

mit einem netten, glatten Attributzeichen und — vergleicht sich mit sich selber zunächst erschrocken, zitternd, ängstlich fragend, zweifelnd, skeptisch, ja verzweifelt: sollte es möglich, wirklich sein: bin ich mißlingend, bin ich . . . zu Ende? Ist es nicht ∞ , sondern aus mit mir? Beginne? sterbe? verweise ich? 'Werde ich nichts? Immer skeptischer, immer vernichtender, medusenhafter, fürchterlich kritischer fällt sein vergleichender Blick aus, bis . . .!

Bis er neutral geworden ist: und jetzt, im selben Augenblicke glückt er. Wahrlich, man muß überhaupt keine Sinne, kein Leben, keine Kritik, kein Wunder von Witz und Gleichgewicht, von Ausgeglichenheit, Entschiedenheit, Vermählung, Zwillingengeist, Harmonie, physiologischem Frage- und Antwortspiel, physiologischer Dialektik im Leib, im Blute haben; man muß entmannt, ermattet, halbtot, zerbrochen, verrent, halbtot, scheinlebenslang, ein Spul und Zwitter sein, um das Zeugnis der Sinne so plump und läppisch, so handgreiflich miß- und halb zu verstehen! Man muß einer toten scholastischen Logik der Sinne unterliegen, um skeptische Kritik wie Gift auf sich wirken zu lassen.

Was ist geschehen? — Das Chaos selber hat dem argwöhnlichsten Sinne zu verstehen gegeben, daß es zu ihm so gern hinmöchte, daß es sich gerne, wenn er will, ihm zu Liebe klein, negativ, schwach, zart, fein, flüchtig, punktuell, „negativ“, „passiv“ unendlich ($-\infty$) macht: seine wegen entzweit, verdoppelt, polarisiert, auf sich selber reimt, gegen sich streitet, mit sich harmoniert.

Es gibt gar keine gröbere, zugleich aber häufigere Verwechslung als diejenige zwischen Verneinung und Vernichtung. Sie ist geradezu die Pest aller Wissenschaften, zumal der grundlegenden, der Logik und der Mathematik. Die Verneinung ist nichts als eine polar gewendete Bejahung, und beide beziehen sich auf das neutrale Medium ihres Zwistes, worin sie sich nur allzu wohl verständigen können: auf ihre Kritik und Krisis, auf den Grund ihrer Ent- und Unterscheidung, auf ihren richtenden Blick und Sinn. J. B. hat Newton das Rein des Lichtes, die Finsternis, mit dessen Nichts verwechselt und die Mathematik, welche ihm hierin entgegenkam, zur Konservierung dieses Irrtums verwendet. Goethes unvergleichlich kritischerer, prüfenderer Blick, der diese Absurdität berichtigte, ist bis auf den heutigen Tag unbeachtet geblieben, weil dieser Goethesche Blick eben bis in die Mathematik selber einbringen mußte, um alles in jenem „Licht“ erscheinen zu lassen.

Kurzum, man gebe mir ein Chaos, so chaotisch wie nur immer, ich will es durch einen bloßen Spiegel seiner selbst zur Station bringen, aller Sinn ist Spiegel: es ist der Sinn des ∞ für sich selber: ∞ Indifferenz einer ∞ Differenz: neutrum, medium, commune, Nichts, Indifferenz eines immensen Ja ($+\infty$) und eines immensen Nein ($-\infty$). Der spiegelnde Akt allein, der Reflex bringt als der ergründete Zufall das Chaos zu sich selber, es bekommt Sinn, es fällt sich selber zu, und von dem an ist sein ganzes Geschehen eine solche Symptomatik des ∞ .

Der philosophische Sinn, der sich selber kritisiert, nimmt aber damit das Interesse des ∞ wahr, zu sich selber zu gelangen: es ist der Sinn des ∞ selber, seine Verlegenheiten sind die des ∞ selber. Man hat gesagt und wiederholt es stets, Liebe und Haß verhinderten die Einsicht: Wünsche, Hoffnungen, Besürchtungen, Interessiertheiten umnebelten den Intellekt, beeinträchtigten das Urteil, machten die Gerechtigkeit parteiisch: man müsse sine studio et ira sein, um klar zu sehen in was auch immer!

Ich bestreite dies als eine der schlimmsten Halbwahrheiten, die es gibt. Um klar zu sehen, muß man kritisch

sehen, d. h. man muß zum pro auch das contra seines Leidenschaften gewinnen. Wenn z. B. der in seine Sprache häufig verlebte Mensch es über sich gewinnt, seine Leidenschaft auch mit ähnlicher Intensität gegen sie zu wenden, dann erst ist er auf dem Wege nicht nur zur Gerechtigkeit gegen die Sprache, sondern auch obendrein zur echten Sprache selber! Wenn ein solcher Kritiker sich einbildet, er hätte durch „leidenschaftslose“ Kritik die Sprache vernichtet, so irrt er sich in mehr als einer Hinsicht; ja, er verrät eine ganz blinde Instinktivität seines eigenen Unternehmens, er wußte gar nicht, was er tat.

Philosophieren heißt, für seine eigene Weltbedeutung grenzenlos interessiert sein. Wer das nicht ist, soll irgend ein braves Weib freten, aber nicht die Wahrheit. Wer diese gewinnen will, der wird nicht nur für, sondern ebenso sehr auch gegen sie verliebt sein müssen. Das Musterbeispiel eines solchen kritischen Freiers, der auch kaum wußte, was er tat, ist Friedrich Nietzsche. Man sieht eine Sache klar, wenn man sich um ihre Schattenseiten so sehr bemüht wie um ihre Lichten. Eben daher ist jede echte, ehrliche, tiefe, heiße und übergewaltige Sehnsucht schon ihre eigne Erfüllung Gewähr leistend und dennoch in lauter Gefahr, sich fruchtlos zu vergeuden, wenn sie nicht auch sich selber mit derselben Wut den Krieg macht: alsdann erst wird ihr unvergleichlich mehr und Höheres zu teil werden als sie ahnen konnte: denn Liebe allein macht so blind wie Haß allein: erst wenn sie als zwei Augen sich auf ihren Gegenstand gemeinsam einstellen, sehen sie ihn in seiner rechten Dimension.

Bei der Wissenschaft werden wir uns vergebens Rates erholen. Da es noch keine Philosophie gibt, genießt sie ihre Saturnalien: sie zeigt das ganze Problem des Philosophen in der schärfsten Beleuchtung und eben dadurch Beschattung. Der Sinnenschein ist hier nicht vom philosophischen, sondern vom Interesse des „gesunden Menschenverstandes“ kritisiert, welcher, um vornehm zu tun, sich eine skeptische Blastertheit angemacht hat. Diese Leute sind in der Tat uninteressiert, selbst wenn es Philosophieprofessoren sein sollten: sie sind die Eunuchen der Wahrheit, nicht ihre Umarmter. — —

Phantasie

Von Minsky.

Vom gleichgültigen Monde —
Behüllt in lichte Nebelpracht —
Nahm weinend Abschied zur Ebbestunde
Der Ozean in tiefer Nacht.

Doch in dem nächtlich starren Schweigen
Spurlos erstarb der Wellen Schrei . .
So stirbt der Ton der Alltagsworte
In Seelen seherisch und frei —

(Aus dem Russischen von Maria Ramm.)

Malerei und Persönlichkeit

Wenn man bei der Bestimmung vom Wesen des Kunstwerkes nach einem allgemeinen Merkmal sucht, das ihnen allen zukommt, so wird man zunächst sagen müssen, daß sie alle menschliche Schöpfungen sind, daß also ihr Geheimnis und ihr Wesentlichstes, ihr Ureigenes in der Persönlichkeit liegt. Die Welt der Objekte, die Daseinsphäre gehört allen Menschen in gleicher Weise, sie könnte ihnen jedenfalls in gleicher Weise gehören und darum

ist die Differenz, die Nuance in der Reaktion auf sie das Individuellste des Kunstwertes. Sein Geheimnis und seine Größe beruht in dem Mysterium der Künstlerpersönlichkeit und nicht in der Daseinsphäre.

Laine hat dies in seiner „Philosophie der Kunst“ glauben machen wollen. Wie groß für ihn auch die Verführung durch die Naturwissenschaften und den Materialismus gewesen sein mag, wir können die Vergottung von nur beeinflussenden oder bedingenden Elementen nur als eine vergebliche Bemühung betrachten, das Schöpferische zu eliminieren und die Kunst zu demokratisieren. Es ist die allerliebste Grazie eines Franzosen und eine unglaublich begriffsnahme Unlogik, die über einen Abgrund wie diesen hinwegspringt: „Wir gelangen dazu, die Regel aufzustellen, daß man sich, um ein Kunstwerk, einen Künstler, eine Gruppe von Künstlern richtig zu verstehen, mit Genauigkeit den allgemeinen Zustand des Geistes und der Sitten derjenigen Zeit vorstellen muß, der sie angehören. Dort findet sich die letzte Erklärung, dort steckt die Grundursache, welche alles übrige bestimmt.“

Dieser Satz trägt denselben logischen Dualismus, der die ganze materialistische Geschichtsauffassung charakterisiert. Es ist ihr Verdienst auf Zusammenhänge von Ereignisreihen hingewiesen zu haben, die vorher getrennt nebeneinander herliefen. Die Verbindung aller Kultur-tatsachen vom Wirtschaftlichen bis zum Geistigen ist ihr unleugbares Verdienst. Aber die Verursachlichung des Geistigen durch das Materielle ist ihre gewagte Hypothese. Wenn man das Kunstwerk nicht von dem Hintergrund des Gesamtlebens loslösen kann, so hat dieser Zeitgeist doch nicht das Kunstwerk geschaffen, vielleicht nicht einmal den Künstler. Denn mit gleicher Berechtigung könnte man die Folgen von Ursache und Wirkung umdrehen und sagen: der Künstler hat den Zeitgeist geschaffen. Wenn auch der Künstler ein Produkt von Elementen ist, die seine Zeit konstituieren, sein Werk ist eine selbständige Äußerung seines Geistes, die mit der Natur d. h. seinem Zeitgeist nur allgemein stofflich und formal verbunden ist. Was ihn mit den anderen Künstlern, was ihn mit seiner Zeit verbindet, ist in seinem Werke das Nebensächliche. Das Einmalige, Persönliche ist sein Eigentum, ist sein Werk, ist Geist, Schöpfung, ist neu und nie gewesen. In dem Mysterium seines Schaffensaktes entsteht die Kunst, seine schöpferische Fähigkeit überbrückt die Kluft zwischen Natur und Werk, zwischen Chaos und Gestaltetem. Die Natur, der Zeitgeist gebiert das Kunstwerk nicht und das Bild ist keine Parthenogenese. Mit unpersönlichen Ausdrücken umschreibt man nicht die Geburt eines Neuen, Dritten; nicht „es“ und „man“, sondern „er“, der Künstler.

Hatte Laine den Künstler stillschweigend eliminiert und mit geringer Rücksicht auf die persönliche, schöpferische Leistung eine Werttheorie geschrieben, so fiel es nach zu, die hier nur ausgeschaltete Persönlichkeit mit allem philosophischen Rüstzeug zu vernichten. In seiner „Analyse der Empfindungen“ wirft er die Frage auf: Was ist das „Ich“?

— „Das Ich ist unrettbar.“ Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Notbehelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung. Wenn wir von Kontinuität oder Beständigkeit sprechen, so ist es nur, weil manche Veränderung langsamer geschieht. Die Welt wird unablässig und indem sie wird, vernichtet sie sich unablässig. Es gibt aber nichts als dieses Werden. Es gibt kein Ding, das

zurückbleiben würde, wenn man die Farben, Töne, Wärmen von ihm abzieht. Das Ding ist nichts außer dem Zusammenhang der Farben, Töne, Wärmen. Nur um uns vorläufig zu orientieren, sprechen wir von Körpern und sprechen von „Ich“, von Erscheinung und von Empfindung, die sich doch niemals trennen lassen, sondern sogleich zusammenninnen. „Die große Kluft zwischen physikalischer und psychologischer Forschung besteht nur für die gewohnte stereotype Betrachtungsweise. Eine Farbe ist ein physikalisches Objekt, sobald wir zum Beispiel auf ihre Abhängigkeit von der beleuchtenden Lichtquelle (anderen Farben, Räumen) achten. Achten wir aber auf ihre Abhängigkeit von der Netzhaut, so ist sie ein psychologisches Objekt, eine Empfindung. Nicht der Stoff, sondern die Untersuchungsrichtung ist in beiden Gebieten verschieden. . . . Somit setzen sich die Wahrnehmungen sowie die Vorstellungen, der Wille, die Gefühle, kurz, die ganze innere und äußere Welt aus einer geringen Zahl von gleichartigen Elementen in bald flüchtigerer, bald festerer Verbindung zusammen.“ Die ganze innere und äußere Welt, mein Ich und das andere ist nur eine wogende, zähe Masse, die hier bider wird, dort fast zu zerrinnen scheint. Das Ich ist nur ein Name für die Elemente, die sich in ihm verknüpfen. „Die Elemente bilden das Ich. Ich empfinde grün, will sagen, daß das Element Grün in einem gewissen Komplex von anderen Elementen (Empfindungen, Erinnerungen) vorkommt. Wenn ich aufhöre, grün zu empfinden, wenn ich sterbe, so kommen die Elemente nicht mehr in der gewohnten geläufigen Gesellschaft vor. Damit ist alles gesagt. Nur eine ideelle, denköonomische, keine reelle Einheit hat aufgehört zu bestehen. Das Ich ist keine unveränderliche, bestimmte, scharf begrenzte Einheit. Nicht auf die Unveränderlichkeit, nicht auf die bestimmte Unterscheidbarkeit von anderen und nicht auf die scharfe Begrenzung kommt es an, denn alle diese Momente variieren schon im individuellen Leben von selbst, und deren Veränderung wird vom Individuum sogar angestrebt. Wichtig ist nur die Kontinuität. Die Kontinuität ist aber nur ein Mittel, den Inhalt des Ich vorzubereiten und zu sichern. Dieser Inhalt und nicht das Ich ist die Hauptsache. . . . Das Ich ist unrettbar. Teils diese Einsicht, teils die Furcht vor denselben führen zu den absonderlichsten, pessimistischen und optimistischen, religiösen, ästhetischen und philosophischen Verlehrtheiten. Der einfachen Wahrheit, welche sich aus der psychologischen Analyse ergibt, wird man sich auf die Dauer nicht verschließen können. Man wird dann auf das Ich, welches schon während des individuellen Lebens vielfach variiert, ja im Schlaf und bei Versunkenheit in die Anschauung, in einen Gedanken, gerade in den glücklichsten Augenblicken, teilweise oder ganz fehlen kann, nicht mehr den hohen Wert legen. . . .“ (Nach Bahr: Dialog vom Tragischen.)

Also das Ich ist keine Realität, sondern eine Fiktion, keine irgendwie dauernde Einheit sondern das jeweilige Produkt fließender Elemente. Welche Philosophie konnte dem Impressionismus adäquater sein als diese? Es ist überaus geistreich von hier aus bei dem heutigen Stand der Psychologie die Erinnerung zu erklären. Aber darf man einem österreichischen Universitätsprofessor der Physik und seinem begeisterten Anhänger, dem Literaten Bahr, die Frage vorlegen: Wie ist der künstlerische Schaffensakt zu erklären, wenn das Ich nur eine denköonomische Einheit ist?

Es schien auch mir, als gäbe es Persönlichkeiten in der modernen Malerei, denen man allein mit dieser Auffassung des Ich irgendwie nahe kommen kann. Scheint nicht van Gogh in der Tat beinahe auf jedem Bilde ein

anderer zu sein? Aber dunkel ahnte ich Zusammenhänge zwischen den Kartoffeleßern und der Straße von Arles, Momente, die immer klarer und deutlicher wurden. Heute bin ich überzeugt, daß selbst dieses Chamäleon etwas in seiner Persönlichkeit hatte, das sich unter allen Veränderungen gleich blieb oder besser, daß all sein Schaffen nur ein Suchen nach den adäquatesten Ausdrucksmitteln seiner Persönlichkeit war. Er war immer der Gleiche, der hinter allen so differenten Erscheinungen als Schöpfer stand; tausend Dinge veränderten ihn oder besser halfen ihm, sich selbst zu entwickeln. Das Ich ist in der Tat ein Gegebenes, wenn auch nicht Unveränderliches. Alle Einflüsse der Außenwelt zeichnen sich auf ihm ab oder besser alle wesensadäquaten Einflüsse arbeiten es heraus. Wäre das Ich nur ein Konglomerat von Elementen, so müßten alle Menschen gleich sein. Die Verschiedenheit aller Menschen, vor allem ihrer höchsten Typen: der Künstler ist der beste Beweis, daß die Persönlichkeit einen gegebenen Kern hat, der sich an den gegebenen Einflüssen als an seinen Widerständen gestaltet. Und wenn schließlich der herausgewickelte Kern nicht mehr die geringste Ähnlichkeit mit der anfänglich wirren Kugelmasse hat, er wäre nie so geworden, wäre auch nur ein Punkt an der ursprünglichen Oberfläche anders gewesen.

Die Geringschätzung der Persönlichkeit fand in den Diskussionen der Tageskritiker und des Publikums ihren Ausdruck in der Ueberschätzung der „Technik“. Man konnte Stahl und Kunze vom Farbauftrag reden hören, also von rein artistischen Momenten. Daß das Publikum à la Stahl und Kunze natürlich keine Beziehung zur Kunst hat, bewies am deutlichsten die Unfruchtbarkeit all dieser Redereien. Niemand hat versucht, etwas wie ein System der Behandlung der Materie zu schreiben, was wirklich einem notwendigen Bedürfnis entsprochen hätte. Ich kann hier nur wenige Andeutungen machen:

Zunächst hat die Materie ein eigenes, materielles Leben, das vor aller geistigen Gestaltung liegt und von ihr abhängig ist. Sie hat ihre eigene Dichtigkeit und Intensität, ihre eigene Schwere. Dann aber kann sich der jeweilige Geist des künstlerischen Wollens in einer Verknüpfung mit der Natur direkt ihrer bemächtigen und sich ohne Umweg direkt durch die Materie ausdrücken. Die Folge wird eine Vergeltung der Materie sein. Während sie in ihrer Selbstschwere der menschlichen Wahrnehmung von innen her unzugänglich ist, appelliert sie nach ihrer Durchgeistigung geradezu an das menschliche Einfühlungsvermögen. Bekannt ist die Relation der Materie zum Stoff, worunter ich nicht nur die Fähigkeit meine, einen Stoff auszudrücken, z. B. Seide, Samt usw., sondern die Stofflichkeit überhaupt, z. B. Licht, Volumen, Feuchtigkeit, Dürre, Frost usw. Eine vierte Ausdrucksmöglichkeit gewinnt die Materie mit Beziehung auf die Fläche, als dekorative Farbe von bestimmter Größe und an bestimmter Stelle neben anderen ebenso umschriebenen.

Die Fähigkeit diese Ausdrucksmöglichkeiten zu erreichen, zieht der Künstler aus den Qualitätsgesetzen der Materie oder aus den Quantitätsrhythmen, die er ihr auferlegt. Dabei stehen diese beiden Möglichkeiten der Verwendung zu denen des Ausdruckes wie es scheint in einer gesetzmäßigen Verbindung.

Im ganzen aber wird man gut tun, es dem Künstler selbst zu überlassen, über die Materie zu reden. Natürlich hat Matisse recht: „Die Idee eines Malers darf nicht losgelöst von seinen Ausdrucksmitteln betrachtet werden, denn sie taugt nur, soweit sie von Mitteln gestützt wird, die um so vollständiger sein müssen, je tiefer sein Gedanke ist. Ich kann einen Unterschied zwischen dem Gefühl, das

ich vom Leben habe und der Art und Weise, wie ich dieses Gefühl malerisch übersehe, nicht machen.“ Aber der Laie hat gar zu oft geglaubt, daß sich die Idee der Maler im Pinselstrich erschöpfe. Auch die Technik ist nicht das Geheimnis der Kunst. Es ist die Persönlichkeit.

Darum ergibt sich die doppelte Frage, ob wir wissenschaftlich-methodische Mittel haben, die Persönlichkeit und die gewollte malerische Sensation begrifflich einzufangen? Im Prinzip: nein. Die Sprache kann das Besondere der Persönlichkeit nicht genügend markieren:

„L'individualité des choses et des êtres nous échappe toutes les fois, qu'il ne nous est matériellement utile de l'apercevoir. Et là même où nous la remarquons (comme lorsque nous distinguons un homme d'un autre homme) ce n'est pas l'individualité même que notre œil saisit, c'est-à-dire une certaine harmonie tout à fait originale des formes et des couleurs, mais seulement un ou deux traits qui faciliteront la reconnaissance pratique“ (Bergson: Le Rire).

Und auch die malerische Sensation liegt außerhalb der literarischen, ja überhaupt außerhalb der Begriffssprache. Das direkte Erlebnis ist der überzeugendste Beweis, für mich überzeugender als alle Künstlerausprüche und die scharfsinnige Beweisführung Fiedlers in seinem Aufsatz über den „Ursprung der künstlerischen Tätigkeit“, die selbst den hochmütigsten Intellektuellen überzeugen dürfte. Und schließlich: Wer würde malen, wenn sein Bedürfnis sich auszudrücken, mit Worten zu befriedigen wäre?

Wenn es also im Prinzip unmöglich ist, das Wesen der persönlichen malerischen Sensation begrifflich zu fassen, so bleiben uns vielleicht Wege, sich ihr uns zu nähern. Der eine besteht für mich in dem Nachschaffen des künstlerischen Schaffensprozesses. Es gilt das unmittelbare instinctive Erlebnis auf diesem Wege ins Bewußtsein zu ziehen. Wenn ich Schritt für Schritt das künstlerische Schaffen nachschaffe, so sollte man glauben, daß mir kein Zug des Persönlichen und der eigenartigen malerischen Sensation entginge. Die erste Forderung wäre also eine Psychologie des künstlerischen Schaffens. Aber ich täusche mich nicht über den Grenzwert auch dieser Methode. „Ich könnte Ihnen sagen, womit ich auf diesem Wege begonnen, was ich dann und was später gemalt habe. Aber was würde Ihnen die Reihenfolge lohnen? Ce sont les émotions qui font l'art et sur les émotions on ne peut dire rien,“ sagte mir Matisse. Und dann: jede begriffliche Formulierung wird in eine Fülle von Momenten zerreißen, zu einer zeitlichen Folge zertrennen müssen, was in Wirklichkeit ein zusammenhängender und fast gleichzeitiger Vorgang ist.

Der andere Weg besteht darin, die gestalteten Formen auf ihre mathematische Grundform zurückzuführen, sie gleichsam gefrieren zu lassen. Von der anorganischen, geometrischen Form bis zur gestalteten, lebendigen hat man eine meßbare Strecke, an der man die individuelle Eigenart begrifflich ausdrücken kann. Der junge Goethe hat das im Erwin von Steinbach ausgesprochen, zugleich aber die Bedingtheit des Weges, der uns auch nur bis an das Geheimnis führt, bis zur Schwelle. Und er hat auch die Folgerung gezogen, die man nur zu oft dem modernen Publikum aufkerben möchte:

„Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbestimmt, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da steht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr die Seele sich erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewig-

keit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des göttlichen Genius herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm erstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genug tut als sie, desto glücklicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes."

M. R. Schönland.

Spuf

Das sind die Straßen niedriger Quartiere.
Durch trübe, feuchte Scheiben siehst du sie.
Daß sich dein Blick im Leeren nicht verliere,
Sind monotone Gaslaternen, die

Aus Nebeln quellen, gelb wie Phosphorquallen
Mit bleichen Streifen fergengrad im Grau,
Jäh' weiße Wände, die ins Dunkel fallen
Und freche Kugelampeln rot und blau. —

Schlaf bergen tote Fenster, Schreck und Sünde,
Enttäuschung, Sterben, Kampf um Treu und Pflicht..
Wer ihre stumme Sprache recht verstände,
Der lächelte und hoffte fürder nicht.

Und wie ein Zeitmotiv zu ihrem Schweigen,
Aufblühend manchmal und verebbend matt,
So klingt in einem weiten Meilenreigen
Um Herz und Hirn der Lärm der Riesenstadt.

Viele Wolken sind am Himmel hergeschwommen
Und ihrem Bann ist alles untertan.
Der Dinge Wesen flieht, zerfließt bekümmert —
Und nächtlich Sehende sind dir ein Wahn,

Schwarz, wie erfabelt ungestalt. Des Hundes
Geduckter Leib dort schreckt dich noch im Traum —
Und mit dem blaffen Hauche deines Mundes
Trennst du das Draußen von dem Stubenraum. —

Berlin.

Kurt Erich Meurer.

Theater

„Danval“

Das Historische dieser Dramen ist keineswegs Vorwand für ein Tapezierergehirn. Es ist wichtig das zu bemerken. Studen kommt zum Historischen, weil die Gralsmythen in Wahrheit „die antwortenden Gegenbilder seiner Seele“ sind.

„Gawan“ hat die herbe Reuschheit, die strenge Linie eines eben zum Bewußtsein seiner Bedeutsamkeit gelangten Stils. „Danval“ ist menschlicher, uns zugewandter: lebendige Märchen und Sagen geben ihre Mutwärme an die Verse ab. Der „Danval“ schwächt sich nach zwei starken Eingangssakten ab: die (sonst) geschickten Striche liegen vom vierten Akt kaum mehr als das logische Gerüst übrig. Er hatte so etwas totformelhaftes: das Inventar des Gralskomment sozusagen. Dies ist zuzugeben. Im übrigen ist der „Danval“ ein älteres Werk: der Dichter steht jetzt in einer ganz anderen Weise zu seiner Zeit. „Astrid“, in stark dramatischen Jamben geschrieben, verlangt die

mythische Zeit nur, um überlebensgroße Charaktere in eine zustimmende Zeit zu stellen: Leidenschaften unserer Tage explodieren an einander. In luftdurchströmten, reichbewegten Jamben: keine Pappatrappen wie in der neuklassischen Totenopferdramatik.

Wintersteins Regie war zurückhaltend. Man spürte, daß ihn äußerliches oft beschränkte: und was der Raum allenfalls noch gestattete, hielt direktoriale Sparsamkeit zurück. Die Tafelrunde war etwa ein Geschworenengericht in einer Gebirgsgegend.

Kappler soll Studen für seine Rollen dankbar sein. Nichts in der heutigen Bühnenliteratur kommt ihm im gleichen Maße entgegen. Was ihn sonst unsympathisch macht, verhilft ihm hier zu stärksten Wirkungen. Ja, die betäubenden Kapplerschen Riesenpausen haben im Rhythmus dieser Geschehnisse ab und an Sinn. Seine Herbe, seine gelenklose Unbeweglichkeit, seine seelische Verträgnislosigkeit: das alles wirkt hier als Kunstmittel von eminentester Schlagkraft. Und sein übergangsloses Ausbrechen wirkt in einer dieser Situationen als wahrhaft heldische Größe: wenn der in seiner Ehre Beleidigte mit einem ersticken Wutschrei zum Schwert eilt und zieht — da flammte etwas von der düsteren Glorie tragischer Helden um ihn auf. Daß er Verletten gegenüber, die mit einem kainischen Atemzuge aufgeflogen sein wollen, mit seiner schwergegliederten Sprache versagte, sei ohne Tadel festgestellt. Auch dem Wiener Gast, der jungen Via Rosen, konnte ich mich nicht hemmungslos hingeben. Auf jeden Fall ist sie auf der Bühne in einem ganz anderen Maße Künstler, als am Vortragspult. Ich habe sie Simsonkapitel aus der Bibel vorlesen hören: Delila wurde unversehens zur Salonschlange aus französischen Konversationsstücken, und Simson blieb bis auf eine gewisse Gemütslichkeit ganz farblos. Und den Refrain des „Edward“, jener flammenden Rächerballade, hatte sie spielerisch zu einer in immer andern Sprachnuancen rotierenden Glanznummer aufgebauscht. Dies anbei. Auf der Bühne war dies alles in eine leidenschaftliche Gestaltungsform eingegangen. Nichts von Aufgetragenheit, von spürbarer Schminke. Alles Parte, Verschlissene, Unirdische brachte sie für die Fingula mit. Die Liebeszene auf Danvalburg war getragen von ihrer anschniegender, aufschluchzenden Hingabe. Wohl aber fehlt es ihr an hintergründiger Härte, an jener undefinierbaren Härte, die Frau Ehsoldt zu ihren Gestalten so wundervoll mitbringt. Als Fingula, von ihrem prophetischen Blut mitgerissen, Danval das Kommende entgegenspricht, da ließ sich Via Rosen zu stark von ihrer inneren Leidenschaft hinreißen: so daß mehr ihre eigene Erregung, als die prophetische Ergase des dämonischen Kindes zum Ausdruck kam, das zeitlos und schmerzgerissen ihre Seele ausströmen läßt. Immerhin: sie wäre ein großer Gewinn für unser Theater, und man soll es Alfred Kerr danken, daß er ihr den Weg zum großen Bühnen ebnete.

Ganz überrascht war ich von der Stimmkraft der Ehsolts. Man möchte sagen, daß sie gewöhnlich ihre Gestalten vorher in ein Pensionat steckt. Aber die einfachen seelischen Vorgänge der Stimmkraft waren von ihrem Temperament vollkommen erschöpft worden: und so kam der Reiz ihres Organs, ihre schlichte Hilflosigkeit zu prachtvollem Ausdruck. Winterstein hatte zur Regie noch eine große Rolle übernommen: er war bedeutend wie selten: schwer und ehern schritt er durch das Stück — „er war eine Stimme im Stahle, er war ein Mann aus Nacht“ — ein schwarzes Standbild. — Agravaïn à la main dure.

Hubolf Rupp.