



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das Kunstfenster 1920**

Heft 2

---

# DAS KUNSTFENSTER

HERAUSGEBER: KARL RÖTTGER



DÜSSELDORFER  
KRITISCHE WOCHENSCHRIFT  
FÜR DIE INTERESSEN ALLER KÜNSTE

ERSCHEINT ALLE SONNABEND

PREIS MK 1,25

VERLAG DAS KUNSTFENSTER DÜSSELDORF

HEFT 2

JAHR 1

2. 10. 1920

---

---

## ZUR BEACHTUNG!

Von unsern Bildern (meist Holzschnitte) stellen wir auf besonders gutem Papier in der Regel Sonderdrucke her, und zwar beschränkte Anzahl, die zum Preise von Mk. 25,— von uns bezogen werden können. Bestellungen wolle man richten an unsere Geschäftsleitung, Herrn Edmund H. Grathes, Gartenstraße 113. Der Holzschnitt von Professor Ernst Aufseeser ist aus einer Mappe, die demnächst bei Flechthelm erscheint — in größerem Format —, von ihm erscheint kein Sonderdruck, wohl aber von dem Holzschnitt von Walter von Wecus. Der Herausgeber wohnt Wersten, Cölnerlandstr. 12.

Manuskripte bitten wir nur nach vorheriger Vereinbarung zu senden (ausgenommen unsere ständigen und eingeladenen Mitarbeiter).

Besuche beim Schriftleiter und bei der Geschäftsführung bitten wir nicht zu machen; es werde denn eine Zusammenkunft vereinbart.

Anfragen, Vorschläge bitte nur schriftlich. Allen Briefen ist Rückporto beizufügen.

Es mußte, bei der Fülle des Materials, mancherlei zurückgestellt werden zur nächsten Nummer: z. B. ein Theaterrückblick des Herausgebers, Bericht (Besprechung) über Plakatkunst, ein Rückblick auf die Spielzeit des Schauspielhauses unter der Leitung Henkels-Holl, eine knappe Würdigung des von Düsseldorf geschiedenen Paul Henkels und ein Beitrag dieses Künstlers usw. Man sieht, es ist in Düsseldorf sehr viel zur Kunst zu sagen. Es wird aber alles nachgeholt werden, an uns solls nicht liegen. —

### Mitarbeiter.

U. a.: Professor E. Aufseeser, Intendant Dr. Becker, Erich Bockemühl, Hans Franck, Paul Henckels, C. F. Hempel, Eugen Keller, Professor Dr. Kötschau, Professor von Kunowski, Dr. Otto zur Linde, Rudolf Paulsen, Wilh. A. Pütz, Karl Röttger, Max Ströter, Ernst Suter, Walter von Wecus, Erwin Wilking. . . .

---

---

# Das Kunstfenster

Düsseldorfer kritische Wochenschrift für die Interessen aller Künste

Heft 2

Jahr 1

2. 10. 1920

## T A G E S - K A L E N D E R :

### Stadttheater

Sonntag nachm. 3 Uhr: Sonderv. Der Troubadour, abends 7 Uhr: Die Fledermaus. Montag: Sondervorst. Des Meeres u. d. Liebe Wellen. Dienstag: Fidelio. Mittwoch: Die Frau i. Hermelin. Donnerstag z. 1. Male: Kammermusik. Freitag: Der Troubadour. Samstag z. 1. Male: Dies irae.

### Schauspielhaus

Sonntag vorm. 11 Uhr, Morgenfeier: Beethoven; nachm. 3 Uhr, Aufführung f. den Reichsb. d. Kriegsbesch. u. Hinterbl.: Die Häuser des Herrn Sartorius; abends 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Der Kreis. Montag, Serie I: Der Weibsteufel. Dienstag, Serie II: Kameraden. Mittwoch, zu kleinen Preisen: Eau de Cologne. Donnerstag, Serie III: Kameraden. Freitag, Serie IV: Salome, vorher: Mathilde Buhr (Köln) Tänze. Samstag: Der Kreis. Sonntag vorm. 11 Uhr, Morgenfeier: Die Befreiung d. Menschen (2. Tag); nachm. 3 Uhr, Aufführung f. d. Bildungsausschuß d. freien Gewerksch.: Was ihr wollt; abends 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Frühlingserwachen.

### Immermann-Bund

3. 10. 11 Uhr, Schauspielhaus, Paul Bekker: Beethoven. 4. 10. 8 Uhr, Ibachsaal: van Gogh.

### Ibachsaal

3. 10. 8 Uhr: Lise Abt: Tanzabend. 5. 10. 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Frau Zegers de Beyl: Liederabend. 10. 10. 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Robert Kothe: Lieder zur Laute.

### Tonhalle

3. 10. 7 Uhr: Düsseld. M.-G.-V.: Konzert. 6. 10. 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Voraufführung zum I. Festkonzert. 7. 10. 7 Uhr: Städt. Musikverein, Beethovenfest, I. Festkonzert. 8. 10. 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Voraufführung zum II. Festkonzert. 9. 10. 7 Uhr: Städt. Musikverein, Beethoven-Fest, II. Festkonzert. 10. 10. 6 Uhr: Städt. Musikverein, Beethoven-Fest, Kammermusikabend.

### Kunst-Ausstellungen

Kunstpalaſt: Große Kunſtausſtellung 1920. Kunſthalle: D. K. G. Gilde. Galerie Flechtheim: Ad. Uzarski. Graphiſches Kabinett: George Grosz.

### Varietes und Kleinbühnen

Apollo-Theater 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Varieteeprogramm. Groß-Düsseldorf 7 $\frac{1}{2}$  Uhr: Der ersten Liebe goldne Zeit. Bunte Bühne 7 Uhr: Corso-Cabaret, Rosenhof, Casino-Cabaret, Jungmühle.

Das ist eines Menschen kindliche Zeit:  
 Soviele Dunkelheit,  
 Und sovieler Heiligkeit  
 Und so wenige Armseligkeit  
 Und alle Glückseligkeit. —  
 Das ist eines Menschen kindliche Zeit.

Das ist eines Menschen reifende Zeit:  
 Soviele Traurigkeit  
 Und sovieler Vergeblichkeit  
 Und manchmal Glückseligkeit. —  
 Das ist eines Menschen reifende Zeit.

Das ist eines Menschen altgewordene Zeit:  
 Soviele Helligkeit,  
 Und sovieler Kindlichkeit,  
 Und sovieler Heiligkeit  
 Und eine leise Traurigkeit. —  
 Das ist eines Menschen altgewordene Zeit.

Julie Kruse.

---

## VOM WESEN DER KUNST

Die Welt ist zweierlei: erstens der Alltag (den ich unwirklich nenne) und zweitens: Es dahinter (welches ich das Wirkliche nenne). Das heißt: der Alltag vergeht (der primitivste Menschenverstand macht doch diese Erfahrung immer wieder) — Es dagegen, dahinter, das bleibt. Die Menschen, im Irrtum, meinen es anders. Grad umgekehrt. Das ist merkwürdig.

Manchmal aber erleben wir, fast möchte ich glauben: Jeder, das Wirkliche — durch die Wände unseres engen Wohnens bricht es manchmal herein: eines Abends, wenn letztes Licht alle Welt verändert oder verklärt, eines Morgens in der Frühe, — Sommers oder Winters, oder eines Nachts in der Erschütterung eines Traums oder eines Erlebnisses — und wir staunen: ein großes, kosmisches Gefühl durchflutet uns ganz. Die Welt ist anders geworden . . . . . ist nicht von gestern, von heute — sondern v o n i m m e r ! !

---

Und wir begreifen: das Wesen des Märchens (wie aller Dichtung) ist nicht sein Stoffliches, sondern sein Gefühl, seine Wahrheit, die Stimme inner ihm. Sein Wesen ist die Erinnerung der Menschen an solche seltenen Stunden, wie ich sie beschrieb: da das große kosmische Gefühl aus Dort die Wände unseres Alltags und engen Wohnens durchbricht, durchscheint — und wir staunen und fühlen und sehen: die Welt ist anders als wir meinten. Anders als unser Alltag meinte. Dann aber wird der Alltag wieder mächtig und die Menschen vergessen das.

Warum also davon reden!? O doch! Auf daß: nicht alle, sondern einige in sich das seltene Gefühl, wie einen Funken oder eine Flamme bewahren . . . immer bereit, aufzustehn, fort zu gehn: ins Namenlose, bereit, zu gehorchen, wo eine ferne Stimme ruft, wo ein Weinen lockt eines verirrtten oder mißhandelten Kindes; wo die Stimme ruft einer Liebe, einer Not, eines Schicksals (nicht aus dem Alltag), wo ein Licht lockt aus der Nacht oder von Sternen. Karl Röttger.

## S C H A U S P I E L H A U S

### Morgenfeier: Vorlesung von Kurt Heynicke

Der in Duisburg lebende Dichter ist aus dem Sturmkreis hervorgegangen. Ich habe meine Berliner Freunde schon vor langen Jahren hingewiesen auf die im „Sturm“, dem Organ Waldens veröffentlichten Verse Heynickes als die Dichtungen, die neben denen der Lasker-Schüler im Sturm von Wert seien. Was ich damals und seither an seiner Lyrik schätzte (Heynicke ist nur Lyriker): der einfache, zum selbstverständlichen und damit klaren Ausdruck drängende Gang seiner Sprache, manchmal nur mit Reimen durchsetzt, eine ruhige Art, das Erlebnis in Wort umzusetzen, also, daß eine rhythmische Linie entsteht, nahe am Gesang aber nicht ganz Gesang; manchmal mehr nahe dem Pathos, dem aber der Dichter nicht allzusehr huldigen sollte, weil es die größte Verführung zur Unechtheit birgt; zumal bei solchen Naturen wie H., die — wie ich doch nun klarer sehe, ihr Dichten mehr noch aus dem Intellekt schöpfen als aus brennendem Fühlen. Und wenn es auch oft bei H. heißt — Mensch du und Bruder du, der du . . . so steckt doch mehr Intellekt dahinter als mancher meint.

Jedoch: manches reife Gedicht, manche Schönheit und - im Ganzen gesehen: der eigene Rhythmus eben dieses Dichters — in den Bildern noch manchmal mangelnde Kontinuität ; — Otto zur Lindes Ausführungen über die Eigenbewegung der Vorstellungen sollte heute keinem Dichter mehr unbekannt sein. Ich sagte, H. ist Lyriker, er steht als solcher am reinsten und klarsten da. Der Umkreis seines Erlebens ist nicht übermäßig groß; aber er hat das, was in unserer bloß „literarischen Zeit schätzenswert ist: Trieb seinen Ausdruck zu finden. Die Prosa liegt ihm weniger. Die Geschichte vom einsamen Menschen wie auch die vom Sappenposten hatte etwas Krampfes in der Gestaltung — die Szene, wo die zwei baden gehn, ist auch etwas recht jung. Möglich aber, daß ihm aus seiner Lyrik das andere noch erblüht, die Erzählung und das Drama. Jedenfalls werde ich mit allem Interesse sein Drama am 3. 10. ansehen. R.

---

## S T A D T T H E A T E R

### Die Boheme I.

Oper in vier Bildern von G. Puccini.

Den Forderungen der Dramaturgie genügende Opernbücher sind bei den Italienern Seltenheiten. Die wirksame Szene ist ihnen wichtiger als die logische Gestaltung. Der Effekt wichtiger als die Entwicklung. Mehr Mosaik als Architektur. Die Musik versucht die verworrenen Fäden nicht zu lösen, die zerschnittenen nicht zu verknüpfen. Aber sie läßt uns bei Italienern vom Range eines Puccini den Mangel innerer Zusammengehörigkeit vergessen. Puccini beherrscht das Milieu. Er bevorzugt Pastell- und Filigrantechnik. Seine musikalische Sprache berührt heute nicht mehr so fremdartig und kühn wie zur Zeit ihres Auftauchens. Eine Reihe der Jüngsten hat seine Mittel — inwieweit bewußt oder unbewußt, sei hier nicht näher untersucht — mit großem Raffinement gesteigert und kompliziert. Ihr Gewand ist dadurch reicher geworden, doch infolgedessen oft auch überladen. Aber sie haben dadurch seine Durchsichtigkeit verloren. Den ätherischen Duft einer gewissen Primitivität. Als Sohn des Südens ist Puccini vor allem Melodiker mit dem nur diesen eignen Charme. Espritvoll, einlullend in der Süße seiner Lyrik, echt

---

südländisch in der dramatischen Geste. Und ganz besonders liebenswürdig. Tupftechnik. Leicht und flockig. Dabei über Duft und Glanz die berückende Schönheit des Melos. Und — nicht zu übersehen — ein Meister des Aktschlusses. Den besten Trumpf bis zuletzt unbeirrt in der Hand haltend. Eben durch seine Liebenswürdigkeit eine der erfreulichsten Erscheinungen.

Die szenische Gestaltung (Paul Trede) geschmackvoll. Der musikalische Teil unter Rudolf Tissor (abgesehen von einigen nicht hervorragenden Solisten und dem des öfteren unrein singenden Chor) ganz famos. Die Mimi Hildegard Ranczaks gesanglich und darstellerisch eine Leistung, die auch Namen von großem Klang zur Ehre gereichen würde.

Carl Heinzen.

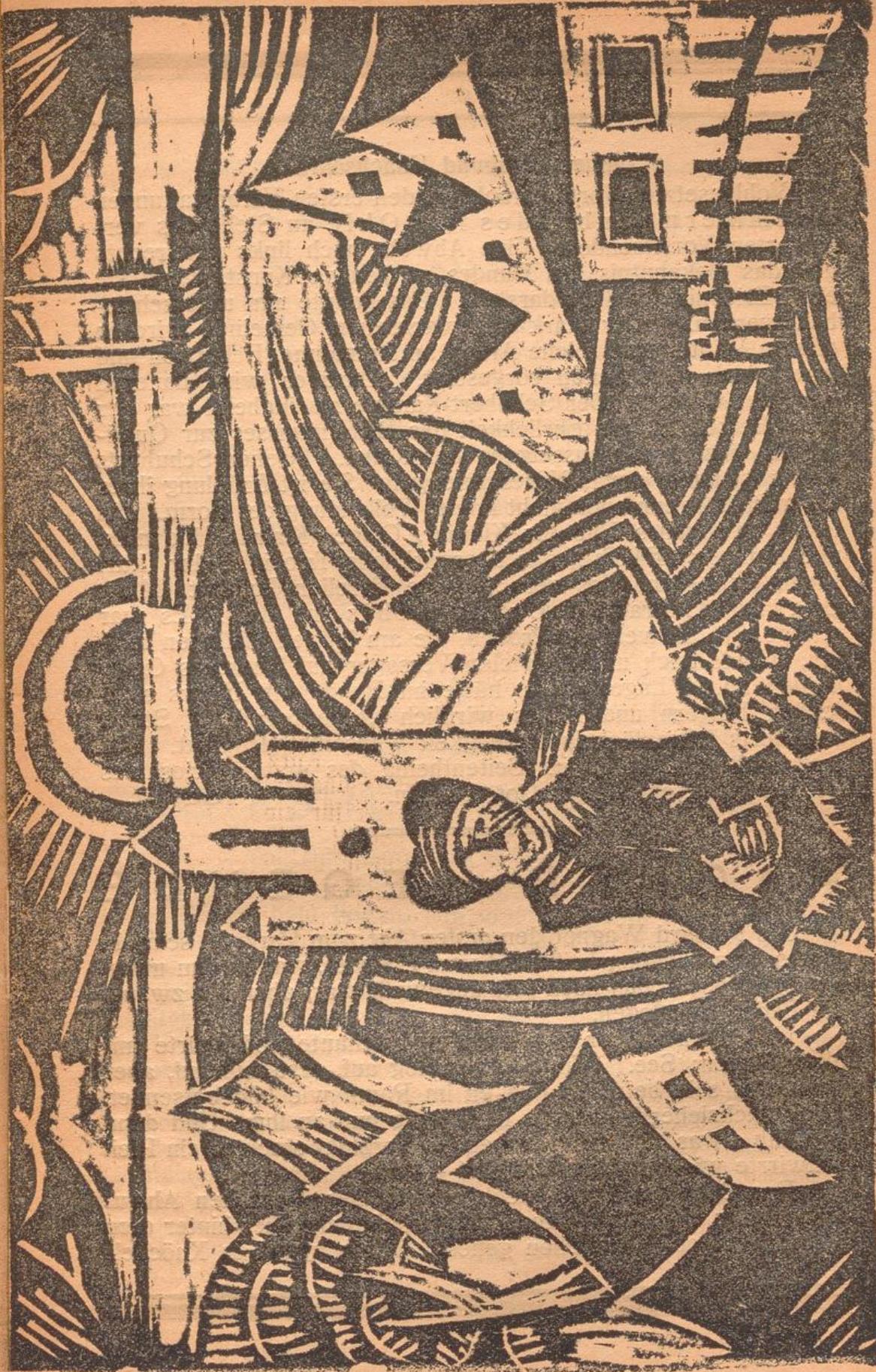
### Boheme II.

Also nun auch „Boheme“, die zahmere, gemäßigtere (manche behaupten: poetischere) unter den veristischen Produkten des italienischen Bühnenrealismus. Zugestanden, den Wirklichkeitsschilderungen des Verismo schwingen Reminiszenten der Rauschmenschen der Renaissance im Blut. Nur stark profaniert, versinnlicht, weniger naiv, nicht im Tiegel einer lebendurchdringenden, lebenemporbildenden Kunst veredelt. Diese derbe, oft brutale Realistik zündet Blut an Blut. Und Puccinis kühn gebogene, schwärmerisch ungefesselte Linienführung wühlt durch ihre dynamische Spannung das Letzte, wortlich Ungefaßte an Diesseitstrunkenheit hervor. Diese Kunst will nur realistisch sein, ist darum manchmal grenzenlos oberflächlich. Ihre exaltierten Oktavparallelen schmecken nach Limonade und ihre gehäuften Ausbiegungen und parfümierten Ganztonaufdringlichkeiten nach Kriegsschlagsahne. Trotzdem. In der Vorstellung blieb ein ziemlicher Rest unverrechnet. Rudolf Tissor hatte sich mit Teilnahme und Wärme der Partitur verschrieben, ohne starke Schwankungen verhindern zu können. Hildegard Ranczak als Mimi fehlte etwas von der Durchsichtigkeit der Schwindsüchtigen, fand sich mit dem Stil der Musik, aber auch technisch, gut ab. Ihr Partner Dr. Lang als Rudolf verfügt über schönes Material, das aber noch zu sehr mit dem Technischen ringt und darum auch die Darstellung hemmt. Seine genialen Kumpane in einer leider durchaus ungenialen Dachstube fanden in Carl Bara als Marcell, Gustav Waschow als Schaunard, Erich Thieß als Colin entsprechende Darsteller. Aennchen Heyter als Musette gefiel. Alcindor (Ernst Bedau)

hätte allerdings mit dem Sekt freigibiger sein können. Ergebnis: manches gut gelungene, nur mehr Zusammenschluß, weniger innere Hemmung. Suter.

#### Willis Frau.

Frage mich niemand nach dem Inhalt dieses „Lustspiels“ von M. Reimann und O. Schwartz. Denn Inhalt ist nicht da. Es sei denn: zirka drei Stunden Blödsinn. Immerhin „geschieht“ allerlei — sei es auch nur, daß die Menschen sich so unmöglich benehmen, wie es eben nie vorkommt. Sodaß also zuletzt der Dreh so kommt, daß Willis, des Sohnes Frau, beim Vater irrtümlich als Hausdame eintritt. Die Verwicklungen, Verwechslungen, Mißverständnisse, Verirrungen . . . bis ins Unendliche variiert, fortgeführt — auf daß eine lachende Unterhaltung von drei Stunden zu stande kommt. Nach dem ersten Akt lag das ganze Stück sonnenklar vor mir, aber mich interessierte immerhin, wie die Verfasser das technische Kunststück fertig bringen, eine so sonnenklare Sache auf drei Akte zu bringen. Dies Kunststück bringen sie in der Tat fertig; das ist ihr Hauptwert. Es gibt „Beifalls- und Lachstürme“. Ansonsten bietet das Stück nichts Neues — man kann darüber grübeln, ob sein Witz tausend oder zehntausend Jahre alt sei. Immerhin kann man sich auch als „anspruchsvoller“ Mensch des Lachens gleichwohl nicht entziehen. Kurz: richtiggehendes „Theater“. — Ein Fressen für die Schauspieler, die dankbaren Rollen. Und das ganze Haus ist für ein paar Stunden „berauscht“. Herz, was willst du mehr! Duschak als Spielleiter hatte flotten Ton und Gang in das Stück gebracht, der der Wirkung gut zu passe kam. Hatte auch die Schauspieler gut in einander gebracht, sodaß ein hübsches Gesamtbild der Aufführung zustande kam, in dem die einzelne Leistung je am rechten Platz stand und doch genügend hervortrat. Einzig der Schimmelmann Kamnitzers war mir etwas zu blutleer. Sonst: ausgezeichnet der Gutsbesitzer Mayrs, der Baron Nepomuk von Wirth, der Rechtsanwalt von Fr. Helmuth — an der „Wirklichkeit“ dürfen die Leistungen nicht gemessen werden. Sondern lediglich als „Rollen“ genommen werden. — Eine sehr echte, nicht aufdringliche Leistung die Klara von Selma Wuttke, während Fräulein Wundtke für dramatische Gestaltung manchmal nur „Süße“ (des quasi Backfisches) gibt. Sonst noch gut: Beuger als Willi, Hermann als Diener, Else Kittner als Kathrein, Borchardt als Briefträger. R.



Originalholzschnitt

A B E N D

Willi A. Pütz

### Immermannbund (Ibachsaal).

Wohlgesetzte Worte sprach bei den ersten Veranstaltungen des Immermannbundes Herr Ohle an Stelle des verhinderten Vorsitzenden. Eine Abwehr nach links und rechts und das Bekenntnis des Bundes zu jeder Kunst, wenn sie echt, Erlebnis, Qualität darstellt. Das konnte nun unterschrieben werden. Der stark angewachsenen Gemeinde wird in diesem Winter eine reiche Arbeit an Aufnahme, Bekennen und innerlichem Verarbeiten vorgesetzt. Darüber wird dauernd berichtet werden. Der Schubert-Kammermusikabend war der erste Beweis für die Ehrlichkeit des Bekenntnisses zur Qualität als einziger Voraussetzung der Kunst. Ueber Schuberts Musik ist kaum etwas Neues zu sagen. Sie ist Erfüllung ihres Zeitgefühls, wenn auch nicht immer Vollendung der Form. Ein leicht gewogenes Duo für Klavier, Geige (Karl Thoman und Hubert Flohr) das überwirkliche Trio in B-dur (Karl Klein, Cello) und das gern gehörte Forellen-Quintett (Max Berthold, Bratsche, Erwin Kabisch, Baß). Es war schade um die wenigen Proben, die am letzten Gelingen fehlten, schade auch um die vielen Versager auf Thomans Geige in den hohen Lagen, sonst hätte im Bunde mit Flohrs spielenden Fingern und Kleins wirklich „bezauberndem“ Strich Schuberts tränenlächelnde Seligkeit wunschlos erquickt. Der melodische Sextenfall im Seitenthema des ersten Triosatzes ist und bleibt ein seliges Gottschauern. Suter.

---

## WAGNER - LEGENDE

Als Richard Wagner den ersten Akt zum Parzival schrieb, wo es vom Jüngling heißt und vom Schwan, war in ihm unten ein Traurigsein, das noch fast ungewußt war, aber ihn zwang, die Feder hinzulegen.

Und dann saß er und sann, und schaute und spürte mit allen Sinnen: See. Ein Schwan flog auf, erst mühend, aber dann war sein befreites Fliegen im Raum wie blickentsendet, Blick nachziehend, und der Blick hing nun an ihm. Und dann geschah etwas, daß des Schauenden Herztakt stockte: ein Pfeil schwirrte wie ein Absolutes und — traf.

Des Schwans Trompetenton und eines Menschen Ah-ruf mischten in eins. Und dann kam das göttliche Tier hinter dem Baum vor: auf den Zehen gehend, fein wippend in Knöchel-

---

und Kniegelenken, daß Wagner ein Zu-ihm-Hinblühen spürte: nie noch sah er so die gebenedeite Schönheit eines menschlichen Leibes: Schlankheit, Gliederspiel, Blick, Stirn und Blondhaar.

Wagners Blick folgte dem Parzivals und beider Blick stand nun am Schwan. Dem war schon Nebelung Angst um sein Fliegen geballt. Beider Kinder-Tierneugierde sah höchst aufmerksam hin. Seinem schwächerwerdenden Angstverflattern geschah erwartender Paralleltakt in ihren Herzen, sie spürten, wie ihn Schwere überkam, und dann klatschte er ab.

Er lag da, sie beugten sich herab um alles zu sehen. Glanzrot des Blutes stand auf Glanzweiß der Federn schöner als rote Rosen im Schnee. Letztes Verbluten war stumm, sanft abtropfend über die Federn wie ein sanfter Sommerregen von Dachziegeln tropft.

Und hier geschah im Tondichter der Ruck und kam ihm das Wissen, warum ehehin das Trauern in ihm heraufkam: Einen Schwan würde man töten, viele Schwäne würde man töten, weil man ihrer im Stücke bedarf. Seinem Werke zuliebe würde man sie töten, das von Mitleid sprechen sollte, und es war ihm wie Sünde, als er zur Feder griff.

Maximilian Maria Ströter.

---

## REGIESTIL UND DICHTUNG

Von Intendant Dr. Willy Becker.

Will man die Regiekunst in ihrer Entwicklung darstellen, so wird man bald finden, daß ebenso wie in der Geschichte der bildenden Kunst auch hier der Stil jeder Entwicklungsstufe bedingt ist durch das Vorherrschen einer Einzelkunst, eines Einzelementes. Spielt in der Malerei beispielsweise bald das architektonische, das plastische oder das malerische Prinzip die Hauptrolle, so hat das Theater als Kunstform mit drei Hauptelementen zu rechnen: dem Wort des Dichters, dem Schauspieler und der Szene, das heißt dem Bühnenbild. Das Vorherrschen des Wortes wird einen literarischen Charakter der Aufführung mit sich bringen, kann aber ebenso die Grundlage eines rein expressionistischen Regiestiles bilden. Tritt das Schauspielerische in den Vordergrund, so droht dem Dichterwort die gleiche Gefahr, die sich ergibt, wenn das Bühnenbild zur Hauptsache wird. Besteht im ersteren Falle

---

---

die Gefahr darin, daß die schauspielerische Einzelleistung sich um ihrer selbst willen in den Vordergrund drängt und der Aufbau eines Stückes völlig verschoben wird, so muß das Bühnenbild durch seine stark äußerlich wirkende Erscheinungsform und seine starken Fangarme, als da sind Farbe und Licht, noch erdrückender wirken, steht es unberechtigt voran.

Von einer Regiearbeit in unserem Sinne kann man eigentlich erst seit Heinrich Laube reden, der, wie bekannt, von 1849 bis 1867 als Direktor und als hervorragender Regisseur das Wiener Burgtheater leitete. Laube legte den Hauptwert auf das Wort; der sprachlichen Ausgestaltung, der Klarheit des Dialogs, dem Sinn der Rede galt seine Hauptarbeit, die Umwelt, das Bühnenbild, war ihm nichts, seine Szene zeichnete sich durch puritanische Einfachheit, ja oft Nüchternheit aus. Dingelstedt, ab 1867 Direktor der Hoftheater in Wien, bringt darin einen Ausgleich, das Bühnenbild kommt bei ihm wieder zu seinem Recht, ja, er verwendet besondere Sorgfalt auf die Stimmung seiner Dekorationen.

Einen zum ersten Male ganz ausgeprägten Inszenierungsstil schufen die Meininger. Kurz vor dem Rücktritt Laubes in Wien war mit Georg II. ein junger, sehr kunstsinniger und fein gebildeter Herzog auf den Thron Meiningens gekommen, der die künstlerische Wertlosigkeit des damals die meisten deutschen Bühnen beherrschenden Virtuositums, das die Dichtungen zugunsten des schauspielerischen Erfolges vergewaltigte, mit sicherem Blick erkannte und bewußt sich eine wirkliche Regieaufgabe stellte. Unterordnung der Hauptdarsteller zugunsten einer Ensemblewirkung im Sinne der Dichtung, belebte, natürlich wirkende Massenszenen, historisch getreues Kostüm und historische Dekorationen waren die neuen Gesichtspunkte, die eine würdige Aufführung besonders der stark vernachlässigten Klassiker schaffen sollten.

Ein idealer Regiestil war freilich auch diese Meininger Inszenierungsart nicht, denn der Subjektivität der dramatischen Dichtung zwang man eine objektive historische Realität auf, man inszenierte mit anderen Worten nicht das Drama, sondern seine historischen Quellen. Und doch fordert eine große Mehrzahl historischer Dramen einen historischen Inszenierungsstil, um so dringender, je mehr das historische Element an der Motivierung der Handlung beteiligt ist. Das ist aber bei jedem Dichter verschieden, und ein künstlerisch berechtigter Regiestil hätte deshalb das historische Element eines Dramas nicht aus seinem Stoff, sondern aus seiner Gestaltung durch den

---

---

Dichter herauszukristallisieren, er hätte historisch getreu mit dem getreuen und unhistorisch mit dem unhistorisch denkenden Dichter zu sein.

Als Hauptgrundsatz eines historischen Regiestils könnte man also aufstellen: Es gibt für die Inszenierung historischer Dramen kein objektives, sondern nur ein subjektives (im Sinne des Dichters) historisches Milieu, nicht die historische Zeit an sich, sondern deren Gestaltung durch den Dichter bestimmt die Inszenierung.

Das naturalistische Drama schuf seinen eignen naturalistischen Darstellungsstil, der als Sensation ersten Ranges auftrat und Jahre hindurch die deutsche Bühne beherrschte und so manchem Dichter anderer Art zum Unstern wurde. Das Bühnenbild trat stark in den Vordergrund, ein möglichst echtes Milieu packte den Zuschauer oft mehr als das Wort des Dichters, das er des Dialektes oder der gewollt saloppen Aussprache wegen oft nicht verstand, was ja dem wirklichen Leben entsprach. Die schauspielerische Ausarbeitung legte das Hauptgewicht auf aus dem Leben abgelauschte Details, es entstanden hochinteressante schauspielerische Studien, freilich nicht immer im Zusammenhang mit den Intentionen des Dichters, besonders bei klassischen Dramen, bei denen der neue Stil ganz versagte.

Der Uebergang zum Gegenteil, zum expressionistischen Regiestil, vollzieht sich allmählich. Man braucht nur die Inszenierungen Reinhardts in Berlin zu verfolgen, die immer ein Gradmesser des Ausdruckswollens unserer Zeit gewesen sind, um klar zu sehen, wie folgerichtig die Entwicklung zur Betonung der inneren Werte, des inneren Erlebnisses in der szenischen Darstellung vor sich geht.

Das Wort tritt wieder an erste Stelle, der Schauspieler lernt wieder sprechen, der Vers kommt zu seinem Recht, und die realen Dekorationen vereinfachen sich mehr und mehr bis zum Reliefgrund, um mit einem Male neu zu erstehen als eine neue Umwelt, als ein Zauberreich irrealer Formen und Farben, als Projektion des inneren Erlebnisses der Dichtung. Und wie das Bühnenbild in diesem Sinne das Problem der Vereinigung von Raum und Figur äußerlich fast restlos zu lösen vermag, so ist auch der innere Zusammenhang von Dichterwort, Darsteller und Bühnenbild in höchstmöglichem Grade gewährleistet.

Im Extrem liegen auch hier die Gefahren. Wie in der Malerei, so erstarrt auch die szenische Darstellung, wenn die

---

Tonwerte des Lebens schwinden und völlige Abstraktion eintritt. Ohne Beziehung zum Leben werden Formen und Farben zu Hieroglyphen und die Menschen zu Schemen, zu denen wir ohne besondere Einführung keine Beziehung mehr finden. Und gerade das Theater kann niemals in diesem Sinn esoterisch sein, denn als wichtiger Bestandteil gehört zu ihm der Zuschauer als kunstgenießendes Objekt, und selten wird sich eine große Anzahl gleichgestimmter und gleichvorbereiteter Menschen gleichzeitig zusammenfinden.

Unsere Stellung zur Kunst und also auch zur Dichtung vergangener Epochen ist wandelbar, gerade für den Künstler bleibt sie subjektiv im höchsten Sinne, und es ist nicht zu vermeiden, daß ältere Werke und besonders die Klassiker bei moderner Darstellung ein neues Gesicht bekommen, das sich der Dichter kaum gedacht haben kann.

Aber gerade in diesem ewig Neuen liegt der besondere Reiz moderner Theaterkunst und deren Berechtigung. Denn der große Dichter schafft über seine Zeit hinaus viel Unbewußtes, das zu heben, erkennen und herauszuheben oft erst späterer Zeit, anders gearteter Geistesrichtung und Seelenstimmung, vorbehalten ist.

## WIE DER TOD INS BETT GING

Es war spät, als der Tod sich in seine Haustüre drückte.  
Er wollte sich gleich zu Bett legen.

Im Hausflur nahm er seinen Kopf ab, hing ihn an den Hut-  
haken, zog seine Hände-Handschuhe aus und legte sie dahin.  
Dann ging er in die Kammer und machte Licht.

Er hatte immer auf Ordnung gehalten. So hing er denn  
seinen Brustkorb hübsch sorgfältig aus der Wirbelsäule aus  
und über einen Stuhl, wie man einen Rock drüberhängt, kunst-  
griffte die Wirbelsäule aus ihrem Standgrübchen heraus, und  
legte sie auf den Stuhlsitz.

Und was jetzt noch übrig blieb, nämlich Becken und Beine,  
hing er wie eine Hose an den Bettpfosten, kroch hinein und  
machte das Licht aus. Maximilian Maria Ströter.

## V O N D E R K R I T I K

Davon wäre zu reden. Zur Verständigung zwischen  
Publikum und Kritik, zwischen Künstler und Kritiker. Und  
überhaupt, zumal in erster Nummer einer Zeitschrift, die sich  
als Hauptziel gesetzt hat, eine Kunstkritik auf hohem und höch-



LUDWIG MEIDNER

Wilhelm Lehmbruck (Zeichnung)

Aus dem „Kunstblatt“ mit freundl. Erlaubnis der Galerie Flechtheim Düsseldorf.

---

---

stem Niveau zu leisten. Sie aber so zu leisten, daß sie auch wirklich aller Seiten nützt.

Wer mich und meine Werke kennt, der ist orientiert; für die andern sage ich dies: Kritik kann sich nur rechtfertigen aus Zweierlei heraus: aus einem unerbittlichen Müßen des Kritisierenden heraus — und aus einem unzweifelhaften Können heraus.

Das heißt nun nicht, daß wir Kritik als eine auf dem Boden der Kunst gewachsene „Ueberkunst“ ausgeben, wie das etwa der große Maulfatzke in Dingsda tut (der knallige großmächtige Wennmanbloßwollt- und möcht!) — sondern: Kritik werde mit derselben Inbrunst, Liebe, Sachlichkeit, Gewissenhaftigkeit — und aus gleich adäquater Kraft geleistet wie Kunst (große) geleistet wird.

Davon ist also garnicht zu reden: daß es ein namenloser und gewissenloser Unfug ist: Leutchen, der Schule entlaufen, Leutchen, die kein Tuten vom Blasen unterscheiden können — Kritik schreiben zu lassen.

Unreife oder Leute zweifelhaftester Wesensart hab ich in Zeitschriften und auch großen Zeitungen „kritisieren“ sehen . . . . . schlimm für die Leitung der Blätter, schlimm für die Zeit. Oder wars zur Vater Goethe's Zeiten auch schon so? Vielleicht! (Einen der Präperandie Entsprungenen weiß ich, der in einer der größten Parteien die Leitartikel für die Provinzpresse schreibt. Das nebenbei). — Ich habe seit langen Jahren dafür plädiert, daß die Künstler und Dichter selber auch kritisieren sollten. Es ist Quatsch, zu sagen, weil Liliencron ein unmöglicher Kritiker gewesen sei, folglich seien alle Dichter dasselbe. Namenloser Quatsch ist das! Alle großen Dichter sind durchaus fähige Kritiker und Denker gewesen. Denn in der Kritik muß beim Künstler das Denken zum Erleben hinzu kommen. Nicht aber ist es die Hauptsache. Innerlichstes Feingefühl braucht der Kritiker, äußerste Sachlichkeit, Gradheit, Unbestechlichkeit, Ehrlichkeit, Aufrichtigkeit. Genaueste Kenntnis, der Materie, von der er spricht. Er muß einen Fond in sich haben, muß fest gegründet sein; er habe eine Religion oder eine Weltanschauung . . . . er kenne sein spezifisches Fach, etwa das des Dramas oder das der Lyrik, d. h. er wisse genau, was ein „Drama“ sei und sein könne, was ein „Gedicht“, was „Sprache“ sei. Er muß mehr noch leisten. Er muß sein, wie Proteus, immer neu, von einer enormen Wandlungs- und Erlebensfähigkeit. Denn anders bewältigt er seine Arbeit ja nicht. Denn er darf ja, wenn er ein neues Werk mißt, nicht

die Maßstäbe aus irgend einer Vergangenheit und Historie geholt haben — er muß vor jedem neuen Werk stehen — als sei dies das Erste Werk, das er bespricht. — —

Leistet er dies: so wird er immer dem Leser etwas bieten —; ihn zu lesen wird eine Freude sein, wie es eine Freude ist, das Werk eines Künstlers zu erleben. Kurz der Kritiker habe Charakter, habe Geist, spreche aus fester umrissener Kunst- und Lebensanschauung heraus — und wisse um die subtilsten Kunstfragen Bescheid. . . .

Wenn er das alles erfüllt, alsdann macht es wahrlich nichts mehr aus — falls er mal — vorbei hauen sollte; ein Fehlurteil sprechen. Denn es darf wahrlich nicht von ihm gefordert werden, daß er sein Leben lang unfehlbar sei. Er wird euch dann schon immer was bieten. . . . Es kann garnicht fehlen, daß dann immer ein Gewinn aus seinen Worten hervorgeht. Den Leuten nach dem Munde zu reden, dazu ist nie einer da; der Kritiker am wenigsten.

Ein Wehe aber soll jeder, der mit der Kunst zu tun hat, rufen über den, der als Kritiker seine Arbeit schlecht macht; der sein Talent, sein Können oder seine Stellung mißbraucht, der ernste Künstler verlacht, verpöbelt, verreißt! — So sei die Arbeit des Kritikers nicht Kunst, wie der große Wennichwolt sagt, sondern gleichwertig der Kunst. Der Schaffende hat ein Recht, sein Werk mit Liebe und Sachlichkeit betrachtet zu sehen. Der Kritiker (der wirkliche) aber hat Recht und Pflicht sowohl zur begeistertsten Anerkennung — als auch zur rigorosesten Ablehnung — je nachdem das Werk im Zusammenhange der großen Ideen steht und in sich vollendet steht — oder nicht.

Laßt uns also großen Ideen dienen — — und auf die letzte Kunstvollendung achten.

Karl Röttger.

## DER ZWECK DER KUNST

„Die Kunst für die Kunst“ — ist die bekannte Formel, nach der die Kunst ohne Zweck ist. Es kommt darauf an, wie man das Wort versteht, ob es leichthin jede Verantwortung für die Kunst ablehnt, also, daß sie willkürlich sich absondernd ihre Regeln der Aesthetik aufstellt, nach der sie sich ausleben kann, wie es ihr gefällt — oder ob dies Wort, auf den Schaffenden, den Künstler selbst bezogen, bedeutet, daß er keinerlei äußere Verpflichtung habe, etwa dem Volke zu dienen, der Kirche, dem Staate — einer ethischen Zielsetzung — daß er

hingegen nur sich selbst verpflichtet sei, seinem eigenen Gewissen und dem urgründlich sich aus methaphysischen Zusammenhängen vollziehenden Formwillen. Im letzteren Sinne wäre die Forderung eines Expressionismus ausgesprochen, der sich nicht auf eine Theorie und Aesthetik, die zeitlich nur eine andere ablöst, um selbst einmal abgelöst zu werden, bezöge, sondern der Grundsatz und Urprinzip aller Kunst aller Zeiten ist. „Von innen heraus.“ Gestaltung inneren Schauens, inneren Erlebens. Ohne irgendwelche Einstellung auf Aeußeres. Also um die Kunst, die sich aus unbewußtem Erleben, das der Künstler selbst nicht zu bestimmen vermag, in die Sichtbarkeit ihrer Forderung erfüllt, würde es sich handeln. Und es handelt sich um irgendwelche Forderung bezüglich der Kunst immer um die einzige Forderung an den Künstler, ehrlich zu sein, d. h. das Formwerden in sich vollziehen zu lassen. In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, wenn Hebbel von der Kunst als dem „Gewissen der Menschheit“ spricht. Der nur seinem methaphysischen Sein verpflichtete Künstler kann (wenn man so will) den reinen Willen der Gottheit offenbaren. Er erdenkt ihn nicht, aber er erschaut ihn in der Konzentration seines innersten Erlebens.

Jede Zwecksetzung für die Kunst wäre also eine Einschränkung. Wäre zugleich ihre Entwurzelung, ihre Abdrängung aus den unendlichen Beziehungen ins zweckhaft Menschliche.

Die Kunst hat keinen Zweck — sie ist wie die Natur, wie Gott — die dienen, indem sie sind. Die Forderung an den Künstler ist: Ehrlichkeit. Willenlosigkeit gegenüber dem ewigen Vollzug — dem schöpferischen Werden aus dem unstofflichen Nichts. — Alsdann ist die Kunst das Korrektiv — denn im Erleben des voraussetzungslosen Menschen gestaltet sie sich immer als reines Menschentum, in dem die etwa zu fordernden ethischen Qualitäten neu und in unendlicher, nicht kleinlich menschlich — beengter Perspektive gegeben sind. Die ethischen wiereligiösen, wie nationalen Qualitäten — was eben die großen Kunstwerke aller Zeiten beweisen.

Je freier die Kunst im Innersten, um so kosmischer, um so größeres Weltgefühl und zugleich um so vertiefteres Erlebnis der Mensch-Bruderschaft — um so lebenswahrer — letztlich christlicher die Kunst. Denn dem hingeebenen Menschen tut sich immer kund das Wunder der unendlichen Güte der Welt.

Erich Bockemühl.

---

## DER DICHTER OTTO ZUR LINDE

Nach jahrelanger Verkennung steht die Gestalt dieses Philosophen, Dichters, Volkspropheten rein und groß da: seine Werke erschienen und erscheinen im Charonverlag Berlin-Lichterfelde.

Die Kugel, eine Philosophie in Versen Mk. 4,—, Bd. I.  
Gesammelte Werke, Bd. I—V:

- I. Thule Traumland.
- II. Lieder der Liebe und Ehe.
- III. Stadt und Landschaft.
- IV. Charontischer Mythos.
- V. Wege, Menschen und Ziele.

Jeder Band Mk. 4,—.

In Vorbereitung: Das Buch Abendrot.  
Die Lieder von der Hölle und dem Paradiese.

Philosophie: Arno Holz und der Charon-Anfänge zu einer Psychologie der Dichtkunst.

Rudolf Paulsen schrieb über Otto zur Linde: Otto zur Linde, ein Kapitel aus dem Schrifttum der Gegenwart. Mk. 3,—.

---

# SCHULE

FÜR

ZEICHNEN \* MALEN  
KUNSTGEWERBE  
BUHNENKOSTÜME

HOLZSCHNITTE, RADIERUNGEN  
LITHOGRAPHIEN, STICKEREIEN

**WALBURGA REISMANN**

ANMELDUNGEN AB 1. OKTOBER 1920  
3-4 UHR NACHMITTAGS

**DÜSSELDORF, MARTINSTRASSE 99**

Galerie Flechtheim  
Düsseldorf, Königsallee 34  
∞

Auserlesene Werke alter und neuer Kunst.

Graphische Abteilung.

Wechselnde Ausstellungen:

Vom 12. Sept. bis 2. Oktober:

Arthur Kaufmann.

Otto Fritz, Düsseldorf, Oststr.13.