akustisch darstellbar sind — zweifellos eine recht interessante Erfindung. Ob sie in der vorliegenden Form für unsere Musik praktische Bedeutung erlangen wird, scheint mir zwei-

„

felhaft. Psychologisch gewertet, bedeutet die Einführung der Vierteltöne zunächst eine Schärfung, gleichzeitig aber eine Verweichlichung unseres Tonempfindens. Schon die Chromatik, wie sie namentlich Liszt und die ihm folgende neudeutsche Romantik gepflegt hat, stellt gleichsam eine Spaltung und Verzärtelung der Empfindungsbewegungen dar. Denkt man sich diese durch die vermehrten modulatorischen Möglichkeiten bereits zu sehr feinen und aparten Sinnesreizungen entwickelten Ausdrucksmöglichkeiten noch durch die Dichromatik gesteigert und ins Unermeßliche vervielfacht, so erhält man eine Tonskala, die äußerlich genommen zweifellos einen Gewinn, ihrem ästhetischen Charakter und ihrer Wirkung nach ebenso zweifellos eine Degenerationserscheinung bedeutet. Ich kann mir die praktische Verwendung eines solchen Instrumentes nur zu rein koloristischen Zwecken, also etwa zur Erzielung besonders aparter Wirkungen innerhalb des Orchesters

denken, und tatsächlich hat ja Ernst Boehe, wenn ich recht unterrichtet bin, sich das bichromatische Harmonium in dieser Art bereits nutzbar gemacht. Wieweit solche Versuche praktisch wirken werden, bleibt abzuwarten — es ist auch nicht meine Absicht, hier ein scharf formuliertes Urteil über die Entwicklungsaussichten der Bichromatik abzugeben. Ich will zunächst nur die Neuerungsversuche innerhalb der Elemente unserer Tonsprache einer kurzen Durchsicht unterziehen.

Möllendorf ist nicht der einzige, der mit Vierteltönen operiert. Andere haben schon vor ihm ähnliche Versuche gemacht, vor allem hat Ferruccio Busoni bereits vor Jahren die Frage der Einführung sowohl von Viertel- als auch von Drittel- und sogar von Sechsteltönen theoretisch-ästhetisch erörtert und zur Diskussion gestellt. Wir betreten da freilich bereits die Gebiete der Phantastik, und die Schriften Busonis — es kommt da namentlich sein „Entwurf zu

einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ in Betracht — haben in der Tat einen kleinen Beiklang von Jules Verne. Ich möchte dieses Schriftchen nicht nur wegen der Ausführungen über die Vierteltöne, sondern wegen seines originellen und fesselnden Inhaltes überhaupt empfehlen. Wie es falsch wäre, dergleichen luftige Spekulationen nur als scherzhaftes Unterhaltungsspiel zu nehmen, ohne die anregende Kraft zu beachten, die darin enthalten ist, so ist es auch falsch, gegen diese Traumgespinste einer kühnen Virtuosennatur mit dem schweren Rüstzeug des ehrbaren deutschen Kunstverteidigers zu Felde zu ziehen, wie dies Hans Pfitzner in seiner gegen Busoni gerichteten Broschüre „Futuristengefahr“ getan hat. Eine Futuristengefahr besteht, wie meine einleitenden Worte beweisen, für die Musik überhaupt nicht — ich kann nur hinzusetzen: leider nicht. Es besteht nur die Tatsache, daß alles, was an originellen Regungen in der Musik laut wird, sofort nicht nur vom

Publikum — dieses wäre noch zu entschuldigen — sondern gerade von denen mit allen Machtmitteln zu Boden geschlagen wird, von denen man vorurteilsfreie Einschätzung und Freude an der lebendigen Bewegung am ehesten zu erwarten berechtigt wäre.

Den Bemühungen um Einführung des Vierteltonsystems entsprechen andere Bemühungen um die Einführung des Ganztonsystems. Freilich nicht eines Systems, das die heute übliche Diatonik ausschließen oder verdrängen, sondern das sie nur ergänzen soll. Die Ganztonleiter nimmt Bezug auf das chinesisch-pentatonische Ton-system, das eine nur fünfstufige Skala kennt. Wenn nun auch kaum ernstliche Aussicht besteht, ein solches, auf wesentlich anderen kulturellen Voraussetzungen beruhendes Ton-system bei uns jemals heimisch zu machen, so bietet doch die Ganztonleiter namentlich in harmonischer und modulatorischer Beziehung eine Fülle neuer Deutungsmöglich-

keiten, und von diesen haben verschiedene unserer namhaftesten zeitgenössischen Musiker während der letzten Jahre schon in reichem Maße Gebrauch gemacht. Ich nenne hier nur die Namen Debussy und Schönberg, in deren Werken der ätherisch abstrakte Charakter der Ganztonleiter, der die Vermeidung vermittelnder Halbtonschritte etwas eigentümlich Übersinnliches, Unwirkliches, Sphärenhaftes gibt, eine große Rolle spielt. Auch Hans Pfitzner hat sich gelegentlich dieses Mittels zur Stimmungscharakteristik bedient, am auffallendsten in seiner Vertonung von Goethes „Füllest wieder Busch und Tal“, wo das geisterhaft Zwingende des großen elementaren Naturlebens durch die gleichsam in unerbittlicher, innerlich unbeweglicher Konsequenz fortschreitende Ganztonskala zum Ausdruck gebracht werden soll.

Die Versuche, die Ganztonleiter bei uns heimisch zu machen, sind ein Teil der Bestrebungen, die auf Einführung exoti-

scher Tonsysteme überhaupt in die westeuropäische Musik zielen. Sie stellen in ihrer Gesamtheit ein interessantes Gegenstück dar zu den Anregungen, die sich ein Teil unserer bildenden Künstler, namentlich Maler und Bildhauer aus exotischen Ländern geholt haben. Der Anfang dieser Bestrebungen liegt ziemlich weit zurück. Östliche Einflüsse kommen uns schon in den türkischen Musiken des 18. Jahrhunderts — in Mozarts „Entführung“ und türkischem Marsch, in Beethovens „Ruinen von Athen“ — zum Bewußtsein. Hier handelt es sich allerdings mehr um koloristische Anklänge, wie sie durch die geographische Stellung Wiens als östlicher Brückenkopf westeuropäischer Kultur leicht vermittelt werden konnten, als um bewußte Übertragungen exotischer Tonsysteme. Auch die ungarischen Anklänge bei Haydn, Schubert und vor allem die Anlehnungen an die Zigeunermusik, wie Liszt sie nachdrücklich gepflegt hat, sind als Bestrebungen zur Erweiterung unseres tonalen

Ausdrucksvermögens aufzufassen. Die Romantik mit ihrem Hang zum Fremdländischen, besonders zum Osten hat diesen Faden weitergesponnen, obschon in ihrer Charakteristik des Exotischen dieses weniger in seiner Ursprünglichkeit zum Ausdruck kam, als vielmehr die Vorstellung des Fremdartigen, wie sie sich in der Phantasie des Mitteleuropäers kristallisiert hatte. Die eigentliche bewußte Übernahme exotischer Ausdrucksweisen fällt erst in die neueste Zeit, die Gelegenheit und Möglichkeit zu genauer wissenschaftlicher Erforschung außereuropäischer Tonsysteme fand und damit den dafür empfänglichen europäischen Musikern reiches Anschauungsmaterial bot. Die Arbeiten Capellens und in neuester Zeit namentlich Hornbostels haben uns in dieser Beziehung außerordentlich gefördert. Von Musikern, die teils auf Grund solcher Anregungen, teils aus eigener Erfahrung und Phantasietätigkeit die Verbindung der europäischen mit außereuropäischen Musikkul-

turen zu fördern bestrebt waren, sind zu nennen Saint-Saëns, dem sein Aufenthalt in den südlichen Ländern des Mittelmeeres, namentlich in Ägypten, manches aus arabischen Gegenden zuwehte, Frederick Delius, der in Amerika altindianische und Sklavenlieder-Melodien auffing, und wiederum Debussy und Busoni, die weniger aus eigener Erfahrung als aus Spekulationsdrang und natürlichem Hang zum Fremdartigen sich die Anregungen der Exotik zunutze machten. Diese Namensnennungen sollen nicht etwa eine vollständige Aufzählung all der Musiker geben, die ihr Ausdrucksvermögen an außer-europäischen Tonsystemen und Melodiebildungen bereichert haben — ich gebe nur einige Stichproben, um das Vorhandensein solcher für die Entwicklung der modernen Tonsprache bezeichnenden Bestrebungen zu belegen.

Als letzte unter den Bemühungen zur Erweiterung unseres Tonsystems sind die Versuche zur Wiedereinführung der alten Kir-

chentonarten zu nennen. Die Kirchen-tonarten, das Tonsystem des Mittelalters, sind in der Neuzeit durch die Aufstellung der beiden Tongeschlechter Dur und Moll außer Gebrauch gekommen. Da die gesamte Entwicklung der harmonischen Musik auf der Anerkennung dieser beiden Tongeschlechter als der eigentlichen Grundlage unseres musikalischen Empfindens beruht, die Kirchen-tonarten aber im Gegensatz dazu der Ausdruck des homophonen, auch in der äußeren Vielstimmigkeit die Individualität der Einzelstimme währenden Musikempfindens sind, so konnte die Heranziehung dieser Tonarten zunächst keine andere Bedeutung haben, als die Benutzung exotischer Tonsysteme, der Ganztonleiter oder die Spekulationen mit Vierteltönen — nämlich die koloristische Bereicherung des Ausdrucks durch archaisierende Farben. Man findet auch hierfür Gegenstücke in der Entwicklung der modernen bildenden Kunst, namentlich der Malerei und Bildhauerei, aber auch der Architektur,

die gleichfalls im Spiel mit Stilelementen längstvergangener Zeiten, Stilelementen, für deren Anwendung heut ein unmittelbarer Zwang nicht mehr vorliegt und die nur noch gleichsam als ornamentaler Ausputz zur Geltung kommen, sich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen sucht.

Überblickt man all diese Einzelbestrebungen auf musikalischem Gebiet im Zusammenhang, so kommt man zu der Überzeugung, daß sie doch nicht nur spielerische Laune, Streben nach auffallenden und seltsamen Wirkungen, Verlegenheit und Gedankcnarmut bedeuten. Einzelne solcher Motive mögen wohl hier und da wirksam sein — aber damit erklärt man nicht eine Bewegung, die, wie die Tatsachen zeigen, von den verschiedensten Punkten aus einsetzt und nicht etwa nur eine zufällige Episode darstellt, sondern mehr oder weniger alle schöpferischen Geister erfaßt. Das Ziel, dem diese Bewegung zusteuert, sehe ich zunächst in der Gewinnung einer neuen Me-

lodik, einer Melodik, der die heutige Mischung von Ganz- und Halbtönen nicht mehr genügt, sondern die nach feineren, mannigfaltigeren, reicheren Beziehungen zwischen den Einzeltönen strebt, nach Beziehungen, in denen ein stärkeres melodisches Eigenleben, eine zartere, feiner gegliederte Psyche sich offenbaren kann, als dies gegenwärtig der Fall ist. Aber — so höre ich entgegenen — dies widerspricht ja gerade dem Wesen der neuen Musik. Diese neue Musik zeichnet sich doch dadurch aus, daß sie von Grund auf unmelodisch ist. Woher kommt denn der Schrei nach Melodie, der Ruf „Zurück zu Mozart“? Doch nur daher, weil wir heute Melodien überhaupt nicht mehr zu hören bekommen, weil die modernen Komponisten eben keine Erfindung mehr haben und sich darauf beschränken, mehr oder minder interessante Geräusche zu produzieren. Nun — wer solches behauptet, der ist entweder ein Ignorant oder ein Böswilliger, denn das eigentlich Charakteristi-

sche der neuen Musik ist ihr Streben nach neuen melodischen Ausdrucksformen, ihr Drang nach melodischer Durchdringung und Besetzung des ganzen Tonstückes, ihr Bemühen, wieder hinwegzukommen über die Kluft zwischen Melodie und Nichtmelodie, d. h. thematisch erarbeiteter Stimmführung, wie sie sich als Nachwirkung unserer klassisch-romantischen Tonsprache allmählich eingebürgert hat und zum bequemen Schema des Kompositionshandwerks geworden ist. Man kann das innere Entwicklungsziel der neuen Musik, sofern man sie nur ehrlich kennenzulernen und sachlich zu begreifen sucht, gar nicht anders fassen denn als bewußtes Streben nach einer Erneuerung unseres melodischen Empfindens, eines melodischen Empfindens freilich, das nicht nur nach anderen Tonkombinationsmöglichkeiten innerhalb der gegebenen Normen strebt, sondern das eine grundlegende psychische Erneuerung und Erweiterung unseres Musikempfindens überhaupt zur Vor-

aussetzung hat. Dies mag jetzt vielleicht noch als gewagte Behauptung erscheinen. Wer aber nur die bisher gekennzeichneten Bemühungen zur Umänderung unseres Ton-systems aufmerksam betrachtet, wer von dem subjektiv Spekulativen und virtuos Experimentellen, das ihnen im einzelnen anhaftet, absieht und diese von den verschiedensten Ausgangsquellen her einsetzenden Versuche auf ihre symptomatische Bedeutung hin wertet, erkennt darin den Drang, zu neuen Möglichkeiten des melodisch linearen Ausdrucks zu gelangen. Ich bitte, diese symptomatische Bedeutung festzuhalten. Ich spreche hier nicht über einzelne moderne Musiker, sondern über die neue Musik. Für die Erfassung ihrer Eigenart, ihrer Wesens- und Willensrichtung ist es tief bezeichnend, daß sie sich nicht an das Gegebene, Überlieferte klammert, sondern einsetzt mit einer Kritik an den Grundlagen dieses Überlieferten, an unserem Tonsystem überhaupt, daß sie versucht, die primitivsten Voraus-

setzungen unserer Empfindungsart umzugestalten und dadurch zur Gewinnung innerlich erneuerter melodischer Wertbegriffe zu gelangen.

Nun sind solche Versuche an sich nichts eigentlich Neues, sie lassen sich überall beobachten, wo zwei Zeitalter und zwei Weltanschauungen miteinander kämpfen. Die Melodik der Romantiker etwa ist etwas ganz anderes als die Melodik der Wiener Klassiker. Als Schumann, Chopin, Wagner und Liszt auftraten, hat man gerade so gezetert über den Mangel an Melodie, wie heutzutage. Man hat gespöttelt über die sogenannte „unendliche Melodie“ Wagners, man hat Liszt für einen Phrasendrescher, Schumann für einen dilettantischen Charlatan, Chopin für einen Tonklingler erklärt. Das Neue, was diese und die anderen Romantiker — auch der leichter eingängliche und daher williger anerkannte Mendelssohn — brachten, war die poetische Beseelung der Melodie, die Entwicklung und Fortspinnung des melodischen

Gedankens im Zusammenhang mit dem poetischen. Für die damaligen Musiker war dies die natürliche Fortsetzung des von Beethoven gebahnten Weges. Das Streben nach Verschmelzung verschiedenartiger künstlerischer Anregungen lag im Wesen der romantischen Kunst und war für jene Zeit auch das einzige Mittel, sich das große, an sich einstweilen noch unangreifbare Vermächtnis der Klassiker im zeitgemäßen Sinne nutzbar zu machen. Die romantische Bewegung war evolutionären Charakters, sie rüttelte nicht an den Grundlagen, sie baute sich den Klassizismus nach ihren Gesichtspunkten um. Wir stehen heut der Bankrotterklärung jener klassisch-romantischen Kunst gegenüber. Über die genialen Barockschöpfungen eines Wagner und Liszt hinaus ist sie zur technischen Künstelei, zu einem leeren Talentspiel, zu einem Handel mit ausgemünzten Werten geworden. Stellt eine Erscheinung wie Richard Strauß nicht das künstlerische Gegenstück dar zu dem,

was wir im heutigen Wirtschaftsleben Industrialismus und Kapitalismus nennen? Ich spreche hier nicht etwa von der Art seines geschäftlichen Gebarens, von seinem Streben, alle äußeren Mittel der praktischen Beeinflussung unseres Musikbetriebes in seine Hände zu bekommen -- wie etwa jetzt die Leitung der Berliner und Wiener Oper zugleich zu führen und sich so die persönliche Vorherrschaft im deutschen Bühnenbetrieb zu sichern. Ich spreche hier hauptsächlich von der Art seines künstlerischen Gehabens, wie es in seinem neuesten Schaffen zutage tritt, das doch nichts anderes ist als eine Spekulation auf Bourgeois-Instinkte, ein Spielen und Kokettieren mit Fortschrittsallüren, hinter denen bei genauem Zusehen nichts anderes steckt, als eine sehr geschickt und blendend aufgeputzte, an sich aber äußerst dürftige und schwache Altmeisterlichkeit, eine posierende Kühnheit und erheuchelte Modernität, die sich ungeheuer revolutionär gebärdet und dabei ihrer Gesinnung

s'

und ihrem Charakter nach genau so reaktionär ist, wie das ehrlich philiströse Akademikertum.

Wir sind heute in der Musik über das Stadium hinausgelangt, in dem man meinte, Fortschritt sei gleichbedeutend mit technischer Steigerung des Hergebrachten. Wir wissen, Fortschritt ist nur zu gewinnen durch Vereinfachung, Vereinfachung allerdings nicht im Sinne jenes üblen Modewortes „Zurück zu Mozart“, das, auf seine wahre Bedeutung hin geprüft, nichts anderes ist, als die Ergänzung jener Steigerungsmanier nach der entgegengesetzten Richtung einer geistlosen Primitivität. Wenn ich von Vereinfachung spreche, so meine ich damit eine Prüfung der Grundlagen unseres musikalischen Schaffens auf ihre Gültigkeit für uns, auf ihre Wesenheit, auf ihre innere Berechtigung, auch heut noch als Grundlage einer wahrhaften Tonsprache zu dienen. Das ist das Charakteristische der neuen Musik. Sie nimmt nicht das Gegebene und modelt es

nach ihren Begriffen um oder bläst es technisch auf — sondern sie stellt die Frage nach dem Daseinswert und der inneren Lebensberechtigung dieses Gegebenen überhaupt. Und sie kommt dabei zu dem Ergebnis, daß dieses Gegebene, das Vermächtnis der klassisch romantischen Kunst, für uns nicht mehr das Fundament sein kann, auf dem wir weiter bauen dürfen, sondern daß wir uns dieser Kunst im höchsten Grade kritisch gegenüberstellen, daß wir tiefer zurückgreifen müssen, um dann etwas im wahren Sinne Zeiteigenes schaffen zu können.

Eine solche Erkenntnis ist unbequem, denn sie fordert von jedem einzelnen eine kritische Strenge der Selbstbesinnung, die man höchst ungern aufbringt. Es ist ja so viel angenehmer, in hergebrachten Formeln zu denken und zu sprechen, als sich über jedes einzelne Wort, über seinen Sinn und seine Daseinsberechtigung Rechenschaft abzulegen. Daher vor allem der Widerstand der ausübenden Künsterschaft gegen die neue Kunst. Andererseits

ist nicht zu verkennen, daß diese neue Kunst einstweilen noch nicht mit allzu vielen fertigen Ergebnissen aufwarten kann. Sie selbst ist ja noch ein Werdendes, das sich Klarheit und innere Bestimmtheit erst erkämpfen muß. Ich habe von den Bemühungen zur Erweiterung unseres tonalen Empfindens durch Neugestaltung unseres Tonsystems gesprochen. Diese Bemühungen sind naturgemäß nur ein kleiner Teil der Bestrebungen zur Schaffung neuer melodischer Erscheinungen. Ein anderer, ebenso wichtiger, wenn nicht noch wichtigerer Teil sind die Bestrebungen zur Erweiterung unseres Harmonie - Empfindens. Sie hängen eng zusammen mit dem Protest gegen die Vorherrschaft des Dur- und Mollgeschlechtes, sie sind eigentlich bedingt durch sie, denn erst mit dem Zweifel an der ewigen Gültigkeit von Dur und Moll konnte eine stärkere Freiheit auch des harmonischen Denkens und Fühlens einsetzen. Aber sie gehen in ihrer praktischen, nach außen erkennbaren Wirkung über jene hinaus und

sie haben: auch in der Tat heute schon erheblich mehr Bedeutung erlangt.

Unser Musikempfinden im allgemeinen ist ein vorwiegend harmonisches. Man denke sich irgendeine ganz einfache Melodie — etwa, um nur ein Beispiel zu geben „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod“ — und beobachte sich selbst genau: Man wird sich diese Melodie, auch wenn man sie nur vor sich hersummt oder sie sich rein gehirnmäßig denkt, gar nicht anders vorstellen können, als mit harmonischem Unterbau. Dies ist nicht etwa Gewohnheit, sondern die Melodie selbst zwingt dazu. Sie ist so gebaut, daß ihre deklamatorisch rhythmisch wichtigsten Teile gleichzeitig Elemente einer charakteristischen Harmonie sind. Was für dieses einfache Lied gilt, gilt zugleich für die kompliziertesten thematischen Gebilde unserer gesamten Instrumental- und Vokalliteratur von der klassischen Zeit ab. Man kann Themen von Mozart, von Beethoven, von Richard Strauß nehmen — allen gleich-

mäßig ist eigen, daß sie nicht aus rein melodischem, sondern aus melodisch-harmonischem Empfinden erwachsen sind. Damit hängt zusammen, daß sie als melodische Gebilde an sich unselbständig, unvollkommen sind, daß sie unbedingt der Ergänzung durch die Harmonie bedürfen, um zur vollen Wirkung zu kommen.

Nun nehme man dagegen ein Thema von Bach, irgendeines der Fugenthemen aus dem wohltemperierten Klavier oder etwa das bekannte Air aus der D-Dur-Suite. Auch diese Melodien sind zum Teil auf harmonische Stützung hin entworfen. Die Harmonie ist hier aber nicht Voraussetzung und Bedingung der melodischen Entwicklung, sondern sie ist ihr nur bei-, oder besser gesagt: neben- und untergeordnet. Sie bestimmt nicht den Verlauf der melodischen Linie, sondern sie schmiegt sich ihm an, sie begleitet ihn. Diese Unterordnung der Harmonie unter die melodische Führung kam auch äußerlich durch die Schreibart

des Generalbasses zum Ausdruck. Die Harmonien wurden nicht ausgeführt, sondern nur durch bezifferte Bässe angedeutet — ein Zeichen dafür, daß man sie nur als Nebensache, die ausgeführte Melodie aber als Hauptsache ansah. Und je weiter man nun zurückgeht auf den eigentlich polyphonen Stil, um so bedeutungsloser und unselbständiger erscheint die Harmonie. Sie ist nichts als das Ergebnis der ineinander verflochtenen, an sich durchaus selbständigen Stimmen, deren Zusammenklang zur Harmonie wohl von dem schaffenden Künstler in Rechnung gestellt wird, aber keineswegs von ausschlaggebender Bedeutung ist und vor allem auf die Konzeption des melodischen Gedankens keinerlei Einfluß übt. Hier offenbaren sich zwei grundverschiedene musikalische Stilprinzipien: das eine, der vorklassischen Zeit angehörend, gibt der Melodie, dem thematischen Gebilde, führende Bedeutung, sieht in ihr den schöpferischen Quell, das andere, klassisch romantische, wurzelt im harmo-

nischen Empfinden und sieht in der melodischen Linie nur die Verbindung wechselnder Harmonien, verlegt also den schöpferischen Impuls in die harmonische Bewegung.

Dies natürlich sehr schroff formuliert. Aber wenn man die Klagen über das Nachlassen der melodischen Kraft, den Schrei nach der Melodie, der jetzt von allen Seiten ertönt, recht begreifen will, muß man sich klar machen, daß die Entwicklung von der Zeit der Klassiker her eigentlich darauf ausgegangen ist, die Selbständigkeit des melodischen Formungsvermögens zu unterdrücken dadurch, daß es an das harmonische Formungsvermögen gebunden und diesem untergeordnet wurde. Wir können zu einer Erneuerung der melodischen Gestaltungskraft nur gelangen, indem wir uns von der mehr und mehr zur konventionellen Formel erstarrten harmonisch melodischen Denkweise der Klassiker wieder frei machen und versuchen, zu einem neuen homophonen und daraus sich ergebenden polyphonen Stil zu

gelangen, einem Stil, in dem die Tragkraft der einzelnen melodischen Linie wieder das zeugende Element, der Zusammenklang aber das Erzeugte, die Folge ist.

Die Beschreitung dieses Weges zuerst mit nachdrücklicher Bestimmtheit versucht und uns dadurch von der Einseitigkeit des harmonischen bedingten Denkens und Empfindens befreit zu haben, ist das Verdienst Max Regers. Dieses geschichtliche Verdienst wird auch dadurch nicht geschmälert, daß Reger nur zu Teilresultaten gelangt und selbst in diesen selten über eine barocke Nachahmung seiner Muster hinausgelangt ist. Aber Reger war der erste, der in seiner Kunst wieder auf die Vergangenheit verwies, die für uns, sofern wir überhaupt an eine Vergangenheit anknüpfen wollen, die fruchtbringendste ist, der also über die klassisch romantischen Vorbilder hinaus an Bach anknüpfte. Gewiß, Bach ist zu allen Zeiten geschätzt und verehrt worden, Mozart und Beethoven haben ihm, soweit sie ihn

kannten, gehuldt, die Romantiker haben für ihn geschwärmt und ihn uns praktisch und theoretisch erschlossen — eine Erscheinung wie Bach bietet eben allen Zeiten und allen Kunstanschauungen unerschöpfliche Anregungen. Aber unsere Stellung zu Bach ist doch wieder eine ganz andere als die der früheren Generationen. Wir sehen in Bach nicht nur den großen Meister kontrapunktischen Könnens, wir sehen in ihm nicht nur den gewaltigen Tondichter, wir sehen in ihm vorzugsweise den unerreichbaren melodischen Gestalter. Seine melodische Kunst war begründet in einer völlig voraussetzungslosen Kraft des linearen Musikempfindens, für das uns die späteren Zeiten leider unbrauchbar gemacht, ja für das sie selbst bei allem Bachkultus keinen Blick gehabt haben. Ich möchte hier hinweisen auf ein Buch des Berner Privatdozenten Ernst Kurth über „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts“, in dem die hier angedeuteten Gedanken näher ausgeführt sind. Kurth

hat den Satz geprägt „Melodie ist Bewegung“, d. h. sie ist die Kraft, die eine dauernde Bewegung trägt. Und wenn Sie nun eine Bachsche Stimme nehmen und sie durch ein ganzes Werk hindurch verfolgen, so werden Sie staunen über die unerhörte Mannigfaltigkeit der Bewegung, über die in sich geschlossene Lebensindividualität, die sich hier in voller Freiheit offenbart. Und wenn Sie dagegen die Einzelstimme eines klassischen oder romantischen Werkes nehmen, so werden Sie sofort sehen, selbst im höchsten Fall, also etwa bei einem Streichquartett von Beethoven, daß hier nur ein relativ individuelles Leben spricht, das in seiner Gesamtentwicklung durch das Ganze bedingt ist und erst aus der Vorstellung des Ganzen heraus seine Impulse empfängt. Damit soll nicht etwa ein Wertvergleich ausgesprochen, wohl aber gesagt werden, daß eine solche, das Einzelne dem Ganzen unterordnende und erst aus ihm heraus belebende Kunst unweigerlich zur Verarmung des melodischen Emp-

findungs- und Schöpfungsvermögens führen mußte.

Wenn Reger sich mit fast ungestümer Vehemenz, wie sie seiner bajuvarischen Natur entsprach wieder Bach zuwandte, wenn er unser an harmonische Periodizität und Symmetrie gewöhntes Ohr kränkte und wieder Einstellung des Ohres auf die melodische Bedeutung der Einzelstimme, auf die Ausdruckskunst des polyphonen Stils verlangte, so war er damit theoretisch durchaus im Recht und war vor allem ein guter Lehrmeister. Praktisch freilich konnte die Wirkung nicht in unserem Sinne ausfallen. Zunächst darum nicht, weil Reger nicht zu künstlerisch einheitlicher Durchbildung seines Stils gelangte, sondern, ein Kind seiner Zeit, die verschiedenartigsten Stilelemente ineinander verwirrte, dabei bald durch wirklich groß und genial geschaute Einzelheiten innerlich packend, bald durch konventionelle Nachahmung und Unsicherheit des eigenen Willens lähmend, bald durch barock phantastische Will-

kür und Übertreibung abstoßend. Vor allem aber deswegen nicht, weil die unmittelbar äußerliche Anknüpfung an Bach, so lehrreich sie war, so mannigfache Anregungen sie brachte und so sehr sie zum Nachdenken und zur Selbstbesinnung aufforderte, doch nicht den ersehnten neuen Weg finden lassen konnte. Denn so sehr wir uns bewußt sein müssen, daß wir am Ausgang der klassisch romantischen Zeit stehen und ihr Erbe aufgezehrt haben, so deutlich wir erkennen, daß wir an eine weiter zurückliegende Vergangenheit anzuknüpfen haben, um wieder zu einem eigenen Stil und eigenem Ausdrucksvermögen zu gelangen — so klar müssen wir uns bewußt sein, daß diese Anknüpfung nicht durch äußerliche Übernahme alter Ausdrucksarten in modernisiertem Aufputz erfolgen kann, sondern nur durch Erkennung und Neugestaltung der Stilelemente jener alten Kunst aus dem Geiste einer neuen Zeit. Reger aber war darin noch ganz der Nachkomme des romantischen Zeitalters, daß er glaubte,

durch das Mittel äußerlicher Nachahmung die geistige Kraft der alten Kunst beschwören und neuen Zielen dienstbar machen zu können.

Immerhin ist durch eine Erscheinung wie Reger das kritische Bewußtsein außerordentlich geschärft und das musikalische Gewohnheitsrecht stark erschüttert worden. Wir sind zu einer lebendigeren Anschauung vom Wesen Bachs und der polyphonen Kunst vorgedrungen, einer Anschauung, die nicht auf irgendwelchen mehr oder weniger interessanten Auslegungen beruht, sondern auf eine wahrhaft intensive Erfassung des musikalischen Organismus hinzielt. Wir sind vor allem dazu gebracht worden, die Kraft der melodischen Linie als solche mehr zu respektieren, uns ihrem Ablauf frei hinzugeben und uns dabei von der durch die harmonische Vorstellungsweise bedingten Gewohnheit des periodischen, strophenmäßigen Melodie- oder Themabaues zu emanzipieren. Wir sind also auch wieder zu freieren Anschauungen

vom Wesen der rhythmischen Gestaltung gelangt. Ich meine damit nicht nur die freiere rhythmische Diktion im einzelnen, die die Melodie nicht in ein bestimmtes rhythmisches Schema zwingt, sondern umgekehrt den Rhythmus in den Dienst der melodischen Bewegung stellt. Wir nehmen heute keinen Anstoß mehr am häufigsten Taktwechsel innerhalb eines melodischen Gedankens, weil wir wissen, daß gerade dieser Taktwechsel die melodische Bewegungskraft beschwingt, und weil uns eben die lineare Bedeutung der melodischen Bewegung allmählich wieder wichtiger wird als ihre rhythmische Geschlossenheit, durch die der melodische Impuls eingeeengt wird. Wir sind auch in bezug auf die tonartliche Einheitlichkeit des melodischen Gedankens erheblich freigeistiger geworden, als es früher der Fall war — denn wir sehen in der Forderung der tonartlichen Einheit gerade wie in der rhythmischen Geschlossenheit nur Folgen jenes harmonischen Musikempfindens, das aus dem Geist und

Willen der Harmonie heraus den individuellen Charakter der melodischen Bewegung auch in bezug auf rhythmische und tonartige Freiheit der Führung überall zu begrenzen suchte. Damit zusammen hängt auch die allmähliche Zurückdrängung des Periodenempfindens. Es ist dieses Periodenempfinden die natürliche Folge eines harmonisch, also vorwiegend vertikal eingestellten Musikempfindens, das naturgemäß nach symmetrischem Aufbau und erkennbaren Gliederungen der Akkordmassen verlangt. Der Periodenbau ist also hervorgegangen aus dem natürlichen Bedürfnis, die Harmonie zu rhythmisieren, ihr architektonische Spannungen und Lösungen zu geben. Die Leidtragende ist hierbei wieder die Melodie. Sie als Gipfelinie der harmonischen Bewegungen muß sich auf deren Bewegungsbedürfnisse einstellen, vielmehr: sie wird von vornherein so gestaltet, daß die harmonische Gliederung durch sie nicht beeinträchtigt wird. Wohin man also sieht, findet man, daß

die Entwicklung, wie sie durch die Kunst der musikalischen Klassiker und deren unmittelbare Vorgänger, also von der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts an vorbereitet und bis in die neueste Zeit hinein durchgeführt wurde, eine immer stärkere Einengung des melodischen Empfindens und Formungsvermögens zur Folge hatte, zugunsten eines sich ständig steigenden harmonischen Empfindens. Wir sind heute so weit gediehen, daß wir überhaupt nicht mehr wissen, was eine wahrhafte Melodie ist — nämlich Bewegungskraft des linearen Ausdrucks — sondern daß wir die Melodie nur noch auffassen und bewerten auf Grund oder doch unter stillschweigender, unbewußter Inrechnungstellung der in ihr eingeschlossenen harmonischen Werte.

Es ist gewiß schon eine Errungenschaft, daß wir heute dahin gelangt sind, dieses Grundübel der neuzeitlichen Musikentwicklung, diese innerste Ursache unserer melodischen Verarmung zu erkennen. Es ist

4'

auch zweifellos eine Errungenschaft, daß wir in den anfangs erwähnten Bestrebungen zum Ausbau unseres Tonsystems, in den weiterhin angedeuteten Bemühungen zur Neubelebung des polyphonen Musikempfindens Symptome einer Reaktion verzeichnen können, die gegen das vorwiegend harmonische Musikempfinden und -gestalten gerichtet sind und auf eine Stärkung und Betonung des melodischen Elementes zielen. Aber darüber dürfen wir uns doch keiner Täuschung hingeben, daß dies zunächst nur Ansätze und Einzelercheinungen sind, und daß vor allem von diesen Ausgangspunkten allein aus eine wirkliche Neugestaltung unseres musikalischen Ausdrucksvermögens nicht erfolgen kann. Ob melodische oder ob harmonische Gestaltung überwiegen — dies ist eine Frage, die mehr die kritisch ästhetische Betrachtung angeht als den schöpferischen Musiker. Das eigentliche Problem der neuen Musik liegt darin, die Gesetze einer neuen Formung zu finden und aufzu-

stellen, Gesetze also, die hervorgegangen sind aus der neuen, melodisch individualistischen Musikauffassung und die beweisen, daß auch aus diesen heraus eine solche neue Formung erfolgen kann, ja daß diese neue Formung erst die Daseinsnotwendigkeit des ihr zugrunde liegenden Stilprinzipes richtig erweist.

* * *

Dieses also ist das Kernproblem der neuen Musik — und es ist eines, an dem sich Generationen die Zähne ausbeißen können. Ich habe bis jetzt von der harmonischen Vorstellungs- und Empfindungsart in etwas oppositionellem Tone gesprochen, und ich möchte mich nun gegen den Vorwurf verwahren, als ob ich in ihr etwas irgendwie Minderwertiges erblicke. Das harmonische Musikempfinden ist vielmehr eines der großartigsten Stilprinzipie gewesen, das die Musikgeschichte kennt. Es steht dem ihm vorangehenden melodisch polyphonen um nichts

an innerem Reichtum und künstlerischem Reiz nach. Wenn ich hier gegen es spreche, so geschieht dies nicht, weil ich es als an sich unzureichend ablehne — dies wäre eine Torheit, gegen die man die gesamte Musik von Gluck bis Strauß und Pfitzner als Gegenbeweis anführen könnte — sondern weil ich es als heute verbraucht ansehe, weil ich die Stilwende empfinde, an der wir heute stehen und an der wir uns klar werden müssen über die Richtung, in der wir nun zu marschieren haben, um an das uns vorschwebende neue Ziel zu gelangen.

Um dies aber recht zu können, darf man das Vergangene nicht mit verächtlicher Gebärde beiseitestoßen, sondern man muß die Kräfte recht erkennen lernen, auf die es sich stützte und die ihm die bisherige Herrschaft ermöglicht haben. Und die Kräfte des melodisch harmonischen Stils sind von einer kaum hoch genug zu wertenden Bedeutung gewesen, gerade im Hinblick auf das formbildende Vermögen dieses Stils. Sie haben

zwar der Melodie die Initiative genommen, sie haben sie mehr und mehr zum Diener, zum gefälligen Ornament des Geschehens gemacht, aber sie haben ihr dafür eine Expansions- und Wandlungsfähigkeit, eine Breite und Tragkraft gegeben, wie sie eben nur der Stil eines außerordentlich fruchtbaren, in seinen genialsten Vertretern auf äußerster Höhe stehenden Zeitalters gewähren konnte. Ich weise hier nur auf das Gesetz der Formbildung durch thematische und motivische Arbeit hin — ein Gesetz, das an sich aus durchaus unmelodischer Denkweise entsprungen ist, denn es dient der Weiterführung der harmonischen Entwicklung und macht die thematische oder motivische eben nur zum Bindeglied, zum Mittler dieser harmonischen Weiterführung. Und doch, welche unabsehbare Reihe musikalischer Formorganismen hat sich aus diesem Urgesetz gestaltet. Welche gewaltige Schöpfung ist die Sonate, dieses Prototyp des harmonischen Musikempfindens — mag sie

nun als Sinfonie, als Kammermusikschöpfung, als Solosonate erscheinen, mag sie sich im einzelnen als Sonatensatz, als mehr oder minder erweitertes Lied, als Variationengebilde oder als Rondo darstellen. Diese Sonate, die sich schon in der gegensätzlichen tonartlichen Gliederung als harmonisch bestimmter Organismus kennzeichnet, innerhalb dessen das Thema eigentlich nur noch die Rolle eines rein akzidentellen Mottos spielt, diese Sonate mit all ihren Spielarten bis zur sinfonischen Dichtung ist das Werk einer Zeit, vor deren gestaltender Kraft wir höchste Achtung hegen müssen. Und wenn man nun die kaum zu erschöpfende Kunst der motivischen Durchbildung betrachtet, wie sie etwa Wagner in seinen Bühnenwerken zur Entfaltung gebracht hat, so muß man gestehen, daß es kein Leichtes ist, sich von diesen ebenso großartigen wie für die Nachahmung bequemen Mustern loszusagen und sich darüber klar zu werden, daß die Wege dieser großen Künstler- und Schöpfernaturen

nicht mehr die unsrigen sind und nicht mehr sein dürfen.

Aber welches sind nun diese Wege? Kann man sie aus einem rein spekulativen Willen heraus finden, gehört nicht dazu in erster Linie eben wieder die große schöpferische Individualität, die 'mit nachtwandlerischer Sicherheit das findet und trifft, was die nur verstandesmäßige Opposition niemals erreichen kann? Gewiß — nur dürfen wir nicht glauben, daß auch der ganz große Künstler so rein aus blindem Instinkt heraus gleich das Ziel findet. Und wenn man sich nun unsere Produktion genau ansieht, und zwar nicht nur die landläufige bekannte, die auf allen Gassen und in allen Zeitungen als das neueste ausgeschrien wird, sondern die, die vielfach noch gar nicht oder nur vorübergehend und von wenigen bemerkt zu tönendem Leben erweckt worden ist, so findet man doch vieles, was, an sich gewiß noch nicht vollkommen, doch deutlich einen Willen und einen Weg zu neuen Formungsgesetzen

spüren läßt. Ich nenne hier zunächst die Bestrebungen, die, unter bewußter Umgehung der harmonischen Vorstellungsweise, an die alten Vorbilder des polyphonen Stiles anknüpfen, ohne dabei der akademischen Nachahmung zu verfallen. Und als ersten unter diesen Führern zu neuen Zielen nenne ich einen der größten Meister des melodisch-harmonischen Stiles: Beethoven. Nicht den Beethoven der Eroica und der 9. Sinfonie, sondern den Beethoven der großen E-Dur-Fuge aus op. 106, den Beethoven der großen B-Dur-Fuge aus der Missa solennis und den Beethoven der großen B-Dur-Fuge für Streichquartett. Dies sind drei Stücke, die völlig außerhalb des sonstigen Schaffens auch des späten Beethoven stehen und nicht nur des späten Beethoven, sondern des ganzen Jahrhunderts, das ihm folgte, drei Stücke von einem ungeheuren Zukunftsahnungsvermögen, das uns aufs tiefste betroffen macht, drei Stücke, an deren Problematik die nächstfolgenden Generationen stumm und scheu

vorübergegangen sind, denn hier war etwas, das allen Glättungsversuchen widerstand, hier war etwas, was sie nicht begreifen konnten — ich meine: nicht begreifen dem Sinne der Konzeption nach. Es ist das Problem des neuen melodischen Stiles aus dem Geist der alten Polyphonie, das Beethoven hier vorahnend aufgreift, in drei unerhört gewaltigen Werken behandelt für Klavier, Chor und Streichquartett und dann wieder beiseiteschiebt. Ob er es weiterverfolgt hätte, wäre ihm ein längeres Leben vergönnt gewesen, vermögen wir nicht zu sagen, obschon manche Skizzen und Entwürfe, vor allem die innere Wahrscheinlichkeit dafür sprechen. Aber wir sehen, daß der einsame, taube Beethoven dieses Problem erkannt hatte und es da aufgriff, wo die Nachkommen ein Jahrhundert später wiederanknüpften. Im Laufe dieses Jahrhunderts ist manche Fuge, manches ehrliche, gesunde polyphone Stück geschrieben worden — aber doch keines, das den melodischen Geist und

Atem des polyphonen Stiles in sich gehabt hätte. Man benutzte nur das Schema der polyphonen Musikformen und spannte es in den Rahmen des harmonischen Empfindens, innerhalb dessen es natürlich jegliche stilbildende Eigenkraft verlor und lediglich als willenlose Formel wirkte. Dies gilt für die polyphone Musik von Mendelssohn bis zu Richard Strauß — sie ist bar jeglichen Geistes der Polyphonie, denn dieser Geist der Polyphonie dokumentiert sich darin, daß das Melodische als primäre Elementarkraft, das Harmonische lediglich als Folge und Zusammenfassung empfunden wird. Nur einige Erscheinungen der jüngsten Zeit machen hiervon eine Ausnahme: ich nenne Busoni mit seiner *Fantasia contrapunctistica* und Reger mit einem Teil namentlich seiner großen Orgelwerke.

Ich möchte nun aber das Problem der neuen Musik nicht dahin deuten, daß es etwa dahin zielte, unter Außerachtlassung der klassisch romantischen Kunst den Anschluß

an die Ausdrucksart der Meister der Polyphonie zu finden. Dies wäre im Grunde nur eine besondere Art der Neuromantik, und darin zielten auch keineswegs Beethovens Bemühungen. Es gilt vielmehr einen neuen melodischen Stil zu finden, der an bildender Kraft dem der alten polyphonen Kunst gleich ist, ohne ihn nachzuahmen, der ihm also nur der Art, dem Prinzip nach verwandt ist und nun, innerlich angeregt durch den formalen Reichtum der polyphonen wie der harmonischen Kunst eine neue Art formbildender Kraft aus sich heraus gebiert. Das etwa ist die Aufgabe dessen, was ich neue Musik nenne. Gelöst ist diese Aufgabe noch nicht, aber wenn wir genau zusehen, finden wir mancherlei schöpferisch recht beachtenswerte Versuche, zu einer Lösung zu gelangen. Ich glaube, es ist unsere vornehmste Pflicht, daß wir, wenn wir über neue Musik sprechen, nicht wahllos nach persönlichem Gutdünken dieses gut und jenes schlecht nennen, sondern uns zunächst fragen, ob es etwas Ge-

meinsames gibt, das diesen an sich recht verschiedenartigen Bestrebungen zugrunde liegt, und was denn dieses Gemeinsame ist? Die erste Frage glaube ich beantwortet zu haben. Erst von der Grundlage dieser Antwort aus ist es möglich, die Erscheinungen im einzelnen zu werten. Es kommt dabei nicht so sehr darauf an, die Begabungsgrenzen dieses oder jenes Komponisten festzustellen, als zu erkennen, in welchem Verhältnis sein Schaffen zu der inneren, allen gemeinsamen Richtung der neuen Musik steht. Ich gebe nun jetzt eine kurze Übersicht der wichtigsten Erscheinungen unter den neuzeitlichen Komponisten, in denen die hier skizzierten Bestrebungen mehr oder weniger deutlich zum Ausdruck kommen.

* * *

Als anregende Kraft ist an erster Stelle Claude Debussy zu nennen, der vor etwa einem Jahre verstorbene französische Mu-

siker und Führer der sogenannten jungfranzösischen Schule. Sein Hauptwerk „Pelleas und Melisande“ ist vielen bekannt, weniger bekannt sind seine gleichfalls recht bedeutenden Instrumental- und Orchesterwerke, am wenigsten bekannt die geistige Richtung seines Schaffens. Sie war bedingt durch eine zum Teil stark nationalistische Reaktion gegen Wagner, eine Reaktion, der man aber doch unrecht tun und die man gar zu äußerlich nehmen würde, wollte man sie lediglich aus nationalistischen Gesichtspunkten erklären. Auch bei Debussy war innerste Triebfeder der Drang nach Befreiung von der hemmenden Umschnürung des rein harmonischen Musikempfindens. Er griff darum zurück auf den französischen „Vater der Harmonie“, auf Rameau, um von ihm aus den Weg zu einer neuen freien Entfaltung des melodischen Stiles zu finden. Ich will mich hier nicht in Einzelheiten und in eine Kritik der Persönlichkeiten einlassen, ich will nur einige bestimmende Grundzüge an-

deuten. Debussy hat durch seine Rückwendung zu Rameau das erreicht, was er erreichen wollte. Er ist zunächst zu einer für die Begriffe seiner Zeit außerordentlich freien Behandlung der Harmonie gelangt, die in Wirklichkeit nichts anderes war, als eine Auflösung der bisherigen harmonischen Grundgesetze, ihre Unterstellung unter die Gesetze des melodischen Werdens. Und es ist ihm dank seinem französischen Formensinn auch gelungen, solche Gesetze des melodischen Werdens in seinen Werken aufzustellen, Formungen zu finden, die auf der Suprematie der Melodik beruhen. Freilich ist die von Debussy gefundene Lösung noch im höchsten Maße subjektiv bedingt, sie setzt vor allem eine bewußte enge Anlehnung an die Literatur voraus und steht außerdem unter dem Zwange des impressionistischen, sich auf den Reiz des augenblicklichen, flüchtigen Stimmungseindrucks beschränkenden Kunstschaffens. Sie berührt sich darin mit der Kunst des genialen Russen Mussorgski,

der, gleichfalls unter Umgehung zeitgenössischer Schaffensart, aus dem großen Schatz der russischen Volks- und Kirchenmusik neue Quellen des melodischen Ausdrucks — ebenfalls in impressionistischer Manier — erschloß.

Debussy und dem ihm angeschlossenen Kreise ist auch der ältere César Franck, sowie der ausgezeichnete, allerdings mehr didaktisch als schöpferisch gerichtete Kenner der alten Musik Vincent d'Indy zuzurechnen. Ihnen nahe steht der Amerikaner Frederick Delius. Auch er ein Freilichtkünstler, weniger innerlich als äußerlich an die Jungfranzosen gebunden, eine sehr fein profilierte Lyriker-Erscheinung, in der sich angelsächsische, deutsche und französische Elemente in merkwürdiger Mischung durchdringen. Eine ähnliche Mischnatur, obwohl aus ganz anderen Bestandteilen zusammengesetzt, ist Ferruccio Busoni, seinem Denken nach Deutscher, dem Empfinden nach durchaus Romane, ein Künstler, der für Gebilde von virtuoser Phantastik sich stets eine Begrün-

derung im Begrifflichen zu schaffen sucht und dessen unruhiges, aus tiefsehnendem Ernst und weltmännischer Ironie gemischtes Naturell in der Tat etwas von einem italienisierten Faust hat. Busonis Anregungen sind höchst mannigfaltiger Art, sie gehen von Spekulationen über die technischen Einzelheiten unseres Musiksystems bis zu den Grundideen der künstlerischen Konzeption überhaupt, sie umfassen ausübende wie schaffende Kunst. Busoni ist, wie jeder echte und große Virtuose, ein Fackelträger, vielleicht auch ein Wegebahner. Wieweit er auch Pfadfinder ist — das müssen wir noch abwarten. Einstweilen ist sein Wollen kühner als sein Tun, und das Internationale an Busoni, das ihn ähnlich wie Liszt zum berufenen Mittler der Kulturen macht, scheint ihn an einer festen Verwurzelung seines Wesens zu behindern.

Ich habe zunächst Künstler romanischen Geblütes oder doch mit starkem romanischen Einschlag genannt, weil hier das

Hauptproblem der modernen Musik: die Formgestaltung in der natürlichen, national bedingten Anlage zum Formalen eine starke Stütze findet und scheinbar am schnellsten schon zum Ziele geführt hat. Zu verhehlen ist aber nicht, daß diese leicht gefundene Lösung noch keine Lösung in umfassendem Sinne ist. Debussy und seine Nebenmänner, Delius, Busoni — sie sind gewiß Erscheinungen von hohem künstlerischen Ernst. Was sie uns aber geben, ist noch keine grundsätzliche Lösung der Frage, ob und wieweit die neue Musik eigene Formungen zu finden vermag — es sind günstigstenfalls persönliche Kompromisse. Nun weiß ich wohl, daß in Kunstingen schließlich jede Lösung individuell bedingt ist und daß man nicht etwa denken darf, es gälte ein alleinseligmachendes Schema zu finden, mit Hilfe dessen nun jeder sozusagen auf neue Manier lustig drauflos komponieren kann. Aber es gibt doch Dinge, die über die rein individuelle Erledigung hinausreichen. Ich nannte vor-

s°

hin die Sonate. Sie ist kein Schema, sie ist ein Kunstbegriff, an dessen Feststellung Generationen gearbeitet, ein Formproblem für das Unzählige immer neue Lösungen gefunden haben und das doch in seiner Grundidee jenseits aller Problematik steht als Erzeugnis einer ganz bestimmten Kunstanschauung. Ähnliches gilt von der Fuge als Repräsentantin des melodisch polyphonen Stils. Die Frage bleibt: ist es der neuen Musik möglich, eine solche, alle individuellen Verschiedenheiten überbrückende formale Grundidee als Ausdruck ihres Willens zu prägen? Und wenn ich vorhin sagte, die bisher vorliegenden Werke der romanischen Künstler geben keine klare Antwort, sondern bedeuten nur individuelle Kompromisse, so wollte ich damit andeuten, daß eben das Hauptproblem der neuen Musik, ungeachtet genialer Einzelleistungen, bisher nur gestreift und individuell beleuchtet, aber nicht geklärt ist. Wie steht es nun mit den deutschen Musikern?

Es liegt auch hier bereits eine beträcht-

liche Anzahl von Einzelversuchen vor. Ich möchte sie, der Übersichtlichkeit halber, flüchtig gruppieren nach Gattungen: Oper, Lyrik, Kammermusik und Instrumentalmusik: großen Stiles. In der Oper fesselt zunächst eine Erscheinung wie Franz Schreker. Er ist zweifellos die größte musikdramatische Begabung, die wir seit Wagner kennen. Man darf hinzusetzen: auch die einzige wirklich musikdramatische Begabung seit Wagner. Schreker ist kein Nachahmer, die dramatische Uridee in ihm ist ganz anders verwurzelt als bei Wagner und hat sich dementsprechend eine wesentlich anders gerichtete Technik erzeugt. Auch Schreker bedient sich noch der motivischen Technik, doch in einer von Wagner grundverschiedenen Bedeutung. Bei ihm sind romanische Einflüsse stark spürbar, die Melodie gewinnt wieder den Eigenwert der musikalischen Erscheinung, das Motiv ist nicht Mittel der psychologischen Charakteristik und Verdeutlichung, sondern es sinkt in das Unterbewußtsein. Es ist da-

her, technisch genommen, auch nicht das Mittel zur Fortspinnung des melodischen Fadens, sondern die Melodie empfängt ihre Impulse aus dem Ablauf des dramatischen Geschehens und das Motiv bleibt, soweit es nicht in absichtlicher Breite als Reminiszenz auftritt, das äußerlich fast unbemerkbare Band inneren Geschehens. Mir scheint, daß sich hier eine neue Art musikdramatischen Gestaltens ankündigt, eine Art, die, wie Debussy an Rameau anknüpft, so hier auf Gluck und Händel, auf den Stil der melodisch homophonen Dramatik zurückweist — freilich nicht in äußerlicher Anlehnung, sondern nur der Art der inneren Anschauung nach und aus dem Geist eines namentlich koloristisch ganz anders gearteten Empfindens heraus. Die kommenden Werke Schrekers werden lehren, ob es ihm gelingt, den Weg zur melodischen Gestaltung des dramatischen Ausdrucks weiterzuschreiten.

In der Lyrik möchte ich hier wieder nachdrücklich auf die Gesänge und die mit diesen

in engem Zusammenhang stehende „Geschwister“-Komposition Ludwig Rottenbergs hinweisen. Ich betone — es kommt hier nicht auf die Wertung, sondern auf die Erkenntnis des inneren Wesens der Werke an. Gerade in dieser Beziehung aber wüßte ich nichts, was dem modernen Drange nach Expansion der Melodik, nach Beseitigung des konventionellen, harmonisch bedingten Periodencharakters der Liedmelodie, nach melodischer Durchseelung der frei fließenden Tonsprache so starken, unmittelbaren Ausdruck gäbe, wie die Lyrik Rottenbergs. Man hat diesen Liedern nachgesagt, sie seien zu rezitativisch gehalten. Dieses Urteil ist bezeichnend für die wahrhaft jämmerliche Äußerlichkeit in der Art der Entgegennahme. Was sich von vier zu vier Takten in hübsch geschlossenen harmonischen Perioden rundet, das ist nach dieser Auffassung eine Melodie, was darüber hinausgeht, dem Hörer nicht die Eselsbrücken der zünftigen Kadenz bietet, ist Rezitativ. Daß Melodie innerer Bewe-

gungsimpuls, daß sie daher nicht an Takt und Tonart gebunden ist, sondern ihre Kraft gerade erweist, indem sie diese Grenzen überspringt, daß sie ein Erschautes ist, ein Spiegelbild geistigen Geschehens — davon wissen die Leute nichts. Aber ich möchte wohl wissen, ob Menschen, die so kurzatmig denken und empfinden, wirklich imstande sind, eine Schubertsche Melodie richtig zu hören — oder ob es bei ihnen nicht auch da die äußerlichen rhythmisch harmonischen Gliederungen sind, die sie als Offenbarung Schubertscher Melodienkraft bewundern? Wir haben uns heute frei gemacht von der strophisch bedingten Anschauung des Gedichtes, wie Schubert sie hatte, von der stimmungsmäßigen, wie sie der Romantik, namentlich Schumann eigen war, von der psychologisch charakterisierenden, wie sie die reudeutsche Schule und namentlich Hugo Wolf pflegte. Wir sehen heute im Lied nicht so sehr die Worte und deren Inhalt, wir sehen das geistige Geschehen, das der Dichtung

als solcher zugrunde liegt. Und dieses geistige Geschehen in ein musikalisches umzusetzen, das Unterbewußte des dichterischen Vorgangs, das den Worten und Stimmungen, überhaupt dem irgendwie äußerlich Faßbaren des Gedichtes oft ganz fern liegt — dieses in eine melodische Bewegung zu fassen — das ist das Wesen und Ziel des modernen Liedes, und für dieses erscheint mir die Lyrik Rottenbergs als besonders reines und innerlich selbständiges Beispiel.

Die neue Kammermusik wird am bezeichnendsten wohl durch Arnold Schönberg repräsentiert. Schönberg ist eine Erscheinung, deren schöpferische Bedeutung auch von einem großen Teil derer anerkannt wird, die seinem Schaffen, namentlich den späteren Werken, ablehnend gegenüberstehen. Die Ablehnung gründet sich hauptsächlich auf den äußerlich abstoßenden Eindruck von Schönbergs klangsinnlicher Tonsprache. Sie ist äußerst herb und spröde, dem Ohr, das gewohnt ist, überredet zu werden, unan-

genehm, wenn nicht gar widerwärtig. Es ist eine Sprache von Tonideen, gehirnmäßig erfaßt, nicht aus der Vorstellung der Klangwirkung, sondern aus der der Klangbedeutung heraus konzipiert. Es mag nun dahingestellt bleiben, ob und inwieweit das Ohr, dessen Anpassungsfähigkeit ja, wie die Geschichte an unzähligen Beispielen erweist, unbegrenzt ist — ob und wieweit das Ohr auch diesen seltsamen Klangerscheinungen gegenüber durch Gewöhnung zur Aufnahme-willigkeit zu erziehen wäre. Ich würde in dem Hinweis auf solche allmähliche Gewöhnung allein noch kein überzeugendes Argument für die Berechtigung von Schönbergs Tonsprache sehen, denn mit solcher Begründung wäre schließlich die sinnloseste Kakophonie zu rechtfertigen. Hier aber handelt es sich um die Frage nach dem Sinn und der geistigen Kraft solcher Musik, nach ihrer schöpferischen Notwendigkeit — und da gestehe ich, daß diese mir um so überzeugender erscheint, je genauer ich mich

mit Schönberg beschäftige. Ich denke vor allem an zwei für die hier zu betrachtende Kunstart besonders charakteristische Werke: das Fis-Moll-Streichquartett mit Gesang und die Kammersinfonie für 15 Instrumente. Ich gestehe, daß ich, namentlich in der Kammersinfonie, den ersten groß angelegten Versuch der Neuzeit erblicke, an den Beethoven der B-Dur-Fugen anzuknüpfen, nicht in äußerlicher Nachahmung, sondern in geistiger Weiterverfolgung des dort angebahnten Weges. Ich finde in diesem Werk eine Kraft und einen Fluß des melodischen Willens, ich finde in ihm vor allem eine Fähigkeit der Organisierung dieses melodischen Willens, frei aus sich heraus, unbehindert durch konventionelle Hemmungen irgendwelcher Art, daß ich sagen möchte: von allen schöpferischen Kräften der musikalischen Gegenwart scheint mir Schönberg die geistig stärkste, innerlich selbständigste, weitest blickende, ahnungsreichste zu sein. Das Fehlen der klangsinnlichen Ausdrucks-

kraft, das ihn auch auf das abstrakteste Schaffensgebiet: die instrumentale Kammermusik verweist, ergibt sich aus der rein ideellen Richtung seines Musikempfindens. Und wenn dies ein Mangel sein sollte — ich behaupte das nicht, obschon ich nicht sagen will, daß es ein Vorzug sei — so wird dieser Mangel reich aufgewogen durch ein außerordentliches formorganisatorisches Vermögen, durch das Schönberg, wie bisher kein anderer, die formbildende Kraft des neuen melodischen Musikempfindens erwiesen und damit das Grundproblem der heutigen Musik als der Lösung fähig gezeigt hat.

Mit diesem Grundproblem hat auch der sein Leben hindurch gerungen, dessen Schaffen das größte Vermächtnis an die neue Zeit auf sinfonischem Gebiet bedeutet: Gustav Mahler. Gewiß, auch Max Reger mit seinen Chor- und Orchesterwerken, vor allem dem 100. Psalm und den Hiller-Variationen ist hier zu nennen. Aber Reger bietet stets das gleiche Bild: genial intuitives Erfassen des

Problemes, Fallenlassen und Zurückweichen in barock modernisierte Nachahmungen älterer Muster nach dem ersten Anlauf. Bei Mahler, der uns nur Sinfonien und Lieder hinterlassen hat, ist dies anders. Von der ersten, äußerlich noch vielfach der Überlieferung folgenden und doch innerlich bereits ganz freien, selbständigen Sinfonie bis zum Lied von der Erde und der 9. Sinfonie zeigt sich ein unausgesetztes leidenschaftliches, bis zu unersättlicher Heftigkeit sich steigendes Ringen um das Problem der neuen großen sinfonischen Form, der Form, für die das Thema nicht Baustein ist, die den Begriff des Themas im alten Sinn überhaupt aufhebt und das sinfonische Gebilde eigentlich als großartige Entfaltung eines einzigen melodischen Urgedankens auffaßt. Charakteristisch ist, daß, wenn man sich verschiedene Analysen einer Mahlerschen Sinfonie vornimmt, man bemerkt, daß die einzelnen Verfasser meist ganz verschiedenartige Themen als Grundgedanken der Sätze angeben.

Mahlers sinfonischer Bau spottet der herkömmlichen Zergliederungs- und Betrachtungsart, er läßt sich nicht in das landläufige Sonatenschema einspannen, die Gesetze seines inneren Werdens sind anderer Art, als man sie auf den Konservatorien zu lehren pflegt. Bezeichnend ist auch für Mahler, daß in verschiedenen Werken das thematische Urgebilde ein ganz einfaches Tonsymbol ist — so in der 1. Sinfonie ein aus nur zwei Tönen bestehendes Quartenmotiv, in der 6. der Akkordwechsel A-Dur, A-Moll, in dem Lied von der Erde die Tonfolge g-a-c. Dies sind nur einzelne Beispiele, die nicht etwa als durchgehendes Prinzip gedeutet werden dürfen. Mahler hat die Lösung des sinfonischen Formproblems von den verschiedensten Gesichtspunkten aus unternommen, ohne daß man deswegen seine Sinfonien etwa als Versuche ansehen dürfte, aus irgendwelchen Vorsätzen heraus Formprobleme aufzurollen. Sie sind Emanationen einer außerordentlichen geistigen Kraft, nicht

aus begrifflich faßbaren Absichten heraus geschaffen, wohl aber für uns, die wir dem Wesen der neuen Musik uns begrifflich zu nähern versuchen, wertvolle und aufschlußreiche Kundgebungen eines Willens, der nicht nur durch die einzelne Persönlichkeit sondern durch die Zeit geht.

* * *

Ich wiederhole: ich habe nur einige Namen als Beispiele genannt, ich wollte keine vollzählige Aufstellung geben, sondern das Typische der neuen Musik hervorheben und durch einige besonders charakteristische Beispiele belegen. Wir sind in der Musik gegenwärtig keineswegs so arm an schöpferischen Kräften, wie es unseren Konzertprogrammen nach den Anschein hat. Freilich sind diese Kräfte einstweilen noch meist im Werden begriffen, und man könnte vielleicht fragen, ob es nicht eine Übertreibung, ein zu weitgehendes Entgegenkommen bedeutet, wenn man für sie heute schon eine Beachtung

verlangt, die durch unzweifelhaft allgemeine Anerkennung ihres Willens und ihres Vollbringens nicht gestützt wird. Ist es nicht überhaupt falsch, so ernstlich nach diesem Wollen zu fragen und zu forschen? Genügt es nicht, wenn wir uns an die Ergebnisse halten? Hat nicht Beethoven gesagt: Das Neue und Originelle gebiert sich von selbst, ohne daß man danach sucht? Nun gewiß, diese neue Musik wird sich Beachtung und Geltung erzwingen, auch wenn wir ihr nicht dabei helfen. Wenn wir das tun, so geschieht es nicht in ihrem, sondern in unserem eigenen Interesse. Und es ist törichte Überheblichkeit, wenn wir meinen, mit unserer Teilnahme warten zu können, bis unanfechtbare Resultate vorliegen. Die Probleme der neuen Kunst gehen uns alle ins Innerste an, es sind Probleme unseres heutigen Menschentums überhaupt. Nur in dem Maße, wie wir uns alle an ihrer Lösung beteiligen, zu ihnen innerlich Stellung nehmen, können wir das Heraufblühen einer neuen Kunst erwarten.

**Tribüne
der
Kunst und Zeit**

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben

von

Kasimir Edschmid

**Berlin
Erich Reiß Verlag**

Daß schon vor Jahren Ansätze bestanden zu einer Bewegung, die auf neues Weltgefühl aus ist in den Künsten, das ist bekannt. Daß die Bewegung durchdrang, weiß jeder. Es wäre Albernheit, hier noch Fanfaren zu blasen. Dringlicher erscheint es heute, wo jeder Greis „Stellung nimmt“, jeder Jüngling Unerträgliches schwärmt, den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will — keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen — nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen . . . sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren — — und so bei aller Weiteheit des Rahmens dennoch zur Rundheit zu kommen. Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Verantwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen, mit der Kunst als Zentralproblem, wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Poli-

tisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern“, sondern produktiv im eigentlichen Sinn der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Bisher sind erschienen:

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung

Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei

Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst

Walter Müller-Wulckow: Aufbau — Architektur

Paul Bekker: Neue Musik

Max Krell: Über neue Prosa

Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs

René Schickele: Der 9. November
Schöpferische Konfession
Kurt Hiller: Geist werde Herr
Willi Wolfradt: Die neue Plastik
Gottfried Benn: Das moderne Ich
Carlo Mierendorff: Hätte ich das Kino!
Gustav Hartlaub: Neue Graphik
Wilhelm Michel: Der Mensch versagt
Paul Colin: Fluch dem Siege
Henri Barbusse: Auf zur Wahrheit!
Franz Masereel: Politische Zeichnungen
René Arcos: Abendland
Walther Rilla: Revolution, Politiku, Gewalt
Manifeste des brüderlichen Geistes

Weitere Bändchen folgen.

Wenn bei 20 Bändchen diese Reihe einmal abschließt, wird in scharfen Zügen ein Weltbild umrissen sein, das Profil der geistigen Kräfte, die die Welt bewegen, geschlossen dastehen. Es wird eine Soziologie unserer Epoche durch die Kunst beobachtet wie durch ein Okular, eine Diagnose durchs Auge. So — wenn es bei 20 Bändchen bleibt. Werden es 100, dann ist diese Tribüne der Kunst der Anfang einer Enzyklopädie des 20. Jahrhunderts.

Tribüne, Darmstadt

Erich Reiß Verlag · Berlin W62

**Tribüne
der Kunst und Zeit**
Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von
Kasimir Edschmid

VII
Max Krell
Über neue Prosa

Berlin
Erich Reiß Verlag
1919

Über neue Prosa

von

Max Krell

Zweite Auflage

Berlin
Erich Reiß Verlag
1919

Spamersche Buchdruckere in Leipzig.

I.

Es kann sich nicht darum handeln, Berechtigungen festzustellen oder nach bestimmten kritischen Maßen eine Rangordnung zu formieren. Gleichwohl ist „neue Prosa“ in besonderer Begrenzung verstanden. Leitmotivisch wird die expressionistische Auffassung zugrunde gelegt als eine letzte, die Begriffe wahrhaft modern empfangende und gebende. Sie gelte nicht als Evangelium hier, nur als sondernde Einstellung, als ein zugeschnittener Rahmen. Und auch in dieser Verengung des Sehfeldes sind nur einzelne Figuren sichtbar, von denen das Spiel im wesentlichen bestritten wird. Die nicht minder wichtigen Schachbauern entdeckt der verstehende Blick im nächsten Umkreis.

Wir haben eine Erscheinung. Sie bekam den Namen Expressionismus. Expressionis-

mus stieg aus dem Abgrund einer Not. Schon das Wort hat den Atem der Not.

Ein Jahrhundert, gezeichnet durch Ballung der Nationen und der Wirtschaft, warf das Tor seines Ausgangs zu. Romantische Flüsse, die den Morgen blau durchspülten, trübte der Mittag, schwärzte der Abend mit Ruß gewaltiger, alleinherrschender Fabriken. Einst fette Wiese war von Schienen zerfleischt. An fernem Felsen biß das Zahnrad gellende Spur. Aus Straßen wurde der wandernde Fuß gefegt, denn es wuchs ein Tausendfaches an Schnelligkeit. Materie bestimmte die einzelnen Stunden. Organisation, Schema, Sozietät, Nummer gaben Plätze an in Staat und Wirtschaft. Es schwoll der Bauch. Stoff wurde Alp und Maschine Gebrüll, die drängend das stille Beharren des Geistes umzingelten. An Kunst rüttelte der ewige Feind Kapital mit letzter Gewalt. Konkurrenz, Vielheit krallte sich mit schnellen Fängen auch in die Bedachtsamkeit des Künstlers. Distanzen verwischten sich unter brandiger Dämme-

rung. Stimmen zerschmetterten Stimmen. Bis in den innersten Frieden fraß sich Politik. Im Chaos der höchsten Ordnung hämmerten alle gegen alle. Krieg — auch er von letzter schneidender Vollkommenheit — steigerte die Verwirrung ins Himmelhohe.

Einsame standen in diesem Brand. Die alten Gebete halfen nicht; in ihr Gefüge, das sich mit Phrasen jahrhundertschwer getürmt hat, schossen die Blitze des lärmenden Andrangs. Gebet im Kampf wird Gestammel. Abbricht der Zierat, die verstiegene Metapher. Nackt jagt das Wort in die Ekstase der Abwehr. Das Elementare trotzt neben dem Elementaren. Die Wucht des Unumschriebenen, Ausgekernten, hart hinter hart, atemlos verschleudert, raubt die Besinnung. Aller Umkreis ist erfüllt von Massen satter Bilder. Wie aber die Zeit sich verwirrt und in krausen Netzen verfängt, so zertrümmert sie auch den stillen Spiegel der Künste. Die Seher ergrimmen. Laut wird das Gebet und Sturzflut und schäu-

mender Katarakt. Das einzelne ertrinkt. Alles will aus der Seele steigen. Kein Ufer liegt zu hoch. Es gibt nirgends kleine Bedenken. Es gibt Ansturm, Aufsturm. Und der Krieg, wie er draußen die Grenzen bespie — und der Krieg hat seine Maßlosigkeit in diesen ineinander prasselnden Ausdrucksformen gefunden. Und des Krieges Metaphysik war, ehe er begann, in diesen Strudeln schon erlebt.

Aber es ist wahr: die Erscheinung — nenne man sie summarisch Expressionismus — kommt nicht als gänzlich neue über uns. Im Chaos und in der Glut vieler Nöte ist sie sichtbar geworden. Ihre Zeit nur kam als eine, die sie voll erkannte. Die Tube des Gerichtes rief sie zur augenblicklichen Führung auf, damit der Extrakt ihres Wesens am hohen Pyramidenwerk der Künste sein Mörtelkorn ablege. Im frühen Papyrus fand man seine Spur, in der ersten Falte indischer Kolossalgrotesken, am Bau der Brüder Asam, bei Greco und im bildnerischen Handwerk

zentralafrikanischer Neger, bei Matthias Grünewald und in den farbigen Schnitten des Harunobu. Immer war sie da. Sie wurde auch in ihren Spärlichkeiten gesehen, von einzelnen begriffen, von jenen, die triebhaft alle Zusammenhänge in der Kunst erleben. Aber bewußt gemacht hat sie der heutige. Ihr Fermentales rückte er ans Licht. Versinkt sie wieder — und immer ist es bei solchen Erscheinungen, daß ihre Verwesung beginnt, wenn ihre Erkenntnis anhob — so bleibt sie doch erhalten als erkannte Kraft. Man wird gelernt haben. Lehren und Gesichtspunkte werden — es gilt gleich: ob positiv oder negativ — gewonnen sein . . .

Expressionismus — Sammelwort eines Gefühls- und Anschauungskomplexes — ist kein Programm. Es gibt einen Bund von Aktivisten, nicht von Expressionisten. Dort ruht das Ziel in der Bindung, in der Lösung hier. Die Zange, die Geistige, Künstler, Schaffende zu gleichem Programm umzwingen will, ist zu verdammen. Programm

ist Tendenz, ist Bindung. Bindung ist sterbendes Ich. Ich: Abenteuer der seelischen Einsamkeit. Diese Einsamkeit gebiert das Werk.

Es gibt dennoch Gemeinsamkeit — im Gefühl von Sekunden, im Zielen der Gedanken. Aus weitläufigen Entwicklungen schießen die Stränge plötzlich parallel. Vorüberschwirrendem Ton, einem Pinselstrich, gesagtem Wort entflackert gleicher Begriff. Bewußtsein: neben dem Ich steht ahnendes Du, erhöht die schaffende Kraft. Ich fühle; du fühlst auch. Ich denke, auch du hast diese Logik erlebt. Doch nicht Programm.

Schwören heute Tausende auf den Expressionismus, so lassen — verblaßt er — Tausende ihn lächelnd kreuzigen. Sie verbanden sich ihm, weil flüchtiger Pulsschlag ihnen ähnliches Wissen, ähnliches Empfinden gab, wie es ihm entleuchtet. Oder nach der Bestimmung eines Geschäftes. Niemals waren sie seinem Kern nahe, wie sie niemals dem Kern eines Werkes und der

Kunst nahe waren . . . Nein, nicht Programm, nicht dogmatisch verpflichtende Pflicht. Scharf sei betont: es gibt kein expressionistisches „Wir“. Es wäre Wahn. Was aus einzelner sich schmerzlich, als Reaktion einer Not loslöst, kann nie der Bindung gehören. Nur ein Gleichklang der Gebärden, eine dunkle Ähnlichkeit der Bilder lockt: Uniformierung der Willensmeinungen und Ziele zu vermuten. Das Wort, die Marke ist Sammlung vielfältiger Begriffe. Es sammelt diese Zeit, die Stoff und Härte und Bedrängnis ist. Es sammelt deren Ausdruck, Anschauung, Bekenntnis, das einen Schrei nach Freiheit und ein Gebet zu befreiender Göttlichkeit bedeutet. Wieder frei über den Dingen stehen möchte der gefangene Mensch, den Wundern nahe sein, dem Olymp verwandt, von dessen Göttern er seine Seele empfing. Expressionismus quält sich solcher Freiheit und Befreiung entgegen und verkörpert die Sehnsucht dieser Augenblicke. Das ist es. Erkennt man seine gotischen

Rippen, so weiß man ihn auch eingeordnet in den Schaukelgang der Erscheinungen, die wechselnd stets auf ein verflissenes Form- oder Geistideal zurückgreifen.

Thomas Mann („Betrachtungen eines Unpolitischen“) nannte ihn eine Kunstrichtung, die, „in heftigem Gegensatz zu der Passivität, der demütig aufnehmenden und wiedergebenden Art des Impressionismus, die Nachbildung der Wirklichkeit aufs tiefste verachtet, jede Verpflichtung an die Wirklichkeit entschlossen kündigt und an ihre Stelle den souveränen, explosiven, rücksichtslos schöpferischen Erlaß des Geistes setzt.“ Indessen muß er später einige Partikel dieser Definition korrigieren. Es ist keine Verachtung der Wirklichkeit und ihrer Nachbildung — es ist die Entschälung der Dinge von der Realität, damit die Seele und der Geist fühlbar werde. Nicht das Sichtbare gilt es aufzuzeigen, sondern das Schaubare, nicht das Objekt, sondern im Herzen des Objektes das Subjekt. Edschmid zirkelt den ferneren Be-

reich des Expressionismus ab — „Expressionismus in der Dichtung“: „Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstümmelte der Impressionisten nun ein großes umspannendes Weltgefühl.“ Hier ist die Wegrichtung. Aus dem stofflichen Neugebiet, das Naturalist und Impressionist eroberten, soll es tiefer oder höher gehen: durch die Materie hindurch in den geistigen Extrakt der Materie.

Eine neue Anschauung erzwingt sich Ton, Farbe, Wort. Nicht die Grundkomplexe, Natur, Mensch, Kunst wurden zerschmettert und neu gefügt. Doch Blickpunkt und Einstellung erfuhren entscheidende Wendung. Vom Wandel früherer Epochen scheidet so sich nichts, da auch ihre Kaustik in der Anschauung lag. Die neue Einstellung bedeutet Angriff auf die banale Atmosphäre des Reinäußerlichen, in der das Gefolge des Naturalismus — noch lebt er viel zu herrlich und betrachtsam vor sich hin — breit und lähmend gebietet. Sie heißt Kampf gegen den Selbstzweck der Materie, gegen die Herr-

schaft realer Einzelheiten, gegen die Physik des Alltags. Erstrebt ist die Verdeutlichung der seelischen Struktur. Man hat das früher auch gewollt mit psychologischem Apparat: Häufung der Charaktere, Treue im Rapport der Beobachtungen, Zerlegung nach naturwissenschaftlichen Rezepten — zum Effekt eines reich und subtil schillernden Impressionismus. Dies aber ist das Neue: daß man den Wert des Ganzen, kühn: einen Weltwert, zu dem letzthin alle Kunst sich bekennen müßte, ins Mittelfeld rückt. Die Verbindungsachse vom Herzen des Menschen zum Kosmos, zum All, zur Irrealität soll gezogen werden. Eine tiefere naturwissenschaftliche Erkenntnis: das eins von All und Seele löse ab den in die Kunst verirrten Kampf um Mindestlohn und Arbeiterrecht — für den es geeignete Anwälte und Plattformen gibt. Denn es steht da eine Religion von größeren Aspekten: metaphysische Gestalten seien unseren Hirnen eingebrannt. Kunstwerk ist sichtbarer Ausdruck der metaphysischen Ge-

stalten; und also: lebendiger Regulator der Schwingungen im menschlichen Gefühlsleben. Es ist der Börsenbericht der Empfindungswelt, der Anschauungskrisen.

Auch insofern ist die Definition Thomas Manns bestreitbar, daß es sich um eine „Kunstrichtung“ handle. Expressionismus kann keine Erscheinung der Kunst allein sein. Verwobenheit der Kunst mit der Zeit und ihrem Eifer, ihrem Handel, ihrer summarischen Anschauung, verbindet, was dort gilt, dem, was hier sich bildet. Alle Bezirke werden von der ewigen Diagonale der Zusammenhänge gekreuzt. Aber die Kunst ist das höchste, sublimste, letzte Ausdrucksmittel. Sie macht diese Erscheinung sichtbar; klärend, rundend gestaltet sie die erdhaften Verworrenheiten; und das Unterstreichen weckt ihre Phosphoreszenz. Alle Bereiche akklamierten diese Anschauung und Einstellung. Ihr Name wurde schlagendes Wort, Münze des Marktes. Eine Zähmung ins Schmeichlerische und Banale,

•

Liebenswürdige gelang schon; Mode war damit geschaffen und Sport. So wie mit Lavaters Physiognomik „zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, die zehntausend spielerische Silhouettenscheren heftig in Bewegung setzte.

Die Prosa als das Becken der heterogenen Elemente weist hier auf, was von den bezeichneten Elementen ihr eignet, wieweit sie teilhat am Schwung der Entwicklung.

2.

Ich spreche zuerst von den Novellen Kasimir Edschmids. Sie wuchsen mit tropischer Schnelligkeit in jene Augenblicke hinein, die das Wesen des neuen Gefühls eben erst bewußt machten. Sie kamen selbst völlig aus Unbewußtem. Ihr Eindruck war Überraschung. Sie haben am stärksten die Symptome dieser neuen Kunst gesammelt und haben teil an ihrer Gesetzmäßigkeit.

Allen Winden halten sie das Gesicht zugekehrt. Ziel, Summe der letzten großen Anschauung ist noch unkenntlich. Denn: Expressionismus wird auch ihm nur Durchgang und ein verhallender Name sein. Doch in der Deutung, die er dafür fand, zeigt sich, daß er den Willen zur rundenden Anschauung hat. Die Ströme quellen, werden Gewalt, zerbrechen Dämme und rauschen zu den

2*

großen Meeren, Instinkt schleudert sie in den letzten Schoß, zu dem sie kommen müssen.

Jugend ist diese Dichtung. Jugend ist vielwollendes Drängen. Die Drüsen spannen sich von Säften. Berührt sie flüchtiger Finger, so verspritzen sie maßlosen Überfluß in alle Reiche.

Chaos ist sie, das, zu gärender Stauung, in Schläuche und Fässer sich nicht zwängen läßt. Noch nicht. Ein dionysisches Fest hat noch nicht aufgehört. Das Universum lebt nur für das Wort des Dichters. Ungehemmter Eigenwille tobt sich aus. Satt sind die Sätze von leidenschaftlich zusammengeraffter Beziehungsfülle. Ihre Eile ist Maßlosigkeit. Sie brennen „rasendes Leben“.

Woher?

Warnung ist diese Gewalt. Sie scheucht bequeme Gewohnheit. Der Stil will erkannt sein. Das Augenfällige dieser Dichtung ist der Stil. Und Edschmid ein Problem der Form. Tieferhin erst wird aus dem schmissi-

gen Gefüge das Verwachsensein sichtbar von Gedanke, Bild, Gebärde, Ton.

Zwischen Goethe und Nietzsche ist die Wortbildung stumm und taub geblieben. Unterhaltungsliteratur, ins Uferlose treibend, vergaß die Pflicht der künstlerischen Pflege. Leistenarbeit brachte Stagnation. Die Phrase galt, der stehende Ausdruck, das abgegriffene Bild. Die dichterische Arbeit stellte sich dar als Orgelspiel, bei dem man *vox celeste*, *vox humana* schaltet, um die geläufigen Nuancen aufzutragen.

Es lebt als Wichtiges, Bestimmendes in Edschmid und den folgenden der Haß auf Festgewordenes, auf Tradition, Abhängigkeit, auf Standartworte und auf den eingefressenen Begriff, der die Faulheit des Denkens oder Aufnehmens liebend beibehielt. Er strich die alte Floskel aus. Das neue Satzbild kam. Auf seinen tiefsten schlummernden Begriff besann sich nun das Wort.

Ein ganz Erstaunliches stieg in das Be-

wußtsein: die Fluoreszenz des Wortes war entdeckt. Wieder. Denn der Große, der Einzelne hat sie immer gesehen. Hier wurde sie ins Offene hinausgesprengt. Alle sahen sie. Das Wort bekam leuchtende Farbkraft, Bewegung, Schrei, Schärfe, Lebendes, Sterbendes. Die Modulationsfähigkeit erwies sich als unerschöpflich. Jedes Wort stieg in eine Intensität. Im Wort der Tätigkeit war fühlbar der Prozeß des Tuns gesammelt; im Wort der schmückenden Umrahmung alle Farbe angehäuft; und jener ragende Begriff, dem das Gefüge galt, war Wucht, eindeutig, Stärke, Sublimierung, Blitz. Das letzte war herausgeholt, die höchste Weißglut des Wertes ausgestrahlt.

Vom überlieferten zärtlichen Gebäude der Sätze schmolz die Verzierung ab. Stehen blieb die Mauer, leuchtend aus innerem Licht; der Charakter, unzweideutig scharf geschnitten. Nichts war übrig mehr zu suchen, nichts zu verkennen. Seele lag entblößt. Blut schlug laut. Augen erlitten die

grenzenlose und doch seelige Qual des Allessehen-müssens oder -könnens. Sie wurden Linse, der die schattierende Blende entfiel.

Das macht diese Dichtung unmittelbar. Du bist vor ein Massiv gestellt. Massiv türmt sich neben Massiv. Ragende Drohung schafft Ängste . . . Oder: Schächte öffnen sich neben Feldern neuer Abstürze. Immer mahnt Gefahr die Lust des Abschweifens. Scheinbar, wenn auch nicht als letztes Gebot, gebietet die Sensation. Mittel ist sie. Ihre Peitsche gibt nicht Ruhe. So herrscht die Leidenschaft zum Heftigen, zu Drang, Begierde und Veränderung.

Diese Knappheit, die Gehör und Eindringlichkeit will, umschließt konzentrierteste Fülle. Verworfen ist der Umweg. Verachtet weicht die psychologische Hilfe. Subjektives Bestreben schlägt sich hart und quer durch Mauer oder Gestrüpp. Es ist ein Tempo das wir kaum noch messen können: das Tempo jener letzten Friedensspanne. Damals war es aus Maschinen geboren. Ver-

kehr outrierte es. Und unsere Art zu leben verflocht sich dem. Hier ist es aufgezeichnet als Dynamik aus tieferen Quellen denn den mechanischen: aus Natur und seelischem Befund.

Von diesem Blickpunkt aus hört Kasimir Edschmid auf ein Problem nur der Form zu sein. Er ist verstrickt in die expressionistische Bewegung. Fast identifiziert er sich mit ihr, und vielfach ist er als ihr Führer angerufen worden. In seinem instruktiven Vortrag („Neue Rundschau“, Märzheft 1918) über den „Expressionismus in der Dichtung“ schält er dessen Grundbegriffe heraus:

„Die Tatsachen haben Bedeutung nur soweit, als durch sie hindurchgreifend die Hand des Künstlers nach dem greift, was hinter ihnen steht.“

Der Bezirk des Expressionismus und sein Tempo sind nicht mehr an irdische Imperative gebunden, um die sonst künstlerische Bewegungen stritten. Es ist sternhaftes, nach Kosmischem schweifendes Tempo, das hinter

den Realitäten kreist und treibt und innerste Zusammenhänge verfolgt. Es ist eine neue Art der Psychologie, die das Gemeinsame des Menschen und der Pflanze, des Berges, Meeres und der Sonne sieht, sucht, mitlebt. Sie greift die ideale Gemeinschaft aus den existenten Erscheinungen; das was man als Motor der Dinge nicht sieht, nur ahnt, was dem Menschen Seele und Flügel, dem Stein das Geheimnis seines Wurfzieles gibt:

Die Vision — und nur die Vision.

Diese neue Art ist eine uralte, weil sie zur Quelle des Dichterischen zurückkehrt. Weil sie das Sichtbare nicht höher bewertet, denn als Mittel, Umgebung, Weg; man sieht darüber hinaus. Gefühl als das unendliche Maß der Dinge wird eingesetzt in sein königliches Recht. Vision aber ist dem Dichter die Vollendung des Gefühls.

Vergangener Epoche galt Mitleid, Religiosität, Humanität, Nationalismus und anderes als Summe der Gefühle. Diesem hier — und seinen Brüdern — erscheinen solche Begriffe

nur als Stücke. Welt als Ungeteiltes ist ihm ein Gefühl. Er strebt, seinen restlosen Zusammenhang mit dieser Welt nachbildend zu ergründen.

In diesem Betracht gab Kasimir Edschmid Verkündigung. Unter diesem Gesichtspunkt schwindet der Eindruck des Seltsamen, Ungemeinerlichen. Die weitgespannten Umrisse seiner Novellen werden selbstverständlich, organisch. Ferne Menschen, Länder, seltene Bäume und die großen Meere werden nah. Er ergreift sie als Eigentum in jener Besitzesbedeutung, die „eigen“ gleichsetzt mit „erkannt“. Unwitterte Persönlichkeit wählt er, auf die die Sonne der Exotik brennt; den Mann, der Völker zerschlug und fornte. Ohne dozierende Gebärde lebt er den Rhythmus der Historie aus. Blutvoll wird vergangener Mensch. Erinnerung wird Sturm. Und aus den Gräften siebert die Erwartung neuer Siege. So ist Timur, Joussouf, so Villon. Selbst heutige Atmosphäre gibt er mit heroischer Tinktur und mit den Maßen des Ge-

schichtlichen. Immer ist Person oder Erlebnis klar und groß in die Pupille gestellt. Nur das Notwendige ist an den steilen Körper gehängt. Seine Novellen haben fast immer Hochformat.

Und dieses noch: sie brennen, leben, fiebern; sie sterben in sprühende Asche hinein. Sie sind erschreckend; nicht mit dem Schrecken Poes, Swifts, Hoffmanns gehämmert. Denn Edschmids Schrecken kennt Süße, Licht, himmlischen Ton. Es ist der Schrecken des Vorhandenen, Natürlichen, der Realität, des Nicht-erst-Konstruierten. Jede Zeile bekennt Realität, die mittelbare der Vision. Im Zusammenreißen des Wichtigen, im Er-töten der Zwischenphase, des nur Entwicklungshaften, ballt sich Dynamik des Werdens heiß, unvermittelt. Es ist der Schrecken des nackten Gesichtes.

So zeigen die Novellen ihren Dichter auf. Sie waren Anfang, der erregte und Meinungen schuf. Jetzt verlangen sie Erfüllung, damit sie nicht einsam untergehen als Blitze der

Leidenschaft, denen die Wirkung niemals folgte. Vielleicht hätten Friede und unverschlossene Grenze ihm eine raschere Entwicklung gegeben. Reise — hier notwendig, weitend, klärend, zuchtvoll sammelnd — wäre gekommen. Die Intuition hätte reicheren Eindruck sich verbunden. Denn auf Bindung ferner Bilder und Gestalten baut sich seine Vision.

3.

Alfred Döblin ist nicht diese saugende Kraft, die die Töne, die Blitze, die Prismen aller Zonen zusammenreißt, um wieder sie zu bündeln und durch einen heftigen Dynamo hinauszuschleudern. Ist auch nicht Fanfare, Pathos, Tat, noch schmetternde Gewalt, die rasend alle Sphären zusammenbiegt, mit Metaphern scharf und reich eine ganze Erde zur einzigen Plastik hämmert. Dennoch Gewalt und Kraft und Zähigkeit. Und in ihnen ein Bruder Edschmids.

Er schrieb Novellen: gesteilte Phantasie, bizarren Reichtum. Pfeil flüchtiger Andeutung riß treffend ein Herz auf. Zwei schnelle Konturen umschnitten die lebendige Figur. Das Fleisch der realistischen Notwendigkeit war knapp hineingepreßt. Motive aus mystischem Bereich schlugen die Brücken zwi-

schen Welten und Sphären. Manche Manuale waren gezogen zu einem Probespiel, dessen dämmernde Fülle das große Epos ahnen ließen.

Als „Die drei Sprünge des Wang-lun“ erschienen, staunten wir: hier war alles; wir hatten ein erstes Buch nach der Unendlichkeit unserer nicht sehr kleinen Wünsche; ein Buch aus Weisheit und hoher Intuition. Seinen Filter passierten die größten und die heftigsten Gedanken — jedes Schicksal, jede Schicht, auch jedes Glück, ob es aus glühendem Griff oder aus kühlem Fatalismus kam. Philosophie dieses neuen Weltgefühls verbreitete sich. Und eine große Vision war nahegerückt: die jenseits des aktiven Willens, die Idee des Geistes, die über allem thront wie Gott, die vielleicht Gott selber ist. In diesem Buche heißt sie China; das Volk der seltenen und schönen Gleichnisse war erlebt mit brüderlicher Inbrunst.

Die Wucht erinnert an frühe Monumente . . .
Ich sah im apulischen Barletta den bronzenen

Koloß Valentinian, über den die zünftige Historik schweigt; Gemisch von Würde, Grausamkeit, Kriegersinn und roh angenommener Zivilisation, dahinter Verweichlichung schon und Dämmerung des nahenden Unterganges . . . So hier riesiges Maß, Gebäude, Schliff, ein vielverzweigtes Allgemeines, flüchtig, doch auch mit erschreckender Intuition punktiert die Mystik der Beziehungen — und weiterhin die Vision einer Welt.

Zunächst und obenhin: ein China der Sektierer. Religion — nicht die der Dogmen, doch Religion — ist aufgestellt als die dunkel aufwühlende Kraft des Volkes und als Dämon, der Erkenntnisse gibt. Die Tausende von Jahren, die dieses Volk lebte, vegetierte, dachte, fühlte, starb und weiterdämmerte, sie sind hier wahrhaft nur ein Tag. Sie schwinden wie die Generationen und wie alle Völker. Einer sagt das Gedicht eines einzigen Satzes über sie: und alles Vergängliche ist nun blitzhaft klar. Der Soldat, die

Dirne, der Dichter, der Kaiser ist erfaßt mit einem ahnenden Strich. Man merkt auf: ein Gültiges ist ausgesprochen, das sich im Querschnitt aller Völker wiederholt, in diesem aber, das so uralt und so erstarrt, unveränderlich scheint, einen sichtbaren Maßstab und einen Beweis findet. So teilen sich die Nebel zwischen den Völkern. Ihr forschtet; eure Professoren klagten: wir werden nie dieses Volk erkennen, denn seine Seele ist nicht unsere Seele; die Schrägenmaße seines Kopfes sind den unseren nicht kongruent; der Duft seiner gelben Haut ist künftiger Verwandtschaft hinderlich.

Dieser aber war kühn und warf das Niegesehene in genialer Ballung auf. Das Glück — ihr nennt es auch Genie — und die Intuition seiner Seele schenkten ihm die volle Sicherheit: viele Fäden innerster Verbindungen zu finden und zu fassen dort, wo keine Trennungen mehr sind zwischen schwarz, gelb, weiß, Religion, Wissenschaft, Faust, Mephisto. Es fehlen also auch die

Leidenschaften. Es herrschen die Gesetze, die großen, einzigen der geistigen Synthese.

Geborgen steht Döblin in der unbekriegbaren Brüderlichkeit aller Völker, die von den Müttern kommt, in der heiligsten Harmonie aller Länder, Felder, Gebirge, Meere, die vom unverrückbaren Grenzstein nichts weiß. Seine Märchen in ihrer hohen Wahrheit und seine Wahrheiten in ihrer barocken Erfindung sind zur unheimlichen Folge von Bild, Geschelnis, Sage, Katastrophe, zum Getürm von Wesen, Idee, Masse geworden und nun ein Epos dieser Welt . . . nicht Spiegel irgend einer Zeit, aber ein sehr Gemeinsames aller Zeit. Wie Ossa und Olymp ist es geschichtet. Sein Scheitel durchragt die Wolken, das Netz der metaphysischen Verstrickungen . . . Weil solches geriet, zürnen wir nicht, daß der zweite Romanberg — „Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine“ — sich als bröckelnder Sandstein erwies; die Projektionen des ersten Buches waren auf dieses wesensandere übertragen; eine Me-

thode, die das Große in seine Partien zerschlug, war verewigt an einem Kleinen, das aufgeblasen werden wollte und in den Katarakt metaphorischen Überflusses stürzte. Der Irrtum verschlang eine ungeheure Mühe und trieb Artismus auf, der ablenkt von natürlicher Straße.

Die Vision werde erfüllt! Hierauf steht der Ton, man vergesse das nicht.

Eine Furche zieht sich durch den Acker: sie ist nicht mehr nur Einschnitt, von Pflügen aufgeschorft, sie ist Wunde im Leibe der Welt, Empfängerin neuen Samens, Trägerin, Schoß ewigen Beharrens, das über die allgemeinen Menschenfristen hinaus die Zeiten aneinanderbindet. Zwischen den Furchen, die die Blitze in den Himmel reißen, brennt das Gold der Hölle oder der Herrlichkeit; zwischen den Furchen des Ackers schimmert Leben und Vergänglichkeit als Same und Frucht, Scholle und Engerling. Der Dichter mutet -- und er findet: Vision.

Für Wilhelm Leimann, den Dichter von naturgesättigten Romanen und Novellen, sind die Dinge plötzlich und nur erleuchtet

nach den ihnen innewohnenden geheimnisvollen Gesetzen; etwas ist transparent geworden. Symbole werden erfüllt und durchgeführt, die realen Hüllen von den Kernen abgespellt — nicht gerade wie bei Meyrink zum Zweck einer Auftröselung sonderbarer, grauenhafter, mystischer Verknüpfungen, aber die Gemeinschaft aller Erscheinungen weist sich am geläufigen Naturbild auf. Die Seele eines aufgeschleuderten Menschen trägt die Züge einer im Wind verworfenen Schmetterlingspuppe, der wurzelarmen, weltverlorenen Kreatur. Aufgetan für diese Vision ist der Blick des Dichters mit tieferem Gesichtssinn in die letzten Verwandtschaften von Mensch zu Pflanze zu Tier zu Luft und kosmischem Gesetz. Sein Herz empfängt offen die warmen Atemzüge ewiger Passate, die belebend, bienenfleißig die Flugsamen alles Einsseins mittragen. Mit franziskanischer Demut begrüßt er die Schwester Blume, die ihm ein äußerstes Gleichnis und eine erste Liebe gilt. An ihm wird es deutlich, daß

dieses „neue Weltgefühl“ von pantheistischem Charakter ist. Die Totalität der Erscheinungen, die Einheit aller Wesen ist seine große Dominante.

Wenn aber Parallelen und Vergleiche erlaubt sind, so werden sie nachteilig sein für Wilhelm Lehmann und in weiterer Perspektive für seine Zeit. Man braucht nicht bis zu Goethes gewaltiger und weiter Vision zu flichen. In Francis Jammes und in Rainer Maria Rilke ist diese große Gemeinschaft des Lebens ein so ganz inneres und selbständiges Teil der Seele geworden, daß um ihretwillen sie nicht zu sprechen wünschen. Sie lassen sie ahnen als verborgenes Fundament. Jeder einzelne vermag mit den Schauern seines Instinkts die Mystik seines Lebens zu ahnen. Ein Blumenberg von Phantasie blüht — — — Hier bricht Lehmanns Schwäche schwärend auf. Er ist ein ärmerer Mann als Hamlet. Klettend am natürlichen Bild, es in seinen barocken, gestrüpphaften Verzweigungen nachziselierend mit staubgefäß-

getreuer Deutlichkeit vollzieht er doch nur zwangsmäßige, nicht selbstverständliche Vertiefung. Unerfüllt durch die Phthisik seiner Worte bleibt der sehrende Schrei nach heißem Erleben, Hunger, brennender Vitalität. Er ist deutsch: verträumt, dennoch arm an lebendiger, schaffender Phantasie. Schmerzlich wächst die Mühsal seiner Bücher. Herbstgeruch des Weltvergehens schwebt darüber. Ihm fehlt, was etwa Franz Jung hat: der die Hebel kennt und von Physik der inneren Beziehungen so sehr viel weiß, ohne im Effekt, in der Sensation und im naturalistischen Geform zu ersticken. Nein. Es ist philologisch graues, verkniffenes Arbeiten. Immer ist die sommerliche Fülle seiner Bilder angekränkelt vom Herbstfraß. Lehmann ist ein literarischer Treibhausgärtner in Norddeutschland, dessen Pflanzen einen polierten, übertriebenen Glanz haben. Es ist nichts da von der Wanderung Pans zwischen den Wäldern und Ländern, die in heidnischer Wildheit und Satttheit Gustav Sack anbetete.

Man spürt die Nähe der Nebel, die aus dem Novemberhimmel sinken. Und sein Ton hat zu wenig Musik. Soviele neue Dichter haben zu wenig Musik. Er ist Symptom für sie. Aber er hat nicht einmal den inneren Rhythmus der meisten. Sein Wort ist unschwingend eine sehr flüchtige, ganz augenblickliche Vibration, es hat nur mechanische Pflichten. Die Idee, das Wollen, die Konstruktion, die Blindheit der wahrhaft inneren Gesichten haben herrschende Gewalt über ihn, und niemals steigt er ins Ethos, dessen starke, wesentliche Werte — ein Beispiel — Paul Kornfeld in der „Legende“ als dichterische Essenz buchen kann. Eine Kerze erlischt schwälend. Der Rauchkamm verschwebt nicht einmal zur metaphysischen Figur.

Als nicht mehr junge Frau schrieb Bettina:

„Du mußt ewig ein Kind sein und mußt mit großem Auge dem Schönen, dem Göttlichen ins Augenlid schauen. Du mußt nicht scheuen, trunken dahin zu taumeln, zwischen dem, was du ahnst, aber nicht begreifst.“

Das fehlt den meisten. Edschmid hat einiges davon Bisweilen auch Klabund. Gleichwohl verschwendet sich dieser — der auch Fanfare ist und auch das Lebendige und Tatsächliche aus den Dingen herausholt — zu sehr an den Augenblick. Seine Expression erlischt mit der Minute. Sie hat keinen tiefen Atem. Sie ist im Grunde ganz anekdotisch. Während es wohl denkbar wäre, daß Edschmid in einem fest getürmten Roman die Vielfalt des Geschauten zur Einheit verdichtete, hat Klabund sein Unvermögen hierzu schon erwiesen. Er trifft in das Herz der kleinen Dinge. Die Einzelheiten sind ihm erschlossen, nicht die Zusammenhänge. Und wiewohl er Saft und Frische zeigt, Eindruck und Gebärde mit einer sehr kühnen Hand ins Sichtbare stellt, hat er doch nicht die Kraft, das lockere Gebinde seiner Bilder fest zu verflechten, aus der Spiegelung ihres Wesens jenes „Göttliche“ abzulesen. Er hat Bettinas Taumel wohl, hat die schöne Unbekümmertheit, den

Witz, die Leidenschaft, während zumeist die anderen peinlich fleißige Schattierer des seelischen Erlebnisses bleiben.

Doch Schatten ist Kühle, das Herz nur Pumpwerk dünner Adern. Ornamentstücke von verblüffender Schönheit geraten, in deren architektonischer Sprache sich reden läßt, aber deren Musik keinen aufwühlenden Laut tönt. Außer vielleicht bei Robert Walser und Mechtild Lichnowsky — und es bleibt fraglich, ob überhaupt sie diesen nahestehen. Die Lichnowsky hat für die Modulationen ihres „Stimmers“ eine außerordentliche seelische Rhythmisierung eingesetzt, und im melodischen Gepräge die fühlenden Nerven gezeigt. Nicht technisch allein, auch nach dem Klang sind hier Lebensinhalte in die Spannungen von Tönen und musikalischen Intervallen gelegt . . . Hingegen Walser: der die kleinen Dinge erzählt, wie staunendes Erleben sie ihm aufschloß; von sonderbarer Einfachheit, schnörkellos und jedem Temperament wohlhlaunig verwandt; die Saite

eines Instruments, die auf alle Striche und Griffe reagiert; im Blut jenen Schuß Tauge nichts aus Deutschland her; und von entschiedener schöner Einsilbigkeit der malenden Sprache.

Was aber aus allen an herrlichen Werten sich hin und wieder uns verschenkte — bei Lehmann die Transparenz der irdischen Geheimnisse; bei Döblin die wilde Flut der Gesichte; bei Edschmid der junge schäumende Sturm; die immerwachsende und mit heiligem Eifer ergriffene Materie bei Heinrich Mann; und in der Sehnsucht nach geistigen Gipfeln das Bekenntum bei René Schickele — das ist in einer großen Orgie des Kampfes einmal schon als Ganzes angedeutet gewesen. Unter Erschütterungen rang Wollen zum Licht, doch stieß ein rascher Tod, von der Kugel des europäischen Brudermordes geworfen, den Dichter zurück in die Einsamkeit seines beginnenden Werkes. Er hieß Gustav Sack. Seine Hitze und seine ewige Mühe haben etwas vom Windmühlkampf

des Don Quixote — und das schon macht ihn schön. Eine Tollheit, eine große Gärung, eine süße Liebe und eine stumme Ahnung: So vielleicht war er und getroffen immer von einem Blitz Verzweiflung über das Rätselhafte, Nichtzubändigende, das die Welt war wie er selbst.

Was zu Beginn bemerkt steht — nämlich, daß Erscheinungen wie die als Expressionismus bezeichnete niemals Gebilde einer bestimmten Gegenwart sind; daß vielmehr ihre Existenz kometenhaft aus ferner Dunkelheit in großgeschwungener Elipse unser Sehfeld erreicht, Spur und Eindruck hinterläßt, ehe sie aufgeht ins Allgemeine — das ist angedeutet im Werke Heinrich Manns. Er ist, bevor diese Erscheinung sichtbar Raum gewann und in unser Bewußtsein stieß, mit einer blühenden Kunst gekommen, die schon und durchaus mit jenem Geist gesättigt war, aber durch Verwurzelung und ein gewisses Anschauungsresiduum noch der sterbenden Generation verbunden steht. Man denke: es hätten die tausendfachen Ausdrucksformen expressionistischen Geistes sich vorabendlich

gebündelt und seien als starker Strom durch diesen Kanal, der Heinrich Mann heißt, in die neue Erde ausgeströmt.

Über die materialistischen Wellen und Wehen des Naturalismus stieg er empor. Dessen heiligste Gedanken hat er zur fundamentalen Idee erhoben: Idee der Menschenliebe, als eine Forderung des Geistes, als Aufruf an die Künstler und die Geistigen. Menschenliebe bis zu jener magischen Verquickung, wo Haß nicht mehr von Liebe trennbar steht, wo aber das Protoplasma beider den neuen Menschen gebären soll. Sein im edelsten Sinne sozialer Geist zwang sich noch mit Mächten zu rechnen, mit Kapitalismus und bourgeoiser Hartnäckigkeit, die der neue Dichter gleichgültig mißachtet oder als überwunden schon vergißt. Gerade aber die Geburt aus materialistischer Wurzel, die bürgerliche Heimat seiner Seele und der ganze Habitus seiner Tradition haben ihm die Möglichkeit geboten, das unsoziale Übel mit der breiten Waffe der Kenntnis anzugreifen.

Diese Arbeit ist so notwendig gewesen — wie vorbereitend die der verfehmten Naturalisten notwendig war — um dem visionären Zentrum oberhalb unserer realistischen Einstellung überhaupt nahezukommen. Einer mußte auch das tun.

So ist im Rahmen dieses historischen Bildes gesehen, Heinrich Mann ein unbedingtes Bindeglied der Generationen. Dort noch erfüllt von der Nachdenklichkeit des impressionistischen Detaillismus, und damit belebt vom Rückschlag des empfangenen Eindrucks. Schon aber hineingedrängt in die absolute Vehemenz des Geistes, die die Politik des Menschlichen anstrebt, die die Versonnenheit und die Liebe zur blauen Blume geringwertet; heftig dafür die außerordentliche Klarheit nach Zielen, Methoden, nach förderndem Zusammenschluß im Sinne einer entscheidenden Kultivierung, nach Befreiung aus innerem Chaos; nicht deutsch, sondern europäisch; und innerhalb dieses Internationalismus erhoben von der Idee der Menschenliebe.

Es scheint, als habe Heinrich Mann erst im zweiten, politisch durchschnittenen Teil seines Werkes dieser Idee gelebt. Faktisch aber bekannte er sich seit je zu ihr. Die „Göttinnen“ und was ansteigend folgt bis in die Gassen und den Platz der „kleinen Stadt“, ist tiefer schon verankert, als nur im Rausch einer Farbenwelt. Schon hier erhebt sich ein unbedingtes Bekenntnis zu intellektueller, zu zunächst formal orientierter, im Geist aber und in der Liebe füglich romanischer Einstellung.⁷ Das Land zwischen südlichen Breitengraden, südlicher Erhitzung und Leidenschaft, Italien und seine gallische Nuance, wird mehr als Relief oder Soffite, wenn so der Prospekt sich öffnet. Es wird im besonderen Sinne die große Sehnsucht der Deutschen, Land der Bläue, des Meeres und der Sonne; Land der menschlichen Geltung, der demokratischen Denkart, ein aus der Schwerfälligkeit gelöster Bezirk.

Heinrich Mann hat recht behalten. Nicht weil er aus dem Duster lange ungerechtfert-

tigten Verkanntseins jäh in die Flammen vieler Scheinwerfer gerückt wurde. Das ist sekundär. Die Erkennung mußte kommen, weil die innere Folgerichtigkeit seiner aufgezeichneten Anschauung früher oder später als Beweisstück sichtbarer Geschehnisse zu unterstreichen war. Sie kam aus dem Krieg und der Entmenschlichung. Sie wuchs in dem Maße, wie der Krieg Revolution wurde und wie aus der Umkehr aller gültigen Werte der Sieg des Menschheitsgedankens, der großen demokratischen Idee leuchtend wurde. Man erinnere sich seines zuletzt erschienenen Romans „Der Untertan“, der in namenloser Steigerung das Höhnische, Glatte, das durchaus nicht Sympathische, aber aus den Gluten und dem Eis der Erkenntnisse und aus dem Reichtum seiner Blicke Geströmte aufschlug. Hier ist mit den Widerhaken satyrischer Übertreibung das Fleisch vor einem Herzen aufgerissen worden. Das zuckende Herz ist sichtbar und von kühlgrausamer Hand auf den Rost geworfen worden, der

es mit neuem Blut und neuem Brand erfüllen soll. Mit Zolas Gebirgen und Balzacs romantischen Plaidoyers hat das nichts zu tun, was hier aus intuitivem Einfühlen in eine Gegenwart sich bildet. Heinrich Mann sammelte das Gift für die notwendige Zersetzung des verlotterten Gebäudes. Er riß ein, zerfaltete den Bestand durch Feststellungen, nicht mit Ibsenscher Apothekerallüre, sondern mit der puren Errechnung der Realität. Unter dem Fazit oder Minus ragte die auch erfüllte Idee von morgen. Sein Wille sucht teils methodisch, teils visionär das Ziel der demokratischen Seele. Hier liegt der berechnete Schachzug legiert mit dem genialen Einfall, der die Entscheidung bringt, hinwegringend über das Exempel.

Nicht sei geleugnet, daß Heinrich Mann mehr die Idee liebt als ihre Inhalte, mehr den Rhythmus als die Melodie, und daß er im Winkel der theoretischen Erneuerung sich heimischer weiß als in der Tat. Das hat

mit persönlichem Bekenntum nichts zu tun. Dieses Werk steht außerhalb der Tat und immer innerhalb der Reserve. Vielleicht hemmte ihn der jahrelange zunächst aussichtsarme Kampf, vielleicht und wahrscheinlich die reflexive Art seines Gehabens, das sich mit Dokumenten begnügt, einmal, zweimal auch noch Forderungen erhebt. Nie aber der Liebe wirklich zugänglich ist. Sein Herz glimmt. Es brennt nicht. Seine Worte wühlen, sie befeuern nicht. Sie hassen, doch sie entsenden keine Musik des Herzens. Sie haben natürlich nicht das Pathos, das irgendwo gebunden liegt, sondern immer den kämpferischen, oft zynischen, bedrückenden Gestus, der aktiv, immerbereit, sinnlich, bitter, ohne Humor und literarisch sein muß.

Der Weg aber zeigt sich beschritten, der ihn in die Kreise der Jugend führt: der Weg eben der Idee, nicht mehr allein des Werkes, der Weg aus der Romantik in den Willen, durch die Realität in die Metaphysik, die nun herrschend sich über Leben und Sterben er-

hebt. Das spannt sich an in der „kleinen Stadt“, wurde beredt in dem dennoch enttäuschenden Roman von den „Armen“ und phosphoreszierte aus dem zornigen Pamphlet vom „Untertan“.

Ein Ruf nach Menschenliebe, Versöhnlichkeit, eine religiöse Ekstase nach innerer Genesung geht neu durch alle. Zerschmetterung hat das Blut aus den Wunden gequetscht. Der Krüppel will die frühere Überhebung nicht mehr kennen und dem Gesunden gleich geachtet werden. Aus dem heulenden Sterbechor ist der Ruf gestoßen. Wer aber lauschte, kannte ihn vordem. Jede Katastrophe hat ihre prophetischen Warner. Hier war es Leonhard Frank.

Die „Räuberbande“ gelte nicht als Kinderidyll mit gefährlichem Streifen noch als ein Spätling naturalistischer Geburt — etwa weil das Gesicht von unseren Zügen, die Landschaft eine scharfe zeichnerische Linearität trug. Sie war Protest! Sie schrie „Protest!“, herzhafter noch, gellender, als ihn

die Dirne Max Brods in die Freudenhäuser schrie. Protest! Wir waren Kinder. Die kleine Stadt mit Tücken und ausgefransten Menschenseelen, mit psychisch verkrüppelten Paukern hat uns angefressen. Protest! Wir wollen nicht! Die Welt ist groß. In tiefen Gräften und unermeßlichen Weiten hat sie herrliche Schätze. Reisen wir nach den Schätzen! Amerika! Ach, es ist weit, unsere Muskeln sind noch zu dünn, daß sie bis dorthin aushielten. Aber such die nahe Stadt hat Schätze. Kinder sehen den Schatz im einfachsten Besitz. Heraus aus der Philisterklaue! Es ist naiver Bubenkommunismus. Danach die erste dumpfe Anklage gegen das Erwachsene, gegen die eigenmächtige, anmaßende Bevorrechtigung, gegen Bedrückung, Tyrannis, die vielleicht sein muß, aber in den dazu empfänglichen Äckern Saaten zeugt von unberechenbaren, furchtbar schönen Früchten.

Spott und helle Farbe verlöschen. Die hundert Glocken von Würzburg verlieren

ihre abendliche Musik. Zu grauer Silhouette verschrumpft die Stadt und was an vielgestaltigem Erlebnis eine Jugend war, das kristallisiert sich zur einzigen bitteren Erinnerung, zur „Ursache“. Den tausend Gleichgültigen ein Augenblick, dem einen Sensitiven die Erschütterung und das Gericht. Aus vielen Zügen der eine Zug. Aus marternden Schmerzen der Schmerz. Aus Schuld die Last. Aber nein: alles dieses ist gleichgültig. So augenfällig ist aus dem Einzelbild das Allgemeine ablesbar. Der durch alberne, bornierte Zurücksetzung gezeichnete Knabe erleidet den Schimpf geächteter Klasse, woraus fortwirkend seine Lebensbahn beschattet, die Sonne verlöscht ist, die ihm doch gehört wie allen. Aus der Dämmerung aber glüht der Protest. Protest! — auch wenn er vernichtet. Kennt ihr das Lied? Habt ihr diese fanatisch bekannte Idee nicht heute, gestern durch die Straße schnellen hören? Menschen sind gestürzt unter ihrem Schritt. Nun aber hat die Idee

begonnen leuchtend zu werden über allen. In unserer Frühe waren wir getroffen durch Vorurteil und Zurücksetzung, Klasse und Mutwillen. Nun wollen wir aufstehen und an den Menschen rütteln, damit sie sich bewußt werden. Hier ist Beispiel, hier ist Perspektive zu unserm ganzen Volk — und dieses Bekenntnis tief politisch.

Das dritte Buch aber schrie — schrie nackt und unverhüllt: Seht die Stigmata! Seht das Blut! Christus wurde wieder gekreuzigt! Ihr alle seid Christus! Ihr alle wurdet wieder gekreuzigt. Die Philister eures Volkes haben Golgatha geschichtet! Nun klagt sie an! Aber ihr alle seid und bleibt mitschuldig! Ihr vergaßet euer Menschtum! Ihr vergaßet die Liebe!

Leonhard Frank steht gebückt vor der großen Anklage gegen das ganze Menschengeschlecht. Tiefster Menschenschmerz, daß noch Klassen sind nach äußerer Distinktion, daß zweite, dritte Garnitur Mensch nach eigenwilligen, perversen Motiven zerschlagen,

gemordet, verschickt werden kann — lebendiges Fleisch, lebendiges Stück Seele — das hat ihm Fäuste gemacht, die nicht mehr in der Tasche wühlten, die vielmehr Worte in den Europäer stampften, als es noch gefährlich war, Vernunft zu zeigen, Worte des Herzens, Leidens, Grübelns, der Ohnmacht, der Kraft. Das ist wie heilige schmerzschwere Politik der großen dichtenden Russen, bei denen aus anklagendem Haß Liebe aufsteht, wie aus Beethovens heroischem Konzept Schillers Menschen-umspannender Hymnus stieg. Aber es ist auch noch anders und anderes als bei den Russen. Dort war ein mystischer Schleier über die Zornwülste gelegt. Es war nicht gewagt, Anklage mit dem donnernden Namen der Anklage zu erheben. Indirektes litt ihre Tragik aus. Doch Frank schmetterte den Haß ohne Verschleierung und Milde hinaus, mit dem stoßweisen Schrei seiner wilden Novellistik — wo jene mit dem gewaltigen Turm eines babylonischen Epos erdrücken wollten.

Der Mensch ist gut! Doch ist dieses Buch Haß, wie Franks vorherige schon, die vom Haß gezeugt sind und von seiner blutigen Röte brennen. Es ist der Haß der Liebe — Haß und Liebe in jener produktiven Verwobenheit aus Pessimismus und Optimismus: Pessimismus als Erkenntnisform vom schalen Substrat der menschlichen Rückstände, ihren hassenswerten · Schlechtigkeiten, die blasenhaft die sanfte Oberfläche aufsprengen als verruchte Institutionen — es ist der produktive Pessimismus als Grundlage eines Neubaus. In seiner Tiefe schon zeigt sich die silberne Kapsel halbgeöffnet, die den Strahl der Bejahung, das Bekenntnis zur Liebe uns zuwenden soll.

Es ist das Erbe der noch zu nahen naturalistischen Vergangenheit, daß ergiebiger Detaillismus herrscht. Große Probleme werden zu häufig noch aus der Froschperspektive gesehen — im Auge der Politiker wie der schaffenden Künstler. Stark konstruktives Element gibt Entwicklungsbilder ab ovo, da

rascher, klarer Blick in den Zenith nötiger wäre. Gefühlsteile statt Gefühl. Rede statt Wort. Dahinter scheint Uneinheitlichkeit der Anschauung zu liegen. Die Anschauung so vieler Dichter vergibt sich gleichzeitig an Dutzend Träume; die Träume münden ins All und in die vielbeschäftigte Seele des Zeitgenossen. — —

Von wenigen aber, denen Konsequenz und einheitliche Prägung eignet — und nur Thomas Mann kann in seiner Weise diese Folgerichtigkeit und innere Abgeschlossenheit seiner Anschauung für sich buchen — hat Leonhard Frank sie seit seinem Beginnen durchgesetzt. Einheit der Anschauung: Legierung aus Ja und Nein. Nicht Tendenz für Nein um des Neins willen, nicht Blindheit für das Ja, des Jas wegen. Zusammenschweißen der Kampfteile im Menschen. Weil aber inneres Ausmaß, innere Leidenschaft, innere Zersetzung und innerer Aufbau das Miniaturbild der allgemeinen sind, und weil die These seiner Menschenliebe

sich der heutigen, auch der morgigen, d. h. der produktiven, nicht historischen Menschengemeinschaft zukehrt — ist hier politische Dichtung. Es ist erste politische Dichtung in Deutschland seit Schiller und Büchner, erste politische Epik überhaupt bei uns. Rußland hat immer seine große politische Seele gehabt. Deutschland krankte an seiner politischen Indifferenz — oder blieb dadurch stark für eine neue Geburt —. Unstörbar stieg die Linie solcher Anschauung einer zentralen Formung zu. Zwischen glattem Rasen ästhetizistischer Literatur, breiter deutscher Bildnismalerei und philosophischer Sezierung ist von Leonhard Frank ein menscheitspolitisches Manifest angesagt worden. Das dichterische Plakat, das die kommende Revolution ankündigte. Das Werbemittel für Menschenschutz, jenen hohen Gedanken eines neuen Zeitalters, für Liebe, unrüttelbare Gesinnung vom wahren Sinne (nicht die, mit der sich heute jeder schmückt), vorurteils-

lose Sozietät. Will Revolution diesem Grundgedanken zum Siege verhelfen, so hat die idealistische, moralische Wehrbarmachung ihren Vorkämpfer in Leonhard Frank gehabt — wie sie in Albert Steffen mit dem liebereichen Buch „Sibylle Mariana“ über den Zwiespalt der Völker stieg, die Menschheit zum Adel der Liebesidee drängte — Frank, vor dem nichts war in diesem Geiste denn Chaos, Dunkel, Einsamkeit. Sein Name heißt Morgendämmerung der überpolitischen deutschen Dichtung, des Aufstiegs zugleich ins allmenschliche und eine heilsame Antwort an den Doktrinarismus der Aktivisten.

7.

Eines haben sie alle. Es bindet sie fester als Blut der gleichen Mutter: sie sind aus dem traditionellen deutschen Beschauen und Beharren hinaufgewachsen in einen Fanatismus. Sie bekennen sich hinein in den Sturm. Sie sind entzündet vom knabenhaften Drang nach den neuen Rhythmen der Dinge. Und so hallt das Wort bei ihnen immer wie Aufruhr und Aufruf. Sie wissen ein Echo in aller Welt. Sie streben hinaus aus den Ländern in die geistige Brüderlichkeit der Menschen. So geschieht ganz instinktmäßig eine Anlehnung an die revolutionäre Idee der Politik. Sie fordern Politisierung im Bewußtsein, daß dort adäquate Ziele und Gefühle liegen. In diesem Betracht wird ihnen René Schickele zum Symbol. Aber sie sollten sich hüten, ihn zum ent-

scheidenden Muster und zum Merkur ihres Weges zu wählen. Seine besondere Wurzel verbietet das.

Denn: anders als Heinrich Mann steht René Schickele zwischen den Rassen. In jenes Pausen mischt sich neu das Blut zweier großen Völkerfamilien; die Gärung ist noch zu keinem Austrag gekommen. In Schickele sind die Rassen seit Generationen gekreuzt, er leidet unter dem neuen Anprall der Völker von außen; der Elsässer ist der von außen feindlich Umworbene, nicht nur der in sich mit widerstreitenden Blutkörpern Zerströmte. Ihm ist der Krieg der Menschen die Peitsche, aus irdischen Wucherungen hinauszustreben in die läuternde, absolute Klarheit des Geistes. Über dem Meer der gefallenen Brüder aus zahllosen Kriegen türmt er einen neuen Krieg, bei dem nicht leiblicher Tod gefordert, nicht die zerschmetternde Brutalität der Kräfte eingesetzt wird. Er entläßt die Revolution des Geistes gegen den Ungeist, gegen die bürgerliche Leidenschafts-

losigkeit. Er ist ein so entflammter Kämpfer, daß der Mißerfolg nur Sporn zum Erfolg, die Niederlage nur Steigerung des schöpferischen Willens wird. Es ist der zügellose Fanatiker gleichermaßen aus den Engen der Politik wie aus den ätherischen Regionen der Künste und des Geistes. Überall zerstäubt er mit heftigen und weitreichenden Energien die saturierte Phrase. Keine Angriffsstellung versäumt er. Er ist durchaus persönlich und immer konzentriert im Bestreben, durch die barocke Schale der Realität an den kosmischen Kern der Seele heranzukommen.

Seine Prosa spiegelt diesen Eifer in einer seinem Fanatismus entsprechenden, keine Konzession billigenden Art. Sie wirkt so subjektiv und neu wie keine heutige. Mit der Zerstörung der Wirklichkeit als der gleichgültigen Architektur unseres weltlichen Blickes reißt er auch systematisch übernommene Formen des dichterischen Aufbaus ein. Dem banalen Auge erscheint sein Werk notwendig

abstrus. Es räumt gebieterisch auf mit der Nebensache. Es zerteilt mit einem unerhört konsequenter Anarchismus die existenten bürgerlichen Erscheinungen. Es rückt die Revolutionierung des Geistes in die Permanenz. So stößt er vor in die Tiefe, wo das Chaos liegt, so stürzt er, was menschlicher Ordnungssinn als technischen Behelf sich errichtete, in Angst und Zwangsmäßigkeit mit göttlichen Rechten über sich baute, in die Äonen hinaus. Denn der Durchgang durch die Zertrümmerung einer künstlichen Umwelt ist der Weg in die Klarheit — mag seine Philosophie sagen. Ich kann seinen Widersachern nicht beipflichten, daß Schikale — und mit ihm die neue Jugend — ohne Totalität sei, daß ihnen die beste deutsche Eigenschaft, „der große Eingang in Gott oder die Welt oder die Totalität unvollkommen“ sei (Otto Flake: „Von der jüngsten Literatur“, Neue Rundschau, September 1915). Er und sie sind getragen vom Streben nach dieser letzten Totalität. Sie haben sich dar-

an gemacht die Mauern vor Gott einzureißen, sich hinaufzuschwingen in die göttlichen Reiche. Streben ist immer aus Unvollkommenheit. Indem sie aber den letzten Vorhang des Tempels zerreißen, schicken sie sich schon an, das Allerheiligste zu betreten. Wo anders als dort, im Ziel ihres heftigen Suchens, ist Totalität — also ein glimmender Funke davon auch im Wollen dieses Suchens. Und weil sie schreiten wie auf einem hochgespannten Seil, beginnend schon in einer Höhe, die das letzte geradeaus vor das Auge stellt, so kann wohl ein Vorwurf sie treffen, daß ihnen die Steigerung fehle, daß der „große Eingang in Gott“ nicht „ins Unvergeßliche, sondern ins Ärmliche“ wachse. Solche Armut trägt aber die strahlenden Male des Glaubens an sich.

Schon in seinem frühesten Buch „Der Fremde“, vollkommener dann im Frauen-tröster „Benkal“ erhärtet René Schickele, worauf es bei diesen Dichtern ankommt: das Viele, Vielformige und Vielinhaltliche,

was ist, durch ein Haarsieb zu schütten und seine Essenz ohne die nurästhetische Genußsucht, vielmehr mit dem Gefühl panischer Lust aufzunehmen. Man wird finden, daß die gebräuchliche Bauweise von These und Antithese klaglos aufgehoben wurde. Schickele begann wohl selbst mit den einfachen, impressionistischen Mitteln seine Umwelt zu malen. Allmählich aber riß er die Gerüste ein, streifte er ihr Wirkliches ab. Jener Kern, auf den eben es hier ankommt, der unter der Kruste der Realitäten überall schlummert, jenes Sinnliche, jenes aus Phantasie und Vision sich Aufringende wuchs hinaus über Kleid und Mauer, funkelte. Das Aktive hörte auf. Das Vegetabile der Vision, das Selbstverständliche gewann den einzigen Raum, ohne gleichwohl die Spuren erdhafter Begriffe ganz zu verlieren. Um eine letzte Lösung, eine Loslösung zu vollziehen; ist Schickele zu sehr Dichter, ein Stück empirisch, zu sehr im Blut des Lebens und der menschlichen Liebe geronnen. Nur ein ganz

aus dem Intellekt Schreibender konnte die Nabelschnur zwischen sich und der Welt zerschneiden — Carl Einstein, als er sich im „Bebuquin“ vom Gefühl befreite und den Versuch einer rein zerebralen Dichtung anstellte.

Nirgends wie in der anarchischen Zerschmetterung der alten Formen kommt es auf die Persönlichkeit an. Halbheit als Ersatz wäre der dauernde Tod. Schickele konnte den Umsturz wagen, weil die Vision in ihm mächtig war, weil er gegen die Phrase das Ethos, gegen harte Substanz die glühende Seele einzusetzen hat. Einstein aber zeigt den Abgrund, in den der starre Intellekt den Ehrgeizigen schleudert, der das warme Blutkorn verachtet.

Zwei polare Figuren verdeutlichen das gesamte Bild, wenn sie auch nicht die entscheidenden sind. Es ist noch von Carl Sternheim und Gustav Meyrink zu sprechen.

Wenn der junge Dichter sich hindurchmüht durch den Stacheldraht der Welt und der Menschheit und sich in Verzweiflung gegen soviel allmächtige Verwirrung kehrt, sie um höherer Werte willen zu zertrümmern, so reitet Sternheim kreuzfahrerisch mit einer verbissenen Freude an. Er sammelt den lächerlichen Titaniden, der die Welt heute beherrscht, in ein bürgerliches Gebilde. Diesem seltsamen Sarazenen entreißt er Waffe und Schuppenkinn, Lendentuch und Siegeschrei — und zeigt ihn; weiter nichts: er zeigt ihn, erbarmungslos. Und die Fetzen dieser abgebrühten Haut brennen unter wil-

der Schamröte. Zwar: Sternheim transponierte das Rezept seiner dramatischen Entschleierung von Bürger und Spießler in seine Novellistik; mit nicht sehr anderen Mitteln als dort bricht er ihm die krampfhaft geschlossenen Fäuste auf, die nichts umspannen als giftigste Essenzen. Aber durch eine Konzentrierung allen Lichtes auf diese eine zentrale Figur und durch eine Zerstörung aller Nebenreflexe schichtete er rasch das novellistische Bild. Der Wesenskern des Bürgers wird scharfstrahlend aus der Fassung gebrochen. Ohne handelnde Entwicklung, knapp, einfach, brutal. An der Oberfläche erscheint wahrhaft nur die Expression der seelischen Motoren. Der Zweck, der feige, dem die allgemeine Verlogenheit dient, wird entschält; die anmaßende Heftigkeit der technischen Behelfe, der Errungenschaften, der Spekulation, des Geldes, Luxus werden ganz einfach aufgehoben oder in ihren zersetzenden Effekten beleuchtet. Immer nur gegen die Seelenlosigkeit der bürgerlichen Seele zischt der

Kampf schonungslos auf. Daß der Mensch die Dinge hat Gewalt nehmen lassen über sich, statt über sie zu befehlen, daß er Ball wurde der kleinen untergeordneten Kräfte, statt ihnen das Diktat seines besonderen Geistes und Herzens aufzulegen — in diesem mündet das Sternheimsche Wort. Sein Kampf entläßt wohl Haß. Aber wenn er auch aus Hohn, abgründiger Skepsis, Bitterkeit und kaltglühendem Spott strömt — ein Göttliches, eine elementare Sehnsucht streift durch seinen schnellen Atem dennoch hinaus in das All, wo vielleicht, nein, er weiß es: der Geist in seiner magischen Inkarnation gelagert ist.

Dem in solchem Sinne ethischen Bemühen Sternheims war es hinderlich — und den jungen Dichtern wird es, freilich durch den Zorn der Spottgetroffenen, mit Bosheit immer wieder betont —: wie die konzentrierte Härte seines Stils jede Syntax überrannte und mit den eisernen Hämmern seiner Besessenheit jede gültige Form zerschlug. (Kerr:

„Liebermann sagt herrlich: ‚Zeichnen ist Weglassen.‘ Jawohl. Aber Weglassen, Karl Sternheim, ist noch nicht Zeichnen. Es kommt darauf an, was einer weggelassen hat . . .“) Sternheim läßt mitunter nur die Theorie stehen, Theoretiker der Form, Stilformer, der ein neues Zeitalter einleiten möchte. Er schrie den apostolischen Ruf „Kampf der Metapher!“ in die literarischen Gelände und Bergwerke, zuletzt gleichwohl immer tiefer in die Stollen der Metapher stürzend, einer Abhängigkeit anheimgegeben, gegen die er strafend wütete. Jedoch: man übersehe das, weil es durchaus unwesentlich ist. Man mühe sich hindurch. Denn das Ende ist gut, wenn es auch hinter bizarren Wucherungen verborgen ruht.

Die Antithese Sternheim-Meyrink ist leicht ablesbar: Sternheim deutet sich am Konkreten aus. Er zerschlägt die alte, überkommene Gestalt, das nüchterne Gehäuse mit unerschütterbaren Feststellungen. Alles wird gesagt. Nur den metaphysischen Rest

sollt ihr selber erkennen. Meyrink aber zertrümmert die hohe Glocke des mystischen Himmels, der unser Wissen und Wünsen einengt. Er dringt umweglos in den Kern des Abstrakten vor. Und einnal muß er auf den Trakt stoßen, an dem Sternheim baut; denn die Ziele differieren nicht, nur die Wege.

Man erkenne die hohe Gestalt des Chidher Grün im „Grünen Gesicht“. Sie umschließt die Meyrinksche Geistigkeit. In ihr kulminiert das Symbol seiner Dichtung. Bildhaft ragt ihre Struktur über das ganze Werk als ein massives Produkt zahlloser Legenden und Kulte — unbeirrt von deren Tendenzen: denn alles ist vermischt, nicht mehr herrschend (Kabbala, buddhistische, ägyptische Mystik), weil seine Welt des Übersinnlichen Unterschiede nicht mehr begreift. Aus allem genommen, hat er — und ist er vielleicht — die Seele von allem, oder wenigstens (mit Goethe) „ihr Dasein in Tätigkeit gedacht“; unsichtbar-sichtbare Figur, seine Maske erzhaf oliven, daß sie Gesichtern Vorzeitlicher

gleich in schwarzgrünem Golde schimmert (grün, sagt Meyrink, ist an sich keine wirkliche Farbe . . . sie ist aus einer Mischung von Blau und Gelb entstanden . . . „Erkenne du aus diesem Beispiel, daß, wenn er dir als ein Mann mit grünem Antlitz begegnen sollte, sein wahres Gesicht dir trotzdem noch immer nicht offenbar ist“) und mit schwarzer Binde umhüllt: nur Berufenen sei sein Anblick gegönnt; er reicht vom Gestern in das Morgen: vom Anfang in das unerforschte Glück. Chidher Grün bedeutet Kopfwesen, geistige Macht des Unwirklichen, Sammlung dessen, was menschliche Grübeleien aus Übersinnlichem sog, und motorisches Zentrum der ganzen Magie. Denn — und das unterbricht die Starre seiner ewigen Existenz — er darf Reine zur Freiheit, Strebende zum Logos führen. Nicht ein einzelnes Beweisbeispiel genügt Meyrink: er zieht eine ganze Welt in die hundertfache Strahlenbrechung seiner Linse.

Aus dem Rembrandtschatten der Grach-

ten flammt mystische Begierde: arme Konventikler, Schuster, Schnapshändler, exaltierte Weiber, geschmückt mit biblischen Namen, warten der Geburt des Geistmenschen: Sie und ein anderer Kreis, in dem die Schärfe der Ekstase durch Skepsis und Resignation gemildert wird, bindet der Wunsch: „lieber alte Formen mit neuen Augen, statt neue Formen mit alten Augen sehen zu lernen.“ Erkenntnis ist noch nicht das Neue. Alle Wesenheiten sind unverloren und kehren wieder; ihr Ferment ist, was von innen kommt, das innere Wort — „der große Innerliche“. Zur letzten Konsequenz erfüllt sich das Schicksal des Fortunat Hauberisser und seiner Geliebten, die den Stachel des Schmerzes brechen: erst müsse man sich die alten Augen aus dem Kopfe weinen, ehe man vermöchte, die alte Welt mit neuen Augen lächelnd zu betrachten. Das Rezept dieses Sieges heißt: Am Anfang sei das Wachsein, die vollkommene Anspannung des reinen Willens. Die als Erwachte sich erneuern

— sie haben nichts zu tun mit dem Reich der Toten, sie sind unspiritistisch, ihr Ziel ist „ewiges Sein“ — darf der große Innerliche in die letzte Höhe führen über, nach Menschenmeinung, leiblichen und geistigen Tod und einen Gomorrasturm hinweg, der die Erde unter ihnen zu Splintern fegt.

Chidher Grün wirft die Geschicke seiner Wesen durch alle Bezirke; Metaphysik kreuzt sich mit wirklichem Bestand: es gibt keine Grenzen zwischen ihnen, also auch keine Lösung des Verblüffenden, keinen Versuch, mit der Säure des Wirklichen eine Reaktion zu vollziehen. So bleiben die Begriffe — selbst dort, wo sie sich dem Barocken zeitlichen Witzes verbinden — nur fühlbar dem Überempiriker von Meyrinkscher Einsamkeit. Unbestreitbare Größe liegt im Möglich-wirken der Darstellung: in einem futuristischen Spiel (des Konkreten und Abstrakten, des Tiefschlafs und der hellen Sonne), das an Bluff hinstreift und plötzlich Tiefe aufreißt, unverlegen um Effekt und Laune.

So körperlich stellen sich die transzendenten Begriffe auf, daß kein Ernsthafter ihnen entrinnt und jeder, zweifelnd an der Wahrheit seiner eigenen Existenz, durch eine geistige Wiedergeburt schreitet. Dunkelheit ist zu überwinden und als das zu nehmen, was sie tatsächlich ist: am neuen Stoff das ungeheure Erlebnis eines weisen Mannes, der nach Worten strebt, es mitzuteilen, leicht aber am Unzulänglichen unseres Aufnahmevermögens scheitert.

Viele noch entladen unter edler Mühe die heftigen Erregungen ihrer Vision. Viele sind Schöpfer aus dem Geist. Und einige auch von ihnen sind über die dunkle Grenze des Traumes hinausgekommen. Kafka, dessen schöne Stärke es ist, ohne Zerpflückung den Gehalt eines Gefühles oder eines Augenblickes zu sagen, hat mit vollkommener Durchdringung der Begriffe das ganze Süße und das ganze Bittere, das vor dem Tod ist, in eine geistige Dämmerung gefaßt. Für Gottfried Benn ist Metaphysik eine längst erfüllte, nicht mehr behauptete, sondern bewiesene Welt, parallel unserer Wirklichkeit. Er steht mittendrin mit einer an Brutalität grenzenden Klarheit. Er identifiziert sich mit ihr. Benn wird selbst zum metaphysischen Element, das den Realitäten ihre

Farbe und Sprache entreißt. Diesseitiges und Jenseitiges zu unerhörtem Expressionismus zerbricht. Die Stücke der alten Welt fliegen unter seinen Händen auseinander, um — hier wendet sich Benns negative Produktivität — an den Bruchflächen die Pole des Neuen zu weisen. In diesem Gestalter, den Gott selber aus vulkanischem Ton machte, steckt das Heimliche, Starke, den Mikrokosmos Erfassende des Unbeirraren, d. h. des Dichters, der die endlichen Zusammenhänge schon mit dem ersten Instinkt ahnte. Auch Alfred Wolfenstein steckt voller Anschauung, Wissen, Kühle des inneren Blickes und voller Klarheit über die Wirrnis der Gefühle. Gleichwohl ist seine Seele das konstruierende Element seiner (Gedichte und) Novellen; in seiner Erfindung verkrampft er sich nicht in die Falten des äußeren Mantels. Paul Adler trägt den Gürtel eines religiösen Fluidums. Er vielleicht hat die Zeit am tiefsten begriffen und sie mit der großen Einfalt seines Herzens in ungebrochenen

Linien aufgezeichnet. Ähnlich Martin Buber unter den Essayisten. Im Ringen um die neue Form und um den neuen Gedanken lösten diese sich aus der trockenen Tradition, durchleuchteten mit den Strahlungen ihrer Farbe die Sachlichkeit und erfüllten mit Blut und Blüten, mit Farbe und Dichtung ihre hymnischen Aufrufe. Ihre Einstellung sah das Vergangene neu und gab der neuen Kunst erkennbar die Begründung vor allen Augen.

Dieser Versuch schnitt aus. Er löste den Augenblick aus seinen Wurzeln. Er schrieb ein Streben auf, das vom Brand heiliger Willensfeuer durchglüht ist und teilhat an notwendiger Erneuerung. Es kann andere kritische Einstellungen hierzu geben, die zu vernichtenden Resultaten kommen. Aber nur, wenn das Mitempfinden ausgeschaltet wird. Wenn der Kritiker sich auf einen Objektivismus zurückzieht, der gemäß den Gesetzen historischer Kritik richtet. Man ver-

gesse nicht, daß diese Bewegung ihren Ausgang aus einem Blickpunkt nahm, aus einer Anschauung, die wieder ihre Berechtigung aus den Strängen des Gefühls zog, und das ist subjektivisch.

**Tribüne
der
Kunst und Zeit**

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben

von

Kasimir Edschmid

**Berlin
Erich Reiß Verlag**

Daß schon vor Jahren Ansätze bestanden zu einer Bewegung, die auf neues Weltgefühl aus ist in den Künsten, das ist bekannt. Daß die Bewegung durchdrang, weiß jeder. Es wäre Albernheit, hier noch Fanfaren zu blasen. Dringlicher erscheint es heute, wo jeder Greis „Stellung nimmt“, jeder Jüngling Unerträgliches schwärmt, den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will — keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen — nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen . . . sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren — — und so bei aller Weiteheit des Rahmens dennoch zur Rundheit zu kommen. Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Verantwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen, mit der Kunst als Zentralproblem, wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Poli-

tisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern“, sondern produktiv im eigentlichen Sinn der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Bisher sind erschienen:

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung

Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei

Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst

Walter Müller-Wulckow: Neue Architektur

Paul Bekker: Neue Musik

Max Krell: Über neue Prosa

Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs

In rascher Folge werden u. a. erscheinen:

Kurt Pinthus: Das neue Theater

**Kurt Hiller: Aufruf an junge europäische
Genies**

**Friedrich Markus Hübner: Philosophi-
sche u. moralische Grundlagen neuer Kunst**

Alfred Wolfenstein: Neue Lyrik

Willi Wolfradt: Heutige Plastik

Gustav Hartlaub: Neue Graphik

Fritz von Unruh: Das neue Drama

**Rudolf Leonhard: Gespräche über heutige
Jugend und Kunst**

**Subskriptionen und Bestellungen
nimmt jede Buchhandlung oder der
Verlag entgegen**

Erich Reiß Verlag · Berlin W62

Tribüne der Kunst und Zeit

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von

Kasimir Edschmid

VIII

René Schickele

Der neunte November

Mit einem Nachwort und einem Anhang

Berlin

Erich Reiß Verlag

1919

Der neunte November

von

René Schickele

Mit einem Nachwort und einem Anhang

Zweite bis fünfte Auflage

Berlin
Erich Reiß Verlag
1919

Spamersche Buchdruckerei in Leip

Motto:

Verhöhnung durch die Haustiere

Ihr Geistigen, fürchtet ihr euch nicht vor dem Werk, das ihr beginnen wollt, wie vor dem Tod?

Steht ihr nicht oft von der Arbeit auf wie aus dem Grab?

Schwankt ihr nicht den Weg vom Schreibtisch zum Bett und seid verbraucht, verwüstet, zerschlagen, als hättet ihr sechsen in den vier Stunden euer ganzes Leben gelebt?

Stellt euch nicht der zufällige Blick eines Unbekannten auf der Straße vor die letzten Fragen, so daß ihr nicht weiter könnt und euch an die Wand lehnt, halb ohnmächtig vor Erschütterung?

Geht ihr nicht herum, ohne Schatten und wie verloren, und liegt schlaflos, weil es euch nicht gelingt, einer Forderung an die Menschen den Giftstachel zu nehmen?

Fühlt ihr nicht, vor Ungerechtigkeit und Gewalt, mit kaltem Schweiß auf der Stirn, das Rachebedürfnis heranziehen wie einen epileptischen Anfall?

Betrachtet ihr nicht, mit mühsamem Lächeln, eure Hände, bis die Lust zu würgen aus ihnen entwichen ist?

Lebt ihr nicht so innig mit dem Tier, daß vielfältig sein Trieb in euch wiederhallt?

Darum versteht ihr den Staatsstreich des Esels, der sich zum König der Tiere ausrief: es war ihm gelungen, sein „J-A“ so hoch zu züchten, daß die Völker daraus ein Hauch von Gottes Wort anwehte. Und die Schlausheit der Wolfshunde, die ein Auge zudrücken und ihm dienen, weil sie mit ihm Gott auf ihre Seite gebracht haben.

Darum versteht ihr das toil gewordene Lamm, das in seiner panischen Angst den Tiger selbst erschreckt.

Die Haustiere kränken euch nicht, wenn sie, um auch einmal ihren Spaß zu haben, euch einladen, ihnen aus der Hand zu fressen, weil ihr so fromm seid.

R. S., „Die Genfer Reise“.

Die Frucht fällt.

Wir machen, auf dem Heimweg, halt. Es ist am Freitag, den 8. November, im alten Westen, spät abends. Im Haus Viktoriastraße 1 richten Jäger ihre Maschinengewehre ein. Der Oberkommandant in den Marken hat die Jungens nach Berlin beordert, um die Revolution niederzuknallen. Sie stellen die Feuerbüchsen im Vorgarten auf und schaffen die Munition über den Platz, in dessen Mitte der versteinerte Roland in Ewigkeit strammsteht. Die grauen Munitionskästen haben graue Autos gebracht, deren Chauffeure Zigaretten rauchen und gelassen die Vorgänge betrachten. Die Jäger unter den Stahlhelmen, die die Knabenhaftigkeit dieser Soldaten noch verdeutlichen, bummeln hin und her zwischen

dem Auto und dem Eckhaus, aus dem sie morgen schießen sollen, ein Feldweibel blickt angestrengt in den Himmel und hofft, daß ein Sternbild seine Zweifel löse, vier Schutzleute drehn sich langsam und mit großen Lücken im Gespräch um die Frage, welches Morgen sich unter den Sturmhauben der kleinen Jäger verberge. Nicht gibt ihnen Gewißheit, daß die Munitionskästen, einer nach dem andern, an ihnen vorbeiwandern. Die Helme sind so, daß man den Jungens nicht ins Gesicht sieht. Keine Maske könnte ein Gesicht besser verbergen.

Ein Trupp Mädchen blüht, wunderbar, in der Bellevuestraße auf und fällt schnurstracks in den Vorgarten des Eckhauses. Gleich sind die kleinen Jäger geschmückt und schon halb berauscht. Man lacht und bewegt sich wie zu einem Menuett den Bürgersteig hinauf, den Bürgersteig hinunter, nach rechts und nach links. Die vier Schutzleute nehmen die Haltung des Roland an, sie stehn regungslos in einer Reihe über

dem Schiebetanz der Soldaten und Mädchen. Sie ragen. Versteinert. Ein Denkmal der Urzeit. Ihren Sockel umglänzt, weithin, der Asphalt. Und das Auto unten kann warten. Die Chauffeure unten ziehn eine Zeitung heraus und lesen. Eine religiöse Stille umgibt die Kinder beiderlei Geschlechts, die einander in einem leisen Reigen ernsthafte und folgenschwere Artigkeiten sagen. Sie schweben zwischen Unten und Oben. Schwebend lassen sie sich gehn — sie wollen gar nicht wissen, wohin.

Nach einer Viertelstunde stecken die Kraftfahrer die Zeitung ein und machen sich ohne weiteres davon. Der Bann ist gebrochen, weithin kommen die Dinge in Fluß. Die Schutzleute wechseln den Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit. Sie machen „Links kehrt!“ und glotzen dem Auto nach. Es ist schon lange verschwunden, da ragen sie noch immer, in einer Reihe, den Blick in die Ferne gebohrt, in die das Auto gestürzt ist. Dann raten sie einander, mit einem Blick,

„Rührt euch!“, murmeln etwas und setzen sich unauffällig in Bewegung. Weg sind sie, niemand will wissen, wohin. Die Mädchen schieben unter jeden Stahlhelm einen Kuß. Hält er, der Kuß? Sie befestigen ihn — für jeden Fall — und machen sich auf den Weg die Siegesallee hinunter zum Reichstag. Dort liegt das nächste Kommando Jäger.

Die bis an die Zähne bewaffneten Jungens drücken sich durch die Gartenpforte des Hauses Viktoriastraße 1. Sie wollen schlafen gehn. Sie werden gut schlafen. Noch nie, seitdem sie vom Krieg gehört haben, noch nie waren sie so friedlichen, so zufriedenen, so heiteren Gemüts.

Darf man mit euch reden? Wir möchten wissen, ob ihr morgen schießt.

„Wir schießen?! Morgen zwischen zwei und drei kommen die Jugendlichen und holen unsere Waffen. Am Abend fahren wir nach Hause.“

Das ist ein Wort. Damit läßt sich munter nach Hause gehn.

Morgen legt der deutsche Michel seinen Helm ab und geht nach Hause. Morgen. Am neunten November. Von dem es in den Schulbüchern heißen wird: „Neunter November, Ausbruch der Revolution.“

Und was geschieht am neunten November, wie vollzieht sie sich, die Revolution? Die Maschine bleibt von selbst stehn. Der Atem ist ihr ausgegangen. Fertig. Mag nun die Welt am deutschen Wesen genesen oder nicht. Der deutsche Michel ist es müde, mit überspannter Muskelkraft nachzuhelfen.

Die Soldaten bis zum Feldwebel aufwärts erhalten die Revolution umsonst. Aber die Offiziere bezahlen mit einer bösen Viertelstunde. Man reißt ihnen die Achselstücke ab, mitten auf der Straße, und die Kokarde, und reißt ihnen den Säbel vom Leib. Die sich dieser nicht nur dekorativen Symbole freiwillig entledigt haben, rührt keiner an. Die andern lassen, bleich und zähneknirschend, mit sich geschehn. Das Publikum applaudiert. Der Kasernenhof hat sich in

die Straßen ergossen und läßt sich seine Rache schmecken. Ich mache mich aus dem Staub.

Gegen drei Uhr rückt die rote Prozession in der Viktoriastraße an, ein Trupp Mädchen und Burschen dringt in den Vorgarten des Eckhauses ein im selben Augenblick, wo die kleinen Jäger brav ihren Maschinengewehren zustreben. Ihr werdet doch nicht —? In einer Minute ist die Angelegenheit erledigt. Gewehre und Mitrailleusen auf der Schulter schließen die Jugendlichen sich dem Zug an, der nicht gestockt hat, und ihre behelmtten Kameraden — knapp achtzehnjährig, Spielgenossen —! kehren ins Haus zurück und holen ihre „Sachen“ . . . So einfach ist das Leben! Eine Viertelstunde später traben sie, mit einem Strahlen, das ihnen wie ein Bart unter dem Sturmhelm heraushängt, zum Bahnhof.

Auf dem Potsdamer Platz fahren die rotgeflaggten Autos auf, einer hält eine Rede, die keiner versteht, alle rufen dreimal

„Hoch!“, der Wagen knattert weiter, und das nächste rotgeflaggte Auto stemmt den nächsten Redner. Blitzblank, schön, gewinnend und sehr würdig sind die Matrosen, die auf dem Trittbrett mitfahren. Sie sind noch vom ersten Aufgebot . . . Die Masse kommt angeschwemmt, flutet über, sie staut sich, wo eine Insel, ein Wehr entsteht, darauf ein Redner auftaucht, nimmt, ohne daß sie im Lärm ein Wort zu verstehn brauchte, die Verkündigung seiner Herrschaft entgegen. Und mißt, weiterwandernd, die Stunde seines Geburtstages und blickt selig drein.

Mitten in Berlin, so in der Mitte wie noch nie, liegt der Reichstag. Er gehört den Soldaten. Sie purzeln herein und wollen wissen, was los ist. Was mit ihnen zu geschehen habe. Wie und wo sie Ordnung in das festliche Durcheinander bringen sollen. Einen Ausweis verlangen sie, Brot und Munition. Zu den Füßen Wilhelms des Großen in der Mitte der Halle liegen die Maschinengewehre aufgehäuft wie altes Eisen. Matrosen in den

Klubsesselein putzen ihre Gewehre. Andre, die meinen, daß es nun geschafft und eine Zigarre erlaubt sei, haben ihre Glieder im weichen Leder gelöst und ruhn im siebenten Himmel. Andre schlafen. Wir lassen uns im Sitzungssaal des Bundesrats nieder und füllen Waffenscheine aus. Matrosen sammeln sie ein und tragen sie zum Vollzugsrat, wo sie unterschrieben werden. Dann verfassen wir Plakate und Flugblätter. Dann durchsuchen wir das Haus nach den Führern und Delegierten, die gebraucht werden. Wir finden sie, aber es ist unmöglich, sie fünf Minuten beisammenzuhalten. So nimmt die Suche kein Ende. Schließlich konsolidieren wir uns als Auskunftsstelle. „Zimmer 15, Zimmer 3 a, den Gang entlang, die Treppe hinunter, die Tür rechts.“ Für die einen braucht der Häuptling nicht immer da zu sein, die ernsthafteren Pfadsucher führt man zu ihm. Welche Enttäuschung, wenn auch er nicht Bescheid weiß oder nicht sofort, auf der Stelle, helfen kann! Welche Genugtuung,

ihm die Hand gedrückt zu haben! Wir tun, was wir können, aber was wir können, ist so gut wie nichts. Was Umwälzendes geschieht, geschieht von selbst. Wir sind die fleißigen Statisten. Es gibt keine Pausen. Manchmal findet einen ein Stück Brot in seiner Tasche, das man teilt und verschlingt. Es geht zu, wie es immer zugeht. Bereits erregen, bereits weiden die Premierentiger sich in Gerüchten von gegenrevolutionären Anschlägen. 1914 warfen die Franzosen Bomben auf Nürnberg, jetzt haben sich, ebenso amtlich verbürgt, Offiziere im Dom verbarrikiert und schießen. 1914 waren es die Goldautos, jetzt ist es die Potsdamer Garnison, die auf Berlin marschiert.

Alarm!

Nach Mitternacht rasseln Kraftwagen auf den Potsdamer Platz. Jeder, der die Hand ausstreckt, erhält ein Gewehr, eine Pistole, einen Säbel. Das Volk wird bewaffnet. Matrosen sperren den Potsdamerplatz und die Seitenstraßen ab. Das Volk soll kämpfen.

2

Um drei Uhr, heißt es, werden die Potsdamer zur Stelle sein. Ganz Berlin ist entschlossen, sich zu wehren bis auf den letzten Mann. Aber da niemand sie weckt, bleiben die Potsdamer in ihrem besten Schlaf. Nach einer Stunde wachen nur noch Patrouillen und Huren.

Im August 1914 übernahm die Zensur das Kommando über die deutsche Presse. Die Spartakusleute sind bescheidener; sie besetzen den „Lokalanzeiger“ und drucken die erste Nummer der „Roten Fahne“.

Ein Freund bekommt vor lauter Glück einen Weinkrampf, als ein Haufen Schutzleute entwaffnet, wie geprügelte Wölfe mit ausgebrochenen Zähnen, vorbeizieht. „Daß man das erlebt!“

Daß man das erlebt. Ums Himmels willen, sorgt dafür, daß es so bleibt! Stellt die Republik auf die Beine. Schafft, ohne eine Minute zu zögern, den Apparat, der einen Staat schafft und ihn erhält. Da liegt, von Trümmern bedeckt, der weite Platz. Säubert

ihn und errichtet darauf die neue Stadt. Und beginnt sofort, um euch selbst zu bestätigen, wenn auch nur darum, und damit man euch glaube, mit der Verstaatlichung der Betriebe. Beginnt, zum Beispiel, mit der Nationalisierung der Rüstungsindustrie. Kein Bürger wird mit der Wimper zucken, nicht einmal der Aktionär, den schon lange das Gewissen drückt.

Die Revolution des neunten November war der Zusammenbruch der Autokratie. Die Autokratie erklärte sich selbst für abgetan. Sie trat, kampflos, ab. Am selben Tage begann die sozialistische Regierung die Dekrete zu erlassen, die der Demokratie die Türe öffneten. Der Demokratie. Der neunte November war, in ihren Handlungen, eine bürgerliche Revolution.

Hierauf, Sozialisten, wäre es an der Zeit, Ernst zu machen. Zögern wir, so versuchen es die Spartakusleute mit dem Dreinschlagen. Alle wissen, dabei ist viel zu verlieren, keiner weiß, was zu gewinnen.

Inzwischen feiern wir. An diesem einen Tag wurde an Freiheit mehr gewonnen, als in fünfzig, in hundert Jahren erhandelt worden wäre. Wir feiern. Feiere auch du! Feiert alle! Mit allen Abzeichen der Freude gleitet in die Masse. Blickt nicht nach rechts, nicht nach links, laßt nicht eure Sorge sich im Sprung über den Jubel hinwegsetzen, bewahrt den Gedanken an das russische Beispiel für morgen, zieht den warnenden Finger ein, der sich erheben will. Wir sind keine Russen, keine Brussilow-Offensive ist auf uns zurückgeprallt, hinter Ebert und Haase rumoren nicht die Heinzelmänner, die Kerenski und Martoff die Fersen geheizt haben . . . Bitte, danke, jauchze, überlasse dich fraglos dem Wunder, denn nie, nie wieder hältst du und trägst durch entzückte Straßen das Geschenk eines solchen Tages. Genügt es dir nicht, so sprich es aus, — nur: sage es droben, auf der Festtribüne, höher treibe mit deiner Rede die Freude, steigere sie dem Ideal entgegen, fordere mehr an

Glück, aber mache es nicht schlecht, das Glück, weil es eben erst begonnen hat.

Jetzt!

Jetzt, jetzt. Endlich. Jetzt!

Die neue Welt hat begonnen. Das ist sie, die befreite Menschheit! Das Bild von Saïs hat sich enthüllt. Ein Gesicht erscheint im Atmosphärenwust der Angst und Lüge: das Gesicht des Menschen. Das Gesicht einer Kreatur, überirdisch glänzend. Davonfliegend im Licht. Und dennoch, erdhast gebunden, einer Kreatur. Jetzt macht er Ernst, der Mensch. Endlich. Ernst mit sich, der leben will für sein Glück. Es gibt nur das eine und unteilbare Glück des Menschen, an dem alle teilhaben, die des Morgens eine menschliche Stirn heben vor dem aufziehenden Tag und den Mund bewegen zu Lauten, die für seinesgleichen das Erkennungswort sind im kosmischen Tumult.

Jetzt! Beginnen wir, befreit vom Gepäck

des Mittelalters, den Marsch in die Neuzeit! Los! Von selbst, wie ein Fluß, enteilt der Zug der Kameraden und biegt um die Ecken und entdeckt immer von neuem den Horizont.

Ich rufe die Namen von Freundern, die, durch den Krieg versprengt, gehofft haben in allen Demütigungen und Niederlagen. Was sage ich? Gehofft? Geglaubt haben sie, das ist tausendmal mehr. Wie undeutliche Funk-sprüche haben unsere Zurufe einander erreicht in diesen unsäglichen Jahren: Irrwische, sprechende, des Glaubens, hinflitzend über den Blutsumpf. Kaum wußte man, von wem das Zeichen kam, nur: daß es das Gedenken eines Freundes war, der litt und, vor der falschen Glorie der Zeit verkrochen, sich bereit hielt, indem er Gutes tat.

Wie taten wir Gutes? Mein Gott, es war nicht viel, es war elendes Machwerk der Güte. Kaum, daß wir durchdrangen damit. Als ob wir auf einer Halbinsel verbarrikadiert gewesen wären, zwischen speienden Vulkanen, in Wäldern, die an einem verpesten-

den Ausschlag gelitten, in der Gesellschaft menschenähnlicher Phantome, die, der Vernichtung kaum entronnen, sich noch zu deutlich erinnert hätten.

So blieben wir auch in der Entfernung unter ihnen, die töteten und sich töten ließen, dienten ihrem Leben, dem geistigen und dem körperlichen. Ihnen, den Wahnsinnigen, zum Trotz, und um uns vor Ansteckung zu schützen, um den Menschen nicht zu vergessen, übten wir, Kinder der neuen Zeit, und ein wenig wie Kinder im Dunkel die Angst versingen, übten das Alphabet der Menschlichkeit . . . So war unsere Güte, nicht mehr. Sie war, genau be-sehn, die primitivste Form der Selbst-erhaltung.

Freunde, es war eine elende Zeit! Zum zweitenmal überlebte ich sie nicht.

Freunde, es war, im Vergleich zu dem, was unsere Kameraden in der Feuerlinie an Blut und Kot zu würgen hatten, ein Rentner-leben. Eine Villeggiatura. Ferien. Mit er-

hebenden Genugtuungen, herzhaften. Dabei ließ sich leben, wenn auch nicht arbeiten. Träumen ließ sich, wenn auch nicht leben. Immerhin, es ließ sich allerhand arbeiten, was über die krasse Wirklichkeit des Geschehens wie mit Opiaten, aber auch mit großen, mit denkwürdigen Signalen: „Das Ideal lebt noch!“ hinweghalf.

In der engen Stube eines Häuschens auf dem Schweizer Ufer des Bodensees, das ich bewohne, sitzt Leonhard Frank und liest mit aufgesperrten blauen Augen, unter denen das harte Geißlergesicht sich weiß verkrümmelt, eine Novelle. Es ist der „Kellner“ (später „der Vater“ umgenannt), die erste jener kaltheißen Anklagen, die er später unter dem Titel: „Der Mensch ist gut“ herausgeben wird. Schnell in die Druckerei damit, für die „Weißen Blätter“, und hinaus mit den Heften nach Deutschland, Frankreich, Italien, England und Österreich, daß sich das Echo rundel Carl Sternheim schickt „Tabula rasa“, nach „1913“, diesem glän-

zendsten deutschen Beitrag zur Vorgeschichte des Kriegs, die frühzeitige Warnung vor der Anpassung des Proletariats an den Bourgeois. Von Heinrich Mann kommt „Madame Legros“, von Werfel „Der Traum einer neuen Hölle“, der wunderbare „Hölderlin“ von Gustav Landauer, wilde Aufschreie von Becher, Zornrede von Ehrenstein, beschwörende Gedichte von Däubler, Leonhard, Hasenclever, Wolfenstein und vielen, vielen andern jungen Dichtern: Kameraden, alle, die sich als solche fühlen, sich als solche bewähren, alle! In trüben Zürcher Tagen flammt Rubiners „Himmlisches Licht“ auf. Ich erhalte ein noch ganz frisches Exemplar des „Feuers“ von Barbusse. Zwanzig Seiten, aus dem Buch gerissen, gehn an Hugo Ball: schnell übersetzen! Und in die Druckerei. Die Korrekturen schon fliegen, in einigen Dutzend Abzügen, nach Deutschland. Zur gleichen Zeit bringt die Post ein Manuskript aus Davos, von einem kranken, ungarischen Offizier: „Heldentod“ von Andreas

Latzko. Der Kreis wächst und verzweigt sich jenseits der Grenzen . . . George Duhamel beschreibt das „Leben der Märtyrer“, Raymond Lefebvre und Vaillant-Couturier zeigen ingrimmig, wie der „Krieg der Soldaten“ aussieht, das, was der Bürger kollernd „Krieg“ nennt, was die Soldaten draußen tun, den Krieg, wie er geführt wird . . .

Wie gern gäbe ich zu, daß wir feig und träge und selbstsüchtig gewesen seien, wir, die, den Häschern entronnen, glaubten nicht mitkämpfen zu dürfen, auf welcher Seite, für welchen Vorwand immer. Aber das wäre eine Lüge. Feig waren wir nicht. Nein. Auch nicht träge. Und selbstsüchtig nur insofern, als wir oft krank und auf uns angewiesen waren. Vielmehr ließen wir es uns viel kosten, geduldig zu bleiben und, nichts als ein Maulwurfhaufen in der bengalischen Beleuchtung des falschen Heldentums, die Dunkelheit und die Stille um uns zu prüfen, ob wir wahrhaftig seien . . . Wir hatten nichts für uns, nichts, als die Zweideutigkeit

und das Dunkel unserer Lage. Als diese Stille.

Freunde haben mir gesagt, daß sie in solcher Stille durch das Sperrfeuer gewandelt seien . . .

Plötzlich aber geschah es. Endlich. Was? Das Ungeheuere. Das Flügelbreiten, groß wie im Traum, und die Erhöhung.

Jetzt fangen wir an. Wir sind beisammen, du und ich und alle Kinder der Erde. Durch unsern einmütigen Entschluß allein schaffen wir das Elend aus der Welt. Die Trauer. Den bösen Zorn. Und, mit dem frechen Glanz des Herrn, den bitteren Aufstand des Sklaven, der der Herr sein möchte, um nicht länger der Sklave zu sein. Der Unterweisungen und Gesänge waren genug: in den Trümmern des Zusammenbruchs liegt das neue Werk und wartet, handgreiflich, daß es getan werde.

Der Tag der unromantischen Verwirklichung ist da. Jetzt ist die neue Zeit da, die sozialistische. Es wird erklärt: Die Erde

gehört den Menschen. Alle Menschen sind gleich vor ihrer Erde. Allen gehört sie zugleich. Jeder hat, um sie zum höchsten Blühen zu bringen, das gleiche zu leisten, allen gehören die Früchte zugleich. Und es wird mit den Maßnahmen begonnen, die diese Gleichheit der Ernteverteilung ebenso sicherstellen, wie die Gleichheit in der Arbeit. Wie wird damit begonnen? Auf eine Art, die kleinbürgerlich und pedantisch aussieht, die in Paragraphen einhermarschiert, was immer ein peinlicher Anblick ist, mit polizeihaft aussehenden Avantgarden vorn und viel Troß hinterher, auf die Art, wie Menschenhorden sich nun einmal fortbewegen, wenn sie auf dem Marsch sind und der eine Trupp vor dem andern durch Ordnung geschützt sein will . . .

Am Marstall wird geschossen. Jeder Schuß sagt, wie ein mystisches Kommando, das von weither kommt, ohne an Eindringlichkeit das geringste eingebüßt zu haben:

In vier Wochen muß der Sozialismus be-

gonnen haben, werktätige Arbeit aller für alle zu sein — oder Europa verfällt der Barbarei.

In vier Wochen muß mit der Vergesellschaftung der Produktion begonnen sein — oder Wirtschaft, Zivilisation und Kultur gehen in Bandenkämpfen unter.

Jetzt, endlich, ist die Menschenfrage klar gestellt: willst du für dich leben oder gegen dich?

Klargeworden ist, daß jeder gegen sich, gegen seine Art lebt, der nicht zugleich für den Mitmenschen lebt. Der eine und unteilbare Mensch ist — in welcher Not! — seiner bewußt geworden.

Seht im Sozialismus nicht die Erfindung eifernder Rabbiner, noch den Schwarm roter Meßknaben, noch das Ressentiment einer Klasse. Seht in ihm die einzig menschenwürdige Ordnung der Gesellschaft.

Jetzt oder nie haltet euch an das kommunistische Manifest, das erklärt: „Alle bisherigen Bewegungen waren Bewegungen

von Minoritäten, aber im Interesse von Minoritäten. Die proletarische Bewegung ist die selbständige Bewegung der ungeheuern Mehrzahl im Interesse der ungeheuern Mehrzahl.“ Jetzt muß die ungeheuere Mehrzahl zu ihrem Recht kommen. Und dann erst unsere Minderheit. Dann erst der ewige Einzelne und seine Eigenart. Dann erst, dann aber auch die Minderheit der Philosophen, Künstler und aller Geistigen, die unausrottbar ist, wie der Traum und die Liebe, und ohne die das Leben ein einziger trüber Tag wäre und eine Nacht ohne Sterne.

Am andern Tag

Mit drei Geräuschen stellt Berlin sich an meinem Bett ein. Ein Hahn kräht, die Elektrische schnurrt, ein Maschinengewehr knattert.

Gestern war der Aufschwung. Gestern war die Verbrüderung. Tief unten im Sumpf versank der Krieg, weithin versanken, mitten-

drin, die gepanzerten Kommandoposten: winzige Geldschränke. Am Abend zogen die Berliner in tapferer, vertrauensseliger Kindheit durch ihre Straßen und zeigten sich einander. Durch die selben Straßen, die sie bisher mit ihren mürrischen oder frechen Gesichtern, ihrer Hast, ihrem herausfordernden und entwürdigenden Witz erniedrigt hatten. Gestern war Feiertag. Wie er alle paar Jahrhunderte einmal die Schleusen der geknechteten und verdorbenen Herzen sprengt und die Städte und Länder mit Großmut überschwemmt. Gestern hätten wir, wenn so etwas möglich wäre, an diesem und einem Tag die Gemeinschaft der Menschen aufgerichtet, mit Häusern, Straßen, Plätzen und dem tausendfach verschlungenen Netz von Beziehungen, die bedächtig geknüpft und sorgfältig unterhalten sein wollen, damit jeder in ihm seine Freiheit und Sicherheit habe. O, gestern hätten wir spielend errichtet... wie es nennen? Ich suche ein Wort für „Cité“. Gemeinschaft ist zu ab-

strakt. Und „Cité“ haben wir im Deutschen nur in der Form von „Gottesstadt“. Sagen wir: die Freie Stadt, die Freistadt. Das ist die Stadt, die der Ausdruck, die Verkörperung, das sichtbare Leben unserer Gedanken ist. Die Stadt im großen Garten des Landes, das sie ernährt und mit Wäldern, Flüssen, Seen und Feldern winkt, melodischen, spiegelnden, die hohe, dichte Stadt im weiten, weiten, aufgelösten Land. Hier sausen die Fabriken, und dort bereiten die Brüder das morgige Brot. In zehn Stunden hätten wir die Freie Stadt aufgerichtet. Gestern. Wenn man uns nur hätte machen lassen. Wenn wir nur gleich zusammengekommen wären und das Nötige sofort ausgeführt hätten. An nichts hat es gefehlt, als daran. An dem: sofort das Nötige zu tun. Wir fanden wieder einmal nicht die Zeit. Wir wußten wieder einmal nicht, wie es anstellen. Die Freude hatte alle auseinandergeblasen. Sie waren auf der Straße. Sie hielten Reden, in Automobilen zwischen zwei Maschinengewehren.

Im Reichstag. Auf dem Denkmal Albrechts des Bären. Sie riefen: „Hoch!“ Sie rieben sich die Augen, und, um es wahr zu haben, riefen sie noch einmal „Hoch“ und hielten noch eine Rede. Denn, wahrhaftig, es war ein Wunder.

Und jetzt?

Was tun?

Die Welt ändern, wie Rubiner sagt, und ich habe, seinerzeit, natürlich beigestimmt. In einem Punkt nur waren wir uns, seinerzeit, nicht einig: Ich meinte, mit der Peitsche sei sie gewiß ebensowenig zu ändern wie mit dem Säbel. Und er, Rubiner, hatte aus Verzweiflung über die Trägheit, die Feigheit, die Heimtücke der Zeitgenossen eine Vorliebe zur Peitsche gefaßt. Die Meinungsverschiedenheit ist, über Nacht, akut geworden. Und so verwandeln sich Literatensorgen in geistige Weltepidemien. Entpuppen sich als eine alles beherrschende Zeitfrage, das Entweder-Oder, werden zum Gedränge am Scheideweg. Das Handgemenge im Café im Jahre 1906

und 1916 — da haben wir es auf der Straße, auf allen Straßen Europas und, morgen, der Welt. So gewaltig, daß es uns, ohne jeden Grund, imponiert. Wie der verspätete Erfolg eines Buches einem imponiert, das man seit langem kennt, und das einem von jeher imponiert hat. Was nun?

Was nun?

Unbedenkliche Initiative oder Geduld? Haß im Dienst der Liebe oder der Versuch, den Haß durch Liebe zu entwaffnen, damit die Menschen erst einmal lieben lernen? Das Gesicht Radeks taucht vor mir auf im Café du Théâtre in Bern und auf der Tribüne im Volkshaus, es sagt, mit einer Entschlossenheit, die an Zynismus grenzt: „Nach uns die Liebe und der Friede auf Erden! Unser Horoskop kündigt Kampf.“ Wie die Sonnenblitze über einen See flitzen die langen fanatischen Blicke Lenins über sein Lächeln, das die Milde selbst ist. Und Sinowiew, ein stämmiger Bursche mit Armen, die kurzerhand anpacken, was man vielleicht vor-

sichtiger behandeln sollte, tobt wie ein Hausknecht, der sein Abitur gemacht hätte.

Sie fahren nach Rußland. Deutschland verliert den Krieg. Barth sammelt Waffen, Haase läßt es gern geschehen, Liebknecht wird befreit, und am neunten November, das war gestern, erklärt das alte Preußen sich bankrott, ohne viel Schwierigkeiten zu machen. Plötzlich ist das Volk da, ist da und obenauf, und niemand widersetzt sich seiner Herrschaft, und als ich um Mitternacht in den Reichstag gehe, um Haase aufzusuchen, — wie sehe ich den Sitzungssaal wieder, den ich seit den Verhandlungen über Zabern nicht mehr betreten habe? Ausgeschlagen mit rotem Tuch, voller Menschen mit roten Abzeichen, die sich gar nicht langweilen, die sich, nach aufgehobener Sitzung, langsam zerstreuen, ohne daß sie dabei im Gefühl ihrer Überflüssigkeit verschwänden; man raucht, und Haase, Haase steht auf der Tribüne des Bundesrats und unterrichtet einen schlanken, gutgebauten Burschen, der

P

ihm, unten im Saal, mit zurückgebeugtem Kopf klug zuhört, über die Diktatur des Proletariats.

Da haben wir's! Es heißt jetzt Diktatur des Proletariats. Und gleich stellt sich heraus, sie können nicht genug Diktatur haben. Nicht genügt, daß das Proletariat Deutschland ohne Widerspruch beherrscht, nicht einmal das Maschinengewehr an jedem Ausgang des Reichstags kann sie beruhigen. Die Verhaftungen fehlen, die Besetzung der Banken, eine standrechtliche Demonstration hier und da. Revolution? Schön, aber es geschieht nichts Revolutionäres. Die Schießerei hat aufgehört und damit, fürchten sie, die Revolution. Nun, Robespierre war die Sachlichkeit selbst, weder gut, noch grausam. Und sehr bedächtig. Und Robespierre, meine ich, verdient durchaus, daß man ihn einen Revolutionär nenne. Nicht wahr? Aber der Bursche, dem Haase — wie gütig, wie geduldig! — sich widmet, leidet an der Psychose des Attentats. Er will hingehn und

expropriieren. Ahnt er, daß er sich nur selber exproprierte? Und, im Handumdrehn, verschwendete, entwertete, was sein Eigentum ist, das er auf eine Art und Weise an sich bringen soll, daß bei der „Überschreibung“ möglichst wenig verloren gehe? Er ahnt es nicht, und wenn er es ahnte — er piffe darauf. Er will gar nichts für sich haben. Er will dem andern nehmen. Und er will es ihm so nehmen, daß der andere begreift, was die Uhr geschlagen hat und die Rache spürt. Jawohl. Er will ihn demütigen. Er will als Herr auftreten. Er will der Polizeikommissar sein, der die Hand auf die Schulter legt und spricht: „Im Namen des Gesetzes . . .“ Denn die Revolution ist ein Gesetz wie ein anderes . . . Wenn man dem Mann sagte, daß die Revolution kein Gesetz sei, sondern der Umsturz des bisherigen Gesetzes, so würde er erwidern: „Sehr wohl, und meine Initiative ist das neue Gesetz, das aus dem Umsturz hervorgegangen ist . . .“ Also begnügt Haase sich,

den Dränger des Sozialismus, dem die Ellenbogen jucken, davon zu überzeugen, daß die Diktatur des Proletariats tatsächlich ja schon bestehe . . . Im Werk von Marx steht kein Wort, das Haase ins Unrecht setzen könnte. Er hält die orthodoxeste Predigt. Er spricht gut, und er spricht lange . . . Hat er den Genossen überzeugt? Der dankt, aber er kaut an seinem Schnurrbart, und seine Augen sind ebenso erregt wie zuvor . . . Jeder trägt in solchen Tagen doppelt und dreifach sein Schicksal. Wer weiß, was den so ungeduldig gemacht hat? Und was man Gesindel nennt — immer soll Gesindel im Spiel sein, wenn Arme die Geduld verlieren! — so sind das Leute, die erst die Beherrscher von Land und Meer zu Piraten und Banditen gemacht haben. Sklaven nehmen immer die Mentalität ihrer Herren an, und das gerade ist es, was sie unerträglich macht . . . Haase wendet sich strahlend um. Gütigster, geduldigster Mensch. Im Dienst des Ideals. Das macht, daß er sich nicht verlieren kann. Daher

kommt es, daß sie ihn, links, einen Opportunisten schelten (denn immerhin dient er auch in ihren Augen, wenn auch schwächlich, dem Ideal) und rechts einen Fanatiker (denn er kreist nur um das Ideal, er verläßt es nicht).

Die Peitsche oder die helfende Hand, die offene Hand, die jedem gehört, der sich in sie geben will, Hand ohne Krampf, wandelnd in zielsicherer Geduld?

Alle waren in diesen Jahren — wenn auch noch so heimlich — ein Chaos von Instinkten, Erkenntnissen, Forderungen. Jetzt stehn wir auf der Straße, und die Straße wandert. Wohin? Das wissen wir. Das Wesen und die Schnelligkeit ihrer Bewegung bereiten uns Sorge. Da kann ich nur bekennen, was mein Glaube ist. Ein Glaube, der wissenschaftlich, das heißt: „erkenntnistheoretisch“, so gut untermauert ist, wie es meinen Verstandeskräften entspricht. Ich glaube,

daß der Sozialismus kommen muß mit einer großen, tiefen Flut von Licht, die alle Menschen durchdringt,

daß er wachsen muß, nach innen und außen, in einer Atmosphäre, die alle Menschen verwandelt,

daß er jene völlige Erneuerung sein wird, von der die Ärzte sagen, daß der Körper sie in bestimmten Perioden erfahre, die völlige Erneuerung der Menschheit in ihrem ganzen Organismus,

ich glaube, daß er die Stationen aller Schöpfung und jedes Lebewesens zurücklegen wird, vom Keim zur Blüte, vom Kind zum Mann.

Die Menschheit besteht aus dem Leben und Sterben der einzelnen, sie wird leben, solange Menschen leben. Sie ist unser ewiges Leben in der Idee, und auch körperlich. Deshalb erscheint mir die sozialistische Gesellschaft, die einfach die freie, zwanglos, kraft der Solidarität organisierte Menschheit ist, als die reife Männlichkeit der Kreatur, die, in Mühe und Genuß, ihren endgültigen Ruhepunkt gefunden hat. Sie wird stark genug sein, die wildesten Ausschweifungen

des immer unruhigen Geistes ohne Erschütterung zu ertragen, und es wird weder der Parnaß, noch das Kapitol fehlen, von den Weisesten und ewig neu Liebenden gehütet, wo die anarchischen Kinder des Geistes sich sammeln. Vielleicht wird der Arbeiter nichts von ihnen wissen, vielleicht ihnen mißtrauen oder ihnen gar das Recht auf ihr Leben absprechen. Wäre das neu für sie? Eine Überraschung? Eine Enttäuschung? Es wäre die mildere Form des Mißverständnisses und des -- ach, so wirkungslosen! — Bannes, mit denen die bürgerliche Gesellschaft sie von jeher belegt hat.

Jedoch, mich dünkt, daß die von der materiellen Not befreite Menschheit — Herz und Hirn frei für viele Stunden des Tages, ein Zwang fast, den Sinn auf das Spiel zu richten! — in jeder Hinsicht Wunder wirken muß . . . Die Geistigen, die Angst vor der dauernden Diktatur des Fabrikwebels haben — und wir haben alle gelegentlich Angst davor — übersehen, daß der ein (invertiertes)

Geschöpf der bürgerlichen Gesellschaft ist und mit ihr erst verkümmern, dann verschwinden wird.

Eine einzige Gefahr droht, und ich schätze sie nicht gering ein. Der Sozialismus könnte sich verbürgerlichen. Tut er das nicht, so wird er in einigen Generationen eine geistige Höhe erreicht haben, zu der das Bürgertum nie emporgestiegen wäre. Auch daran glaube ich, und damit ist mein Glaubensbekenntnis beendet.

Die Elektrische surrt, ein Hahn kräht.
Das Maschinengewehr ist verstummt.

Exegese

Um den roten Tisch sitzen die Schriftgelehrten und fahren einander in die Haare. Darunter Kautsky und Lenin, beide Marxisten. Jedoch in der Auslegung der Schrift klaffen sie weit auseinander. Da ist vor allem die Diktatur des Proletariats. Der Ausdruck kommt vor in einem Brief, den Marx 1875

geschrieben hat, in folgendem Zusammenhang:

„Zwischen der kapitalistischen und der kommunistischen Gesellschaft liegt die Periode der Umwandlung der einen in die andere. Der entspricht auch eine politische Übergangsperiode, deren Staat nichts anders sein kann, als die revolutionäre Diktatur des Proletariats.“

Darauf hat Lenin sich berufen, als er an die Macht kam. Und dies wiederum hat Kari Kautsky veranlaßt, eine Schrift über die Diktatur des Proletariats zu verfassen, die, weil sie der Versuch einer brüderlichen Aussprache ist, die wütigen Beschimpfungen durch die bolschewistische Presse durchaus nicht verdient hat *).

Hören wir also zu. Und ich bitte zu entschuldigen, daß ich hier und auf den nächsten Seiten des längeren zitiere: ich möchte den

*) Karl Kautsky, Die Diktatur des Proletariats. Wien, Verlag der Volksbuchhandlung Ignaz Brand & Co.

Menschen, um die es sich handelt, möglichst zu ihrem Recht verhelfen, statt von vornherein zwischen sie und dieses ihr Recht zu treten, wodurch die meisten Polemiker sich ihre Aufgabe zu erleichtern suchen.

Kautsky also legt den Begriff der proletarischen Diktatur aus:

„Marx hat es leider unterlassen, näher anzuführen, wie er sich diese Diktatur vorstellt. Buchstäblich genommen bedeutet das Wort die Aufhebung der Demokratie. Aber freilich buchstäblich genommen bedeutet es auch die Alleinherrschaft eines einzelnen, der an keinerlei Gesetze gebunden ist. Eine Alleinherrschaft, die sich von einem Despotismus dadurch unterscheidet, daß sie nicht als ständige Staatseinrichtung, sondern als eine vorübergehende Notstandsmaßregel gedacht ist.

Der Ausdruck Diktatur des Proletariats, also Diktatur nicht eines einzelnen, sondern einer Klasse, schließt bereits aus, daß Marx hierbei an eine Diktatur im buchstäblichen Sinne des Ausdrucks gedacht hat.

Er sprach hier nicht von einer Regierungsform, sondern einem Zustande, der notwendigerweise

überall eintreten müsse, wo das Proletariat die politische Macht erobert hat. Daß er hier keine Regierungsform im Auge hatte, wird schon dadurch bezeugt, daß er der Ansicht war, in England und Amerika könne sich der Übergang friedlich, also auf demokratischem Wege vollziehen.

Wohl sichert die Demokratie noch nicht den friedlichen Übergang. Sicher aber ist dieser ohne Demokratie nicht möglich.“

Einverstanden, antwortet Lenin, schwarz auf weiß in der Schrift: „Die nächsten Aufgaben der Sowjet-Macht“*):

„Die erste Aufgabe jeder Partei der Zukunft ist, die Mehrheit des Volkes von der Richtigkeit ihres Programms und ihrer Taktik zu überzeugen. Diese Aufgabe stand unter dem Zarismus, wie auch in der Periode der Verständigung der Tschernoffs und Zeretellis mit Kerenski und Kischkin auf dem ersten

*) N. Lenin, Die nächsten Aufgaben der Sowjet-Macht. Belp-Bern, Promachos-Verlag. Der Verlag ist anlässlich des Landesstreiks im November 1918 von der Schweizer Regierung gesperrt, die Bestände sind beschlagnahmt worden.

Plane. Jetzt ist diese Aufgabe, die gewiß bei weitem noch nicht vollendet ist, und die niemals bis zur Neige erschöpft werden kann, in ihren Hauptzügen gelöst, denn die Mehrheit der Arbeiter und der Bauern Rußlands steht wissentlich auf der Seite der Bolschewiki, wie es der letzte Kongreß der Sowjets in Moskau unbestritten zeigte. Die zweite Aufgabe unserer Partei war die Eroberung der politischen Macht und die Unterdrückung des Widerstandes der Ausbeuter.“

Den Gegensatz zwischen Kautsky und Lenin kennzeichnen zwei Wörter: Lenin fordert „die Unterdrückung des Widerstandes der Ausbeuter“, Kautsky den „friedlichen Übergang“.

Eine gewaltsame Unterdrückung des Widerstandes wäre nur möglich, wenn man alle, die Widerstand leisten, aber auch alle, bis auf den letzten Mann, umbrächte. Und weil Lenin sehr wohl weiß, daß dieser Massenmord — ich möchte sagen: technisch — unausführbar ist, schlägt er den Ausweg ein, daß er die Diktatur des Proletariats nicht als

Übergang, sondern als dauernden Zustand erklärt. Dies ist der zweite fundamentale Gegensatz zwischen den Bolschewiki und Kautsky (und Marx). Die Billigung des sozialistischen Staates durch eine Mehrheit halten beide für nötig. Nur will der eine sie durch einen organischen Prozeß herbeiführen, der andre durch den Terror erzwingen. Kautsky erinnert daran, daß wir gewisse Erfahrungen gemacht haben mit der terroristischen Methode:

„An Energie läßt sich die Schreckensherrschaft von 1793 nicht überbieten. Trotzdem gelang es den Pariser Proletariern nicht, sich dadurch an der Macht zu halten. Die Diktatur wurde eine Methode, durch die sich die verschiedenen Fraktionen der proletarischen und kleinbürgerlichen Politik untereinander bekämpften, und schließlich wurde sie die Methode, jeder proletarischen und kleinbürgerlichen Politik ein Ende zu machen.“

Und wiederum sieht Lenin ein:

„Wenn wir als Maßstab die westeuropäischen Revolutionen nehmen, so stehen wir jetzt ungefähr

auf dem Niveau des im Jahre 1793 und im Jahre 1871 Erreichten.“

Bleiben wir noch fünf Minuten bei den Texten. Kautsky fährt in seinen Ausführungen über die proletarische Diktatur fort:

„Doch um zu erfahren, was Marx über die Diktatur des Proletariats dachte, dazu brauchen wir gar kein Rätselraten. Wenn Marx 1875 nicht mehr ausführte, was er unter der Diktatur des Proletariats verstehe, so geschah es wohl deshalb, weil er sich wenige Jahre vorher in seiner Schrift über den ‚Bürgerkrieg in Frankreich‘ 1871 darüber geäußert hatte. Dort erklärte er:

„Die Kommune war wesentlich eine Regierung der Arbeiterklasse, das Resultat des Kampfes der hervorbringenden gegen die aneignende Klasse, die endlich entdeckte politische Form, unter der die ökonomische Befreiung der Arbeit sich vollziehen konnte.

Also die Pariser Kommune war, wie das Engels in seiner Einleitung zur dritten Auflage der Marx'schen Schriften ausdrücklich feststellt, ‚die Diktatur des Proletariats‘.

Sie war aber gleichzeitig nicht die Aufhebung der Demokratie, sondern beruhte auf ihrer weitestgehenden Anwendung auf der Grundlage des allgemeinen Stimmrechts. Die Regierungsgewalt sollte dem allgemeinen Stimmrecht unterworfen werden. „Die Kommune bildete sich aus den durch allgemeines Stimmrecht in den verschiedenen Bezirken von Paris gewählten Stadträten. Das allgemeine Stimmrecht sollte dem in Kommunen konstituierten Volke dienen, wie das individuelle Stimmrecht jedem andern Arbeitgeber dazu dient, Arbeiter usw. auszusuchen usw. (Seite 46, 47). Immer wieder spricht hier Marx vom allgemeinen Stimmrecht des gesamten Volkes, nicht von Wahlrecht einer besonderen privilegierten Klasse. Die Diktatur des Proletariats war ihm ein Zustand, der bei überwiegendem Proletariat aus der reinen Demokratie notwendig hervorgeht. Auf Marx dürfen sich also diejenigen nicht berufen, die für die Diktatur im Gegensatz zur Demokratie eintreten. Natürlich ist damit noch nicht bewiesen, daß sie unrecht haben. Nur müssen sie sich nach andern Beweisgründen umsehen. Bei Untersuchung der Frage muß man sich hüten, die Diktatur als Zustand mit der Diktatur als Regierungsform zu ver-

4

wechseln. Nur das Anstreben der letzteren ist eine strittige Frage in unsern Reihen. Die Diktatur als Regierungsform ist gleichbedeutend mit der Entrechtung der Opposition. Ihr wird das Wahlrecht genommen, die Preß- und Vereinsfreiheit. Die Frage ist die, ob das siegreiche Proletariat dieser Maßregeln bedarf, ob mit ihrer Hilfe am besten oder gar nur durch sie der Sozialismus erreichbar ist.“

Kautsky ist der Überzeugung, daß das siegreiche Proletariat dieser Maßregeln nicht bedarf, daß mit ihrer Hilfe und gar nur durch sie der Sozialismus nicht erreichbar ist.

Probe aufs Exempel: Wo steht die bolschewistische Politik heute? Im April 1918 rief Lenin zum „erbarmungslosen Kampf gegen das Chaos und die Desorganisation“ auf. Es muß also wohl Chaos und Desorganisation herrschen im bolschewistischen Rußland. Einen Monat vorher hielt Trotzki auf der Moskauer städtischen Konferenz der Russischen Kommunistischen Partei einen

Vortrag: „Arbeit, Disziplin und Ordnung werden die sozialistische Sowjet-Republik retten.“*).

Der Vortrag ist ein verzweifelter Appell an das Proletariat zur organisierten Arbeit. Schon damals trat der Bolschewismus auf der ganzen Linie den „taktischen Rückzug“ an, den Lenin also erklärte:

„Ohne die Anleitung von Fachleuten der verschiedenen Zweige des Wissens, der Technik, der Erfahrungen ist der Übergang zum Sozialismus unmöglich, weil der Sozialismus eine bewußte Massen-Vorwärtsbewegung zu der im Vergleiche mit dem Kapitalismus höheren Arbeitsproduktivität verlangt, und zwar auf der Basis des durch den Kapitalismus Erreichten. Der Sozialismus muß auf seine Art und Weise, durch seine Methoden — sagen wir konkreter: durch Sowjet-Methoden — diese Vorwärtsbewegung verwirklichen. Und die

*) Leo Trotzki, Arbeit, Disziplin und Ordnung werden die sozialistische Sowjet-Republik retten. Belp-Bern, Promachos-Verlag.

Fachleute sind in der Mehrzahl unvermeidlich bürgerlich, infolge der ganzen Umgebung des öffentlichen Lebens, das sie zu Fachleuten gemacht hat. Wenn unser Proletariat, nachdem es sich der Macht bemächtigt hatte, schnell die Aufgabe der Rechnungslegung, der Kontrolle und der Organisation im allgemeinen Maßstabe gelöst hätte -- (das war infolge des Krieges und der Rückständigkeit Rußlands nicht zu verwirklichen), dann hätten wir, nachdem wir die Sabotage gebrochen hatten, durch allgemeine Einreihung und Kontrolle uns auch völlig die bürgerlichen Fachleute zunutze gemacht. Infolge der erheblichen Verspätung bei der Rechnungslegung und der Kontrolle überhaupt, haben wir, obwohl wir auch die Sabotage zu besiegen vermocht haben, die Verhältnisse, die uns die bürgerlichen Fachleute zu unserer Verfügung stellen, noch nicht geschaffen; die Masse der Saboteure 'stellt sich in den Dienst', aber die besten Organisatoren und die größten Fachleute können durch den Staat zur Arbeit herangezogen werden, entweder auf alte Art und Weise, auf bürgerliche Art (d. h. für hohe Bezahlung) oder auf neue Weise, auf proletarische Art (d. h. durch Schaffung von Verhältnissen der allgemeinen Rechnungslegung

und Kontrolle, die unvermeidlich und von selbst die Fachleute einordnen und einstellen würden).

Wir mußten jetzt zu dem alten, bürgerlichen Mittel greifen und auf eine sehr hohe Bezahlung der Dienstleistungen der größten unter den bürgerlichen Fachleuten eingehen. Alle, die die Sache kennen, sehen das, aber nicht alle dringen in die Bedeutung dieser Maßnahme seitens eines proletarischen Staates ein. Es ist klar, daß solch eine Maßnahme ein Kompromiß ist, ein Abrücken von den Prinzipien der Pariser Kommune und jeder proletarischen Macht, die eine Gleichstellung der Gehälter mit der Entlohnung eines Durchschnittsarbeiters verlangen, einen Kampf gegen das ‚Karrieremachen‘ in Taten und nicht in Worten fordern.

Nicht genug damit. Es ist klar, daß solch eine Maßnahme nicht nur den Stillstand — auf gewissem Gebiete und in gewissem Grade — der Offensive gegen das Kapital bedeutet (weil das Kapital nicht die Summe an Geld ist, sondern ein bestimmtes gesellschaftliches Verhältnis), sondern auch ein Schritt nach rückwärts seitens unsrer sozialistischen Sowjet-Staatsgewalt, die von Anfang an eine Politik der Herabsetzung der hohen Gehälter bis zum Ver-

dienst eines Durchschnittsarbeiters angesagt und durchgeführt hatte“*)).

Nennen wir die Tatsache beim Namen. Die Bolschewiki waren nach einem Jahr anarchistischer Versuche dort angelangt, wo die Sozialisierung zu beginnen hat, wenn sie gelingen soll: bei der organischen Verwandlung der kapitalistischen in die sozialistische Gesellschaft. Nicht durch den Terror hat die kapitalistische Gesellschaft so lang bestanden, sondern durch die bürgerliche Mentalität der Mehrheit, die eine Folge einer jahrhundertelangen „Erziehung“, das heißt Verführung war. Gewiß, es gab eine Polizei, im weitesten Sinne, und die übte die Gewalt aus. Aber jede Polizei ist nur so stark, wie die Mehrheit sie als das Ordnungsorgan für den Schutz ihrer Interessen betrachtet. Die kapitalistische Gesellschaft lebt vom Irrtum, von der Täuschung, in der die Mehrheit über ihre Interessen lebt. Und

*) W. Lenin, Die nächsten Aufgaben der Sowjet-Macht.

die Demokratie ist das Mittel, die Mehrheit über diesen Irrtum aufzuklären, das Mittel, die Mehrheit zu überzeugen.

Man überzeugt nicht durch Gewalt. Die Diktatur des Ideals, das ist das sicherste Mittel zu verhüten, daß die Idee zu Fleisch und Blut werde, daß die theoretische Einsicht sich in aktives Leben verwandle, sie ist die Mauer, die Sozialisten vor dem sozialistischen Ziel aufrichten. Die Diktatur des Proletariats aber, wie die Bolschewiki sie aufgefaßt und ausgeübt haben, das ist die Gegenrevolution innerhalb der Partei des proletarischen Ideals. Wem hilft es, wenn sie nun schreien, das Zentrum und die Rechte der Partei hätten sie ans Ruder gezwungen. Die, und niemand anders hätten sie zu dem gemacht, was sie seien. Aus Verzweiflung hätten sie die Macht erobert, weil die andern, wie Trotzki sagt, „zur Lösung keiner einzigen Anforderung schritten, alle Fragen verschleppten und bremsten, alle Schwierigkeiten vermehrten und den Charakter einer

schrecklichen historischen Last jener Erbschaft verliehen, die uns im Oktober zu-fiel“*). Wem hilft es?

Vielleicht dem Mann des russischen 18. Brumaire, der unterwegs ist. Er wird wenig Widerstand finden, wenn er nur genug Maschinengewehre und Kanonen mitbringt, denn die Bolschewiki haben die bürgerliche Demokratie, ohne die das heutige Rußland zu keiner produktiven und dauerhaften Organisation gelangen kann, mit dem roten Schrecken in die Keller und in die Gefängnisse gejagt und hinterher die sozialistischen Bruderparteien, die allein die russische sozialistische Revolution hätten retten können, und die, so hoffen wir, schließlich noch die russische Demokratie retten werden.

Die feindlichen Brüder

Hier muß gesagt werden, daß kein Militarist von gestern und heute irgendwoher

*) In der früher angegebenen Schrift.

eine Berechtigung herleiten kann, gegen die Bolschewiki auch nur mit einem Hauch zu protestieren, und wenn diese für ihr Ideal sogar halbsoviel Menschen opferten wie sie, die Militaristen, mit Begeisterung für ihre ungleich zweifelhafteren „Ideen“ über Bord geworfen haben.

Ausgesprochen muß werden, gerade von uns, für die der Terror, gleichgültig welcher Art, die Aufhebung des Begriffes Mensch ist: die Aufhebung alles dessen, was das Leben, das arme nackte Leben lebenswert macht: sogar dieses und erst recht ein von Erdenfülle strotzendes Dasein, für dessen Erhöhung es keine andre Rechtfertigung gibt, selbst wenn der Weg zu jenem höheren Leben: zum „Reichtum“, zum „Luxus“ jedem einmal offen steht, dessen Nerven feiner und stärker sind als die der andern: und den die geheimnisvolle Macht, Talent genannt, über den Werktag hinaushebt, ihn tiefer in sich hineinsenkt, zur selbstsüchtigen Schöpfung, zum Hochgenuß der Welt,

laut und deutlich müssen wir aussprechen, schon um kein Mißverständnis und dadurch falsche Verbündete aufkommen zu lassen, daß der Volkskommissar der Auswärtigen Angelegenheiten Tschitscherin mit seiner Antwortnote auf die Beschwerde der neutralen Staaten vom 5. September 1918 über bolschewistische Grausamkeiten im Recht war — im Recht, wie es den Menschen bisher recht war — Punkt um Punkt im Recht, als er unter anderm zweierlei feststellte:

1. „Alle diese Bilder der Ausrottung der Arbeiterklasse im Namen der Interessen des Kapitals, all die Bilder des weißen Terrors der Bourgeoisie dem Proletariat gegenüber sind den Regierungen der neutralen Länder und ihren Vertretern in Rußland mehr als wohlbekannt. Und doch, entweder vergaßen sie die höheren Ideale der ‚Humanität‘ oder sie vergaßen in diesem Fall, die Bourgeoisie der kriegführenden Länder, die vom Blut der Volksmassen triefen, an sie zu erinnern.“

2. „Wir lehnen aufs entschiedenste die Einmischung der neutralen kapitalistischen Mächte zugunsten der russischen Bourgeoisie ab und erklären,

daß jeder Versuch von seiten der Vertreter dieser Mächte, die Grenzen des gesetzlichen Schutzes der Interessen ihrer Bürger zu überschreiten, als ein Versuch der Unterstützung der russischen Konterrevolution betrachtet werden wird*)."

Im Recht ist Lenin, wenn er in seinem Brief an die amerikanischen Arbeiter vom 20. August 1918 dekretiert (Lenin spricht nicht und schreibt nicht; er dekretiert; das Dekret ist seine Ausdrucksform):

„Die englischen Bourgeois haben ihr Jahr 1649, die Franzosen ihr 1793 vergessen. Der Terror war gerecht und berechtigt, als er von der Bourgeoisie zu ihren Gunsten gegen die Feudalherrschaft angewandt wurde. Der Terror wurde aber ungeheuerlich und verbrecherisch, als ihn die Arbeiter und die armen Bauern gegen die Bourgeoisie anzuwenden wagten. Der Terror war gerecht und berechtigt, als er zu dem Zweck angewandt wurde, daß an Stelle der einen ausbeutenden Minorität

***) Ein Notenwechsel über den weißen und roten Terror. Zürich, herausgegebenen von Fritz Platten, Nationalrat.**

eine andere ausbeutende Minorität träte. Aber der Terror wurde ungeheuerlich und verbrecherisch, als er dazu angewandt werden sollte, daß jede ausbeutende Minorität überhaupt abgeschafft werde; als er im Interesse der tatsächlich vorwiegenden Majorität angewandt wurde, im Interesse des Proletariats und des Halbproletariats, der Arbeiterklasse und der armen Bauernschaft. Die Bourgeoisie des internationalen Imperialismus hat es fertig gebracht, in ‚ihrem‘ Kriege zehn Millionen Menschen abzuschlachten und zwanzig Millionen zu Krüppeln zu machen — dem Kriege, im Namen dessen, ob die englischen oder deutschen Räuber die ganze Welt beherrschen sollen. Sollte unser Krieg, der Krieg der Unterdrückten und der Ausgebeuteten gegen die Unterdrücker und die Ausbeuter, in allen Ländern eine halbe oder eine ganze Million Opfer kosten, so würde die Bourgeoisie dennoch sagen, die Opfer des Weltkrieges seien berechtigt, die des Bürgerkrieges aber verbrecherisch.“

Wie sehr die Bolschewiki von heute gegen die Militaristen, diese konsolidierten und zur Ordnungspartei gewordenen Bolschewiki von

gestern, im Recht sind, indem sie es aus dem Wald schallen lassen, wie jene hineingerufen haben, wie sehr sie eines Geistes sind mit ihren Vorgängern — wir erkennen es sogar an ihrer Terminologie, ihrem Vorstellungskreis, der Bewegung ihrer Phantasie, dem Ausdruck ihres Temperaments. Sie denken und sprechen im üblichen Kauderwelch der bewaffneten Gewalt.

„Jetzt ist die Epoche der direkten Attacke gegen das Kapital, der direkten Niederwerfung und Zerstörung des imperialistischen Raubstaates“, heißt es in der 19. der „Thesen über die soziale Revolution“. Seht einmal zu. Vergleicht. Legt die Anweisungen zur Unterdrückung nebeneinander. Woran erinnert der Abschnitt über „Die neue Phase des Kampfes gegen die Bourgeoisie“ in den „Nächsten Aufgaben der Sowjet-Macht“ von Lenin? An Gneisenau und Schlieffen. An Bernhardi. An die Auslassungen ihrer Epigonen, der Zeitungsgenerale, die den deutschen Spießler zum Strategen gemacht haben.

Dieser Abschnitt enthüllt sich wie jede Theorie der Kriegs-„Kunst“ als ein Schießreglement. Er beginnt mit der „Offensive gegen das Kapital“, die fortgesetzt werden müsse, weil das Kapital zweifellos noch nicht „niedergerungen sei“, worauf, — wie schlaul — die „Einstellung“ der Offensive aus strategischen Gründen gefordert wird. Wir haben es hier mit nichts geringerem, als dem aus den Kriegsberichten bekannten „strategischen Rückzug“ zu tun. Man dürfe, heißt es, von der „Einstellung“ der Offensive nur in Anführungszeichen sprechen. Die Lage der Bolschewiki sei die eines siegreichen Heeres, das haltmachen müsse, um neue Kräfte zu sammeln:

„... eines siegreichen Heeres, das, sagen wir, dem Feinde die Hälfte oder zwei Drittel des Territoriums abgenommen hat und die Offensive einzustellen gezwungen ist, um Kräfte zu sammeln, die Vorräte an Kriegsmitteln zu erhöhen, die Verbindungslinien auszubessern und zu verstärken, neue Magazine zu errichten, neue Reserven heran-

zubringen usw. Die Einstellung der Offensive eines siegreichen Heeres unter ähnlichen Verhältnissen erscheint gerade im Interesse der Eroberung des übrigen Territoriums vom Feinde, d. h. im Interesse eines vollständigen Sieges, notwendig.“

Wer spricht? Der Generalmajor Blum?
Nein, Lenin!

Bald ist das Manöver so weit gediehen, daß die schwere Artillerie herangeholt werden kann:

„Wenn man den Feind lediglich durch Abteilungen leichter Kavallerie schlagen und zurückdrängen kann, so muß man es tun. Und wenn man dies nur bis zu einer bestimmten Grenze mit Erfolg durchführen kann, ist es vollkommen denkbar, daß hinter dieser Grenze die Notwendigkeit der Heranbringung von schwerer Artillerie auftaucht. Indem wir zugeben, daß das Versäumte jetzt durch Heranbringung von schwerer Artillerie nachzuholen nötig ist, erkennen wir in keiner Weise die siegreiche Kavallerieattacke als einen Fehler an.“

Wo habe ich das schon gelesen? In den Betrachtungen des Obersten Egli, des Feldherrn der „Basler Nachrichten“.

Sogar die Terminologie, die bei der Erörterung der berühmten „Einkreisung“ üblich war, finden wir wieder. „Der imperialistische Ring, der uns zusammenpreßt, wird von der proletarischen Revolution gesprengt werden“, verspricht Trotzki*).

So viel von der Strategie. Aber es gibt auch die Taktik. Die Bolschewiki haben sie nicht außer acht gelassen. Die bolschewistische Taktik genügt, was Gerissenheit und Unbedenklichkeit anbelangt, den strengsten Anforderungen. Welcher Patriot dürfte mit seiner Zustimmung zurückhalten, fließt ins geübte Ohr ihm folgende Episode, die Lenin in seinem Brief an die amerikanischen Arbeiter erzählt:

„Als die Raubhelden des deutschen Imperialismus im Februar 1918 ihre Armeen gegen das wehrlose, demobilisierte Rußland warfen, das sich der inter-

*) Im Schlußwort seiner Schrift „Von der Oktoberrevolution bis zum Brester Friedensvertrag“. Belp-Bern, Promachos-Verlag.

nationalen Solidarität des Proletariats anvertraut hatte, bevor die internationale Revolution ganz ausgereift war — da zögerte ich keinen Augenblick, mit den französischen Monarchisten eine gewisse ‚Abmachung‘ zu treffen. Der französische Kapitän Sadoul, der in Worten mit den Bolschewiki sympathisierte, in der Tat aber dem französischen Imperialismus treu diente, brachte den französischen Offizier de Lubersac zu mir. ‚Ich bin Monarchist, mein einziges Ziel ist die Niederwerfung Deutschlands‘, erklärte mir de Lubersac. ‚Das ist selbstredend (cela va sans dire)‘, erwiderte ich. Das hinderte mich keineswegs, mit de Lubersac mich zu verständigen über die Dienste, die die Fachleute im Sprengwesen unter den französischen Offizieren uns erweisen sollten, um durch Zerstören der Eisenbahnlinien den deutschen Vormarsch aufzuhalten. Das war das Muster einer ‚Verständigung‘, wie sie jeder zielbewußte Arbeiter billigen muß — einer ‚Verständigung‘ im Interesse des Sozialismus. Die französischen Monarchisten und wir drückten uns die Hand, obwohl wir wußten, daß jeder von uns seinen ‚Partner‘ gern hätte aufknüpfen lassen. Aber unsere Interessen fielen vorübergehend zusammen. Zur Abwehr der vorrückenden raub-

gierigen Deutschen machten wir uns im Interesse der russischen und der internationalen sozialistischen Revolution die ebenso raubgierigen Gegeninteressen der andern Imperialisten zunutze. Auf diese Weise förderten wir die Interessen der Arbeiterklasse Rußlands und anderer Länder; so stärkten wir das Proletariat und schwächten die Bourgeoisie der ganzen Welt, indem wir von der absolut gesetzmäßigen und in jedem Kriege unumgänglichen Methode des Manövrierens, des Lavierens und des Abwartens des Moments Gebrauch machten, bis die schnell reifende proletarische Revolution in den vorgeschrittenen Ländern zur vollen Reife gelangen würde*)." "

Die Mentalität der Bolschewiki bezeichnet, kurz und gut, die 10. der bereits erwähnten „Thesen über die Sozialrevolution“, und deshalb stehe sie hier als das Schlußwort einer Betrachtung, über die ein Bolschewik, wie immer: mit Recht, äußern könnte, ich hätte nach vier Kriegsjahren den Krieg entdeckt. Die These lautet:

* N. Lenin, Ein Brief an die amerikanischen Arbeiter. Ohne Angabe von Verlag oder Druckort.

„Der Sinn der proletarischen Diktatur besteht also sozusagen im permanenten Kriegszustand gegen die Bourgeoisie. Es ist also ganz klar, daß alle, die über ‚Gewalttaten‘ der Kommunisten schreien, vollkommen vergessen, was eigentlich Diktatur heißt. Die Revolution selbst ist ein Akt der ‚rohen Gewalt‘. Das Wort Diktatur bedeutet in allen Sprachen nichts anderes, als Gewaltregime. Wichtig ist hier der Klasseninhalt der Gewalt. Damit ist die historische Rechtfertigung der revolutionären Gewalt gegeben. Es ist auch ganz klar, daß je schwieriger die Lage der Revolution ist, um so schärfer die Diktatur sein muß.“

Klar wie eine Straßenlaterne!

Ich erwarte die Gründung bolschewistischer Kadettenhäuser. Ich erwarte die Gründung einer bolschewistischen Kriegsschule. Die Generalstäbe können bleiben, wie sie sind. Zu ändern wäre nur der Klasseninhalt der Gewalt. Militarismus und Imperialismus haben nur die Farbe zu wechseln oder sagen wir: die Kundschaft. Ludendorff braucht sich um die Änderung seiner Mentalität nicht im geringsten zu bemühen. Er darf,

er soll der berufskluge Tollhäusler bleiben, der er ist. Der Teufel braucht nur die Wohnung zu wechseln, um als ein Heiliger zu gelten.

Der tiefste Grund

Doch dies alles dreht sich um die Theorie, dreht sich im Kampf um die Theorie, den man Polemik nennt. Die Theorie ist eine gute Sache, vor allem eine notwendige. Fast so unentbehrlich wie Sonne und Sterne für die Schifffahrt und sicher so unentbehrlich wie Maße und Gewichte für jede Berechnung. Immerhin — wie man mit dem gleichen Text zu einer so sehr verschiedenen Melodie sagt — man könnte glücklich sein ohne sie. Ohne die Theorie. Die Bolschewiki könnten Wunderdinge verrichten ohne eine paragrafierte Lehre, die mit dem Komnetenschweif der unentbehrlichen Kommentare ihr geistiges Firmament belebt. Sie könnten Wunderdinge verrichten ganz allein mit dem

Glauben, und ohne lange zu fragen und ohne viel zu erklären, und sich damit begnügen, daß sie ihren Weg gingen durch die lange Allee heller Gesichter, womit körperlich befreite Sklaven zu ihrem Fest illuminierten, und auch vieler, die höher strahlten, weil Freiheit die Herzen mit einem bisher ungeahnten Licht erfüllte. Es hat nie einen Heiligen gegeben, der dem Bürger nicht als ein Narr erschienen wäre, und die Griechen, die von solchen Dingen mehr verstanden, als alle die so aufgeklärten Genies der alten wie der neuen Welt zusammen, hatten nur ein Wort für den Heiligen und den Wahnsinnigen. Die Bolschewiki haben keinen Glauben, sie dekretieren und füsilieren in kalter Tobsucht. Sie können keinen Glauben haben, weil sie nicht lieben. Sie sind Hasser: Prätorianer des Proletariats in seinem Massenwahn, die Kosaken des Sozialismus, die Flammenwerfer der Internationale, die Heulderwische einer Wirtschaftslehre. Nein, für mich bedeutet der Sozialismus das Gegenteil einer

Klassenherrschaft, nämlich die endgültige Auflösung der „Klassen“ in jener Gemeinschaft von unergründlicher Tiefe, die Nietzsche mit seinem Wort von den „Griechen als träumenden Homeren und Homer als einem träumenden Griechen“ angedeutet hat. Worin der Arbeiter aufgehört hat, ein Proletarier zu sein, und ein lebendiges Stück Arbeit selbst ist und, wenn auch nur mit einer winzigen Handreichung an der Maschine, nicht nur das Symbol der „Produktion“, sondern, jeder für sich und die ganze Gesellschaft, die schaffende Natur selbst, der Mensch selbst die Arbeit, die Arbeit aller, der ungehemmte, leicht strömende Blutumlauf alles dessen, was auf unserm Planeten Menschenantlitz trägt. Ich bin für jeden Sozialismus, den ich auf dem Weg, dem langen Weg dahin vermute. Die Bolschewiki sprengen, allein durch ihre Mentalität, schon die ersten Brücken auf dem Weg sie massakrieren schon nach den ersten Schritten mit ihrer wissenschaftlichen Barbarei die Ach-

tung vor dem Menschen samt allen andern geistigen Tugenden, ohne die wir nie eine Übereinstimmung der meisten, geschweige denn die Gemeinsamkeit erreichen. Die Bolschewiki könnten in der Theorie zehntausendmal recht haben, ich ginge nicht mit ihnen, weil sie gegen die Menschen gehn.

Über sie denke ich letzten Endes, wie Charles Péguy über jene bis zum Grauen unheimlichen Kerle dachte, die den Begriff der Hölle gefunden und, nicht genug damit, ihn gehegt und gepflegt haben bis auf unsre Tage. Im ersten Jahrgang der „Cahiers“ schreibt er darüber — die Grippe hält ihn im Hause fest, und er liest Pascal — und er beschwört sich und seine Leser, daß die Möglichkeit, ja die Vorstellung einer Hölle jeder, aber auch jeder zurückweisen müsse, der den Begriff Menschheit ererbt oder für sich erworben habe. „Nie wird“, schreibt er, „dieser Vorstellung zustimmen, wer einen tiefen und aufrichtigen Sinn des Kollektivis-

mus ererbt oder sich zu eigen gemacht hat. Kein Genosse, der die einfache Solidarität kennt.“ Dann folgen die paar Sätze, die sehr genau erklären, warum ich die Diktatur des Proletariats, wie die Bolschewiki sie ausüben (ob ganz freiwillig oder gedrängt oder gar gezwungen, ändert nichts an ihrer Art) als die Hölle empfinde, die gewaltigste Hölle, die Hölle auf Erden nicht nur, sondern auch im diesseitigen Jenseits, unsre Vorgänger sagten: in der Republik des Geistes.

„Wir dulden nicht, daß Menschen unmenschlich behandelt werden. Wir dulden nicht, daß Bürger (citoyens) unbürgerlich (inciviquement) behandelt werden. Wir dulden nicht, daß es Menschen gebe, die von der Schwelle irgendeiner Gemeinschaft gewiesen werden. Hier sitzt der Grund der Bewegung, die uns beseelt, hier entspringt die große Bewegung der Universität, die die Kantsche Moral beseelt, und die uns beseelt in unsern Forderungen. Wir dulden nicht eine einzige Ausnahme, nicht, daß irgendwem die Türe vor der Nase zugeschlagen werde. Die Vorstellung

einer Verbannung ist die, die jedem sozialistischen Empfinden am tiefsten widerstrebt.“

Lenin, als der Militarist, der er ist, übt die willkürlichste, die grausamste Form der Verbannung, die Vernichtung. Dieses Wort wimmelt in seinen Schriften und springt aus jedem dritten Satz seiner Reden: Unterdrückung, Ausrottung, Vernichtung. Immer dasselbe Wort. Er kann sich nicht genug tun damit. Er tanzt das Feuer mit ihm und streut Pechfackeln aus, als ob er säete. Wenn man ihn läßt, wird er nicht ruhn, bis von diesem Feuer die Welt brennt. Bis er auf dem römischen Hügel steht und der Schein der übermenschlich aufgeschossenen Feuer-
saat den Himmel frißt, er sehr hoch dortsteht, aber nahe genug der Galerie, um von einem Literaten das Stichwort zu empfangen: *Qualis artifex pereo!*

In Lenin und seinen Freunden rast der Krieg ideell in seiner ganzen Erbarmungslosigkeit weiter. Es ist die neueste, wohl kaum die letzte Phase der Gewalt und nicht

einmal die vorletzte Phase der Liquidation, in die die alte Welt im August 1914 eingetreten ist.

Seien wir uns darüber klar: der Krieg war die Explosion der Gewalt, und die Gewalt, das ist die Welt, in der die bisherige Menschheit gelebt hat. Die Festungen der Gewalthaber, von ihnen selbst in Brand gesteckt, brechen nun, eine nach der andern, zusammen, das Feuer schlingt weiter, es frißt nach innen, sucht neue Nahrung, immer tiefer, immer weiter. Die Kriegsfackel von 1914, sie ist auch die Kriegsfackel und Waffe der Bolschewiki. Sie haben sie ergriffen, als sie der schwach gewordenen Hand des Gegners entsank, und sie haben sie gegen ihn gekehrt. Nun stößt blindwütig nach oben, was Jahrtausende lang blindwütig nach unten stieß: rücksichtsloser Kampf um die Macht und Behauptung der Macht. Rücksichtsloser Freiheitskrieg mit Repressalien, Prozessionen und Kirchengesang. Der Kirchengesang ist marxistisch, die Prozessionen erweisen sich

als so aufklärend, wie ein guter, notgedrungen summarischer Volksunterricht sein kann, und ohne Repressalien läßt sich offenbar kein Krieg führen, nicht einmal ein Freiheitskrieg, nicht einmal einer, der von allen bisherigen Freiheitskriegen vielleicht am ehesten seinen Namen verdiente.

Glaube, Hoffnung, Liebe.

Nein, tausendmal nein! Ich bin Sozialist, aber wenn man mich überzeigte, daß der Sozialismus nur mit der bolschewistischen Methode zu verwirklichen sei, so würde ich, und nicht nur ich, auf seine Verwirklichung verzichten. Denn die Erdbewohner hätten es nicht verdient, den Tag zu erleben, wo die Menschheit die geordnete Menschlichkeit wäre und die freiwillige Arbeit: und das zwanglose Recht ihre natürliche Funktion. Sie wäre es nicht wert, weil sie dazu gar nicht fähig, weil dieser Zustand, durch Gewalt hergestellt und mit Gewaltmitteln er-

halten, die größte Lüge wäre, in der jemals Sklaven gelebt hätten.

Nein, tausendmal nein! Ich will keine Sklaven, auch nicht befreite Sklaven, die immer Sklaven bleiben, solange sie, sogar in ihrem eigenen „Interesse“, gezwungen werden müssen, gezwungen durch Aufseher aus ihrer Mitte oder selbst verführt zur dauernden Anwendung der Gewalt dadurch, daß man eine, natürlich möglichst ohnmächtige Herrenkaste beibehält, deren Unterdrückung den Vorwand abgibt, damit die Sklaven sich als die Herren aufführen. Ich will, daß der Sklave, der Inbegriff dessen, was den Sklaven ausmacht, ob er nun im Klassenkampf, dieser primitiven Lebensform, oben liegt oder unten, ich will, daß der Komplex der Gewalt aus der Welt verschwinde. Darauf, Kameraden, darauf kommt es an. Wobei ich, zu meiner Entschuldigung, auf den Unterschied hinweise, ob einer in Unkenntnis des Sozialismus, der sozialistischen Literatur, seiner Geschichte,

seiner Personalien das Blaue vom Himmel herunterschwärmt und solche sehr eigenwillige Fiktion als Sozialismus auszugeben beliebt,

oder ob er, beheimatet auf der sehr gründlichen Basis des Sozialismus, das Wesen der befreienden und die Freiheit organisierenden, geschichtlichen Handlung über alles stellt, hingepflanzt im Gedränge und im Sturm der Parteigeschäfte, der Parteikämpfe, vor den Kompaß, dessen Magnet nach dem Menschheitsziel weist, unerschütterlich und unverführbar und jederzeit im Bewußtsein, daß sein Reich weder von dieser Legislaturperiode ist, noch, vermutlich, von der nächsten.

Wie kennen wir einander! Für euch, Gewerkschaftler, bin ich ein Kolibri, unbedeutend, ein bunter Vogel, der nicht beißt. Für euch, Anwerber roter Prätorianer, ein Nichts, ein Hauch in einer belebten Straße, ein Traum, bestenfalls, der am Morgen verfliegt. Harmlos. Ein Feuilleton, das man,

wenn es gegen keine Kirchenregel verstößt, unterm Strich drucken kann, und das den Leser vielleicht unterhält. Und nur deshalb nicht ganz nutzlos. Ein Dichter, der, mit allen Waffen des Klassenkampfes ausgerüstet, sich etwas darauf einbildet, daß er trotzdem nicht mittue. Ein Narr, der sich, statt an einen shakespearischen König, an Karl Marx attachiert hat, mit Schellen an der phrygischen Mütze. Der Gast im Bildungsausschuß, der in den Klassenkampf Serenaden einlegt. Euch, Unentwegten, sei's in dieser Stunde gesagt. Der Drehorgelmann, der für das Herz im Hinterhaus arbeitet, streikt. Er hört auf, die Kurbel zu drehn und ruft zu euern Fenstern hinauf. Verrottete Spießer, ruft er, so hört wenigstens, kommt an die Fenster und hört, was ich euch nicht länger unter Gassenhauern verschweigen kann

Legt ihr's nur darauf an, so viel zu verdienen, daß ihr eine Wohnung im Westen mietet, Ulrike einen Klavierunterricht be-

kommt und Paul wahrhaftig Latein lernt: gut. Aber dann steht davon ab, von Sozialismus zu reden. Dieses Geschäft hat vom Sozialismus nur das Aushängeschild. Glaubt ihr nicht, daß der Mensch aus eigenem — ich sage nicht: sich befreie, denn seine Befreiung, das ist der leichtere Teil der Aufgabe — glaubt ihr nicht, daß der Mensch aus eigenem sein freies Leben in freiwilligen Formen leben könne, die, weil allen gemeinsam, keinen unterdrücken, dann laßt sie, die Menschen. Laßt sie, wo sie sind, und wie auch mit ihnen geschehe. Laßt sie unter den Tieren. Macht sie nicht noch unglücklicher, als sie schon sind, indem ihr Ansprüche an sie stellt, von denen ihr wißt, daß sie sie nie erfüllen. Dann, Genossen, ist die ganze sozialistische Bewegung nichts weiter, als ein bösesartiges „Bäumchen, wechsle dich“. Nichts weiter als der blutige, endlose und ganz sinnlose Kampf zweier Schächer um die Butterseite. Dann, meine Freunde, wollen wir ins Kloster gehn und so tun, als ob nichts wäre, bis die

klassenbewußten Gardisten irgendeines Lenin die dringende Notwendigkeit empfinden, uns arme Kirchenmäuse des Ideals auszurotten.

Wie verständlich, wenn die Drückeberger der militaristischen Zeit auch die Drückeberger der Revolution wären! Sie führen nicht Krieg. Und es ist noch immer Krieg, und es wird noch lange Krieg sein.

Dennoch! Helfen und nicht verzweifeln! Glauben und geduldig sein, bis der Krieg vorbei ist! Der Krieg ist die Selbstverbrennung einer Epoche. Einmal wird von ihm nur Asche übrig sein. Die Menschen, tödlich erschöpft, könnten zu Boden sinken und nicht einmal die Kraft haben, die müdgewürgten Hände zu heben.

Dann.

Dann wäre die Zeit, in die Städte zu gehn und zu helfen, dann, wo wirklich Hilfe wäre, was man für die andern täte.

Dies für den Fall, daß der Bolschewismus Europa unterjochte und damit die Welt in die Barbarei stürzte. Es könnte ihm ge-

lingen, wenn Lenin sich mit Ludendorff verbündete: der verzweifelte, in seiner Machtstellung bedrohte Marxist mit dem verzweifeltsten Mann der Revanche, der Soldaten nimmt, wo er sie bekommt. Die Parole ist ausgegeben. Von Radek: „Wir müssen die Sowjet-Republik am Rhein verteidigen.“ Und ich denke an die Worte, die mir, vor drei Monaten, ein preußischer Junker ins Gesicht schrie: „Wenn wir geschlagen werden, gehe ich zu den Bolschewiki und stecke die Welt an den vier Enden an.“ Worte. Verzweiflung fanatischer Naturen könnte sie wahr machen. Heute, wo ich dies schreibe, befinden die Bolschewiki sich in einer solchen Geistesverfassung, daß sie alle andern Sozialisten mehr hassen, sie heftiger bekämpfen als die deutschen Militaristen.

Ich spreche von der schlimmsten aller Möglichkeiten. Wir Geistigen haben keine Wahl. Wir wissen und sagen schon lange, daß eine geistige Angelegenheit niemals vom Waffenerfolg abhängt, auf welcher Seite

er sich auch einstelle. Die Bolschewiki stehn und fallen mit ihrem „Waffenglück“. Das Ideal steht darüber: unberührt. Wir haben nur eine Aufgabe, und die bleibt uns unter allen Umständen: dafür zu sorgen, daß das Ideal, und wenn auch nur bei hundert, wenn nur bei zehn Menschen, nicht in Vergessenheit gerate. Die Liebe lieben! Hoffen, und wäre es nur, damit die Hoffnung am Leben bleibe. Glauben! Und wäre es nur, um nicht zu verzweifeln. Als Trost und Gewißheit schallt das Wort nach, das Fritz Adler in jenem Gerichtssaal ausrief: „Man tötet nicht den Geist, ihr Brüder!“

Wir alle wollen die Welt ändern. Wir alle wollen die Gerechtigkeit. Wir alle wollen das Reich des Glücks, in dem die Menschen einander das Leben leicht machen, um den Zugang zu sichern zu einer neuen, höheren, wenn auch noch so schweren, noch so problematischen Form des Lebens. Ich stehe dafür, daß Gewalt keine Änderung schafft, nur Wechsel. Wechsel des Besitzes, Wechsel

der Macht, Wechsel dessen, was, unter dem Namen Gesinnung, wieder nur als Waffe benutzt wird.

Wir Geistigen können weder mit Paraden, noch mit Staatsstreichen, mit keinem Schauspiel irgendwelcher Art können wir aufwarten. Wir gehn, in tiefster Stille, den un-absehbaren Weg der Menschenverwandlung. So heftig wir „leben“ mögen, auftauchend in Städten, voll tierischer Energie, redend, schreibend und an der Spitze provisorischer Umzüge, die von einer Etappe der politischen und wirtschaftlichen Revolution zur andern fortschreiten, — unser Schicksal wirkt im Traum von dem, was wir, ganz, vielleicht in tausend Jahren sein werden: Menschen. Wir würden es nie, verließen wir diesen Traum, vergäßen wir jene lautlose, gerade Straße, fänden wir nicht dort nach jeder Aktion unsre Kameraden wieder. Die können wir nicht verlieren, sie können uns nicht im Stich lassen: sie nicht, sie allein nicht. Es ist auch ihr Weg, und es gibt keinen andern.

“

Wir erkennen einander im Aufruhr der Städte, in Volksversammlungen, in Ausschüssen an einer seltsamen Haltung, die andre als plötzliche Nachlässigkeit deuten, als Zurückhaltung angesichts entschlossener Agitatoren und anderer Männer der Tat, als Skepsis, die der Zynismus in seiner Kindheit ist. Sie tun uns unrecht. Wir sind die Tapferen im Trübel. Wir sind die guten Fischer im Trüben. Wir sind die wahren Gläubigen. *Credimus, quia absurdum.*

Um das Ideal sozusagen bei sich und im Beruf zu zeigen, darum habe ich zum Schluß noch einmal von uns gesprochen, und dies mußte wohl geschehen, nachdem ich mich soviel auf das Ideal berufen hatte.

Wir spielen nicht die Buddhisten. Wir stolzieren nicht in Luxusdrucken und legen auf Vorzugsausgaben geringen Wert. Und noch halten wir es für sehr unwahrscheinlich, daß auch wir von der Verzweiflung gepackt und in ein Kloster geworfen werden. Noch sind wir dabei. **Wo wir können. Wie wir können.**

Unsre schöne, gerade, stille „Privatstraße“: am 9. November tat sie, was sich für sie gehörte, sie behing sich mit roten Fahnen und versammelte, für ihre Demonstration, so viel Sonne, wie sie finden konnte. Und wir, wir waren in der Stadt.

Das eine tun, ohne das andere zu verlassen. Es fällt nicht schwer, wenn man keinen Ehrgeiz hat.

Dezember 1918.

Nachwort

Heute, noch nicht ein Jahr später, müßte ich eine namenlose Enttäuschung bekennen, hätten nicht die inneren Kämpfe, die ich während des Krieges ausgetragen habe, mich auf diese Enttäuschung vorbereitet. Leichter mag ich sie da überwinden, als viele meiner Kameraden, die, gestern noch hingerissen vom Kriegslärm oder davon wie zerschlagen, am befreienden Tag vermeint hatten, mit einem Sprung aus der Hölle in den Himmel zu setzen. Das können wir zwar, du und ich, und sogar mehrmals am Tage und in der Nacht, und wir tun es auch, aber wir nehmen die Menschen nicht mit, sogar die besten Freunde folgen nur zögernd oder gar nicht, und wenn wir von unserer Himmelfahrt zurückgekehrt sind, zeigt sich, daß die meisten unsre Abwesenheit nicht einmal bemerkt haben. Der 9. November war der

schönste Tag meines Lebens. Am 9. November war ich am glaubhaftesten, fast möchte ich sagen: nachweislich im Himmel. Ich glaubte, von nun an nie mehr allein zu sein, nie mehr an mir und an den andern zu verzweifeln. Zum erstenmal lag ich, geborgen, Deutschland am Herzen. Die neue Welt stand weit geöffnet. Wenig bedeutete, daß die Schwierigkeiten sich türmten, die alteingesessenen Piraten sich zur Wehr setzten und ihre Fuchsgänge vervielfachten, die kühnsten Arbeiter der Stunde zusehends ermüdeten, die schnell, aber frisch gebackenen Führer sich hier und da räusperten, wie ihre Vorgänger gespuckt hatten — wenn nur die Gemeinschaft im Geiste jenes Tages bestehen blieb mit ihren Millionen unerschöpflich sich erhebenden Händen und Herzen! Darauf kam es an. Darauf allein. Bei einer Revolution kann man nicht erklären: „So, jetzt ist's genug“, um sich dann aufs revolutionäre Ohr zu legen und den Rest durch die „Evolution“ besorgen zu lassen. Eine Revolu-

tion dauert so lange, wie ihre Voraussetzungen bestehen.

Der revolutionäre Akt selbst ist ein „Fortissimo“, wie der Krieg. Es strotzt von Pauken und Trompeten, die Blechinstrumente bringen es schier zum Platzen. Daher der bezaubernde Eindruck auf die ungeschlachtetsten, die aufpeitschende Wirkung auf die feinsten Nerven, von den Sohlen über den Unterleib ins Gehirn. Deshalb wundere ich mich auch nicht, wenn ich Zeitgenossen, die ich 1914 und noch 1918 als Imperialisten verließ, seit dem November als Bolschewiki wiederfinde. Das Fortissimo ist schuld, nicht sie. Das sind, wenn nicht die landläufigen Konjunkturhasen, extreme Naturen, auch emotionelle genannt, die nicht geizen können, wenn sie beschenkt werden, weder mit ihrer Überzeugung noch mit ihrer Begeisterung. Oder sie folgen einem statischen Gesetz, sie müssen, werden sie von ungewöhnlichen Ereignissen überrascht, auf dem Kopf stehn, um sich gerade zu halten. Nur habe

ich die Erfahrung gemacht, daß sie es in der Lage nicht lange aushalten, was wiederum niemand erstaunen kann. Zu ihnen spricht das Wesen des Paukenschlags, sie brauchen sich wirklich nichts daraus zu machen, was für Hosen der Paukenschläger gerade anhat. Verschieden ist nur der Sinn der Musik.

Von wem, und für wen sie aufspielt.

Danach erhält sie ihren Namen „Krieg“ oder „Revolution“. Der Sinn ist es, der entscheidet, verpflichtet.

Und es ist noch immer die Musik des 9. November, die wir hören, trotzdem der Aufmarsch der Gegenrevolution sich in mustergültiger Ordnung vollzieht, wie das anders seit Ende Dezember nicht mehr zu erwarten war.

* * *

Nur : wir sind nicht mehr die vielen, denen die andern, verspielt, verzweifelt, ausgepumpt, sich anvertrauen. Wir waren es genau vierzehn Tage. Im November hätten

die Wahlen ausgeschrieben werden, spätestens vier Wochen später hätten sie stattfinden sollen. Im November hätte die Regierung alle großen Kriegsbetriebe --- und welche Betriebe waren es nicht? -- in Gemeingut übernehmen können, ohne daß ein Aktionär gemuckst, ein Ingenieur sich verweigert hätte. Im November hätten die tausend oder zehntausend Intellektuellen, die bereit waren, alles für ein neues Deutschland und die neue Welt herzugeben, in den Stand gesetzt werden müssen, Gymnasiasten (die, da sie gut genug für den Krieg waren, wohl auch für die Revolution nicht zu schlecht gewesen wären), Studenten, Handlungsgehilfen, junge Arbeiter, Daktylographinnen, heimkehrende Soldaten, die draußen alles bis auf das nackte Leben eingeübt hatten, kurz das ganze geistige Proletariat in sozialistischen Begeisterungs-, Erneuerungs-, Rettungsausschüssen, oder wie diese Sammelstellen tätigen Geistes sich sonst genannt hätten, zu sammeln, sie aufzuklären, zu

leiten — ein Kinderspiel wäre es gewesen, zur repräsentativen Körperschaft der jungen Republik zu erheben und weithin sichtbar, weithin fruchtbar zu machen, was überall in Deutschland, überall enthusiastisch aufbrach und auf eigene Faust losging und dabei sein wollte, wo plötzlich alles jung und frisch war: Nachbar, Heimat, Erde, zwanzig-, sechzehnjährig die Welt, wie für die Freiwilligen der ersten großen Republik. Es war die Stunde der deutschen Jugend, und die deutsche Jugend hat sie nicht verfehlt. Auf alle Ämter lief sie, jedem Arbeitersekretär bot sie sich an, stürmte die Redaktionen der Parteiblätter, sternschnupperte und ließ sich nicht auslöschen vom Flederwisch in bürgerlichen Redaktionen: die deutsche Jugend nahm ihre Stunde wahr. Viermal hatte die Erde sich gedreht, und die Zeit hatte nichts vermocht gegen ihre Jugend. Nach vier Jahren, in denen sie sich hatte schlachten lassen in allen Himmelsrichtungen, wie es ihr von entrückten Greisen befohlen war,

schnellte sie auf, Hydra des Ideals, und bot sich dar, rückhaltlos, bedingungslos. Und diesmal ging es nicht für den Kaiser und den Export, sondern um das deutsche Volk, die in Nacktheit glänzende Masse von sechzig Millionen Menschen, die eine gemeinsame Sprache haben, Sprache, die in der Welt verhurt worden war zur Sprache der Gewalttätigkeit und der Lüge, und die darum nicht weniger ihre Sprache und ihr einfaches wahres Leben war von Mund zu Mund. Diesmal deckte sich deutsches Volk mit Volk schlechthin und also mit Menschheit. Nie hatte die Sonne also über Deutschland gestanden wie in diesen vierzehn Tagen. Sie ging nicht unter in seinem Reich. Was ein Kaufmann in die Front seines Geschäftshauses gemeißelt hatte: „Mein Reich ist die Welt“, in diesen vierzehn Tagen war es deutsches Schicksal. Schicksal, hereingebrochen, wie Schicksal kommt, fast blendend vor ungeahnter Wirklichkeit, wie Schicksal sich schenkt.

Und ging vorüber.

Wieder waren es die alten Männer, die die Jugend an das Bestehende verrieten, das immer die Vergangenheit ist und diesmal ganz handgreiflich die Vergangenheit war: Zusammenbruch, Tod und Verwesung. Die Greise verrieten die Jugend, um sich, nur auf ein Viertelstündchen, zu erhalten. Um dieses elende Viertelstündchen drehen sich die Kämpfe der Generationen. Was als Revolution begonnen hatte, endete als betrügerischer Bankrott. Die sozialdemokratischen Junierchefs des Hauses Hohenzollern hatten ihre völkische Mission darin erkannt, von der Konkursmasse zu retten, was in der zu erwartenden Weltpanik zu retten wäre. Sie hielten zur Republik unter der Bedingung, daß alles beim alten bliebe, soweit das Alte sich nicht bereits selbst ausgeschaltet hatte. Die Revolution hatte sie in den Sattel gehoben. Nun wollten sie zeigen, daß sie reiten konnten wie Ludendorff und der Prinz von Baden in einer Person.

Die Weltpanik blieb aus. Die Genossen in Moskau und Paris steckten den kunterbunten Epigonen eines Millerand, die Valmy neueinstudieren wollten, einige zusammenfassende Grobheiten und ließen sie allein, wo die Füchse einander gute Nacht sagen.

Der Neudeutsche mit der Ballonmütze als Tabakbeutel, dem Namenszug Marxens als Krawattennadel und der Bahn, die ihn geführt Lassalle als Kriegskarriere, der sich bis in die Wilhelmstraße vorgeschoben hatte, machte zwar die Zeche der Revolution, aber als er sie begleichen sollte, spielte er den Kavalier. „Ich weiß jetzt, wer du bist,“ sagte er zu der proletarischen Erscheinung, „ich lasse mich nicht erpressen“, und er holte die Polizei. Seitdem ruht die deutsche Welt auf Noskes starkem Nacken.

Arme deutsche Jugend! Wie hätte die zweifeln dürfen, wo Hugo Haase vertraute? Warum hätte sie weniger auf die Macht der politischen, wirtschaftlichen und seelischen Verhältnisse bauen sollen als Kautsky, Ditt-

mann, Breitscheid, Eisner, Arco, Gerlach, Simon, Bernstein und alle, alle wahrhaften Erneuerer, die im bezaubernden Morgenlicht aufatmend in die Hand einschlugen, die sich ihnen entgegenstreckte wie die eines wiedergefundenen Bruders?

Vierzehn Tage währte für uns das Paradies, für die andern die Angst. Dann erkannten sie, daß sie noch am Leben waren, und daß die köstlichste Errungenschaft der Revolution die Freiheit sei. Sie unternahmen sie, ihre Freiheit! Mit dem Erfolg, der ihrer gleichgearteten Unternehmung gegen den äußeren Feind versagt geblieben war. Liebknecht, Luxemburg, Eisner, Landauer wurden erschlagen, deutsche Städte im Sturm genommen. Die Mörder jener Männer leben. Die Mörder Deutschlands aber schreiben in tiefster Gemütsruhe Artikel und Bücher, darin sie beweisen, daß das feige Verhalten ihres Opfers in seiner Todesstunde sie um den Lohn ihrer Ruhmestaten betrogen hat.

* * *

Dennoch.

(Wieviele Kapitel unseres Lebens werden wir noch so beginnen müssen!)

Dennoch hört, wer Ohren hat zu hören, noch immer die Musik des 9. November.

Trotz der falschen Führer, die den Krieg fortführen wollten statt der Revolution.

Trotz der Zauberer, die im stillen die Kriegswut weiterpflegen in der Hoffnung auf den historischen Theatercoup, wo der unterirdisch fließende Strom auftauchend noch einmal, und diesmal endgültig, die Widerstände niederreiße.

Trotzdem diese Hyänen es sich gut sein lassen auf dem Leichenfeld eines großen Volkes, das sie herabgewürdigt haben tief unter das Maß der europäischen Familie.

Trotzdem Intellektuelle, die gestern philosophische Menschenfresser oder doch die Wankelmüt selbst waren, heute als radikale Denker aufmarschieren, die vor keiner Gefahr zurückschrecken, wenn sie vorüber ist.

Gestern feig nach rechts, heute nach links, wankelmütig selbst in ihrer Feigheit.

Trotzdem die heutigen Führer der deutschen Republik als richtige Emporkömmlinge sich immer ängstlicher und dementprechend frech unter die Kaste ducken, die innerlich und äußerlich zu ersetzen sie vom Volke beauftragt worden sind. Wie die Henne auf ihren Kücken sitzt die Kaste auf den neuen Männern, glucksend vor Vergnügen, den Schnabel kriegerisch im Wind.

Dennoch webt die Musik der Novembertage ein allem, was öffentlich geschieht, und selbst im Verrat, wie die Wahrheit in der Lüge. Eine Sonne wie die des November 1918 bleibt unvergeßlich jedem, der sie damals gesehen hat, als wäre sie ein neues Feuer am Himmel gewesen. Und es sind sechzig Millionen, die sie so erblickt und von ihr das Urteil entgegengenommen haben: „Tod“ für die einen, für die andern „Leben“. In jedem einzelnen steht sie da, genau wie an

jenem Tag, keine Gewalt holt sie herunter. Mögen die einen sich wehren bis aufs Blut und die andern noch so ermüden: der Sieg ist so gewiß, wie gewiß ist, daß im November zwanzig deutsche Fürsten Angst vor ihren Thronen bekamen und ein Heer von sechs Millionen deutscher Untertanen das Joch abwarf wie einen Alp.

Was gibt es, angesichts dieses unverlierbaren Gewinns, für uns zu fürchten? Niederlage auf Niederlage der Revolution, so wie die Entente sie vier Jahre lang erlitten hat? Sturz der Sowjetrepublik und wirtschaftlichen Bonapartismus in aller Welt? Letzte Panik müdgeputschter Arbeiter, die ihre Führer totschiagen, das gerettete Viertelstündchen des Kapitalismus, Atempause, Hochkonjunktur?

Diese Funzel wird die Menschen nicht erwärmen, von solchem Brot wird keiner satt.

Aber der Kapitalismus würde sich zur höchsten Kraftanstrengung aufgerafft, das

Proletariat sich in der Arbeit neu gefestigt und in der wirtschaftlichen wie politischen Organisation so entwickelt haben, daß die Produktion ihm in die Arme fallen könnte, ohne es zu erdrücken, so wie den Deutschen die Republik in die Arme gefallen ist.

Anhang

Bruder Suarès!

(Ein vergeblicher Aufruf aus dem Juli 1918.)

Unter dem Titel „Die Einpeitscher“ wollte ich ein Buch über die intellektuellen Banditen des Krieges schreiben, ein zorniges, ein böses Buch. Die Notizen waren bereits zu einem Haufen angewachsen, da warf ich sie in den Kamin und verbrannte sie.

Wozu ein Buch schreiben, das Schadenfreude geweckt und niemand geholfen hätte?

Es genügt zu sagen: die ersten Reservisten waren noch nicht aus dem Haus, da brach es los, in allen Tonlagen, von den Pyrenäen über die Vogesen zur Wolga und verlor sich nicht in der sibirischen Steppe. Denn in Tomsk saß ein tatarischer Arzt, Veteran des Krimkrieges, und rief die Rechtgläubigen in Versen, die er selbst unter die marschbereiten Soldaten verteilte, zum Kreuzzug auf.

Er vergriff sich nur im Feind, der ja, da er wechselt, von untergeordneter Bedeutung ist. In Treu und Glauben, im guten Willen, im Seelenschwung stand er keinem der Meistersinger nach, die auf einen Schlag die Kulturzentren mit ihrem Geheul erschütterten.

Die deutschen Intellektuellen bildeten erst eine Lawine, dann gingen sie nieder. Der Lustspieldichter Ludwig Fulda setzte einen Protest auf, für den neunzig Unterschriften herbeitelegraphiert wurden. Es mußte schnell gehen. Es ging schnell. Und es war ein Wurf. Fulda schuf das Meisterwerk, das ihn überleben wird. Noch die Enkelkinder wird die Komik dieser Schofarbläser in einen Abgrund widerhallenden Gelächters stürzen.

Kipling in England blieb heroisch. Es bedurfte, für ihn, weiter keiner geistigen Anstrengung, um festzustellen: jetzt oder nie. Chesterton gewann dem Krieg die ulkige Seite ab. Dafür war er auf die Welt gekommen. Wells aber sprach von der „exerzierenden,

trappelnden Narrheit im Herzen Europas“, mit der endlich einmal ein Ende gemacht werden solle, welche Meinung Shaw aufrichtig teilte. Darauf fand Wells, daß der Krieg selbst seine ungewöhnliche Vorstellungskraft übertroffen habe und begann „klar zu sehen“. Er schrieb einen ausgezeichneten Roman, worin er darlegte, wieso dieser Krieg längst nicht mehr ein Krieg zwischen zwei politischen Mächtegruppen sei, sondern ein Kampf, auf Gedeih und Verderb aller, um eine neue Welt.

Italien führte d'Annunzio in den Krieg, als wäre der Krieg ein Ballett und die Rubinstein die Pallas Athene. Er schrieb ihr, in Vers und Prosa, eine fabelhafte Rolle auf den Leib, der Pallas Athene. Auch sah man den alten Garibaldi, wie er von ihr Helm und Lanze entgegennahm und diese zuerst an seine Söhne und Enkel und dann an den General Cadorna weitergab. Dieser Dichter war mutig. Es konnte noch so bitter kommen, er blieb, bei Lebensgefahr, dabei, daß der

Krieg ein Ballett sei. Er befand sich auf einem Torpedoboot, das den Häfen von Pola forcierte. Das Schiff entkam, aber d'Annunzio ließ eine Flaschenpost zurück mit „Sonetten der Herausforderung“. Er flog und warf den Österreichern abwechselnd Bomben und kunstvollendete Aufrufe auf den Kopf. Das alles habe ich photographiert gesehen.

Die Amerikaner hielten sich am längsten zurück. Sie werden am längsten dabei bleiben.

Die schönste Stimme in Frankreich besaß André Suarès. Wenn der Erasmus von Holbein einen alten Propheten darstellte, so hätte Suarès ihm aufs Haar geglichen.

So viel und nicht mehr davon. Was ist uns Saulus?

Der Acker liegt in aufgewühlter Blöße unterm Himmel. Am Horizont tauchen die Säer auf. Der Wind geht wie am Schöpfungstag. Freuen wir uns, daß wir nicht allein sind und schreiten wir, als hätten wir einander nie verloren, schreiten wir unbekümmert auf einander zu.

In Ihnen, Suarès, grüße ich Frankreich, die Märtyrerin der Menschheit. Wäre sie geringer, sie hätte tausendmal recht, sich lieber im Sarg auszustrecken als ihr Gesicht wieder nach Osten zu wenden. Aber wenn der Dampf von Pulver und Blut sich verzieht, ich bin gewiß, wird die hohe Säerin daraus hervortreten mit ihrer verschwenkerischen Gebärde, die über die Erde weht. Hinge ihr Gewand in Fetzen, wäre sie selbst nackt, um so strahlender höbe sich ihr schreitender Leib, um so heller flöge das Korn.

Schwester meiner Mutter, du weißt, ich gehöre nicht zu jenen Heuchlern, die Liebesworte murmeln, während sich ihre Hände um deinen Hals zusammenziehen. Ich hätte nie die Hand gegen dich gehoben. Du hassest das Chaos, niemand hat die kühne und anmutige Ordnung mehr geliebt als du, ohne dich wäre Europa ein sinnloser Begriff. Ohne dich ist Europa verloren. Wir können keine Brahmanen werden, und ohne dich

können wir nicht Christen sein. Nur im Paradies — ich wage kaum, es auszusprechen — werden du und Deutschland einander wieder begegnen. Ich kann nicht anders, als es zu wünschen, zu hoffen und, in meiner Ohnmacht, zu erstreben. Die Welt ist verloren, wenn sich nicht hinter den Toren, die allenthalben zu Boden sinken, das Paradies öffnet.

Lassen Sie mich mit Ihnen sprechen, Suarés.

* * *

Sie haben eine ganze Reihe von Pamphleten verfaßt. Daneben Bücher über Péguy und Cervantes, die nicht minder polemisch waren. Als den großen Bruder der Jeanne d'Arc haben Sie den Don Quichote hingestellt, der, aufgereckt in den Steigbügeln, ein Volk entzückter Träumer gegen die deutsche Maschine führte. Der Held wurde stiller, er wurde stärker, er wurde älter und inniger, je näher er an den Feind kam. Jetzt

war er der heilige Michael, der die Nische seines gotischen Domes verlassen hatte, um gegen die Großmutter des Teufels und ihre aufgeschossene Drachensaat ins Feld zu ziehen. Hinter ihm kam das ganze steinerne Volk der Kathedralen und glänzte in Waffen. Es drängte und betete und sang. Es schrie „Dieu le vout“ und schlug Schwerter und Leitartikel zusammen. In den entleerten Städten folgten die Frauen und die Kinder der lächelnden Mutter Gottes und warfen ihr das „Dieu le vout“ mit Sträußen roter und weißer Blumen zu. Auf den Straßen standen die Altäre, wo die Prozession verweilte, wie Zorn brannte die Monstranz zwischen jungen Birken und Feldblumen, und auf dem weißen Leinentuch, worin der tote Christus wie in lauter Unschuld gebettet worden war, lehnte ein finsternes, ein unbekanntes Buch, die Alte Lehre, und war mit Lesezeichen gespickt. Die hielten die Stellen der Schrift klar, wo Gott auf die Menschen tritt, als wären sie Regenwürmer, und mit

seinem Haß die Erde beschattet. Die Städte versanken in Glockengeläut, die kriegerische Vision stob über dem Feind in den Himmel.

Das alles war noch edler Suarès. Die Dummheit selbst, dieses Haupt der Gorgo, war, wo es auftauchte, nicht ohne einen anmutigen Zug. Der sonst wohlgeborene Naturen zu verstopfen pflegt, der Haß erwies sich als himmlisches Purgativ. Nie waren die Regeln des besten bel canto außer acht gelassen.

Seit Mounet-Sully hat Frankreich keinen bessern Tragöden, als Sie.

* * *

Im August 1917 begannen Sie eine kleine Monatsschrift herauszugeben, die Sie allein schreiben. Sie sagten von Goethe: „Ob man will oder nicht, es gibt große Deutsche. Sie gehen Europa an und das ganze Menschengeschlecht. Oft verdirbt der Deutsche in ihnen den Universalmenschen, aber der Uni-

versalmensch wäre unmöglich ohne den Deutschen.“ Sie merkten über Molière an, er habe Gott König gewonnen, um ein für alle Mal die Hölle seiner Heiligen loszusein. Sie glaubten unser wichtigstes Problem zu lösen, indem Sie befahlen: „Wenn es nicht die Moral ist, die über die Gewalt verfügt, so wird die Gewalt die einzige Moral sein.“ Ich würde sagen: „Wenn es nicht der Moral gelingt, die Gewalt aufzuheben, so wird die Gewalt die einzige Moral bleiben.“

Doch entdeckten Sie immer wieder die Liebe.

Ich fand so viel Gemeinsames, daß ich Ihre Hand im Gewühl nie ganz verlor, aber Sie priesen den Krieg, weil sie an ihn glaubten

Sechs Monate später siegte der Maximalismus, was so viel heißt wie: es zeigte sich, wessen einige entschlossene Kerle in einem ausgepumpten und moralisch erschöpften Land fähig sind. Kerenski wurde gefällt und Gorki im selben Ansturm überrannt wie die ganze sozialistische Mehrheit. Die Dik-

tatur des Proletariats hob über dem Land zwischen den Schützengräben und der asiatischen Grenze ihre Tatze und senkte sie in Blut und Feuer. Ein kleiner Mann bestieg die Kanzel und verdamnte die „alten Phrasen“ von Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit, Demokratie und Menschenrechten als blasse Schemen der bürgerlichen Ideologie. Der Zar lag am Boden, alles, was nicht Lenin und sein Anhang war, lag am Boden. Der Terror war geblieben oder noch schlimmer geworden; er hatte nur die Farbe gewechselt. Die alte Knute hatte nur die Hand gewechselt. Nie war Tolstoi so tot gewesen.

* * *

Da bricht bei Ihnen, Suarès, die neue Wut aus und das neue Leben. Sie toben burleske Szenen aufs Papier. Unter dem Motto: „Denn auch das Ideal hat seine Gemeinheit“, verreißen Sie die bolschewistische Revolution. Sie schleudern das Wort von der „gecken-

haften Selbstgefälligkeit der Illuminaten, zumal jener niedrigsten Art, der Sklaven einer einzigen Idee, die die Gewalt anrufen, damit sie ihnen recht gibt“, schleudern es, Soldat der Gegenrevolution, wie eine Handgranate. Figuren dieses wütigen Marionettenspiels, betonen Sie, „schneiden vom Scheitel bis zur Sohle die Grimasse von Gehängten“, die man zu früh abgeschnitten hat. Sie laufen herum, „grün vor Ärger, und alles an ihnen schreit nach dem Galgen. Sie sind durchaus würdig, daran festgenagelt zu werden und so in Ewigkeit den Christus der Mittelmäßigkeit darzustellen“. Sie höhnen wie der begabteste Militärschreiber der Gegenrevolution.

Die neue Wut --- das neue Leben.

Sie entdeckten den Humor gewisser Volksbelustigungen:

„Einer so weisen und harmonischen Revolution darf es an Harmonie nicht fehlen. Die Musik der Roten Garde läßt sich hören. Sie geht los, wann es ihr gefällt, und wie der Heilige Geist es ihr eingibt. Kein Dirigent, keine Noten: weiß das Volk

nicht alles aus seinem Instinkt allein? Hat man es je falsch singen gehört? Ist es nicht die höchste Kunst, die nächste Schönheit selbst, wie es die leibhaftige Wahrheit ist und die fleischgewordene Tugend? Sie brauchen keine einzige Note zu verstehen und sind doch ausgezeichnete Musikanten, und um zu singen, bedürfen sie keiner Stimme: sie haben die Bauchtrommel, ihre kleinen Gottsdonnerwetter: *vox populi, vox Dei*, wie geschrieben steht."

Ist es so lange her, daß Sie, Suarès, endlose Variationen über das Thema „Gesta Dei per francos“ abgewandelt haben?

„Eine Bande Trunkenbolde in drei Gesangsstimmen, die sich erbrechen und ihre Winde abblasen, vollführen ein bewunderungswürdiges Konzert und das natürlichste von der Welt: nicht länger ist die Kunst die Mutter aller Verderbtheit. Die guten Mönche selbst finden hier ihre Zellen- und Klosterorgel wieder und sind vergnügt. Diese Musikanten blasen in aller Unschuld auf ihren natürlichen Instrumenten: endlich ist der Natur Genüge getan.“

Endlich? Mir kommt es vor, als dauerte

das Konzert schon viele Jahre. Die Abwesenheit Gottes und die Würdelosigkeit des Spektakels ist Ihnen erst aufgegangen, seitdem die Revolution in Rußland den Schlüssel des Musikstücks geändert hat. Die Perspektive der Notwehr, auf die Sie sich vielleicht berufen, ist auch die der Bolschewisten.

„Ein Trupp freier Frauen, Chemikerinnen, Ärztinnen und Philosophinnen braucht weder Flöten noch Pfeifen; sie denken laut im Diskant und schreien im Takt: Ich bin ich, ich, ich! Wer ist, wie ich, ich, ich! Und ihre Melodie sowohl wie der Klang ihrer Stimmen verhelfen den Frauen endlich zu ihrem Recht: sie sind obenauf.“

Es hat vier Jahre an Männern gefehlt. Ihren Platz nahmen Frauen ein. Suarès, hier kreischen Sie wie ein Pfaffe.

Im Verlauf der rhetorischen Ereignisse lassen Sie, nach Trotzki, den „Caliban-Lenin“ mehr bemitleiden, als daß er ihn haßte, Coriolan und Danton auftreten. Die be-
gennen der Allgemeinheit der proletarischen

Diktatur mit Allgemeinheiten, wie der Frage: „Warum sollten die Läuse keine Ideale haben?“ Coriolan ruft aus: „Das Beil über den Pöbell“ Und genug des Geredes von der Kindheit eines Volkes: „Die Schwäche der Kinder macht sie liebenswert. Hätten sie die Kraft, sie wären Ungeheuer . . .“ Kerenski, der erklärt: „Ich will kein Marat sein“, erhält von Danton zur Antwort: „Sag' lieber, daß du ein Schwächling bist. Du wirst dich selbst in deiner Badwanne ersäufen.“ Worauf Kerenski: „Ich habe ein gutes Herz, und ich bin krank.“

So und nicht anders lassen Krafnaturen seit vier Jahren die „Pazifisten“ reden.

Es wäre ein Wunder gewesen, wenn nicht in diesem Augenblick ein General der französischen Revolution von der Zimmerdecke herabgestiegen wäre. Er zieht den Säbel, und wir sind mitten in der Legende: „Du hattest Kornilow“, schnauzt Danton:

„Er hätte ein Hoche sein können, er hätte dich, Kerenski, gerettet und Rußland mit dir . . . Aber

du, der du alle Verräter begnadigst, ihn hast du zum Tode verurteilt. Du könntest nicht das Blut eines räudigen Huhnes vergießen; aber du schrickst nicht davor zurück, einem Mann den Kopf abschneiden zu lassen, wenn dieser Kopf hunderttausend andere wert ist. Alle Schwächlinge sind Heuchler, alle Schwächlinge sind Lügner.“

Seit vier Jahren gibt man, in hundert Fassungen, die Legende aus, daß wir irgendein Glastück aus der Geschichte wiederholen. Blutende Gespenster! Wir brauchen nicht einmal die Hand auszustrecken, um die reifen Früchte unserer idealistischen Erziehung zu pflücken. („Warum sollten die Läuse keine Ideale haben?“) Sie zertrommeln die Köpfe, ohne daß diese sich rühren, bis unter die Erde, in die sie sich verkriechen. „Alle Schwächlinge sind Heuchler, alle Schwächlinge sind Lügner“: ihre grenzenlose Schwäche hat die Menschheit in diesen Krieg stürzen lassen, ihre unermeßliche Schwäche hält sie in dem magischen Sumpfe fest.

* * *

Die Maximalisten haben die Zeit nicht geändert. Sie konnten sie nicht ändern, weil sie sich, um zu „siegen“, den Bedingungen des Sieges unterwarfen. Sie schlossen nicht Frieden, sie wechselten den Feind. Sie verlegten den äußeren Krieg nach innen. Sie kapitulierten nach außen, um den Krieg im Innern zu führen. Sie führen ihn, wie Kriege geführt werden, nicht schlechter und nicht besser. Sicher verüben die Roten zu Hause keine einzige Greuelthat, die sie nicht schon als Weiße draußen verübt hätten, oder, bei gegebener Gelegenheit, hätten verüben können, ohne daß sie in den Augen der Welt zu Mördern und Dieben herabgesunken wären. Wir erkennen sie wieder, die Noyades de Nantes, die Septembermorde, aber auch das Koblenzer Entrüstungsgeschrei. In jeder Revolution gibt es eine Stunde, wo der Sieger die Kanaille ist. Dann herrscht die Diktatur der Plünderung und des willkürlichen Todschlags. Man kennt nur zwei Mittel dagegen: entschlossen unter die Ka-

naillie gehen oder sich verkriechen, bis sie vorbei ist. Selbst Taine fand nicht den Mut, die Kanaille auf die Rechnung der Revolution zu setzen. Das Wort: „Wenn der König trinkt, ist das Land besoffen“, gilt für alle Regierungen und alle Staatsaktionen.

Auge um Auge, Zahn um Zahn: damit hat die Menschheit sich von einer Katastrophe zur andern geschaukelt bis zur letzten, die uns, natürlicherweise, als die größte erscheint. Ob er sich nun Gerechtigkeit, Sicherheit, Ehre oder sonstwie nennt, es ist der Rachedanke, der in jeder Handlung dieses Krieges herrscht, der kleinsten wie der größten. Der Rache wegen will der Stärkere noch einmal schlagen und so seine Überlegenheit festigen; dann wird er Frieden schließen. Aus Rache steift der Schwächere den Rücken und hält aus in der Hoffnung, hinauf und dem Gegner über den Kopf zu kommen. Dann wird er Frieden schließen. Was geschieht in Wirklichkeit? Kaum ist er oben, so übernimmt der Gegner die Rolle,

worin er sich selbst mit Glück behauptet hat. Was wiederum bleibt diesem, oben angelangt, von seinem Sieg, als die Sorge, lange genug oben zu bleiben! So warten beide Jahr um Jahr darauf, daß der andere müde wird und von der Schaukel herabfällt.

So lange und nicht länger, sagt Lenin, soll auch die Diktatur des Proletariats dauern. Dann wird er Frieden schließen.

Dies gilt nicht nur für den russischen Bürger und den russischen Proletarier, vielmehr wird dem kapitalistischen Weltkrieg der sozialistische folgen, und der muß, in der Form der Weltdiktatur des Proletariats, dauern, bis — nun, eben so lange, wie der jetzige Krieg nach dem Willen derer dauern soll, die ihn führen: bis zur völligen Niederlage des Feindes, aber statt, wie der bürgerliche Krieg, bis zum völligen Sieg der einen Staatengruppe und zur Gesellschaft der Nationen, über die Niederwerfung dieses zusammengeballten, höchstentfalteten Bürgertums hinaus bis zum letzten, zum rich-

tigen Ende: dem Weltverein der Arbeiter- und Bauernrepubliken.

Gibt es etwas Vernünftigeres als eine solche Gedankenfolge? Was könnte logischer sein, als die Arbeit der Kriegsmaschine, gleichgültig, für wen sie arbeitet?

Stecken Sie die Hand in ihr Getriebe, Suarès, und Sie werden sehen, wie recht die Maschine mit ihrem Recht hat. Das ist sie, Ihre Moral, die über die Gewalt verfügt!

* * *

Der Maximalismus ist im August 1914 aufgebrochen. Neben jedem Soldaten schritt ein Roter Gardist. Mit jedem Tag, der das Kleid und den Geist des Soldaten abnutzte, nahm der Doppelgänger festere Form an. Die letzten Gedanken und die Urgefühle strömten in das Schattenbild und füllten es, bis es ein Mensch war, der den alten Soldaten wie eine abgelegte Haut hinter sich herzog. Die als bürgerliche Imperialisten

ausgerückt waren, sie marschieren als proletarische Imperialisten weiter. Die Welt sollte den Vielen, den Starken, den Eroberern gehören. Sie sind unterwegs.

Man hat sie gerufen, und sie sind gekommen. Man hat sie gelehrt, wie man die Schwächeren sich unterwirft. Sie haben erfahren, welche Wunder die jähe Gewalt und der aufgerichtete Schrecken vollbringen, wenn sie auf den geringeren Widerstand stoßen. Die bestgearteten unter ihnen haben sich damit abgefunden, daß der Krieg keine weiche Sache ist. Und ganz nebenbei haben sie, auf dem Gebiet des Ideals, einiges gelernt, was durchaus ihre Hand und ihren Fuß hat. Unter anderm, daß alle Kathedralen zusammen nicht das Leben eines einzigen Soldaten wert seien, vorausgesetzt, daß er in den eignen Reihen kämpfe. Es wird eines Tages schwer fallen, sie zu überzeugen, daß eine Fabrik, ein Schloß, eine Bank, eine ihnen unbequeme Konvention, es wird schwer fallen, ihnen klarzumachen,

warum die gesamte bürgerliche Zivilisation und Kultur schwerer wiege, als das Leben eines einzigen Arbeiters.

So brauchen Sie, Suarès, in Ihrem höhnischen Spiel von der Revolution nur die Namen der Hauptpersonen zu ändern, und Sie haben, in seiner furchtbaren Groteske, das Spiel von diesem Krieg; Sie brauchen nur die Namen zu ergänzen, und Sie schildern den Krieg: den einen und unteilbaren Krieg.

Einen Schritt noch, den entscheidenden, und Sie sind unter uns.

Die hohe Säcrin taucht auf, sie hat selbst ihr Gewand abgelegt, um wahrer zu sein.

**Tribüne
der
Kunst und Zeit**

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben

von

Kasimir Edschmid

**Berlin
Erich Reiß Verlag**

Daß schon vor Jahren Ansätze bestanden zu einer Bewegung, die auf neues Weltgefühl aus ist in den Künsten, das ist bekannt. Daß die Bewegung durchdrang, weiß jeder. Es wäre Albernheit, hier noch Fanfaren zu blasen. Dringlicher erscheint es heute, wo jeder Greis „Stellung nimmt“, jeder Jüngling Unerträgliches schwärmt, den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will — keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen — nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen . . . sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren — — und so bei aller Weiteheit des Rahmens dennoch zur Rundheit zu kommen. Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Verantwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen, mit der Kunst als Zentralproblem, wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Poli-

tisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern“, sondern produktiv im eigentlichen Sinn der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Bisher sind erschienen:

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung

Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei

Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst

Walter Müller-Wulckow: Neue Architektur

Paul Bekker: Neue Musik

Max Krell: Über neue Prosa

Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs

In rascher Folge werden u. a. erscheinen:

Kurt Pinthus: Das neue Theater

Kurt Hiller: Aktivismus

Friedrich Markus Hübner: Philosophische u. moralische Grundlagen neuer Kunst

Alfred Wolfenstein: Neue Lyrik

Willi Wolfradt: Heutige Plastik

Gustav Hartlaub: Neue Graphik

Fritz von Unruh: Das neue Drama

Rudolf Leonhard: Gespräche über heutige Jugend und Kunst

Carlo Mierendorff: Hätt' ich das Kino

Walter Rilla: Gegen die Gewalt

Wilhelm Michel: Der Mensch versagt

Gottfried Benn: Narciß oder das moderne Ich

Weiterhin Bände von:

**Jean Debrit, J. G. v. Beerfelde,
Frans Masereel, René Arcos usw.**

Erich Reiß Verlag · Berlin W62

**Tribüne
der Kunst und Zeit
Eine Schriftensammlung**

Herausgegeben von

Kasimir Edschmid

X

**Frans Masereel
Politische Zeichnungen**

**Berlin
Erich Reiß Verlag
1924**

Politische Zeichnungen

von

Frans Masereel

Fünftes Tausend

Berlin
Erich Reiß Verlag
1924

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

Frans Masereel

von

Kasimir Edschmid

Der Belgier Masereel, der ein guter Europäer ist, hat das Schicksal, zeichnen zu müssen, wie ein anderer schreit oder stirbt. Er ist ein guter Soldat gewesen, und sein Kriegsdienst an der Idee begann früher und heftiger als irgendeines der Trabanten der Gewalt, und jeden Tag gab er der Genfer ‚Feuille‘ ein Blatt, das sich dem Wahnsinn der Welt entgegenwarf. Der Zeichner hatte da eine Tribüne, von der er wie nur irgendeiner der großen Mönche predigt.

Gleich ihnen hat er nur eine Fahne, die Glaube heißt, eine Waffe, die Humanität, und seine Feldherrn kommen aus anderen Bezirken als den „eisern“ kommandierenden, weil seine Welt gestaffelt ist aus Terrassen, wo zuletzt die Kriegerischen stehen und zu oberst die Beladenen.

Es ist ein Zufall, daß sein Himmel sich zeichnerisch gestaltet, denn er könnte seine

Intensität auf Hörnern blasen, in Gedichte schweißen, von den Schaubühnen herunterrufen. Denn nur daß er leidet unter dem Greuel von Krieg und Revolte läßt ihn anklagen und zeichnen. Aus biblischem Furor, nicht aus der Begeisterung der Linie kommt seine Graphik. In ekstatischem Zorn macht er seine Manifeste, nicht aus Groteske oder Liebe zur Kunst. Die Zeitung wird ihm das europäische Paukenfell, auf dem seine Proklamationen des Zeichenstifts trommeln.

Endlich ist über Daumier die Graphik wieder eingetreten in den Kreis des wissenden Mittelalters, das gesinnungsheiß den Ideen lebte und sie ausdrückte mit Mund und Aktion und Kunst, und wo die Zeit der schönen Künste auch die der ergreifenden Suchenden und tiefen Erkenntnisse war, für die zu streiten ein innerer Kreuzzug und ein legendärer Krieg war.

Am Ende dieser Kette steht der kleine Belgier und schafft mit einem Riesenmut und verbissener Verzweiflungsflamme. Das

formal Künstlerische ist nicht so bestrickend und straff wie sein Glaubensmuskel, allein die Spannung seiner Idee hebt ihn ins Bedeutende. Es kommt keine Ermüdung über ihn, wenn Tag auf Tag das Fechten neu beginnt. Seine Form erhält in der reißenden Aktualität der Tage die feste Grundform der zeitlosen Holzschnittproklamationen des Geistes aller Jahrhunderte, die zwischen Tod und Leben die süße Gewalt des wahrhaftigen Lebens suchen und in ihren wütenden Geißelungen der Zeitlichkeit im Strich und der Linie den besseren Glauben flagellantisch fordern.

Wenn „Connaisseure“ und Affen finden, sein Kunstwert sei zweifelhaft, begriffe er es nicht. Denn er arbeitet nicht wie Hirten und Lämmer in idyllischen Horizonten, sondern fanatisiert sich durch die Zeitlichkeit hindurch mit jedem Herzschlag zu dem magnetischen Kern seines sozialistischen Zukunftsgefühls. Er platzt in das Foyer der versammelten gegenwärtigen Gesellschaft und jagt die dekolletierte Attrappe in Fetzen an

den Rand seines graphischen Manifestes, in dessen Zentrum sein ethisches Postulat irgendwie zittert. Ein genialer und einzigartig neuer Journalismus der Gesinnung entsteht in der Zeichnung nunmehr, die nicht illustriert und niemals erzählt oder ergötzt und vertieft, sondern aufhetzt und heult und sich windet und blutet und am eigenen Leib jedes Laster und jede Barbarei des Kriegs und der Revolution aufbrechen läßt.

Eine Züchtigung der Zeitlüge beginnt, wie sie seit Jahrzehnten keiner sah, denn er hat nichts an sich von der Ironie und der grotesken Konstatierung Gulbrandssons, sondern die Zornröte des heiligen Wirkungswillens schlägt sich in jedes Werk. Die Schlagworte werden in die Luft gesprengt, und ein großes Demaskieren beginnt. Das fletschende menschliche Ungeheuer taucht aus den Transparenten, wo vorher die Gloriolen der Nationalhymnen klangen und alte Männer die Jünglinge verdarben, indem sie ihnen predigten, es sei schön zu sterben, statt in liebe-

vollerem Wettlauf der Arbeit die Menschheit zu schnelleren Siegen und heftigeren Befreiungen aufzurufen.

Zwischen dem befrackten Zug der Gewalthaber, die Wolkenkratzer im Arm, „Taylor . . . Business“-Schilder über sich, die Gesichte mit eisernen Corned-Beef-Larven plakatiert, anstürmen und dem Streiter, im Stacheldraht stigmatisiert, zwischen Engel und Landschaft, Granatloch und dem Skelettzug der Mobilisierten bewegt sich rastlos sein Griffel . . . das ist die Welt, durch die sein Aufruf heiß läuft. Tag für Tag geht seine Phantasie auf neue Schöpfungform aus, erobert sich neue Bastionen und hißt, fast ersterbend vor soviel Bemühung, vor jedem Tod zwischen Unflätigem und scheußlichem Auswurf immer neu die humanitäre Standarte. Ein genialer Kontakt gibt ihm aus Wolffbericht, Tittonirede, Stefanimeldung, Reuterdrahtung, Diskurs des Senators Reed, Anspruch des Bischof von Canterbury das Wechselbild, das Gegenteil. Sagt Clemenceau in der Kammer, er

habe gut geschlafen, verreckt in seiner Graphik ein Soldat am Marterpfahl.

Die gegenständliche Spannung wird ungeheuer in der Erregung, anfeuernd in der Wiederholung von Tag zu Tag, in der Ballung des stündlichen noch blut- und nervenwarmen Ereignisses. Die Lüge jedes Morgens schleift er an den Haaren durch seine gerechte Wut. Die Schminke glitscht herab unter der Hitze seiner Heftigkeit. Um die neue Welt zu suchen, rennt sein Herz anklagend und schreiend durch die Wälder des Zivilisatorischen und die verhaßten Städte. Hat er eine Etappe erreicht, vier Jahre dafür streitend, vier Jahre die kleine Brust dem wahnsinnigen Europa entgegengeschleudert, hat er den Frieden erreicht, liegt der als kalter Alp zwischen ihm und seiner Bemühung. Ach, er hatte ihn anders gewollt. Die Toten sind umsonst gestorben, und schon stehen in Zeichnung und Plakat die Steinplatten auf, und die Gefallenen beginnen ihren beschwörenden Zug in die Menschheit hinein, die

nichts gelernt hat und wenig begreift. Wütender wird seine Unrast nun. Er hat das Plakat der Gesinnung an die von vielen Schriftzügen der Verleumdung besudelte Säule Europas geschlagen; als keiner der Begnadetsten, aber der Tapferste sicher märtyrerhaft den Ausdruck der Seele graphisch zum Ausdruck der Zeit, dienend im Tagwerk, geführt, auf vieles verzichtet in dieser Erregung zu helfen, zu klagen, zu fordern und viele Menschen entflammt. Jede Zeichnung ein Gebot, jede Kurve eine Mahnung. Sein Plakat kennt keine Nation, keine Grenze. Das Manifest heißt immer: auf Kamerad. Jede Zeichnung hat ein Herz: *Confrères et Amis*.

Einer hat die politische Zeichnung aufgegriffen und ist unter die Menschen damit gelaufen, und weil seine Hand rein und sein Herz von schönen Träumen der Gerechtigkeit schmerzlich und leidenschaftlich bewegt war, hat das Paukenfell des geheimen Europas der einzelnen Handlung Größe und Tiefe des Klangs gegeben.

QUAND LA GUERRE VA, TOUT VA...

Le message Wilson a été accueilli dans les cercles officiels, commerciaux et politiques comme l'ample démonstration d'une longue durée de la guerre. Tous applaudissent à la fermeté des idées exprimées.

(Dépêche Havas du Chili.)

Wenn der Krieg geht, geht alles

Wilson's Botschaft ward in Kreisen der Regierung, des Handels und der Politik als bündiger Beweis einer langen Kriegsdauer aufgenommen. Alle rühmen die Festigkeit der darin niedergelegten Gedanken.

(Meldung Havas aus Chile.)



CONSCIENCE 1917

Nous sommes tous au combat sous les ordres de la conscience humaine. (Discours Clemenceau à la clôture de la conférence interalliée.)

Gewissen 1917

Wir stehen alle im Kampf unter dem Oberbefehl des Gewissens der Menschheit. (Rede Clemenceaus zum Schluß der Interalliierten Konferenz.)



MAIS LA CHASSE A LA GUERRE EST INTERDITE

La lutte contre le pavillon blanc est déclarée obligatoire pour les communes et les propriétaires fonciers, avec le concours de la jeunesse scolaire.

(Ordonnance du Conseil d'Etat du canton de Berne.)

Aber die Jagd auf den Krieg ist verboten

Der Kampf gegen den Kohlweißling mit Hilfe der Schuljugend wird den Gemeinden und Grundbesitzern zur Pflicht gemacht.

(Verordnung des Staatsrats im Kanton Bern.)



**LA LUMIÈRE,
LES HOMMES ET LEUR OMBRE**

Au cours des scènes tragiques qui se déroulent actuellement dans cette guerre, une lumière crue et impitoyable se projette sur tout acte et sur chaque homme. (Wilson.)

Das Licht, die Menschen und ihr Schatten

Im Lauf der tragischen Ereignisse, die sich jetzt in diesem Krieg abspielen, fällt ein grelles, unbarmherziges Licht auf jede Tat und jeden Menschen. (Wilson.)



MOLOCH A FAIM

Ce matin, l'attaque ennemie s'est produite sur un très large front.

(Communiqué français.)

Moloch hat Hunger

Heute morgen begann der feindliche Angriff auf sehr breiter Front.

(Französischer Heeresbericht.)



FAUT PAS S'EN FAIRE

Paris, 6, Havas. — Les journaux apprennent de Washington que le raid des sous-marins allemands aux États-Unis n'a produit nulle émotion dans les cercles officiels.

Man darf sich nichts draus machen

Paris, 6, Havas. — Den Zeitungen wird aus Washington gemeldet, daß die Unternehmung der deutschen Unterseeboote gegen die Vereinigten Staaten in offiziellen Kreisen keine Erregung verursacht hat.



ET LA BELGIQUE?

Depuis le début de la guerre, nous avons pratiqué une politique de ménagements à l'égard des neutres.

(M. Stresemann au Reichstag.)

Und Belgien?

Seit Kriegsbeginn haben wir den Neutralen gegenüber eine schonende Politik verfolgt.

(Stresemann im Reichstag.)



DÉCISIONS INÉBRANLABLES

... Les peuples américains et français... envisagent avec une fermeté inébranlable, dans la sereine conscience de leur devoir, la tâche libératrice qu'ils ont juré d'accomplir jusqu'au bout... (Poincaré.)

... En avant donc, avec Dieu, vers de nouveaux exploits et de nouvelles victoires! (Guillaume II. R.)

Unerschütterliche Entschlüsse

... Die Völker Amerikas und Frankreichs... fassen mit unerschütterlicher Festigkeit und im klaren Bewußtsein ihrer Pflicht die Aufgabe der Befreiung ins Auge, die sie bis zum Ende durchzuführen geschworen haben. (Poincaré.)

Und nun vorwärts mit Gott, neuen Taten und neuen Siegen entgegen! (Wilhelm II. R.)



PLASTIQUE MODERNE

Londres. — Les aviateurs britanniques sur le front de l'Aisne font un travail admirable.

Berlin. — Fidèle aux traditions l'escadrille a ajouté de nouveaux succès aux anciens.

Paris. — 8 tonnes d'explosifs ont été utilisées de cette manière, donnant les meilleurs résultats.

Moderne Plastik

London. — Die britischen Flieger verrichten an der Aisne-Front bewundernswerte Arbeit.

Berlin. — Getreu ihren Traditionen, hat die Staffel neue Erfolge den alten hinzugefügt.

Paris. — Acht Tonnen Sprengkörper wurden auf diese Weise verwendet und gaben die besten Resultate.



FÊTES DE L'AN: LES UNS MEURENT . . .
D'autres en profitent et s'amuseut.

Jahrestage: Die einen sterben . . .
Andere ziehen daraus Vorteil und Vergnügen.



CHAMPION DU PACIFISME

Je suis chaleureusement en faveur de la paix et je suis profondément convaincu que la paix ne peut pas être obtenue sans la victoire et sans que l'Allemagne reconnaisse qu'elle est battue. (Déclaration Cecil.)

Vorkämpfer des Pazifismus

Ich bin ein warmer Freund des Friedens und bin tief davon überzeugt, daß der Friede nicht erreicht werden kann ohne Sieg und ohne die Einsicht Deutschlands, daß es geschlagen ist. (Erklärung Cecils.)



3°

EST-IL PERMIS D'EN DOUTER ?

M. Barrès, dans l'Echo de Paris, écrit: Nous sommes autorisés à constater, le cœur débordant de joie, que les événements prennent un tour plus favorable pour la France et la liberté des peuples.

Ist's erlaubt zu zweifeln?

Maurice Barrès schreibt im Echo de Paris: Wir dürfen mit überströmender Freude unseres Herzens feststellen, daß die Ereignisse eine für Frankreich und die Völkerfreiheit günstigere Wendung nehmen.



MAIS LE VRAI DIEU RÉPOND: PAIX SUR LA TERRE ET BIENVEILLANCE PARMIS LES HOMMES

Washington, 9 (S. A.). — Le Sénat a adopté une résolution priant le président de lancer une proclamation au peuple américain pour que celui-ci consentit une minute de prière quotidiennement à midi pour invoquer l'issue victorieuse de la guerre.

Aber der wahre Gott antwortet: Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen

Washington, 9 (S. A.). — Der Senat hat eine Entschleßung angenommen, die den Präsidenten ersucht, einen Aufruf an das amerikanische Volk zu erlassen, daß dieses jeden Tag um 12 Uhr eine Minute lang für ein elegendes Kriegsende bete.



**LE SERMON DANS LA CATHÉDRALE . . .
... QUI N'A RIEN A VOIR
AVEC LE SERMON SUR LA MONTAGNE**

(Havas.) — Dimanche, a eu lieu, dans tous les diocèses de France, une journée de prière pour le succès des armées, prescrite par les évêques de France.

Des prières ont eu lieu aussi, dimanche, pour la même intention, dans les églises et les temples d'Angleterre, sur l'invitation du gouvernement.

*Die Kathedralenpredigt . . .
... die nichts gemein hat mit der Bergpredigt*

(Havas.) — Am Sonntag fand in allen Diözesen Frankreichs auf Verordnung der französischen Bischöfe ein eintägiges Gebet für den Erfolg der Heere statt.

Gebete zu gleichem Zweck fanden am Sonntag auf Aufforderung der Regierung in den Kirchen und Tempeln Englands statt.

Inschrift über dem Kruzifix: Du sollst nicht töten.



L'AUTEUR

C'est moi qui fais la politique.

(Discours Hertling.)

Der Urheber

Die Politik mache ich.

(Rede Hertlings.)



COMMENT ELLE SERA

Il veut la paix, mais par la guerre uniquement.

(Le président de la Ligue sociale démocratique d'Amérique.)

Wie er aussehen wird

Er will den Frieden, aber nur durch den Krieg.

(Der Vorsitzende des sozialdemokratischen Verbandes von Amerika.)



**Madame Sorgue au Congrès de l'Union socialiste italienne:
Vive la guerre! L'écho du front: Maman!!**

***Frau Sorgue auf dem Kongreß des Sozialistischen Bundes von Italien: Es
lebe der Krieg! Echo von der Front: Mutter!***



IL Y A TENSION ET TENSION

Nous, à l'arrière, supportons la tension comme nos soldats l'ont supportée, avec confiance, courage et espoir.
(Appl. prolongés.)

(Discours Bonar Law.)

Spannung und Spannung

Wir in der Heimat ertragen die Spannung ebenso wie unsere Soldaten sie ertragen haben, mit Zuversicht, Mut und Hoffnung. (Langanhaltender Beifall.)

(Rede Bonar Laws.)



LA GRANDE AUBE

Le peuple d'Amérique sent battre dans son cœur un grand sentiment de sympathie pour les hommes de tous les pays qui souffrent et sont opprimés. Il n'épargne ni son sang ni son argent afin qu'il puisse, lui et les hommes de tous les pays, voir luir l'aube du jour où triompheront le droit, la justice et la paix. (Discours de M. Wilson.)

Die große Morgenröte

*Das amerikanische Volk fühlt in seinem Herzen eine große Zuneigung
leben für die Menschen aller Länder, die leiden und unterdrückt werden.
Es spart nicht sein Blut noch sein Geld, damit es, und mit ihm die Menschen
aller Länder, die Morgenröte jenes Tages können leuchten sehen, da Recht,
Gerechtigkeit und Frieden triumphieren werden. (Rede Wilsons.)*



4

QUAND LE BATIMENT VA, TOUT VA

Dans mon for intérieur, je suis convaincu que les siècles de paix n'auraient pu cimenter l'union de cette nation comme l'a fait cette seule année de guerre et, mieux encore, si cela est possible, qu'elle cimenter l'union du monde.

(Allocution Wilson.)

Wenn der Bau geht, geht alles

In meinem innersten Gewissen bin ich überzeugt, daß die Jahrhunderte des Friedens die Einheit dieser Nation nicht so fest hätten kitten können, wie es dieses eine Kriegsjahr getan hat; ja, ein Besseres noch, wenn dies möglich ist: daß dieses Kriegsjahr die Einheit der Welt gekittet hat.

(Ansprache Wilsons.)



LES HOMMES ET LA GUERRE

Die Menschen und der Krieg

Der Sieger.

LA PRESSE



LE SABBAT

Ils se disent enchantés de leur visite au front américain, où ils constatent une confiance, une bonne humeur et un entrain extraordinaires. (Le Matin.)

Hexensabbat

Sie nennen sich entzückt von ihrem Besuch an der amerikanischen Front, wo sie eine Zuversicht, eine Wohlgelauntheit und einen Eifer ohnegleichen feststellen. (Le Matin.)



**PERSONNE NE L'ATTEND . . .
. . . SAUF LE MONDE ENTIER, À GENOUX**

Personne n'attend la paix cette année.

(M. le député Borlaud à la Chambre américaine.)

*Niemand erwartet ihn . . .
. . . Nur kniegebeugt die ganze Welt*

Niemand erwartet den Frieden in diesem Jahr.

(Abgeordneter Borlaud in der amerikanischen Kammer.)



L'INVOCATION SACRILÈGE

Malheur aux nations qui ont cru pouvoir éteindre pendant la guerre le flambeau du sentiment chrétien.

(Discours du prince Max de Bade au Grand Duc.)

Gotteslästerliche Anrufung

Wehe den Völkern, die während des Kriegs die Leuchte des christlichen Gefühls glaubten verlöschen zu können.

(Ansprache des Prinzen Max von Baden an den Großherzog.)



A LA FONTE ET SI ON COMMANÇAIT PAR CELUI-LÀ

A propos de la fonte prochaine de monuments historiques en Allemagne, la «Gazette de l'Allemagne du Nord» est d'avis que l'on peut facilement se consoler de la perte de nombreux monuments sans valeur et mal situés.

Zur Schmelze Sollte man nicht mit dem da anfangen?

Zur bevorstehenden Einschmelzung historischer Denkmäler in Deutschland bemerkt die Norddeutsche Allg. Zeitung, man könne sich leicht trösten über den Verlust zahlreicher Denkmäler, die ohne Wert und schlecht aufgestellt seien.



CIVILISATION

**P. T. S. — New-York. — Les races blanches représentent
la civilisation et l'instruction. (Discours du Sénateur Read.)**

Zivilisation

***P. T. S. — Newyork. — Die weißen Rassen stellen die Zivilisation und
die Bildung dar. (Rede des Senators Read.)***



LA MORALITÉ DE DEMAIN

Washington (Reuter) — Les Etats-Unis ne peuvent pas refuser leur rôle de guide moral, sans infliger à l'humanité une profonde déception.

Die Sittlichkeit von morgen

Washington (Reuter). — Die Vereinigten Staaten können sich ihrer Rolle als Führer zur Sittlichkeit nicht entziehen, ohne der Menschheit eine tiefe Enttäuschung zu bereiten.



AU PAYS DES 14 POINTS

P. T. S. New-York. — Une souscription publique sera ouverte vers la fin du mois de juin en vue de la construction d'un grand monument de la victoire à Washington.

Im Land der 14 Punkte

P. T. S. Newyork. — Ende Juni wird eine öffentliche Subskription erlassen werden zugunsten eines großen Siegesdenkmals in Washington.



CE N'EST PAS UN RÊVE

Ceux qui sont morts, sont morts pour qu'une abominable guerre ne recommence pas. Nous sommes, non des rêveurs, mais des réalisateurs de la paix.

(Déclaration de M. Bourgeois au banquet de délégués des nations.)

Das ist kein Traum

Die Gefallenen sind gefallen, damit ein verabscheuenswürdiger Krieg nicht von neuem beginnt. Wir sind keine Friedensträumer, sondern Friedensverwirklicher.

(Rede von Bourgeois beim Bankett der Völkerabordnungen.)



LES VICTIMES INNOCENTES

Paris 16. — Au cas où l'Allemagne refuserait de signer le traité, les Quatre ont décidé le blocus absolu.

Die unschuldigen Opfer

Paris 16. — Für den Fall, daß Deutschland die Unterzeichnung des Vertrags verweigern sollte, haben die Vier die vollständige Blockade beschlossen.



FINIS CORONAT OPUS

Rome (P. T. S.). — Le député Monti Guarniero a présenté à la Chambre un projet de loi demandant que le Podgora, le Monte San Michele et le Sabotino, théâtres de la guerre, soient proclamés monuments nationaux.

Ende gut, alles gut

Rom. — Der Abgeordnete Monti Guarniero hat in der Kammer einen Gesetzesvorschlag eingebracht, der verlangt, daß der Podgora, der Monte San Michele und der Sabotino, Schauplätze des Kriegs, zu Nationaldenkmälern erklärt werden.



ET LA DANSE RECOMMENCE

Laibach, 10 (ag.). — Le Bureau de presse tchéco-slovaque communique: Aujourd'hui a commencé avec un grand succès la mobilisation de cinq classes d'âges. Les soldats sont arrivés en grand nombre et très joyeux.

Und der Tanz beginnt von neuem . . .

Laibach, 10. — Das tschecho-slowakische Pressebüro teilt mit: Heute begann mit großem Erfolg die Mobilmachung von fünf Jahresklassen. Die Soldaten stellten sich in großer Zahl und in sehr heiterer Stimmung.



POUR COMPLÉTER LA DANSE

Petrograd (Wolff). — Le choléra a éclaté à Petrograd. Environ cinq cents cas ont été annoncés hier.

Um den Reigen vollzumachen . . .

Petersburg (Wolff). — Die Cholera ist in Petersburg ausgebrochen. Gestern wurden ungefähr 500 Fälle gemeldet.



SOUVENONS-NOUS

Nous devons nous souvenir des grandes leçons de cette guerre.

(Discours de M. Clemenceau, à Londres.)

Denken wir daran . . .

Wir müssen an die großen Lehren dieses Krieges denken.

(Rede Clemenceaus in London.)



7°

ELLES SE SUIVENT . . .

Londres (Reuter). — On rapporte que le gouvernement hongrois a déclaré la guerre bolchéviste contre une série de pays voisins.

Sie folgen einander . . .

London (Reuter). — Es wird gemeldet, daß die ungarische Regierung einer Reihe von Nachbarländern den bolschewistischen Krieg erklärt hat.



L'EXPOSITION ?

Rome (Stefani). — Du 12 au 17 octobre aura lieu à Rome la IIe conférence interalliée pour les invalides de guerre. La conférence sera complétée par une exposition.

Die Ausstellung?

Rom (Stefani). — Vom 12. bis 17. Oktober findet in Rom die zweite interalliierte Konferenz für die Kriegsinvaliden statt. Die Konferenz wird durch eine Ausstellung ergänzt werden.

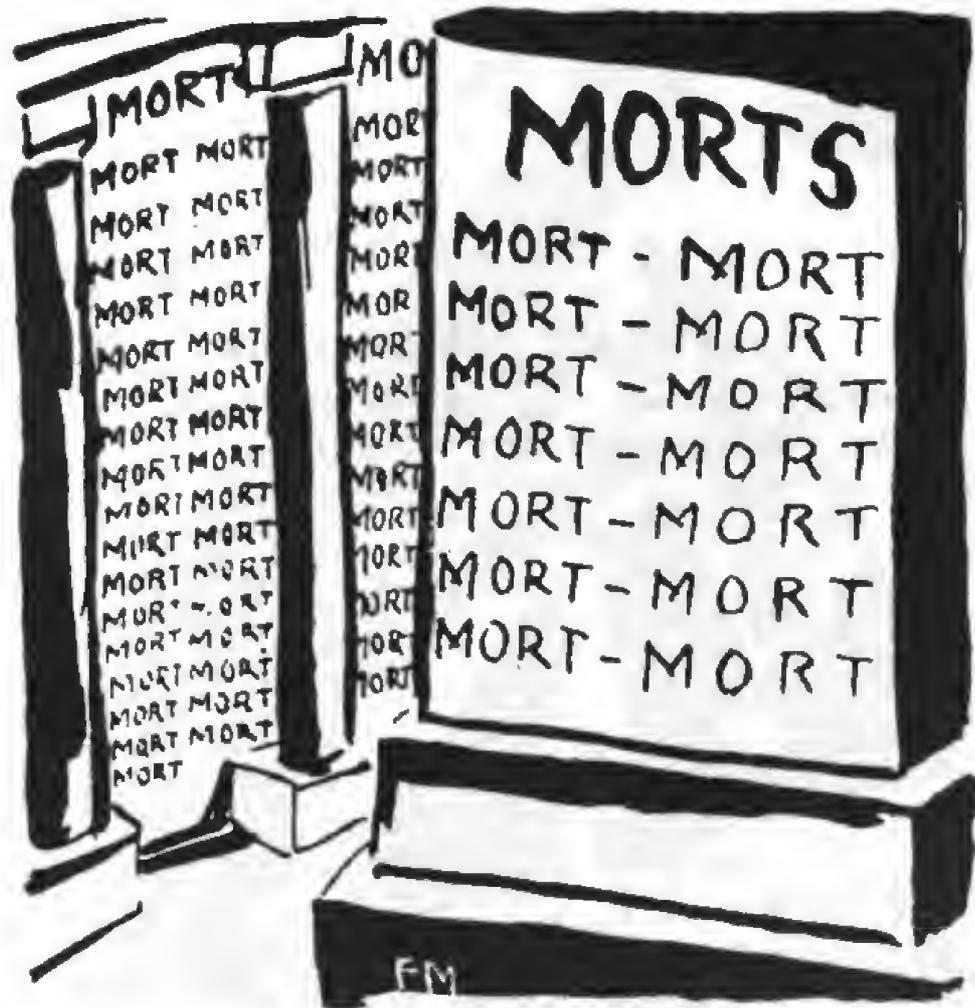


UN EXCELLENT MONUMENT NATIONAL

Rome (P. T. S.). — Il est question de faire ciseler les noms de tous les 500 000 soldats et officiers italiens tombés dans la guerre, dans le monument géant de Victor-Emmanuel II, à Rome. Le monument deviendrait ainsi un excellent monument national.

Ein ausgezeichnetes Nationaldenkmal

Rom (P. T. S.). — Man spricht davon, die Namen sämtlicher 500 000 italienischen Soldaten und Offiziere, die im Krieg gefallen sind, in das Riesendenkmal Emanuels II. zu Rom einmeißeln zu lassen. Das Denkmal würde so zu einem ausgezeichneten Nationaldenkmal werden.



CE N'ETAIT PAS LA PEINE

Washington (Havas). — La Ligue des nations prévoit une action militaire pour protéger ses membres.

Das war nicht der Mühe wert

Washington (Havas). — Der Völkerbund sieht eine militärische Aktion zum Schutze seiner Mitglieder vor.
(Aufschrift auf dem Grabstein: Gestorben für die Tötung des Kriegs.)



HEUREUSEMENT QU'ILS ONT LA TÊTE SOLIDE

P. T. S. — Milan. — A l'assemblée de protestation contre la paix de Versailles, M. Turati dit que l'heure des prolétariats et des peuples a sonné.

Glücklicherweise haben sie harte Köpfe . . .

P. T. S. — Mailand. — Bei der Protestversammlung gegen den Frieden von Versailles sagte Turati, die Stunde des Proletariats und der Völker habe geschlagen.



**HIER C'ÉTAIT UN CRIME . . .
AUJOURD'HUI**

Chacun n'aura qu'une pensée: en tuer beaucoup, jusqu'à ce qu'ils en aient assez. (Général Gouraud.)

*Gestern war es ein Verbrechen . . .
Heute . . .*

Jeder soll nur einen einzigen Gedanken haben: viele von ihnen zu töten, bis sie genug davon haben. (General Gouraud.)



Tribüne der Kunst und Zeit

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von

Kasimir Edschmid

XI

Willi Wolfradt
Die neue Plastik

Berlin

Erich Reiß Verlag

1920

Die neue Plastik

von

Willi Wolfradt

Dritte Auflage

Berlin
Erich Reiß Verlag
1920

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

**Dem Musiker und Freund
Arthur Willner**

Geschrieben Januar 1919

Das plastische Bildwerk ist wesentlich materiell, ein Ding, anzufassen, vorhanden. Aber es steht bei uns, ob wir im Bild des Dinges seine Dinglichkeit oder seine Bildhaftigkeit aufsuchen wollen. Es steht bei dem, der die Dinge macht, das Bild Mittler des Dinges oder Sinn des Dinges werden zu lassen. Das heißt: ob es das dem Sein enttauchte Sinnbild des Werdens — oder das aus dem Werden zum Sein sich verfestigende Bild in Urnacht heimkehrender Besinnung sein soll. Danach bekommt es eine Gravitation zur Quelle oder zur Grenze, zum Wesen oder zur Emanzipation, zum Elementaren oder zur Differenzierung.

Dies ist die fundamentale Wahl des Zeitgeistes vor dem Körperlichen, vor der Substanz überhaupt: ob er den Körper, die Sub-

stanz als Kern des Wesens oder als Gehäus des Wesens auffassen will, — anders ausgedrückt: ob er das Wesen der Dinge als in ihrem Körper beschlossen oder als jenseits und trotz demselben geschehend erkennt.

Wir stehen also vor dem plastischen Ding als dem Gleichnis des Dinges überhaupt und verfügen, ob es in seiner körperlichen Gestalt mehr vom Urgrund seines, ja allen Seins oder mehr von der Gebärde eines jenseits des elementaren Seins geschehenden Werdens und Auswirkens bergen soll. Es heißt, das Sein eines Körpers betonen, wenn man in seiner Darstellung all das hintansetzt, was ihn kennzeichnet abgesehen von den Grundbedingungen seiner Existenz. Solche Grundbedingungen wären etwa seine Dreidimensionalität, seine Kontinuität, seine Substanz, seine Statik. Dagegen ist die Bewegtheit, die Physiognomie, die Aktion eines Körperwesens vielleicht äußerst kennzeichnend, nicht aber seine Existenz als Ding — bedingend. Ein Plastikstil also, der danach

strebt, das Sein zu formen, wird in gewisser Weise absehen von allem, was nicht Bedingung, sondern Widerspruch, Auflösung und Durchbrechung der Existenz ist.

Die Plastik der letzten Jahrzehnte und Jahre zeigt einen allgemeinen Zug zur Gestaltung des Seins, ein stetiges Abebben dessen, was eine Durchbrechung oder Verschleierung des Existentiellen bedeutete. Neues Gelten des Steins, des Blocks, des Körperhaften hat den Reichtum der Gebärden und Aktionen mehr und mehr überwunden. In der Malerei ist die illusionistische Leugnung der Malfläche ihrer Betonung gewichen; die Architektur gönnt der Wand einen neuen Stolz; und ganz entsprechend hat sich die Plastik auf ihre elementaren Gestaltungsmöglichkeiten besonnen. Sie hat die Form auf die in den einfachen Bedingungen ihrer schieren Existenz sich sättigende Körperlichkeit reduziert. Die Konzentriertheit und Geschlossenheit des Steins, der enthaltsam von Zerklüftung und zer-

setzender, auflösender Gliederung das Gesicht seiner materiellen Schwere eher wahrhaft als aufzuheben trachtet, die summarische Gehaltenheit und kernhafte Ballung der neuen plastischen Form versinnbildlichen treffend das in sich beschlossene, unzersplitterte und einfache Dasein, in dem Material und Idee noch zur Einheit harmonieren, und wo es Sinn und Sendung ist, sich selbst zu erfüllen.

Wie sehr aber auch die Darstellung des Seins im Wollen der neuen Plastik liegen mag, sie ist nur seine eine Seite und muß sich tatsächlich mit einer anderen, fast entgegengesetzt gerichteten Dominante dieses Wollens auseinandersetzen. Mit diesem Dualismus der Tendenz nimmt die neue Plastik nur an der Problematik der gesamten modernen Kultur teil, zu der es gehört, in jeder Lebensform ihren Gegensatz als Latenz aufzunehmen, sei es als einen Faktor des Ausgleichs oder als ein Moment des Konflikts. So macht es die eigentümliche Problematik

der neuen Plastik aus, der Elementarisierung der kubischen Form eine gesteigerte Dynamik des Ausdrucks, der neuen Geschlossenheit einen neuen Gestus, der neuen formalen Logik eine neue Psychologie zu gesellen. In nichts aber verrät sich das tiefste Wesen des hier untersuchten Ausschnittes der modernen Kultur besser, als in der Wandlung des ursprünglichen Gegeneinanders der sich widersprechenden Tendenzen zu einem Ineinander.

Gestus: Das ist die Quintessenz alles dessen, was jenseits dem reinen Sein liegt. Der Gegensatz von Sein und Werden trägt sich künstlerisch aus als die Antipodie von Masse und Gestus. Jedes Kunstwerk ist ein Schauplatz dieser ephemeren Auseinandersetzung, ja, jedes Kunstwerk ist im Grunde nichts als das. Die Kunst ist quasi ein einziges Abreagieren dieses metaphysischen Konflikts. Wenn man nun der neuen Plastik nachsagen kann, daß die Pole ihres Wesens mit den Seiten dieses allgemeinsten Konflikts

identisch sind, so heißt das, daß sich in ihr das prinzipiell künstlerische Begeben zu besonderer Intensität verdichtet hat.

Wir erwarten, die neue Plastik sei der Ort entschiedenster Spannung zwischen Sein und Werden. Hier würden die Angriffe der Dynamik auf die kubische Existenz mit heißestem Ungestüm prallen. Aber von vereinzelt dynamischen Exzessen abgesehen, eignet der neuen Plastik ein Stil äußerster Beruhigung. Der Abstand vom modernen Malstil, der keineswegs ein hemmungsloses Austoben des Dynamischen, sondern ebenfalls ein Zugleich von Elementarisation und geheizter Gebärdung enthält, ist frappant. Grund: Nicht Verdrängung oder Auflösung der Materie durch die Empfindung, nicht Destruktion der reinen Form durch die ätzende Säure des Gestus, — sondern statt dessen eine tiefe Vereinigung und stille Durchdringung des Kubischen und des Dynamischen, der Masse und des Gestus, — womit das Wesen der jüngsten Plastik und zugleich ihre

Schönheit und kulturelle Bedeutung bezeichnet sei.

Ein Zeitalter lebhaftester analytischer Neigungen ist im Begriffe, in Europa durch eine synthetische Reaktion abgelöst zu werden. In der Plastik liegt von Haus aus eine Bestimmung zu Konzentration und Einheit, die es erklärt, daß gerade sie berufen ward, das moderne synthetische Wollen zu gestalten. Der junge Mensch entwickelt als ersten seinen Tastsinn. So glänzen primitive und junge, aber auch zu ihrer Jugend flüchtende Kulturen in der Plastik, die die Kunst des Tastbaren ist. Wichtiger aber ist: in der Plastik spricht die Substanz als solche ihre eigene Sprache und arbeitet mit ihrer Festigkeit und Undurchdringlichkeit, mit ihren statischen Notwendigkeiten, ihrer Schwerzerlegbarkeit und materiellen Unleugbarkeit der Vereinheitlichungstendenz geradezu vor. Dadurch, daß die Plastik fester als irgendeine Kunst (außer der jedoch durch

ihre Zwecke determinierten Architektur) an die Substanz gebunden ist, ist sie vor allen anderen Künsten zur einheitlichen Form berufen. Jede Plastik.

Was wäre einheitlich, wenn nicht das Sein? Eben wenn ein Gebilde eine solche Verflechtung und Organisation der Teile aufweist, daß ein kontinuierlicher Lebensstrom sie zu durchheilen und ein Gesetz sie zu regieren scheint, sprechen wir ihm vorstellungsmäßig die Qualität des Seins zu. So ist also vollends solche Plastik, die den Ton auf die (das Sein konstituierenden) Grundbedingungenkörperlicher Existenz legt, synthetisch; und da die Synthese jeder Plastik (wie soeben festgestellt) sozusagen im Blute liegt, so ist solche Plastik die eigentliche und echte. So darf man der summierenden, auf Gebundenheit und Vereinfachung, auf Sein und Ursprung gerichteten Plastik nachrühmen, daß sie ihrem innersten Wesen Ausdruck verleiht, und darf Zeiten solchen Plastikstils sicherlich als Blütezeiten der eigentlich plastischen Kraft ansprechen.

Das schwerer zu bearbeitende, daher ein längeres und besonneneres Schaffen erzeugende Material der Plastik, ferner aber die unabweisbar sich aufzwingende Beziehung der dreidimensionalen (zweckfremden) Kunst zum menschlichen Körper, der als ein regulierendes Vorbild, als Kanon wirkt, bestimmen von vornherein die konservative Neigung der Plastik. Und so fällt der modernen Plastik insbesondere die Rolle einer mäßigenden Reaktion zu, die das chaotische Widereinander der Richtungen, wie es etwa in der Malerei herrscht, beträchtlich ausgleicht und der einzelnen Form ihre jähe Zerrissenheit nimmt. Dieser Umstand eben verleiht, im Gegensatz zur modernen Malerei, hier der synthetischen Tendenz das Übergewicht.

Darstellung des Seins auf der einen, dynamisch gesteigerter Ausdruck auf der anderen Seite waren die beiden Dominanten der neuen Plastik. In der neuen Malerei ist gewiß auch die erste als Tendenz aufzeigbar. Es führt

•

eine deutliche Linie, die etwa bei Gauguin in den Lichtkreis der Gegenwartsbetrachtung eintritt, über Picasso, Henri Rousseau, Matisse, Purrmann, Pechstein, Erbslöh, Hofer, Otto Müller, Pellegrini, Marc usw., die aber auch bei Cézanne, Munch, Klee, kurzum bei fast allen Starken und Schwachen aufzeigbar ist und beweist, wie mächtig das Moment des in sich beschlossenen Seins auch in der neuen Malerei wirkt. Wie wäre denn auch zu erwarten, daß gleichzeitige Plastik und Malerei voneinander nichts wissen. Weit lebhafter aber schlägt die Welle dynamischer Expansion über die Leinwand unserer Tage. Sie schäumt alle Namen in einen allgemeinen Strudel hinein, sie ist die Grundlage des modernen Malstils. Sie peitscht auf das Bild der Natur ein, daß es sich in wilden Kraftlinien anbäumt, sie zerrt und preßt die Menschenleiber zu rasender Himmelfahrt, sie beult die Stirnen und klüftet die Gesichter, gischtet empor in fiebrig zuckender Gebärde, sie tobt einher in gellenden und lohenden, in zy-

nischen und hymnischen Farbekstasen, fällt in glitschenden Kurven und polternden Kaskaden über die zerwühlte Fläche, zickzackt elektrisierten Kontur, wirft Menschenstapel auf, schießt ins Diagonale und zertrümmert die runde Anschaulichkeit in grausam-vieleckige Splitter, sie geilt jäh heran, um gebrochen abzustürzen, sie engt und schnürt unmäßig die Gewalten, um furchtbar zu explodieren, sie stöhnt und stirbt, aufersteht und triumphiert aus Höllenschwärzen in Posaunenglanz, umjagt mit Gigantenschritt den vagen Unkreis aller Möglichkeiten, gespannt und geladen mit Empfindung, zerberstend in Expression. Ein zentrifugaler Fanatismus sprengt alle Form, um die kaleidoskopische Zersprengtheit, das Dominogefüge der Scherben Form zu nennen. Unbändiger Utopismus hastet in atemlosem Tempo und sich in Sehnsuchtsbränden verzehrend über das Sein hinweg ins be rauschende Nichts — und schwingt sich aus kühnen Negationen durch den Raketenwald

••

aktivistischer Forderung hindurch in kaum erahnbare Imagination hinüber. —

Im ganzen betrachtet, ist die moderne Malerei eine heftige Revolution, die mit dem vielschneidigen Werkzeug impressionistischer Analytik durch den Kosmos pflügt, um bis zum Wesen der Dinge gewaltsam hindurchzustoßen. Auch ihre letzte Einstellung geht auf Synthese, aber sie gestaltet diese Synthese noch nicht. Wie auf dem Grunde des revolutionären Chaos der politischen Gegenwart ein fester Wille zum Staat liegt, dessen Vorstellung noch das anarchistische Weltbild wie mit dem Winkelmaß zimmert, so liegt der dynamischen Wucherung divergierender und sich hart überschneidender Formvorstellungen in der Malerei der Gegenwart ein unentwegter Wille zum Aufbau zugrunde. Da ist bei allem Umsturz des Gewohnten und Gefälligen eine Besinnung auf die Fläche, ein Zug zum Geometrischen, eine klare Absage an die Illusion, ein konstruktives Streben, ein Augenmerk auf die Vor-

gänge der Gewichtsverteilung, Akzentverschiebung, Aufteilung, Rhythmik und so fort, so daß die Baugesinnung auch der oft so gesetzlos erscheinenden neuen Malerei ganz außer Zweifel steht. Aber wenn sie auch in jedem Falle zur Synthese gedeiht, wie es ja keinen künstlerischen Eindruck gibt, ohne daß irgendwie die Vereinheitlichung oder (wie es die ästhetische Wissenschaft nennt) die „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ zustande kommt, so bleibt es fast immer bei einer Synthese, in der die revolutionäre, psychodynamische, antimaterielle Tendenz die Führung hat, wie es dem Wesen des Malerischen im Gegensatz zum Plastischen auch nur entspricht.

Hier, glaube ich, darf die geistige Struktur der neuen Plastik bereits mit der vollen Komplikation ihrer Eigenart bezeichnet werden, ohne unverständlich zu bleiben: sie ist die Synthese des analytischen und des synthetischen Wollens der Moderne, unter der Oberhoheit (Präponderanz) der synthetischen Tendenz, wie sie der Anschluß an die Grund-

bedingungen des körperlichen Seins notwendig bewirkt.

Unmöglich, von der neuen Plastik zu sprechen, ohne immer wieder von Plastik ganz im allgemeinen zu sprechen. Und das deshalb, weil die Plastik unserer Zeit eine Renaissance des spezifisch Plastischen bedeutet.

Die Plastik etwa des Barock hat Ungeheures vor die Menschen hingestellt. Aber sie hat die Menschen dabei just um alle Plastik gebracht. Sie ist ein oft berückend kühner und genialer Putsch gegen die Urgesetze der Steinsprache, ein Sprung über die Einheit des Dinges, eine blendende Rücksichtslosigkeit gegen die Tast- und Stehwünsche im Menschen. Man denke nur: Puget! Tatze und Schrei! Das packt — aber es erlöst nicht. Man kommt über die Verblüffung nicht hinweg, daß diese furiose Bewegung starr ist, daß sie steht und bleibt. Eine Versinnlichung eigener Seinselemente

ist daraus nicht zu entnehmen. Das aber ist die Wurzel aller künstlerischen Wünsche der Gegenwart. Erhöhung des Körpergefühls, des Eigenbewußtseins! Wir wollen in der Schwere des Steins das Wunder des Gewichts erleben, wollen an den Proportionen des Steins die Magie der Funktion, in der kubischen Geschlossenheit der Skulptur den Mythos vom Fürsichsein des Einzeldings erfahren, um für Last, Organisation und Individualität des eigenen Körpers im Kunstwerk ein Exempel statuiert zu sehen und uns selbst daran zu begreifen.

Nach so vielen Jahrzehnten verkümmerter Schätzung des Körperlichen und verkümmerter Körper hat der Geist endlich wieder Einblick in die ursächliche Verbundenheit seines Lebens mit der körperlichen Substanz gewonnen. Etwas wie ein Körperfrühling (in Wirklichkeit eher ein Frühling der Substanz: vgl. die Handlung in der modernen Erzählung, die Tat im politischen Denken!) ist über die hirnhypertrophe Kultur des Westens

gekommen. Gymnastik ist ein neuer Ernst geworden. Der blutlose Duckmäuser von einem Gelehrten, der kranke, in seiner Erscheinung verwahrloste, an der Tinte festgeklebte Literat: sie sind im Verschwinden. Langsam bekommt der Tanz etwas von seiner kultlichen Würde zurück. Ein guter Schritt, ein fester Atem, eine volltönende Stimme gelten wieder etwas. Eine geistige Bewegung kann heute nicht mehr eine rein zerebrale Angelegenheit sein, sondern sucht im physischen Dasein Wurzelgrund.

Die Beispiele zu häufen, ist kaum vermeidlich. Der Aufschwung der Plastik veranschaulicht nur diese Auferstehung des Leiblichen. Das Innenwesen körperlicher Existenzbedingungen, der Geist ihrer funktionellen Ineinanderordnung, kurzum: das Sein steht neu im Brennpunkt des seelischen Erlebens. Und das bringt unsere Plastik in Verwandtschaft mit der klassisch-hellenischen, daß beide sich auf dem Körpergefühl aufbauen. Gewiß, das ist letzten Endes die

Grundlage aller Kunst, wirkt mittelbar jedwede Form. Aber die neue Plastik ist unmittelbar von jener Lust am Sein, am Leben, am Körperhaben gespeist, aus dem Geist des Fleisches, aus der Transzendenz des Physischen geboren.

Was meint: „neue Plastik“? So wertvoll die Zerlegung des kunstgeschichtlichen Ablaufs für die Typenbildung und diese wieder für die Klärung der Stilentwicklung gewesen ist, die moderne Neigung zur Synthese, die auch in der Wissenschaft wirkt, fühlt sich von so glatter Aufteilung des nimmer stockenden, einheitlichen Ablaufs der Geschichte befremdet. Wo sollte im Strom die Grenzlinie sein, an der das Alte endet und das Neue beginnt?

Selten nur tritt eine schöpferische Persönlichkeit so unzweideutig in den Vordergrund, daß man einfach nicht darum herumkommt, von ihr ab das Neue zu datieren. Rodin aber war eine Potenz solchen Ranges. Ob-

wohl das, was hier als „neue Plastik“ betrachtet wird, in den meisten wesentlichen Punkten gerade als antipodisch zu ihm, als Überwindung Rodins gelten muß, so ist der Autor der „Eva“ und des „Denkers“ und insbesondere des „Balzac“ doch der Beginn der plastischen Renaissance. Zwar ist die Annäherung an das Neue geradezu ein Abebben des Rodinismus; aber erst Rodin hat das geistige Niveau für das Neue geschaffen. Indem sich seine Nachwirkungen mit denen Adolf Hildebrands, des Bildhauers und strengen Formtheoretikers, kreuzten, lebte das Neue auf, in dem sie beide sind, wie die Reaktion das sie provozierende Zuständliche in sich birgt. Und sie sind darin in einer von Hans von Marees vorgebildeten organischen Verschmelzung, die nun bestimmend wird für die Folge.

Der Begriff einer „neuen Plastik“ im weiteren Sinne kann sich aber nicht auf den Bezirk der nach Rodin und Hildebrand entstandenen plastischen Schöpfungen be-

schränken, sondern muß auch alles das umfassen, was das Sehen aus dem Kunstgut früherer und fremder Epochen als Gegenwartigkeit erlebbar macht. Und es hat seinen guten Sinn, hier eigens darauf hinzuweisen. Die konservative Natur der Plastik stellt nämlich eine so besonders innige Verknüpfung zwischen Moderne und Vergangenheit her, daß Vorwürfe wie „Niggerel und Manierismus“, die mit Vorliebe gegen die neueste Plastik erhoben werden, ganz unangebracht erscheinen. Wenn Plastiker sich Stilen der Vergangenheit anpassen, so ist das etwas grundsätzlich anderes wie in der Dichtung oder in der Malerei. Nämlich kein archaisierendes Plagiat oder dergleichen, sondern ein Einlenken in die immanente Tendenz des Plastischen überhaupt, die eine Rückkehr zum Ursprung, zum Schoß ist. Die alten Stile primitiver Völker waren meist elementarer, — daher der Zug zum Elementaren die neue Plastik oft den alten Formen näherückt. Das Plastikwerden der Plastik,

die so lange zum Malerischen, zur Entkörperung, zur Illusion abgeirrt war, weist in die Richtung der Primitive. Neben den Qualitäten des Vorstoßes werden die stilleren der Besinnung leicht übersehen, indem vergessen wird, daß die Besinnung der Vorstoß in die Vergangenheit ist. Nicht irgendwelche Formen werden jetzt wieder aufgenommen, sondern solche, die in sich den gleichen Rhythmus tragen wie die Bewegung des Zurückgehens auf sie. Mit anderen Worten: eine Besinnung auf zentrifugale Elemente, auf Zerrissenheit und Auflösung hätte nichts von innerer Notwendigkeit, könnte also durchaus manieristisch sein, wohingegen Zentripetalität selbst eine besinnungsmäßige Bewegung ist. Es gibt nicht Besinnung auf das Werden, nur auf das Sein.

Was Rodin gibt, ist freilich Werden und Wachsen und hat noch nichts von jener kubischen Abgeschlossenheit, in die aller Gestus sich zurückgezogen hat. Er hat noch nicht das vorwaltende Erlebnis des Körperbaus,

kein Gran Empfindung würde er der puren Dreidimensionalität opfern. Doch hebt bereits mit Rodin die Neugeitung des Körperlichen, als eines Moments im seelischen Bewußtsein, an, indem es zum transparenten Gefäß einer gleitenden Innerlichkeit wird. Sie ist atmosphärisch, Psyches Gabe, ein Duft über oder unter der schimmernden Marmorkhaut. Nicht eins etwa mit Fleisch, Gelenk und Materie. Nicht Geist der Substanz. Aber doch eben auch nicht mehr erschöpft in Faltenwurf und Aktion. Statik ist nicht Rodins oberstes Gesetz, gewiß nicht. Aber sie dämmert bereits leise durch den unfaßbaren Melos seiner Steinrichtungen herauf und festigt sich bereits in einigen derberen Körpern („Denker“) zum Rückgrat. Noch ist die bildhafte Erscheinung, nicht das dingliche Sein, Rodins Konzeptionspunkt. Aber in dem psychischen Leben seiner Darstellungen entfaltet sich eine Einsamkeit und Tiefe, daß der Atem des schlummernden Seins sie unversehens einhüllt. Außerdem

aber ist Rodin für uns die Befreiung von einem hohlen Akademismus, dessen schematische Ruhe nicht Beruhigung, sondern Leere war. Rodin wurzelt seine Kunst gewiß nicht in den Schoß der säftetreibenden Erde ein, aber in ihm lebt doch eine feine Sinnlichkeit, von der die Eiszapfen Canova und Thorwaldsen nichts ahnten. Unkultlich und fern aller hieratischen Strenge, hat seine Kunst durch die Tiefe ihrer Beseelung und ihre tragische Haltung, durch die zarte Blüte ihrer Erotik und durch ihren irrationalen Glanz einen vollen religiösen Unterton, dessen Hallen nicht mehr abreißt, bis in unsere Tage. Rodin gibt ein Schwankendes und Transsubstantiiertes, aber er gibt es in geistig so gereifter Lage, gleichsam in solcher inneren Kondensation, daß er der modernen Verfestigung und Substanzwerdung gleichwohl vorarbeitet. Er ist nicht Besinnung, aber er ist voller — Sinnung. Er ahnt kaum den Ursprung seiner Kunst aus dem Block, aber er ist originell, d. h.

seinem eigenen Ursprung nahe und immerhin in halb resigniertem Kampf mit dem Block. So steht Rodin am Eingang dieser Epoche der plastischen Kunst, ihr Widerpart, und zugleich doch ihr Wegbereiter. Und vielleicht immer noch ihr Größter.

Vom Griechentum, von der freien Heiterkeit des Seins war Rodin weitab. Ihn befruchtete die vielregige Problematik des modernen Lebens, aber nicht die zweifelsfreie Organik der vermöge ihrer Seinslust und Selbstverständlichkeit starken Existenz. Erst die Synthese aus beidem macht den neuen Menschen aus. Einiges mögen die Deutsch-Römer dem Plastikstil des 20. Jahrhunderts davon vererbt haben, aber man wird diese Erbschaft auch nicht neben dem überschätzer dürfen, was sich ganz natürlich aus der Körperschnsucht an formalen Reflexen derselben entwickelt hat. Als Stifter eines neuen Regelgefühls, als Propheten eines formstrengen künstlerischen Idealismus aber haben die Marées, Fiedler und Hilde-

brand ihren Anteil am Neuen. Der Letztgenannte vollends wirkte durch die Bauleistungen, Werksolidität und Phraselosigkeit seiner maßvollen Kunst als Reiniger und Aufruf zur Besinnung. Sein etwas trockenes Griechentum, das mehr lehrhaft als erfüllend war, nahm begierig den Zustrom an Seele auf, der von Rodin ausging. So steht auch er am Eingang des Gartens der neuen Plastik.

Von allen Künsten haben sich die Musik und die Plastik am engsten einem Kanon angeschlossen, einer festen Regel oder Grundform. Ein vereintartetes System einer Harmonie von Tönen im einen Falle, der natürliche, nach seiner gesunden Vollkommenheit hin idealisierte menschliche Körper im anderen Falle dienen als feste Größe, auf die alle Form als eine Abwandlung ihrer bezogen wird. Form heißt: Abweichung vom Kanon. Indem dieser in aller Äußerung gleichsam als Maßstab enthalten ist, be-

deutet er eine feste Bindung der Form. Aber wie die Uniform jede kleine Inkorrektheit oder Veränderung des Anzugs auffällig macht, so läßt der Kanon gerade die feineren Differenzen der Gestaltung sehr deutlich hervortreten und ermöglicht eben ein leises und doch deutliches Aussprechen.

(Zwischenbemerkung: vielleicht findet die merkwürdige Tatsache, daß die Briten weder eine nennenswerte Plastik noch Musik hervorgebracht haben, in dieser Gemeinsamkeit der beiden Künste ihre Erklärung. Denn der britische Mensch ist von Natur aus stark gebunden, die Kunst aber gestaltet immer im Sinne der Sehnsucht, d. h. dessen, was man nicht hat. Daher in England zarte Lyrik und dynamische Dramatik vorherrschend.)

Der engere Anschluß der neuen Plastik an den Kanon des menschlichen Körpers bedeutet für sie einen deutlichen Schritt auf dem Wege zum Ursprung, da der menschliche Körper eine recht gedrängte, statische, einheitliche, kubisch eindeutige Form hat

und ja gerade der Prototyp des Organisierten für uns ist. Vor allem gibt es keinen unmittelbareren Repräsentanten des Seins als unseren Körper, von dem ja alle Seins-erfahrung direkt stammt.

So ist denn der menschliche Körper, befreit meist von allen Hüllen, von allem Beiwerk und aller Umgebung, der einzelne Leib das fast ausschließliche Thema der neuen Plastik geworden. Weder Gewand noch Gruppe entsprechen heute unseren Forderungen nach Einheitlichkeit, Zusammenfassung, Geschlossenheit und Gebautheit der Form. Die Gruppe mag der Künstler noch so innig mit einheitlicher Empfindung durchdringen, mit einer Aktion umschließen, sie bleibt ein Vieltteiliges gerade als Sein, ein Plural der Existenzen, ein Gegeneinander oder bestenfalls Miteinander von Gliedern. Rodin hat späterhin versucht, die Gruppe im Block festzuhalten, Klinger ist von ähnlichen Bemühungen zu jenem grotesken Bildwerk, „Drama“ heißt es wohl, verführt worden, dessen

Widerorganik, Ruhelosigkeit und Nichtschaubarkeit kaum zu übertreffen sind. Rodins „Bürger von Calais“ beweisen aber eben dadurch, daß sie zu dem psychologisch Tiefsten und Reichsten aller Zeiten gehören, wie feind die Gruppe der Plastik ist; wirkt doch auch diese durch subtile Fügung weitgehend vereinheitlichte Zueinanderordnung mehrerer Körper wie eine Szene auf dem Theater. Ehedem meinte man, den innigen Zusammenhang der Teile durch ihre Mimik herbeiführen zu können, wollte mittels der Gebärde die Gruppe zur Geschlossenheit bringen. Heute hat eine von der Physis des Steins, des Klotzes belehrte Einsicht gezeigt, daß nur die Annäherung an den unzerklüfteten, massiven, einheitlichen Block die elementaren Forderungen zu befriedigen vermag. Ist schon der Einzelmensch kein ursprüngliches Gebilde — die Gruppe ist es erst recht nicht.

Die Gegenwart fordert von der Plastik: Tastbarkeit. Darin mag man das Wiedererwachen eines Sinnes erblicken und wieder-

3*

um jene Renaissance des Körpergefühls und der schamfremden Sinnlichkeit als einer geistig legitimierten Instanz bestätigt finden, oder man mag sich darauf besinnen, daß das primitive Getast die Schwere und Rundung des plastischen Massivs unmittelbar zu erleben berufen ist und, wie es denn auch des Eros bevorzugter Sinn ist, den Eindruck des Seins am reinsten zu vermitteln vermag. Der tiefe Zusammenhang der Tastbarkeitsforderung mit dem ganzen Wesen unserer Plastik liegt ja zutage. Die Gruppe jedoch entzieht sich der Tastbarkeit: die kompliziert sich kreuzenden Innenflächen der Gruppe sind der tastenden Hand entzogen. Sie kann wohl im großen und ganzen den Umfang der Gruppe abfühlen, aber die dramatische Beziehung zwischen den Teilfiguren muß ihr selbst bei großer Schulung entgehen.

Überdies nötigt die Gruppe die Bewegung, aus ihrer Latenz hervorzutreten, um zum Träger des vorganghaften Lebens, das sich zwischen den Teilen entspinnt, zu werden.

Und es wird schwer sein, diese handlungsbedeutende Gebärde mit jener Reinheit der Flächen und Umrißlinien zu vereinen, die der Wunsch nach harmonischer Einfachheit erfordert.

Auch gegenüber einer weiteren, erst recht nicht unbedingten, aber doch im Wesen der neuen Plastik gegründeten Forderung wird die Gruppe in der Regel versagen: es ist die Forderung der Allseitigkeit. Sie liegt der modernen Kunst so nahe, wie die der Allweisheit dem allgemeinen Geistesleben. Einseitigkeit und Spezialistentum gehören der analytischen Epoche an, während Allseitigkeit eine synthetische Konsequenz ist. Auch das Relief ist heute selten geworden oder hat sich, wo es besteht, der Flächenkunst genähert. Die Allseitigkeit, die den Beschauer um die Plastik herumschreiten läßt, gibt diesem Schritt ein Ebenmaß der Bewegung, das zum vasomotorischen Erlebnis der Rundheit und Harmonie der Plastik, aber auch ihrer Isoliertheit wird. Nur das Allseitige ist

vollständig, also abgeschlossen. Die Gruppe wird es im allgemeinen nicht vermeiden können, durch leere, verwirrende, unrythmische Linien und Flächen die Gleichvertheiltheit der Leitwölbungen zu durchqueren. (Wenn es doch gelingt, das zu vermeiden, so wird es nur auf Kosten der Gruppenhaftigkeit geschehen können. Unter diesem Vorbehalt gibt es natürlich Ausnahmen von allen hier und in der Folge aufgestellten, stets nur im Prinzip geltenden Regeln. Selbstverständlich setzt sich die lebendige Kunst immer über die Regel hinweg.) Die Gruppe gründet sich zu sehr auf den psychologischen Kontakt Mehrerer, um der Logik des Körperlichen an sich entgegenzukommen.

Aus ähnlichen Gründen bevorzugt die neue Plastik den unbekleideten Körper, wie sie es übrigens zumeist getan hat. Nach einer impressionistischen Epoche, die sich an die Erscheinung hielt mit all ihren Zufälligkeiten und Hüllen, bedeutet die Nacktheit wiederum eine Rückkehr zum Wesen und zum Sein.

Alles Kernhafte wird vom Gewand verschleiert, die Tastbarkeit vermindert, die Substanz des Körpers dem Auge entzogen. Das Gewand ist — ganz wörtlich genommen — vielfältig, es lockert die ruhige Geschlossenheit der festen Masse, läßt sie in Bewegung verrieseln. Die organische Einheit, der Bau, das klare Gefüge des Leibes läßt es schwimmen und die Schwere, die heilige Schwere, entflattern. Das Gewand hat etwas Uernstes und Triviales, das den einsamen Schlummer des körperlichen Seins profaniert; es ist nicht Element, sondern Zutat, nicht plastischen, sondern malerischen Wesens.

Was wäre mehr gegen den Sinn der Zeit als eine malerische Plastik? Haare sind das Malerischste am Menschen, obschon ihm organischer verbunden als etwa das Gewand. Es ist nur eine selbstverständliche Konsequenz des neuen Stils, die Haare, jenes vielteilige, in sich überaus bewegte, diffuse und denkbar unkubische Element,

zur Masse, zum Wulst zu binden, die Nachahmung der stofflichen Besonderheit hintanzusetzen, Perücke und Kopfform nahezu zu verschmelzen. Gefielen sich andere Zeiten darin, jede Locke einzeln aufzulegen, so ist eine leichte Wellung der ganzen Haarmasse heute in der Regel das äußerste, was gewagt wird. Der Kopf ist mehr oder weniger ein Würfel oder eine Kugel; diese ausgesprochene und einfache Grundform soll das Haar möglichst wenig verstecken, mag dessen Eigenform physiognomisch so bedeutsam sein, wie sie will. (Die moderne Frisur entspricht den plastischen Forderungen: Scheitel und kompakte, helmartige Bildungen herrschen vor. Männer mit Locken sind vollends selten geworden und auch das immer häufigere glattrasierte Gesicht gehört in diesen Zusammenhang.)

Überhaupt hat auch die Physiognomie an Geltung eingeübt. Noch Rodin, der noch die Gruppe, das Haar und (seltener) das Gewand gibt, gipfelt alles im Physiognomischen. Es

ist die Besonderheit seiner lebensprühenden Porträtbüsten, wie eine bis ins Letzte individualisierende Lebhaftigkeit, eine vibrierende Durchnervtheit sich darin zur schlagenden Charakteristik erhebt, so daß man oft bis auf Sprechakzent, Räuspern und Schnaufen die spezielle Persönlichkeit vor sich zu sehen und zu hören meint. Bei Rodin ist gleichsam alles Gesicht. Rilke sagt einmal von der Gestalt des „Mannes der ersten Zeiten“, jede Stelle seines Leibes sei ein Mund. Nun ist wohl von allen Teilen des Gesichts der Mund der substanzloseste, unkörperlichste, dem Getast unzugänglichste. Er ist das Organ des Atems und der Rede, die ins Weite weisen; er ist das aktivste Mitglied des ganzen Gesichts. Die Leiber Rodins haben in der Tat das alles vom Mund, sie atmen und verströmen. Da lugt aus jeder Schenkelgrube oder Brustsenke eine individuelle Physiognomie. Demgegenüber erscheint in der Folge: die Typik, die das Gesicht so weit zum Schematischen vereinfacht,

als es dem Ausdruck des Seins irgend zuträglich ist. Die subtile Modellierung der Züge geht auf in straffer Beschränkung auf wenige Hauptformen, und auch diese scheinen weniger um ihrer selbst willen gegeben zu sein, als um der Proportionierung der reinen Kubik willen. Es geht bis zur völligen Löschung der Ähnlichkeitsansprüche. Selbst im Bildnis, das doch immer ziemlich an die persönliche Gesichtsform gebunden ist, wird mehr der Mensch als ein Herr soundso dargestellt; vollends in freieren Aufgaben herrscht die Typik. Auch das augenblickliche, handlungsmäßige Mienenspiel, die Gebärde der Gesichtszüge, verschwindet um der dauernden Verhältnisse und einfältigen Formen willen.

Es scheint hier ein ursprünglicher Gegensatz zwischen Plastik und Naturalismus aufgedeckt zu werden. Die Widergabe des Zufälligen und Momentanen ist gegen den Sinn der Plastik, denn deren echte Aufgabe ist das Sein, und das Sein ist jenseits des Zufälligen und Momentanen. Unter Naturalismus ist

ja nicht eine Betrachtungsweise zu verstehen, die die innerste Natur der Dinge aufgreift, sondern im Gegenteil diejenige, welche ihre empirische Erscheinung ins Auge faßt. Die Reproduktion des optischen Eindrucks steht eher der Malerei zu. Spärlich genug sind denn auch die impressionistischen Versuche in der Plastik ausgefallen. Rodin gehört keineswegs dahin, wie man fälschlich oft hören kann. Troubetzkoi, Carpeaux („Ugolino“) und unzählige kleine Namen kommen hier in Betracht. Diese wie mit Spachtel und Pinsel bearbeiteten Unkörperlichkeiten sind denkbar unorganisch und gestaltlos, wirken bei aller technischen Meisterschaft und allem Temperament wie Experimente. Es ist kein Zufall, daß die Opposition zum Naturalismus wieder einmal eine große Plastik heraufgeführt hat. Denn die Typisierung in der neuen Plastik ist nicht etwa das Produkt eines zufälligen Sichbegegnetns zweier Tendenzen, nämlich einer antinaturalistischen, überimpressionistischen

mit einer elementarisierenden, vereinheitlichenden, sondern diese Tendenzen erweisen an dieser Stelle nur besonders deutlich ihre sachliche Identität. Typik ist: Zurückführung auf das Allgemeine, den Schoß, die Substanz. Das Sein ist nicht individuell, es ist typisch.

Der Leib herrscht. Wie das Haar sich den Grundformen des Schädels unterordnen muß, so der Schädel seinerseits dem Hauptmassiv des Rumpfes. Die physiognomischen Details treten hinter der Funktion zurück. War bei Rodin der ganze Leib Antlitz, so wird jetzt das Antlitz zum Leib. In extremen Fällen können sich kaum noch Ohren, Mund und Nase behaupten. Wir kommen wieder zur Maske und zur Puppe. Nur das Grundsätzliche tritt im Ausdruck hervor. Runzeln, Falten, Zerklüftungen gleichen sich aus, um einer runden Reinheit der gewölbten Fläche, um stereometrisch-einfacher Bildung des Körperlichen nicht im Wege zu sein. Das Gesicht hat nur wenig mehr von jener reich-

bewegten Fläche, die es zum feinen Spiegel der Seele macht, sondern ist aufgegangen im Kubus, der erst dadurch die allseitige und undurchbrochene Geschlossenheit gewinnt.

Rückkehr zur Typik ist die Voraussetzung der religiösen Kunst, um die alles in unserer dem Religiösen mächtig zustrebenden Kultur wirkt. Jeder Gott wird in einer Sphäre des ganz Wesentlichen vorgestellt, die jenseits der bunten Welt des Individuellen liegt. Das Ding, einsam und unberührbar wie es ist, ruft eine Scheu hervor, die unbedingt religiös genannt werden muß. Die Anfänge der Plastik sind umgekehrt aus religiöser Scheu, die sich das distanzierende, verehrbare Ding schuf, entstanden. So ist der Weg der neuen Plastik zum Ding: ein Weg zur kultlichen Kunst. Je weniger das Kunstwerk sich in Effekten verausgabt, um so geheimnisvoller wird es. Je schweigsamer, um so heiliger.

Rodins Skulptur ist in allen Fibern Seele. Und gerade darum so irdisch; denn nur in

der Latenz, dem Körper einverleibt, entzieht sich die Seele unseren Begriffen. Die Mystik des ruhenden, toten, aber darum nur um so geheimnisvoller lebenden Dinges, seine brütende, lautlose, hypnotische Macht über den unsteten Menschen, die entsetzliche Unbeirrbarkeit des Dinges inmitten der Chaotik unseres Alltags und der geheimnislosen Betriebhaftigkeit der Straßen und Bureaus: das sucht sich die Plastik zu eigen zu machen. Schon das Elementare des Steins macht uns befangen. (Man kann da einfach nichts Entsprechendes wie: „Ach je, Leinwand, Farben und Pinsel“ denken.) Die Maske in ihrer Starrheit vollendet das, denn sie ist uns fremd, und doch unser aller Urbild — wie Gott.

Und wie die Dargestellten durch die Dämpfung ihrer persönlichen Züge einer Gemeinde von Namenlosen einverleibt werden, so taucht auch der Künstler wieder unter in dem Chor der Anonymen, der allein berufen sein wird, uns eine religiöse Kunst zu schenken, wie

sie die Gotik und die exotischen Kulturen besaßen, erschaffen nicht von einigen Namhaften, sondern von der unsichtbaren Schar der Erfüllten, die da wirkten als die Hand der Allgemeinheit selbst.

Auch die Gebärde tritt in der neuen Plastik in den Rumpf zurück, aus dem sie kam. Wie Haar, Gewand und Physiognomie ist auch das Spiel der Gliedmaßen ein Veränderliches, das nicht das Sein der Gestalt ausmacht, vielmehr es durchbricht und aus der Geschlossenheit der Masse herausfährt wie auf alten Bildern die Seele aus dem Körper. Die Geste ist der Erzfeind des Plastischen. In ihr gewinnt die Linie eine selbständige Macht, die dem Körper gefährlich wird. Sie hetzt das Sein aus seinen Tiefen und zerpulvert es zu Aktion. Die Gebärde tastet selbst und ist nichts weniger als tastbar. Es ist bereits zur Genüge gesagt, was die Gebärde alles im Schilde führt, denn Haar, Gewand, Gruppe, individueller Gesichtsausdruck: das sind ja

nur besondere Erscheinungsweisen der Gebärde, und ihre Übel hinsichtlich der echten Plastik sind die Übel der Gebärde.

Während der Plastikstil etwa das Barock sich in heftigen Gestikulationen geradezu erschöpft und auch Rodin noch den Körper aus der Gebärde heraus entstehen läßt, macht sich bereits bei Adolf Hildebrand durch die Würdigung der Anatomie des Rumpfes eine Fortwendung von allem Gebärdenstil bemerkbar. Und in der Folge können wir beobachten, wie sich die Arme dichter an die Masse des Körpers anlegen, sogar ganz mit ihm zu verschmelzen wagen. Nicht selten hängen die Arme still und erfüllt herunter, und einfach, mit zwanglos aneinandergeschlossenen Beinen, steht die unbewegte Vertikale des Aktes in einer Konzentration aller Kräfte vor uns, die lange Zeit völlig verlorengegangen war. Dieses schlichte, entspannte Dastehen ist geradezu die Grundstellung der neuen Plastik geworden. Daneben ein Sitzen und Hocken, das eine noch

engere, blockmäßig summierende Ineinanderfaltung der Gliedmaßen gestattet, bis letzte Versuche, etwa die eines Archipenko, mit gewaltsamer Knäuelung und embryonalen Verplumpungen sowie künstlichen Torsobildungen ein Minimum an Gebärde, eine ganz verdichtete Fassung herzustellen suchen.

Daß uns der Torso, die durch die abschleifende, abrundende Gewalt der mahlenden Jahrhunderte von der Gebärde aller Glieder und des Kopfes befreite Skulptur, nicht mehr als Krüppel und zerbrochener Plunder gilt, sondern in seiner besonderen Schönheit (nicht nur als Antiquität) erkannt wird, kennzeichnet das Wollen der neuen Plastik. Der Torso wirkt auf uns gar nicht als Bruchstück, sondern als der aus allem Fragmentarischen herausgeschälte Kern, als Vollendung, als ein Unzerstückbares, als letztes oder doch vorletztes Produkt der Rückverwandlung ursprungwärts: zum Block aus Stein.

(Noch eine Anmerkung zur englischen

Plastik, die dadurch so interessant ist, daß es sie nicht gibt. Die Engländer sind im allgemeinen Menschen mit höchst eingeschränkter Gebärdensprache, gelassen und gebunden in ihrem ganzen Auftreten. Die Plastik hat nun diese beiden psychologischen Voraussetzungen: das Herumfahren der Hände im Raum oder die Vorwegnahme der tastenden Gestaltungsgebärde in der Vorstellung einerseits — und andererseits die Sehnsucht nach Gebärdenlosigkeit, nach Verfestigung des körperlichen Ausdrucks. Diese Sehnsucht aber wird naturgemäß nur der haben, der an einem Übermaß der Gebärde laboriert — und das ist gewiß nicht der Engländer, dem beide Voraussetzungen des plastischen Gestaltens somit fehlen.)

Es besteht die Gefahr, daß die hier gemachten Feststellungen für endgültiger und unbedingter gehalten werden, als sie in der widerspruchsvollen Wirklichkeit ernstlich zu sein den Anspruch erheben können. Alle

Wirklichkeit steht unter gewissen Gesetzen, ohne sie darum durchaus zu befolgen. Vor allem aber für die Moderne ist jenes Gegenüber der Tendenzen so charakteristisch, das vorhin in seinem Zugleich von Entsagung und Begehrt, von Besinnung und Erregung, von Verinnerlichung und Ausdrucksstreben zur Genüge beleuchtet worden ist. Auch die neue Plastik hat Teil an dieser Dualität; wie sollte es auch anders sein.

Gerade die Gebärde wird zum Zünglein an der Wage und zum Empfängnispunkt der Synthesis. Der dynamische Antrieb, der Expressionismus der Moderne fordert die Gebärde ebenso stürmisch, wie das Sein sie zähmt. Zwei Kräfte modeln an ihr, eine aktive, die auf ihre Steigerung drängt, und eine reaktive, die sie zu begrenzen und einzufangen trachtet. Das Ergebnis: ein Sich-die-Wage-Halten der Einflüsse, das bald dorthin, bald hierin neigt, im ganzen aber zu wechselseitiger Durchdringung und Befruchtung wirkt. Wir finden Bildungen voll-

4*

kommener kubischer Abschließung und solche, in denen die Ausdruckskurve alles an sich gerissen hat. Aber das sind Ausnahmen und Entartungen, die allenfalls als Reinkultur der einzelnen, aus dem Ganzen herausgelösten Formtriebe gelten dürfen. Die Art selbst geht auf Vermählung. Sie steigert und speichert und übertreibt die Explosivgewalt der dynamischen Kraft, indem sie sie durch die feste Form gleichsam wie durch schmale Zylinder jagt; sie läßt die Bewegung nur gerade um so viel aus der Latenz heraustreten, als es die der Latenz innewohnende Spannung erzwingt; sie beutet den Stachel der Hemmung phantasievoll aus und gewinnt gerade aus dem Brodeln und Kochen der Stille Heizstoff. Wie das leise nur atmende Meer unendlich beklemmender ist als das sturmgepeitschte, wie der schüchternere Laut oft umreißt, wenn heroisch schmetterndes Pathos kalt läßt: so ist die schamhafte, zart und sparsam sich regende Gebärde oft viel reicher an Ausdruckskraft,

als das wildeste Recken der Arme und das protzigste Spreizen der Beine. Wie die tiefer denn alle flüchtige Lust verschachtete Sehnsucht von der Distanz lebt, so die verinnerlichte, sublimierte Gebärde der neuen Plastik von den materiellen Hemmungen, die ihr seitens der körperlichen Substanz auferlegt werden. Sie entwickelt eine sangliche Sprache der halben Bewegung, der feinen Geste und ganz schlichten Lebendigkeit, die in ihrer legendaren Einfachheit so packend und bergeversetzend ist, wie Matthias Claudius oder Christian Morgenstern oder das „Über allen Wipfeln“.

Die Rückkehr zur Grundform erlaubt dem Künstler, mit kleinen Mitteln stark zu sein. An der frei und gelassen dastehenden Gestalt hat die leiseste Neigung des Hauptes, die schüchterne Hebung der Hand, das scheue Anheben einer Ferse etwas Bezwingendes. Die zärtliche, hauchartige Modellierung eines Leibes verwandelt die ganze Welt. Ein Armebreiten bekommt ganz aus sich heraus

das Pathos einer das All umfängenden Liebe, sobald es sich melodienklar abhebt über einem Ensemble rein ausschwingender Flächen. Eine schmale Dehnung im Gelenk, ein hüpfender Vortakt im Knie, ein saches Hochkrampfen der Schulter, ein silbernes Elinzeln der Lippen: das Auge des Betrachters weiß kaum davon, und doch ist dieses Minimum an Gebärde gewaltiger in der Wirkung als alle verzückte Akrobatik. Die Verhältnisse der Körperteile und ihre Verschiebungen, die Spitzung oder Rundung, Kehlung oder Wölbung einzelner Formen, etwa der Schultern, die Verlängerung oder Kürzung des Halses: das sind die Grundlagen einer takterfüllten, verhaltenen und dabei des wahrhaft Großen wohl mächtigen Ausdruckskraft geworden. Die strotzende Schwellung, die kahle Glätte, der keimende Ansatz, das zage Abzweigen eines Gliedes und sein Heimweh nachher, die frohe Buchtung und ein müdes Abgleiten, kühnes Erkern und resigniertes Insichlehnen, schmerzliches Beu-

gen und heitere Andacht des unbeirrten Geradevorsichhin: man nennt es, und könnte tausendmal mehr nennen, und finge doch den Reichtum der Register dieses behutsamen Instrumentes nicht ein.

Die Oberfläche gewinnt ein blühendes Eigenleben, nicht durch delikate Wiedergabe des Details, nicht durch verwirrende Entfaltung ihrer kichernden Lockung, nicht als Physiognomie — sondern als Funktion, als Abschluß der körperlichen Substanz gegen das Außen. Ist sie doch das, worin die kubische Form ertastet wird, was als Vereinheitlichendes allseitig den Kern umschalt; die reine Fläche, die wie in ein schützendes Tuch alle Kräfte bindet und ihren Dornröschenschlaf bewacht; die Grenze, welche die Summe aller zum Massenzentrum hingezogenen Werte zieht. Auf der Oberfläche, die der Spiegel der Tiefe ist, malt sich das doppelte Gesicht der neuen Plastik. Sie bleibt die feste bindende Grenzfläche, aber sie wird gleichsam durchscheinend. Von innen her

buchtet das in den Schranken der Immanenz zurückgehaltene Leben heran, die Körperseele macht das geschmeidige Gewebe der Haut zu atmenden Formen schwellen, man sieht unter ihrem bebenden Teppich die dunklen Säfte kreisen, und in einem Espenzittern erkennen wir die Spuren jener dämonischen Gewalten, die ein überlegener Stilwille gehindert hat, im Cancan der Gebärden auszubrechen. Oft gleich einem gesenkten Auge ist diese Oberfläche, nach innen gewendet, bereit, sich aufzutun, schamhaft lächelnd.

So ist die Nacktheit der neuen Plastik von der unbeirrbaren Keuschheit eines starken, aller Koketterie baren Körperbewußtseins; und sonder Lüsternheit und niedlicher Pikanterie spannt sich die schöne Oberfläche der Haut aus als ein den Körper in seiner Existenz Bedingendes und verzichtet auf die kosigen Lockungen des Deshabillés. Die strömende, duftende Haut war Rodins wunderbarstes Wunder; daher hat die Schar seiner

Nachfolger vielleicht der Gestaltung ihrer Feinheiten, des hauchartigen Flaums, des porigen „Korns“, des rührenden Schmiegens mehr Raum gegeben, als es der neuen Gesinnung entsprochen hatte. Schließlich aber hat die Masse sich auch hierin radikal durchgesetzt und hat die Oberfläche immer strenger auf ihre Funktion als Abschluß verwiesen, nicht ohne all ihre Gebärde auch noch in sich hineinzunehmen, gleichsam aufzusaugen.

Dynamik fordert Gestus, Verfestigung beschneidet ihn: die Synthese findet dazwischen den Ausweg, dem kubischen Ganzen in seiner gesammelten Form Gebärde zu geben. Die Masse selbst wird Träger des Ausdrucks; trägt als Masse den des Hinaufgreifens, des Empfangens, der Abwehr, des Erlöschens. Der Gesamtrumpf wird Gebet oder Reue, nur vermöge seiner Längsdehnung oder seiner Einrollung. Schlankheit wird Sehnsucht, und Stämmigkeit wird Mut. In einem seltsamen Winkel wartet der Tanz,

und ein statischer Widerspruch kündigt Katastrophen. Eine kaum merkliche Trübung sonst vollkommener Symmetrie wird Tränen entfesselnder Seufzer verbissener Wehs. Der Körper ist da nicht mehr Schauspieler der Empfindungen, sondern in seiner dinglichen Existenz von den Grundrhythmen der Empfindung unmittelbar bedingt. Das Oval einer Körpersilhouette flösse etwas breiter aus, und es wäre ein anderes Wesen und ein anderes Lied. Das erst vollendet die Substanzwerdung des Seelischen, seine Verleiblichung.

Ein gemeinsames Verlangen führt sowohl aus der Forderung nach kubischer Besinnung wie aus den dynamischen Tendenzen heraus zum Monumentalen: das Verlangen nach Klärung. Im Monumentalen klärt sich die Form und die Empfindung. Weithin wirken soll das Monument. Das will von ihm Einfachheit, Gedrungenheit, klaren Aufbau, Kontur. Nicht viel Finessen und

Details. Alles karg und dicht. Aus dem Stehen oder aus dem Ragen kann das kommen: da ist der Abstand von Statik und Gestus nicht mehr so groß. Man kann der Endgiltigkeit oder dem Werden ein Denkmal setzen. Aber so gewiß im Standbild des Endgiltigen öffentlich gezeigt werden soll, wie es geworden ist, und wie in dem des Werdens das Ziel wird sichtbar gemacht sein müssen, zu dem es strebt — so hat die Statik Ausdruck, und der Ausdruck bestimmt das statische Gesetz. Im Monumentalen schmilzt das alles ineinander und gibt dem Sein riesige Gebärde, der Handlung gefügte Form. Andererseits erzeugt in der neuen Plastik der synthetische Charakter eine heimliche Monumentalität, die noch aus ihren stillsten Gebärden wirkt.

Eine noch andere Quelle aber speist den Monumentalismus der Gegenwart: der jugendliche Freiheitsdrang. Wie die Gefühle selbst, so wagt sich auch das gestaltete Gefühl wieder ins Freie der Öffentlichkeit;

und wie für das gesamte Leben, politisches und persönliches, die Öffentlichkeit neue Bedeutung erlangt hat, so auch für die Kunst. Expressionismus ist eigentlich eine Scheulosigkeit des Äußerns und Öffentlichmachens, zutiefst verwandt mit dem seine Nacktheit nicht scheuenden frischen Stolz der Körper. Der metaphysische Zusammenhang zwischen Freiheit und Bindung wird darin aufs Neue offenkundig, daß Freiheitsdrang allemal zu einer Restitution der strengen Form führt. Man schämt sich heute so wenig der öffentlichen Begeisterung wie des freien Dastehens, und dieses Bekenntnis zum selbständigen Sein findet im statuenhaften Gebaren der neuen Plastik seinen Ausdruck. Man fürchtet sich immer weniger, sich so zu geben, wie einen Gott geschaffen hat (hat einen doch Gott so geschaffen!), und fühlt im eigenen Sein das Millionensein der Allgemeinheit mitschwingen. Der eigene Körper wird öffentliche Angelegenheit. Nicht gestört von überladendem Sockel, trivialem

Umbau oder dekorativer Säulenhalle tritt die monumentale Figur frei in den weiten Raum hinaus wie auf ein Forum, ohne kokettes Schauspiel, bei aller Öffentlichkeit ganz mit sich allein, gehüllt in den Mantel der hellenisch-freien Selbstverständlichkeit, ohne Wissen um ein Publikum. Die Werke der neuen Plastik unterhalten ganz selten Beziehungen zu einem Objekt außerhalb des materiellen Raums ihrer Körperkontinuität, — sie verkehren nur mit sich selbst. Aber im hellen Licht tun sie das, nicht in heimlicher Zurückgezogenheit; frei und in sich beschlossen wie Tier und Pflanze.

Es ist offenbar kein Zufall, daß heute die Tierplastik einen so starken Aufschwung genommen hat. Die tierische Form, die ihrer Natur nach jenseits der individuellen Gebärde oder Physiognomie als Bild des unzerspaltenen Seins besteht, kommt den Forderungen des neuen Plastikstils weit entgegen. Andererseits erfährt logischerweise die Dar-

stellung des Menschen bei Betonung der körperlichen Substanz, der Einheitlichkeit und Typik eine tierähnliche Ausprägung, wie primitive Volksstämme sie in Wirklichkeit besitzen. Man könnte manche Darstellung menschlicher Körper sinnvoll zur Tierplastik rechnen, wie es in der Vergangenheit manche antropomorphe Tierdarstellung gegeben hat. Diese Leibhaftigkeit und keusche Schamlosigkeit, die unverwirrte Heiterkeit des Ganz-mit-sich-beschäftigt-seins: das kommt nur Wesen einer größeren Naturnähe zu, als die meisten von uns sie sich bewahren konnten. Das Tier ist dem Stein und dem Holzklotz zudem verwandter, als der differenzierte homo sapiens, so daß die Annäherung der Aktplastik an den elementaren Stein ihr einen Geruch von Animalität zuträgt. Auch hier mag erkannt werden, daß die Anlehnung der neuen Kunst an primitive Formen, etwa die der Negerplastik, keine willkürliche Mode, sondern ein Geschehen von tiefer innerer Notwendigkeit ist.

Überdies besteht insofern ein enormer Unterschied zwischen dem Stil der primitiven und dem der heutigen Plastik, als jene kein Zurückdenken aus dem Überdruß, keine Besinnung zur Einfachheit ist, sondern die naive Einfachheit des Anfangs. Etwa bei Wertung der Modellierung ist diese Betrachtung nicht ohne Belang. Ehedem war eine glattpolierte Körperfläche unmodelliert, während sie heute eine bis auf ein Minimum beschränkte Modellierung aufweist. Es kam ehedem kaum darauf an, ob die Wölbung der Oberfläche genau so oder anders verlief, während heute die Nuance alles ist. Wir haben eigentlich eine sehr heftige, aber verhaltene, unter die Fläche zurückgedämmte Modellierung. Kurzum: das Insulanergötzenbild war fast ganz Symbol, während wir, selbst bei noch fortschreitender Verkultung der Kunst, die Schönheit des mit sich identischen Gegenstandes suchen. Den Primitiven läßt die Furcht, uns die nur tiefer besitzende Scheu nicht naturalistisch werden. Die Ruhe der

Oberfläche ist heute nicht Schreckstarre, sondern stilles Gebet, und es hat nie eine feinere Modellierung gegeben, als in unserer Plastik. Ein Hauch furcht ihren schleiernden Wellenschlag, ein Stocken in der Atmosphäre verfinstert ihren sahnigen Spiegel. Sie ist äußerst reagibel und stets auf dem Sprunge, zur Sturmflut der futuristisch-dynamischen Exaltation aufzubrausen.

Ganz ähnlich ist die moderne Statik keineswegs die selbstverständliche, nie problematisch gewordene der Insulaner, sondern das Ergebnis vieler sich fast aufhebender Exzesse. Die griechische Scheidung nach Stand- und Spielbein, die als ein hohler Siegesalleenpomp bis in unsere Tage den Akademismus beherrscht, ist weitaus simpler, als das Stehen auf zwei gleichmäßig belasteten und von gleichen Spielmöglichkeiten stabilisierten Beinen. Das ist ein gar empfindlich ausgewogener Zustand, eine schwebende Statik, in der tausend Tänze träumen und tausend Schritte harren. Der Nicht-

wissende und der Vielweise mögen vor den ewigen Fragen dieselben Antworten geben, und doch sind diese Antworten so himmelweit verschieden voneinander. So verschieden sind auch die naive und die neue Statik. Hinter der einen steht die Natur, hinter der andern die Kultur. Unerhörte Erlebnisse hat die neue Statik hinter sich. Von Kathedralen weiß sie und von Fontänen. Sie hat den Sinn eines Opfers.

Der Opfernde weiß. Die neue Plastik ist eben bewußt, ist Besinnung und Erinnerung. Ihre Sinnlichkeit ist ihr intellektuell vermittelt. Ihre Naturwerdung ist Kulturprodukt. Sie ist doch Psychologie, aber vermöge der Logik der Substanz und des Konstruktiven. Sie ist Abstraktion — und appelliert an die Einfühlung. (Dies an Worringer und seine unhaltbare Antithese!) Sie gelangt zur stereometrischen Einfachheit wie der Geistreiche zur Bibel. Ihre Kubik ist nicht Einfalt, sondern gekühltes Ausdrucksfieber. Die lebhafteste Phantasie kommt

!

mit einem Würfel aus, wo eine mattere das Panoptikum braucht.

So ist sie eine Komödie der Simplizität? Nein, sie ist ehrlich, sie besinnt sich aufrichtig, abgesehen vielleicht von einigen wenigen Simulanten des Primitiven. Und sie wäre denn auch nicht der erste Geistreiche, der durch Bibellesen jung, einfach und fromm geworden ist. Wird aus Denken mitunter Andacht, so hier aus der Synthese der Form die Beschlossenheit der Knospe. So soll stilistische Logik zur Reinheit des Beginns leiten, zu einer Wiedergeburt des Seins aus dem Geiste der Plastik.

Die technische Bedingtheit dieser Erörterungen hinsichtlich Raum und Abbildungen verbietet es, der grundsätzlichen Kennzeichnung des Neuen eine ausführliche Darstellung seiner wesentlichsten Vertreter und eine nachbildende Betrachtung ihrer schön-

sten Schöpfungen anzuschließen. Die hätte im einzelnen die in vergrößernder Verallgemeinerung gemachten Feststellungen am konkreten Beispiel zu demonstrieren und die Eigenheiten des neuen Stils eindringlicher erlebbar zu machen. Sie würde noch deutlicher darauf hinweisen können, wie die hier auf Schlagworte gebrachten, charakteristischen Erscheinungskomplexe einander kettenhaft bedingen. Das also kann an dieser Stelle nicht sein, und es muß uns hier genügen, zum Abschluß ohne Absicht auf Vollständigkeit einige Namen kurz anzuführen, mit denen der Gang der Entwicklungskurve wenigstens angedeutet sei.

Von dem Anteil Rodins und Hildebrands ist bereits die Rede gewesen. Gerade weil Rodin noch in allen Punkten fast der Antipode des Neuen ist, gehört er als sein erstes Aufkeimen dazu. Alles mit ihm Fallende hat den ganz unverkennbaren Akzent des „noch“, der auch als ein „schon“ gehört werden kann.

s°

Die kontemplative Innerlichkeit und das freie Körpergefühl beginnen immerhin, das Formgesetz zu bestimmen. Kubik und Silhouette fehlen meist, obenauf liegt ein Nervenetz, unverleiblicht regiert die Seele die Gestalt. Rodins Empfindung ist schon ganz wie von heute, nur verbindet sie sich allzu locker einer ihr nicht homogenen Körperlichkeit. Ganz zu uns scheint der Rodin des „Balzac“ zu gehören. Da ist diese geisterhaft hintübergelehnte Geste des zur Masse geschlossenen, traumwandlerischen Gesamtkörpers, die unberührbare Monumentalität des schwer tappenden Schwebens, die Verklärung des Kolosses aus der Masse herausgegriffen. Visionenwerdung eines Steins, Steinwerdung einer Vision zugleich. So würden auch wir die rätselhafte Ent-rückung des Seins durch die wolkenhafte Ballung seiner Materialität gestalten können.

Ein Impressionist ist weit eher Meunier, in dessen knöchigen Arbeitern die Härte ihrer Daseinsform Motiv wird. Enganliegende,

hauthaft faltenarme Kleidung und feste Kappen beugen der Zerstreuung der knappgefügtten Formen vor, das betonte Skelett hebt die Funktion und Struktur der zusammenwirkenden Körperteile kräftig heraus. Der Proletarier ist vielleicht in der Geärgrungenheit und latenten Dynamik seiner gleichsam durch den sozialen Druck zusammengespießten Erscheinung nicht das ungeeignetste Vorbild einer echten Plastik. Er steht bei Meunier wie gehämmert da, und die hammerschwingende, lastenschleppende Kraft bäumt sich in seinen sehnigen Gliedern. Auch als Vertreter der Volksmasse, in der bei all ihrer quantitativen Schwere ungeheure Kräfte der Erhebung und Entladung aufgespeichert sind, käme er dem Wollen der neuen Skulptur rein stofflich entgegen. Meunier ist an diesen Möglichkeiten nicht vorübergegangen. Straffe, kantige Formen, eine strenge Statik, ein erzener Rhythmus der schwierigen Kraft lassen herrliche Monumente erstehen. Der soziale Gedanke tritt

da mit seiner ganzen freien, öffentlichen Statuarik in die Arena. Ein bißchen genre, Zolaismus schleppt nach. In seinem Themenkreis aber tat es ihm keiner nach.

George Minne, ebenfalls Belgier, gelangt aus ähnlichen künstlerischen Bezirken ausdrucksvoller Robustheit, die zunächst selbst vor naturalistischer Akribie nicht zurückschreckt, zu einer ganz straffen und schlanken Einheit der Form. Ein wahrhaft gotisches Empfinden gibt seinen Gestalten die energische und zugleich pessimistische Strebung, hebt seinen Stil in eine von Starrheit nicht immer freie, asketische Größe hinein, in eine fast fanatische Unbeugsamkeit, manchmal von herber Anmut gelindert. Minne bringt die neue Form bereits so sicher zur Ausprägung, daß man in ihm schon eine erste Reife der modernen Plastik repräsentiert glauben könnte. Alle seine Menschen haben die bleiche Dehnung schmuckloser Pfeiler, in sich gebunden wie Glieder eines Domsystems, sind Träger imaginärer Ge-

wölbe. Eine Atmosphäre mönchischen Lebens ist um diese hungrigen Steine gebreitet. Karge Bewegungen stoßen fast hysterisch ins Ungemessene, gleich Prophezeiungen; eine unvergeßliche Linie weißeln sie klaglos friierend in den leeren Raum. Wie in den Boden gepfählt, jäh geneigt, spinnig dürr wie gekrampfte Hände, und dabei doch bekränzt mit einer süßen Weise, stehen seine Menschen da, einem geheimnisvollen Orden unterworfen, unnahbar, schmerzverzogen. Und alles das ist Masse. Maillol, in dem die Befriedigung Gauguins, seines Lehrers, nachwirkt, bringt der Moderne die schweren Säfte der Erde. Minne ist noch zuckend und heimatlos. Jeder leichtere Zug führt ihn in die gefährliche Nähe des Jugendstilkitsches, darin Maeterlingk ähnlich.

Maillol daneben ist rotes, dickes, tierisches Blut, das als erquickender Quell durch feste, fruchtbar zur Zeugung dämmernde Leiber kreist. Maillol ist wangig, breit, verwurzelt. Er hat die Materie des Fleisches mit der der

Bronze zutiefst verschwistert. Rubens ist schwammig, fett, wuchernd — Maillol kernig. Rümpfe, in denen die Unschuld der neuen Plastik träumt und raunt, die mit Lungenkraft das dickflüssige Sein aus dem Boden zu saugen scheinen, in denen die allumfassende Natur ihren guten Schlummer tut, Rümpfe, die sich selbst lächelnd im Traum erscheinen und die lachen und wogen wie ein hohes, gelbes Ährenfeld: das ist Maillol, und aus diesem Strom hat er an seine Nachfolger ausgeschenkt.

Während sich seit alters her in der Malerei eine Neigung geltend macht, Cliques, Schulen, Kreise und Klüngel aller Art zu züchten, hält das Handwerkliche der Plastik, die technische Schwierigkeit, die bereits die Trennung der einzelnen Stile voneinander milderte, von ihr diesen Zerfall fern. Alle befruchten einander, selten nur machen persönliche Eigenheiten des Lehrers, sozusagen klischierbare Formen leichtfertig Schule. Um so schwerer ist es, Verwandtschaften festzu-

stellen. Rodins direkte Abkömmlinge in Frankreich, Bourdelle und Desbois, haben eher seine Form in eine schroffere, genialischere Zerklüftung, in brennendes Ungestüm und nervösen Titanismus fortzuführen gesucht, als die durch den „Balzac“ gewiesene Bahn zu beschreiten. Dahin gehört auch der gewalttätige, genialische Anspruch des Plastikers Matisse. Eine ganze Schar Mittelmäßiger trifft sich in einer gefälligen Kreuzung von Rodin und Begas, in einem durch „Seele“ gemilderten Bombast. Klinger, Bartholomé, Hahn, Geyger: das sind ein paar dieser Art. Mit unterschiedlichem Können, aber von Hildebrand ererbter Gediegenheit schufen Tuailon und Habich und etwa Lederer ihren Monumentalstil, in Vornehmheit und Wohlabgewogenheit der Flächen, nicht immer ganz befreit von akademischen Überlieferungen, nicht immer rauh genug, um nicht einem neuen Akademismus des Freiheitsgetües, einer sich hörbar in die Brust werfenden Statuarik, eines

gefällig-dekorativen Männertrotzes die Wege zu ebnen. Das weichliche Gegenstück dazu etwa ein Klimsch, der in zuckrigen Harmonien Psychen umflirtet.

Die wirkliche Fortführung Rodins erkenne ich bei Kolbe, Haller, Lehbruck und ihren Nachbarn. Besonders die beiden ersten sind noch nicht so ganz der neuen Art; sie, deren Stil der einer adligen Zurückhaltung ist, konnten sich nicht, wie mancher Geringe, einfach auf die extreme Moderne umschalten. Obwohl sie das Gesicht der neuen Plastik ganz wesentlich mitbestimmen, verharren sie etwas abseits. Untereinander verbindet diese Künstler die zarte und duftige Behandlung der Oberfläche, die ein rehschlankes Mädchendasein mit allem Schmelz des Keuschen zu umfächeln weiß. Sie geben eine blumig emporsproßende Gotik der rankenden, betauten Halberblühtheit, die der Statik des freien Dastehens den herben Zauber einer morgenfrischen, gleichsam nordischhellen Elastizität und anmutvoller Schmiege-

samkeit verleiht. Da ist die Mitte zwischen irdischer Schönheit und abstrakter Form ganz fein getroffen. Junge Bäume können nicht ahnungsreiner ins Blau gleiten, melodischer hängt kein Erlengezweig hernieder, milder schwingt keine schneeige Flur sich von Hügel zu Hügel. Erwachen hängt wie ein Reif um die sinnenden Körper, die wie überrieselt sind von Erwartung und lächelndem Staunen.

In Kolbe, der auch zu den besten Porträtisten nach Rodin zählt, pulsen die Rhythmen kühn und unwiderstehlich. Die Rhythmen der Gerte, des Windes, der Diana und der Asiensegler. Das kreist über alle Stile der Länder und Zeiten hinweg wie ein heiterer Tanz. Haller ist beschlossener in Idylle, er lebt in der stilleren Luft haltener Töne, die ernst und mild sind wie die hochgeschwungenen Brauen großer Mädchen. In Kolbe jubelt die tollere Freude der Hopfenranke, in Haller wiegt sich zum Gleichmaß des Atems auf hohem Stil ein schmaler Kelch. Kolbe

ist vollkommener, Haller (nicht umsonst ein Schweizer) prägt dauernder.

Ein stärkerer Zustrom Maillolscher Säfte, ein Zurücktreten hellenischer Grazie zugunsten einer mehr gotischen Wendung prägt den Typus der Kunst Lehmbrucks. Auch in ihm der Wuchs sehnsüchtiger Schlankheit, ein gebethaftes Ansteigen der Formen. Aber wärmere Altöne schwerer, birnenhaft-fleischiger Glieder wenden den Blick hinunter. Traum und Demut umfließen das Gesegnete harmonischer Wölbung, alles sucht irgendwie die Tiefen einer süß-schwermutvollen Ahnung auf. Ohne Mittelalterei sind Lehmbrucks Akte in ein völlig originales Madonnentum hineingewachsen, lediglich aus dem unsagbaren Zusammenklang ihrer sanftfülligen Körperformen heraus. Das verhangene Wesen altfranzösischen Frauentums ist in diese Torsi eingekehrt, die Urbilder gütigen Weibtums geworden sind, ohne alle Gebärdensprache, ohne Kostüm noch Farbe. Bescheiden hält

sich ein in Schmalheit demutvoller Kopf hinter dem Orgelklang des Rumpfes zurück. um ganz in der Milde seiner Neigung oder Wendung aufzugehen. Darin waltet nicht die Salongotik des modernen Dekorateurs, sondern das ursprunghafte, fromme Flehen der Ergebung, das alt ist wie die Welt. Lehmbruck gerät mit einem lisenenartigen Vertikalismus der zartgliedrigen, spröden Schlankführung weiterhin in die gotische Welt hinein. Eine „Kniende“ von äußerster Steilspannung wurzelt unmittelbar benachbart dem Petrusrelief von St. Pierre in Moissac. Das ist beinahe grätig, und doch von einer so kühlen Köstlichkeit der Kurve, daß keine noch so geringe Disharmonie aufkommt.

Dieser Gruppe verwandt sind eine Reihe zum Teil äußerst feiner Künstler, die jedoch nichts wesentlich Neues in die Entwicklung hineingetragen haben. Da ist etwa das lebhaftere Temperament des Süddeutschen Albiker, der bis zur Zierlichkeit eines vom

Geist der modernen Empfindung berührten Rokoko seine Kreise dehnt; da ist Antes, der zum knorrigen gotischen Schnitzwerk neigt; Huf, der die Kultur des Physiognomischen mit den Mitteln der summierenden Wölbung bestreitet und eine ebenso aristokratische wie wohl lautende Durchmodellierung gibt; da ist der satte Schlaf Engelmanscher Liegefiguren, der kräftige Formwille der Suter und Langer, die mitunter etwas steif bleiben; da sind noch viele, deren Persönlichkeit noch nicht voll ausgeprägt ist, am verheißendsten vielleicht die des jungen Joachim Karsch, der eine mächtige Ergriffenheit in an Rodin gemahnender Weise physiognomisch ausprägt, jedoch mit kühnen Asymmetrien, eher russisch als französisch in der geistigen Färbung, in kantigen Schnittflächen das kubische Wesen hineintragend in seinen vorerst etwas zeichnerisch differenzierenden Stil; und da ist nicht zuletzt diese einzige melancholische Frauengestalt des Plastikers Ferdinand Hodler, so zart und wie mit fremdem Ohre lauschend

aus ihrem Abend heraus mit unauslöschlichem Scheideblick an dieser Erde hangend. Es sind viele Kerzen angezündet, viele Glocken singen und viele Hände sammeln das Sein auf ihre Art.

Metzner gerät bei einem im modernen Sinne äußerst substanzhaltigen Pathos leicht in kraftmeierndes Monumentalmi. Seine brutale, klobige Art, die uns einen protzigen und aufdringlichen Dekorationsstil eingebrockt hat, fördert unstreitig Werke von seltener Geschlossenheit und massiger Verve zutage, sobald sie an die Gestaltung artverwandter Motive geht. Metzner hat in einigen Porträtbüsten herrischer Menschen echte Treffer zu verzeichnen. Aber auch in den wie mit Leder fest überzogenen großen Figuren, die sich in einer stilisierten Schmerzlichkeit gefallen, beharrt er so sicher auf seiner persönlichen Manier, daß auch der, der Widerwillen gegen die ganze muskulöse Art dieser Kunst empfindet, nicht umhin kann, sie zu achten. Jedenfalls ist Metzner den österreichischen

Gesinnungsverwandten Mestrowic und Stursa an Potenz weit überlegen. Seinen hochbegabten, feiner besaiteten Schüler Totila Albert, der wohl erst noch seinen eigenen Weg finden muß, wollen wir aus diesem Grunde eben nur nennen.

Ein komplizierter Fall ist Bernhard Hoetger. Er darf nicht einfach mit jenen Pseudokünstlern verwechselt werden, die auf allen Stilen des Erdenrunds die fremden Federn auflesen, mit denen bei uns noch billige Ehren einzuheimsen sind. Starke Einflüsse von Maillol her trafen in Hoetger auf ein Gemisch aus Mut und Spielfreude, das sich von den Tendenzen der Gegenwart etwas hemmungslos nacheinander auf Romantisches, Assyrisches, Nordisches und Ostasiatisches verweisen ließ. In den zuerst bekanntgewordenen Werken, ich denke etwa an den Gerechtigkeitsbrunnen in Elberfeld, sprach eine eigenwillige Persönlichkeit, die sich heute offenbar etwas aus den Augen verloren hat. Sie war stark genug, daß man

über absonderliche Mißbildungen, über häßlich verkürzte und im Profanen steckengebliebene Gestaltungen, an denen es nicht fehlte, hinwegsehen mußte, hinüber zu dem kühnen, temperamentvollen Pathetiker, der mit aller Make doch über den Tag hinaus interessant war. Gerade Hoetger hat viel von der Synthese aus Substanz und Bewegung, Statik und Lyrik in seinem Werk zu vollziehen gewußt (man spürte: gewußt!) und als einer der ersten im Sinne des Neuen gewollt. Vielleicht hat er zu viel und von allem gewollt, und eine gewisse Untiefe ließ ihn kaum über eine Meisterschaft der plastischen Dekoration hinauskommen. Ein eklektischer Zierkünstler wie der mit viel sichererem Geschmack begabte und in allen Sätteln gerechte Wackerle, der ein unerschöpfliches Füllhorn anmutiger Einfälle ausschüttet, ist er seiner ganzen Einstellung nach gewiß nicht, mag er auch im Resultat nur wenig über solche weit leichter Wiegenden hinaus gelangt sein. Wo ihn ein stets

lebhafter Ehrgeiz in Aufgaben führte, die letzte Keuschheit der schaffenden Seele fordern, da blieb er vollends peinlich undelikat, absichtsvoll und schematisch in der Wirkung.

Im jüngsten Lehmbruck hebt dann jene energische Fortwendung vom Physiognomischen an, die sich bei Ernesto de Fiori in eine Art Ekstase des Typischen, in ein marionettenhaftes Schwärmen ausbildet, wo die Schicksalsmächte nicht mehr nur Schatten über das Reine finstern, sondern das tragikomische Puppentum des Daseins selbst Erscheinung werden lassen. Mit der stummen Klage des Pierrot gleitet der bittere Scherz seiner empfindungstrunkenen Geschöpfe vorüber Ohnmächte komplizierter Erotik schrauben die flehende Gebärde dieser Verzückungen in eine Traumwelt hinauf, in die trotz noch konsequenterer Typisierung Milly Stegers erdfestere Wesen nicht hineinreichen. In deren dämonischen Akten orientalischer Rasse spukt Lulu! Hart und brutal verriegelt sich diese Form, ein grausam zäher

Rhythmus, ein strenger Giftgeruch erfüllt die Maskenhaftigkeit nicht nur des Gesichts, sondern des ganzen Körpers. Rücksichtslose Ausnützung parallel geführter Konturen von oft schneidender Frechheit und doch formalem Ernst läßt auch diese Künstlerin den Weg zu starker, obschon etwas grober Monumentalität finden.

Emmy Roeder steuert allzu zaghaft ähnliche Bahnen, Garbe sucht Lehmbrucks erwachende Linie einer derben Resolutheit in vorerst etwas summarischer Art anzunähern, René Sintonis wandelt mit viel aparter Anmut und nicht ohne die Reize des Schüchternen und Unbeholfenen diese Typik in einem oft äußerst lebenswürdigen Kleinfigurenstil ab.

In noch strengerer, dem Stereometrischen bereits leise angenäherter Abstraktion türmt Edwin Schaff aus bogigen Komplexen vermöge der diesen innewohnenden natürlichen Federkraft kühn hingesteilte Leiber empor, die vom Menschen kaum mehr als die größten Umrisse und einen Widerschein seiner

Proportionierung haben. Aber das ist nur eine weitläufige Beziehung zum Kanon. In der Hauptsache erleben wir bei Scharff die Verkörperung des Sichaufgipfels, eine Muskelkonstruktion, wo sphärische Kurvaturen stählern den Raum durchsieheln. Die jähe Ragung wütend hochaufgeschmissenen Wuchses wuchtet alle Lieblichkeit des Gotischen beiseite, um aus einem weit plötzlicheren Willen heraus Monumente in den Raum zu stoßen. Hier hat die dynamische Erregung unleugbar die Übermacht, aber ihre Mittel bleiben rein kubisch. So scharf die Geste des Körpers aufschießt, sie bleibt Körper. An anderer Stelle ist die Fuge des Leibhaftigen, trotzig vor Schwere, breit im Lasten, ausschließlicher gegeben. Wie aus geballten Fäusten baut sich polykletisches Maß, beharrlich und festen Gelenkes, auf, ohne der Kurve zu verfallen. Erst in den klarflächigen, geistvollen Porträtköpfen lugt sie in eleganten S-Schwingungen auf, wie denn dieser Jähe nie die elastische Linie

fehlt. Hat das Volumen, hat die Steile das erste Wort, die Synthese ist diesem ganz starken Künstler unverlierbar.

Launiger wirkt ein ähnlicher Grad von Stereometrie bei dem jungen Belling, der schmetternde Bewegungen, Gruppe und grotesk übertreibende Aktion wagt, lauter widerplastische Vorstöße, und durch einen die Tiefen philosophischer Paradoxie nicht scheuenden szenischen Witz doch alles zur Einheit führt. Flott gekantet und zum Knäuel geballt zügelt Belling zur Masse, was wildeste Bewegung ist. Mänadischer Tanz aus Prall und Widerprall, Hieb und Wehr, Stampfen und Beckenschlagen, ein gellendes Getöse der Formen — und durch eine glückliche Komposition ist alles doch wie mit Gummischnüren aneinandergefesselt, daß es die plastische Balance nicht verliert.

Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß hier ein Dynamismus, ein furioses Temperament am Werke ist, das den eigentlichen Forderungen der Plastik fern steht und bereits zu

einem neuen Kapitel zu zählen sein wird, vielleicht nicht an letzter Stelle. Weit problematischer erscheinen jene abrupten Konfigurationen durcheinandergeschachtelter, verpfechter, schrill zusammenklappernder Bruchstücke aus Flaschenformen, Prismen, Zylindern, Menschengliedern und dergleichen mehr, mit denen italienische Futuristen vom Schlage des Boccioni kaum einen Eindruck, geschweige denn ein geistiges Erlebnis bei uns auslösen können. Aller Kraftaufwand verblüffender Kurvaturen bringt da nicht mehr als wüstes Gerassel von einer gewissen rhythmischen Pikanterie hervor. Und doch verraten noch solche Verzerrungen das Wesen der neuen Plastik, denn auch hier jene Durchdringung von Schwung und reiner Kubik, von fast konvulsivischer Ausdrucksgier und Logik der plastischen Materie. Nur klafft hier eben störrisch auseinander, was allein die stillen Glutten der Innerlichkeit zur Synthese bringen können.

Die nicht uninteressanten Versuche der

völlig aus der Natur des Tons, also nicht des Steins geborenen, skurril-malerischen Plastik Gutfreunds und des zeichnerischen William Wauers entraten des plastischen Wesens noch mehr. Die ausgemergelte Phantastik rabiart gekräuselter Tonvegetation des Erstgenannten hat etwas so über aller Literatur Donquixoteskes, eine Bizarrerie des Antiplastischen, daß Gutfreund vielleicht nicht übersehen werden darf. Wauers lineare Kurvaturen, die man sich als elegant geschlungene und gewundene Schnörkel eines gebogenen Vierkants vorstellen kann, mindern die körperliche Existenz völlig zu stangendürerer Dürftigkeit herab und stellen nichts dar als eine nicht ausdruckslose, aber oberflächliche Übertragung der Zeichnung auf das plastische Material, ohne daß dieses zum Leben erweckt würde. Ernster zu nehmen sind jene kakteenhaft aufgetriebenen Gebilde, in denen Oswald Herzog den Versuch macht, den vom Gegenständlichen losgelösten Rhythmus dinghaft auszukristallisieren. Solange

ihm eine halb menschliche, halb baumhafte Gebärde Melodie gab und die Form bei aller Freizügigkeit leise den Kanon suchte, schien er eine neue Möglichkeit zu bieten. Heute hat sich seine etwas flache Virtuosenegensinnung, von billiger Theorie verlockt, in ein äußerliches Übertragen musikalischer Figuren in das Räumliche verrannt. Die Musik fehlt freilich.

Zum Schluß sei noch an zwei Plastiker gedacht, die beide in ihrer Art ein äußerst starkes Verhältnis zum Wesen ihrer Kunst haben. Einmal an den Russen Archipenko, der in seinen wulstigen Akten das nackte, klobige Sein gibt und eine plumpe Häßlichkeit zu Fetischen des Ewig-Mollusken formt. Auf der einen Seite Rundung und Typisierung über alle feineren Regungen hinweg, abscheulich verdickt zu bauchhaften Schenkeln und schwammigen Rümpfen, getragen von Klumpfüßen, Flossen die Hände, widerliche Säcke die Brüste, — auf der anderen verrenkte und deproportionierte Duette schlan-

genhafter Gestalten, an denen sich der Erzfeind alles Schönen ausgetobt zu haben scheint, so wild ist ihre Häßlichkeit, so unterirdisch ihre widerliche Form: und doch ein brennend starker Geruch des Seins, des Elementaren, des Trächtigen darüber; uns Zwang, ihre Körpergeste uns einzuverleiben. Wenn es eines Beweises bedurfte, welche Macht die geschlossene Masse, die Typik, der Torso, die Körpergeste usw. an sich besitzen, so ist er hier. Denn diese Macht ist so groß, daß sie noch das Häßlichste, was Menschenhände je gemacht haben, künstlerisch verklärt.

Zum Zweiten aber sei an Barlach gedacht, der seitab steht und doch wie kein anderer dem Neuen angehört. Nicht minder unmittelbar als bei Archipenko spricht bei ihm die schiere Substanz, das Fleisch des Seins; und das um so unerhörter, als er nicht den nackten Menschen, sondern den bekleideten, physiognomisch charakterisierten, den stark bewegten, zu einem Objekt außerhalb seiner

gewandten Menschen, sogar die Gruppe gibt. Barlach stellt, äußerlich betrachtet, alles auf den Kopf, was hier als Gesetz der neuen Plastik abgeleitet wurde. Aber das Gewand wird zur schweren Decke, die alle Geste auf-fängt, die Bewegung bleibt durch den Magne-tismus der blockhaften Masse unzertrennlich von ihr, die Gruppe umfaßt ein so starkes einheitliches Schwergewicht, daß der Sieg der Substanz durch alle diese Widerstände nur um so eklatanter wird. Nie noch ist in der Kunst so mit dem vollen Gewicht der Körpersubstanz gesessen, gelegen und auf-getreten worden; nie noch hat der plastische Block derart von sich aus den Ausdruck gezeugt, nie noch wurde die Schwere, die Bindung, die Substanz selbst so zur Gebärde. Niemals vollzog sich noch so restlos und alle Wünsche sättigend jene Synthese, die der Sinn der neuen Plastik ist.

**Tribüne
der
Kunst und Zeit**

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben

von

Kasimir Edschmid

**Berlin
Erich Reiß Verlag**

Daß schon vor Jahren Ansätze bestanden zu einer Bewegung, die auf neues Weltgefühl aus ist in den Künsten, das ist bekannt. Daß die Bewegung durchdrang, weiß jeder. Es wäre Albernheit, hier noch Fanfaren zu blasen. Dringlicher erscheint es heute, wo jeder Greis „Stellung nimmt“, jeder Jüngling Unerträgliches schwärmt, den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will — keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen — nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen . . . sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren — — und so bei aller Weiteheit des Rahmens dennoch zur Rundheit zu kommen. Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Verantwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen, mit der Kunst als Zentralproblem, wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Poli-

tisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern“, sondern produktiv im eigentlichen Sinn der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Bisher sind erschienen:

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung

Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei

Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst

Walter Müller-Wulckow: Aufbau — Architektur

Paul Bekker: Neue Musik

Max Krell: Über neue Prosa

Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs

René Schickele, Der 9. November
Schöpferische Konfession
Kurt Hiller: Geist werde Herr
Willi Wolfradt: Heutige Plastik
Gottfried Benn: Das moderne Ich
Carlo Mierendorff: Hätt ich das Kino
Gustav Hartlaub: Neue Graphik

In rascher Folge werden u. a. erscheinen:

Kurt Pinthus: Das neue Theater
Alfred Wolfenstein: Neue Lyrik
Fritz von Unruh: Das neue Drama
Rudolf Leonhard: Gespräche über heutige
Jugend und Kunst
Walter Rilla: Gegen die Gewalt
Wilhelm Michel: Der Mensch versagt
Friedrich Markus Hübner: Philosophi-
sche u. moralische Grundlagen neuer Kunst

Weiterhin Bände von:

Barbusse, Toller, Masereel, Douglas
Goldring, Paul Colin, Beerfelde, René
Arcos usw.

Erich Reiß Verlag · Berlin W62