



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Das Kunstfenster 1921

Heft 23

---

# 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 23

JAHR 1


2. 4. 1921

---

Verantwortlicher Herausgeber: Karl Röttger, Düsseldorf,  
Kölnerlandstraße 12.

Das Kunstfenster erscheint jeden Samstag und ist in allen Buchhandlungen, Zeitungskiosken und im Straßenhandel erhältlich. Abonnenten wird das Kunstfenster vom Verlag unter Kreuzband durch die Post zugestellt. Die Abonnementsgebühr beträgt Mk. 15,— für ein Vierteljahr.

Verlag „DAS KUNSTFENSTER“  
Zeitschriftenvertriebsgesellschaft Düsseldorfer Buchhändler,  
G. m. b. H., Blumenstraße 19.



# DAS KUNSTFENSTER

Düsseldorfer kritische Wochenschrift für die Interessen aller Künste

Heft 23

Jahr 1

2. 4. 1921

## ÜBER BÜHNENAUSSTATTUNG

VON ADOLF FRIEDRICH GRAFEN VON SCHACK.

Entnommen dessen Einleitung zu „Calderons ausgewählte Werke“ in drei Bänden. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel und J. D. Gries“, Verlag Cotta-Kröner, Stuttgart, ohne Erscheinungsjahr. Das Werk liegt aber um 1860 etwa. Die folgenden Zeilen stehen um ihrer Vorzüglichkeit willen hier, um zu zeigen, wie lange das Sterben der groben Illusionsbühne schon währt, und um sich Schacks, eines vorzüglichen Schriftstellers, bedeutenden Dichters und eines reichen Gelehrten zu erinnern.

S.

„Die Bühneneinrichtungen, ähnlich wie die des altenglischen Theaters, wirkten in dem gleichen Sinne. Sie waren von der einfachsten Beschaffenheit; gewöhnlich ward nur eine Tafel vorgehoben, auf der angegeben war, welchen Schauplatz man sich vorzustellen habe, eine Straße, einen Meeresstrand usw. Auch wenn hie und da etwas wie Dekoration angewandt wurde, wenn z. B. die Schauspieler sich hinter einen Baum verstecken oder eine Erhöhung besteigen mußten, so war es doch dabei nie auf die eigentliche Illusion abgesehen, und dadurch blieben denn auch von vornherein alle jene Mißverständnisse ausgeschlossen, zu welchen unsere, auf Sinnentäuschung ausgehenden und sie doch nie erreichenden Kulissenkünste Anlaß geben. Die Zuschauer wurden nicht zu dem Wahn verleitet, daß sie etwas wirklich Geschehendes vor sich hätten; ihnen kam nie das Bewußtsein abhanden, sich im Reiche der Kunst zu befinden, und so lag auch die Verwechslung der poetischen Wahrscheinlichkeit, welche in der Kunst allein Geltung hat, mit jener der ordinären Wirklichkeit durchaus fern. Man hat viel über Tieck gespottet, daß er die Rückkehr zu dem einfachen Bühnenzustande des Globe- und Blackfriars-theaters befürwortete. Nun mag es allerdings schwer sein, bei uns diese Rückkehr zu bewerkstelligen; aber ich halte zweifellos die heutigen komplizierten szenischen Vorrichtungen für ein großes Hindernis des Wiederauflebens dramatischer Poesie in unseren Tagen. Denn sie lenken die Aufmerksamkeit von dem

Wesentlichen auf das Unwesentliche ab, sie begünstigen den rohen Realismus, diesen Todfeind aller Poesie, sie hindern die Phantasie des Dichters, sich frei zu entfalten, sie lähmen diejenige der Zuschauer, anstatt sie zu beflügeln, sie machen die Darstellung vieler Szenen, gegen die einem altspanischen und altenglischen Dramatiker nichts eingewandt werden konnte, zur Unmöglichkeit und bieten den Regisseuren in vielen Fällen einen begründeten Einwand gegen die Annahme sonst guter Stücke. Man denke sich, wir hätten die einfache Einrichtung der früheren Zeit, so könnten wir Goethes Götze, der jetzt wegen seines unaufhörlichen Szenenwechsels heillos verstümmelt werden muß, unverändert geben und auch die Brockenszenen, sowie das Vorüberreiten am Rabenstein im Faust erfolgreich auf die Bretter bringen, während sie gegenwärtig, wo das Auge alles lebhaftig vor sich sehen soll, was nur die Phantasie sich ausmalen darf, durch die Bühnenvorführung lächerlich werden müssen.

Auf dem Hoftheater von Buen-Retiro kam bereits mehr Dekorations- und Maschinenwesen zur Anwendung, obgleich dabei das heutige Prinzip, wonach die Bühne den Schein annehmen soll, als sei die jedesmal zu denkende Lokalität wirklich auf ihr vorhanden, noch fern lag. Indessen schon dieser zunehmende Apparat war selbst in seiner noch bescheidenen Gestalt der Poesie nachteilig, indem er Calderon verleitete, seine für das genannte Theater bestimmten Festspiele zu sehr auf szenischen Pomp zu berechnen.“

## ◆ DAS STAUNEN

VON KLAUS REICHMANN.

Nachher kam es mir dann wie eine Vision vor; es war mir etwas wie Grauen dabei; als ich allein war und alles überdachte: wie wir in dem feinen niedrigen Zimmer der alten kleinstädtischen Patrizierwohnung saßen im Gespräch; und wie die eine der jungen Damen vom Haus zu erzählen anfang von den Kleinen. Und besonders von dem fünfeinhalbjährigen Jungen. „Nein, es ist zu komisch mit ihm; ein so sonderbarer Junge, wenn er mit dem Onkel über Land geht, dann wundert ihn alles, überall bleibt er stehen und sieht es an. Dieses Staunen des Jungen — nein, zu komisch! — Und dann mußte er reinkommen und sich allen

vorstellen — ein stiller, schweigsamer Junge; sehr groß für seine Jahre, und mit sehr großen Augen, ganz weißem Kopf und kaum einem Schimmer von Lächeln um den Mund. Er kuckte uns alle wie ganz Fremde an, wurde rot und wandte sich langsam. —

„Zu komisch,“ hörte ich noch, „aber ein recht braver Junge.“  
„Nein, Sie glauben gar nicht, wie er staunen kann.“ Ich aber fühlte ein Erschrecken; der Junge war schon wieder draußen; mir aber fiel ein: daß unsere Augen sich getroffen hatten. Wie konnte ich davon erschrecken? Ich war doch sonst tagtäglich mit Kindern zusammen! Und indem ich darüber nachdachte, hörte ich das Gespräch nur noch wie hinter Nebeln. Ich sann. Und da durchzuckte mich wie ein Strom der Gedanke: ich hätte mir selbst in die Augen gesehen als Kind. Und dieses große komische Staunen in den Augen des Jungen wären meine eigenen Kinder-  
augen.

Ich empfahl mich dann bald und ging nach Hause.

Ich hatte in der Nacht einen Traum: ich wäre aufgewacht in einer unsagbaren Angst. Ich begriff gar nicht im Traum, wie das kommen konnte. Der Junge war nämlich mein Junge, mein eigenes Kind, und ich hatte ihn nur nicht mitgenommen in mein Haus, wo ihn niemand für komisch hielt. Und seine Augen hatten doch gebeten: kennst du mich nicht, ich gehöre doch dir. So stand ich nun auf in meiner großen Angst und fing an, mich anzuziehen. Es ging gar nicht schnell genug, und ich wurde gar nicht fertig damit. Zuletzt konnte ich die Jacke nicht finden, suchte, suchte und lief zuletzt so fort, in Hemdsärmeln die Bergertorstraße runter durch die Stadt, über den Bach, über den Marktplatz, an der Kirche vorbei, bis ans Haus. Ich klingelte. Es kam niemand. Ich klingelte nochmals, und meine Angst war sehr groß. Da — zuletzt schlurft es heran, die Tür ist mit einmal auf, ganz von selbst, ich gehe in das Zimmer, wo wir gesessen haben, und wo ich dem Jungen ins Auge sah. Es kribbelt mir dabei über den Rücken, denn ich fühle jemand und sehe nichts. Bis mich eine Stimme fragt: Suchen Sie etwas? Verzeihung, sage ich, ich habe etwas vergessen: ich möchte meinen Sohn holen. Ich vergaß gestern, ihn mitzunehmen. Ja, das tut mir leid, sagte die Stimme, er ist gestern abend abgereist . . .

Abgereist? . . . Wohin?

Nach England. Ich weiß nicht genau. Ich stehe im Dunkel und kam mir plötzlich ganz überflüssig vor. Was sollte ich hier

---

eigentlich? Ich bin schon draußen. Ich gehe langsam zurück. Alles ist im Grauen. Es regnet ja auch. Ich sehe nichts. Es ist etwas zwischen mir und den Dingen. Der Regen, die Nacht, der Nebel. Ich weiß. Ich gehe nach Hause. Ich werde mich wieder zu Bett legen . . . Er ist abgereist. Ich komme nicht auf den Gedanken, meinen Jungen einfach zu fordern. Ich könnte doch telegraphieren. Oder ihm nachfahren. Irgendwo fühle ich all diese Möglichkeiten im Traum; doch kommen sie mir nicht ins Traumbewußtsein. — Und dann bin ich wieder tiefer in Schlaf gesunken, ohne von dem Traum aufzuwachen. — Andern Tag war nicht Zeit darüber nachzudenken. Wir mußten früh reifen. Aber auch dann, als ich in der Bahn saß, kam mir der Traum wieder in den Sinn. Alles kam wieder. Ich erinnerte mich noch ganz genau. Und auch die entsetzliche Angst kam mir wieder, die Angst um alles, was Kind ist und große Augen hat und staunen kann.

Eine ganz namenlose Angst, daß man diesem kleinen Jungen alles nimmt: die großen Blicke auf Gottes Welt. Und dann kamen mir die Gesichter der Damen so greisenhaft vor, als sie über den komischen Jungen lachten. So greisenhaft alle, denen die Welt nichts Staunenhaftes ist.

Danach wurde ich stiller. Die Sonne kam hoch und schien all die engen Täler des Gebirgslandes voll goldenes Licht. Und unser Zug fuhr dadurch, über Brücken, Gebirgsbäche, Viadukte. Da waren Wiesen, die sonnig lagen und sich in den dunklen Bergwald hineindehnten; da standen Haferhocken auf den Stoppelfeldern. Da waren Ziegen, die am Bahndamm und am Feldweg grasten. Da standen Frauen vor den Bauernhäusern, da spielten Kinder an Hecken — es ist viel Schönheit auf Gottes Welt. Ich mußte lächeln, fast so, nicht ganz so, wie als Kind. Das Staunen, das Staunen über die Welt, ihre Schönheit und Seltsamkeit; auch über ihr Weh und aller Menschen Unvernunft. Über alles. Des Kindes Wahrstes und Heiligstes, sein Wesen, seine Religion. Sein Gottesblick. — Ach nein, das kann man doch niemand nehmen. Nur verschüchtern und einschüchtern läßt sich. Aber nicht für immer. Es kommt alles wieder. Es kommt alles heim. Auch der große Blick und die große Gebärde. Ich will nicht so ängstlich sein. Nur die leise Trauer ist noch manchmal da über die jungen Greisenhaften, die das Kind schelten und belehren, wenn es die Häuser, die Schafe im Feld, die

---

Wagen auf den Landstraßen, die Ferne, die Bäume, die Telegraphendrähte, die Sterne, alles, alles anstaunt, groß anstaunt und leise, leise fragt mit schüchterner Seele. Nun ja, das ist eine Eidechse, verstanden? Und ja, das ist eine Pappel, und das eine Telegraphenstange, weiter nichts. Und nun kommt gefälligst weiter. Weiter nichts — ist das Wort aller öden Seelen.

Lassen wir sie.

Das Staunen bleibt doch, und der große Blick, der weiß dieser Stein im Felde ist ganz gewiß ein Ding zum Staunen — und kein Stein . . .



## GEDICHTE

VON HANNS DENNINGER.

### I. DIE GRUFT.

Ich liege still in meinem steingefügten Schrein.  
 Mein Herz ist kalt. In meiner Stirne brennt  
 Eisklar und scharf ein Lichtlein. Höhnend rennt  
 Vorbei ihm stete Ewigkeit. Und beb't der Stein  
 Zum ersten Mal, stirbt in mir letzte Klage.  
 Doch lauernd scharf, eisklar, das Lichtlein brennt.  
 Wenn seine Unmacht einst das Nichts erkennt  
 Am feigen Ende seiner grauen Tage:  
 Dann klingt der Stein wie leisen Jubels Frage.  
 Zum dritten Male aber dröhnt der Stein:  
 Da schlägt mein Herz wie Sternenläuten drein  
 Und wieder spring ich auf aus meinem Sarkophage.

### II.

Ich bin ein Stern im Bilde des Orion.  
 Mein Leib ist Licht, der Aether klingt um mich.  
 Ich klinge mit in ewig gleichgefügteten Takten.  
 Aus meiner goldnen Brust entquellen feierlich  
 Des höchsten Glanzes Strahlenkatarakten.  
 Und jeder Schwesterstern, er fließt durch mich.  
 Ich habe Teil an eines Jeden Glanze.  
 Und keiner ist vollendeter als ich  
 Und blühender im großen Strahlenkranze.



---

## ZUR TECHNIK DER REGIE

---

In meinem Buche „Zum Drama und Theater der Zukunft“ rede ich über eigentliche Regieprobleme nicht so eingehend, wie über andere Dinge: den Spielplanunfug und künstlerische Spielplangestaltung, über den Stil des Dramas, über den Weg zum religiösen Drama, übers Kinotheater usw. Dennoch ist das eigentliche Problem „Regie“ eins der allerwichtigsten am Theater und bedarf gründlich der erneuten Durchdenkung.

Ich knüpfe hier an das an, was ich in dem genannten Buche sage: daß das dichterische Werk der Mittelpunkt sein muß, um den sich alle Faktoren, die zu seiner Darstellung beitragen, sachlich, in Liebe zum Werk, gruppieren müssen.

Es ist allgemein bekannt, daß am Theater leicht einer dem andern im Wege steht, daß Reibungen sich einstellen, Eifersüchteleien usw. All das kann vermieden werden, wenn dauernd, immer wieder von der Leitung, von „oben“, jedem eingepägt wird, daß keiner dem andern im Wege zu stehen braucht, daß die Darstellung eines Dramas vieler Kräfte zur reifen Ausgestaltung bedarf und daß eines Jeden (der beiträgt) schönster Lohn sein muß und ist, wenn das Werk in möglichster Reife ersteht. Also auch hier, wie überall, Aufruhr zur menschlichen Besinnung. Besinnung auf menschliche Reife und Tugend.

Selbstredend: ich spreche hier, wie in allen meinen dramaturgischen Arbeiten von dichterischen Drama. Vom Kunstwerk. Nicht vom Theaterstück. Die Darstellung von Theaterstücken interessiert mich ganz und gar nicht.

Die Darstellung des dichterischen Dramas, sei es Shakespeare, Kleist, Hebbel, Strindberg oder sonst ein hoher Geist, muß ausgehen vom dichterischen Text, nicht von den Regiebemerkungen des Dichters, die richtig oder falsch sein können, was immer und jeweils vom Leiter der Aufführung zu prüfen wäre, wobei Voraussetzung ist, daß der Leiter der Aufführung ein Künstler seines Faches ist. So ähnlich habe ich in einigen Kapiteln meines Buches formuliert. Ich will nun hier nicht sprechen, von den Wandlungen des Aufführungsstiles, vom Sprechen auf der Bühne, von Naturalismus, Stilisieren, vom Expressionismus, sondern einfach von der Frage: wie kann eine möglichst vollkommene Darstellung eines dramatischen Kunstwerkes zustande kommen. Es ist klar, daß diese Frage über die Zeiten hin, über

---



Egon Aders

Entwurf zu einem Wandgemälde

die Aufführungsstile und Darstellungsmoden hinweg ihr Interesse haben wird.

Damit komme ich auf einen Punkt, der m. E. überaus selbstverständlich erscheinen muß, den ich aber, soweit ich sehen kann, nicht beachtet fand. Ich erklärte es für zweckmäßig, wenn der Dichter gar keine oder möglichst wenige Regiebemerkungen gebe. Ich sagte: er könne mit solchen Regiebemerkungen recht haben, aber auch irren. Da die Sache der Darstellung meist nicht in Händen des Dichters liege, sondern in denen eines sog. „Theaterfachmannes“ (wie sie sich gern bezeichnen), von dem wir freilich immer mehr und immer eindringlicher fordern wollen, daß er ein Künstler, ein dem Dichter kongenialer, einfühlsamer, nachschaffender Geist sei — so stehe der Regissör doch immer wieder von der Notwendigkeit, die Regiebemerkungen des Dichters nur dort zu akzeptieren, wo sie richtig seien, sonst aber sie zu negieren. Da sei es schon richtiger, dem Spielleiter und den Darstellern ganz freie Hand zu lassen und nur nachdrücklichst zu verlangen, daß die Worte des Dichters ihrem Sinne und dem Sinne des Ganzen gemäß sprachlich und schauspielerisch zur Geltung kämen; daß die ganze Dramatik der Worte des Dichters ausgeschöpft würden. (Denn ich setze voraus, daß es sich um die Aufführung eines dichterischen Dramas handelt.)

Diese Forderung wird an künstlerisch geleiteten Bühnen eventuell mit Hilfe von sehr viel Proben erreicht oder kann an ihnen etwa erreicht werden (wird oft auch nicht erreicht). Wird aber an sehr vielen Stadttheatern, die nur beschränkte Probemöglichkeiten haben, meist nicht erreicht.

Das Wachsen einer Vorstellung kann mit dem Bauen eines Hauses verglichen werden. Werden die Grundmauern verpfuscht, steht das Haus nicht. Oder steht windschief.

Ich sehe an mittleren und großen Theatern oft eine ganz große Mühewaltung des Regissörs, der Darsteller und aller anderen — und doch kein ganzes Gelingen. Der Grund liegt in den allerersten Anfängen.

Ich will versuchen, es zu sagen.

Am Theater finden sich die heterogensten Geistigkeiten und Naturells zu gemeinsamer Arbeit, müssen sich zu gemeinsamer Arbeit finden. Es ist keine Herabsetzung irgend eines Standes oder einzelner Personen, wenn ich sage: nicht alle haben immer

zum dichterischen Werke die rechte Einstellung; oft auch eine nachweisbar falsche oder gleichgültige. Beim dichterischen Drama, ich wiederhole: sei es Hebbel, Kleist oder Strindberg oder Shakespeare, liegt die Dramatik eingebettet im dichterischen Wort. Nirgend anders. Darum halte sich niemand, weder Spielleiter, noch der Darsteller, an vielleicht zufällige oder vielleicht flüchtige Regieanmerkung . . . Es erhorche jeder, aber auch jeder den Sinn des Werkes, seine dramatische Architektur, seinen dramatischen und auch geistig-seelischen Willen aus dem Text des Dichters.

Wie aber ist das möglich bei einer Technik der Regie, wie sie soweit ich sehe, bislang fast allgemein üblich ist. Die Rollen werden ausgeschrieben, oder die Hauptdarsteller, besonders wenn das Stück gedruckt vorhanden ist, bekommen ein vollständiges Exemplar und müssen selbst das Stück „vorbereiten“. Die Vorbereitung besteht darin, daß sie das Stück mal lesen. Mehr tut wohl allgemein ein Schauspieler vor Beginn der Proben nicht. Was die Darsteller tun sollen, deren Rollen nur ausgeschrieben sind, das ist mir ein Rätsel, muß m. E. jedem Menschen ein Rätsel sein. Denn sie haben nur ein paar Fetzen eines dichterischen Ganzen in Händen. Dann folgt eine Leseprobe, bei der Spielleiter evtl. noch Striche feststellt (die er vielleicht später noch vermehrt). Dann folgt eine Stellprobe, wo er die Stellungen und Bewegungen in groben oder großen Linien anordnet. Und dann beginnen die Aktproben . . .

Hierzu möchte ich folgendes sagen: bei solcher Technik wird immer wieder auf „Routine“ zurück gegriffen werden müssen — da auf solche Weise wohl nie ein organisches Wachsen der Darstellung eines dichterischen Stückes zu leisten / ist — in welchem Wachsen auch immer ein Hineinwachsen des Schauspielers in dies individuelle Werk dieses Dichters beschlossen liegen müßte.

Also was?

Nun etwas sehr Einfaches.

Man gebe zunächst nie ausgeschriebene Rollen . . . Man gebe jedem Darsteller ein vollständiges Exemplar. Auch wenn nur Maschinenexemplare da sind. Man scheue diese Kosten nicht! Grade diese nicht! Dann verlange man keine „Vorbereitung“, sondern lade alle Darsteller, nachdem die Bücher ausgegeben sind, zu einer

Sitzung ein — auf der der Spielleiter oder irgend ein guter Darsteller, von dem der Spielleiter weiß, daß er das Werk versteht und daß es ihm sympathisch ist, es vorliest. Das ganze Werk von vorn bis hinten liest. Dann wird jeder einzelne Akt gelesen. Das mag an sich schon einige Vormittage dauern. Dann spricht der Spielleiter über den Sinn und die Bedeutung des Stückes — hört sachlicherweise auch an, was etwa ein Darsteller dazu zu sagen hat und fordert auf — jeden, — sich in das Stück zu vertiefen. Darauf noch etwa zwei Leseproben, nun schon mit verteilten Rollen. Man scheue diese Zeit nicht. Denn sie wird sich belohnt machen. Denn durch sie wird erreicht werden, daß die Darsteller, soweit das nach ihrer Anlage menschenmöglich ist, in das Stück hineingelangen, ihm Sympathie entgegen zu bringen. Und das ist doch erstes Erfordernis. Ich staune immer wieder, wenn ich sehe, wie oft Darsteller „unvorbereitet“ an ein Drama herangehen, selbst wenn sie es eine oder mehrere Wochen in Händen haben. Der Spielleiter muß leiten — da hilft schon nichts, er muß. Schließlich will er und muß er doch seine „Auffassung“ des Stückes zur Erscheinung bringen! Wie soll das möglich sein, wenn nach einer Leseprobe mit verteilten Rollen bei der so mancherlei immer noch vom Stück ablenkt und nach einer Stellprobe gleich die Aktproben beginnen? Die Erarbeitung der geistigen Wesenheit eines dichterischen Dramas ist keine spezifisch darstellerische oder schauspielerische Aufgabe, ist aber für das Gelingen der darstellerischen schauspielerischen Aufgabe unbedingt erforderlich. . . falls nicht, — wie so oft geschieht —, auf „Routine“ (der Darsteller und auch des Spielleiters) zurückgegriffen werden soll.

Darum: es kann garnicht eindringlich genug das Stück — vor den Leseproben mit verteilten Rollen, vor den Stellproben — besprochen, gelesen, erfaßt, durchfühlt, erahnt, verstanden, begriffen werden (Dies „begriffen“ im wörtlichsten Sinne genommen, des Begreifens und Umfassens mit Geistarmen des Schauspielers) . . . Es kann garnicht intensiv genug ein jeder Schauspieler unter Anleitung des führenden Spielleiters das Stück im Ganzen, die einzelne Rolle im Ganzen und jeden Teil für sich durchdenken, intuitiv durchdenken — was daraus zu machen sei. Bei diesen ersten Sitzungen muß unbedingt auch der künst-

lerische Beirat — der Maler — und (wenn Musik zum Stück nötig ist), auch der Musikleiter dabei sein.

Es kann auf den ersten Blick scheinen, als sei das, was ich fordere, eine starke Vermehrung der Arbeitslast, zumal bei Theatern, die beschränkte Probemöglichkeiten haben (wie z. B. bei Stadttheatern mit Opernbetrieb). Aber es wird sich herausstellen, daß das nur scheinbar ist. Vielleicht kommt ein winziger Bruchteil Mehrarbeit heraus; viel gewiß nicht. Dies Wenige aber wird, das ist gewiß — in immer vollendeteren Darstellungen sich belohnt machen. In Darstellungen, die den Sinn und die Architektur von Dichterdramen in einer Klarheit und Reinheit erstehen lassen, daß es eine Beglückung sein wird.

K. R.

## LAZARETTABEND

Wie sehr im Blut und in den Nerven mir wieder die Sommerabende sind, die ich auf dem Balkon des Lazarettes verbrachte.

Der Blick ging auf die Stadt, die im Tale lag. Ihre Häuser waren eine Buntheit winzigster Würfel und darüber war Flut von viel Violett untergehender Sonne.

Und Vibrierungen Trauer wellten im Abend und legten Asche aufs Herz. Und auch alle Stimmen erzitterten ganz zu unterst in Schwermut, wie viel auch losgelöstes Kristall ihr Klar in den Abend brachte.

Und wie sehr auch der Stimmen Ineinanderklang war: jede Stimme war dennoch meinem viel klareren Geiste einzeln erfühlbar, persönlich und deutlich.

Eine Schwarzamsel sang.

Kein Abend war, da keine Schwarzamsel sang.

Und keiner, da nicht helle Knabenrufe wie gläserne Arme strahlten ins Namenlose.

Und immer brummte die Straßenbahn den Hügel herauf, und im Garten war der Mägde Durcheinanderreden und -Lachen — einer Ziehharmonika Zitterndes und der Beigesang von Soldatenstimmen — — bis aller Tönestaub sich absetzte zu Grund und erbrausend war: die angstmachende Dämonie im Meeresurton einer großen Fabrik.

Und der letzten Stimmen leise verschleiertes Licht hing lange noch nach, wie Lampignons fahrend auf den Strömen der Nacht.

Wie leicht getan auch scheinen mag, letztem erblassendem Abendhimmel den Rücken zu wenden und in die Kammer zu gehen, waren dennoch viel Kräfte, die hielten als wäre da drinnen mehr zu befürchten,

bis meine Willigkeit reif war, da war ich für mich und für viele Bewußtheit und Ausdruck, wie ich in der Geste des Dienenden groß über die Schwelle schritt und bereit war, willig zu nehmen: Dunkel und Schicksal.

MAXIMILIAN MARIA STRÖTER.

## NAIVITÄT DES DICHTERS

VON W. ERHARDT.

So sagte mir irgendwer, er zweifle an Knut Hamsuns Naivität, selbst in „Segen der Erde“ (dem reifen Buch der großen Landschaft- und Menschenliebe) — weil er „Redakteur Lynge“ gelesen habe und also wohl dem Dichter die Möglichkeit abspreche, nachdem er selbst hinter die Presseangelegenheiten und mancherlei konventionelle Verlogenheiten gesehen habe, naiv sein zu können.

Ich rede von Knut Hamsun hier nur im Sinne des Beispiels — es ist typisch, daß man die Arbeit des Dichters immer wieder auf der Stufe des Wissens, der Bildung, des rein äußerlichen Erlebens erkennt. Weil Hamsun den Literaturschwindel weiß und also ihn gestaltet, deshalb ist er nicht naiv. Das heißt, daß die ganze Problematik der Dichtung eine Problematik der „Stoffe“ ist. Von der Naivität des Dichters wird geredet im Hinblick auf sein positives „Wissen“ oder „Nichtwissen“ der Dinge, der Stoffe — während doch das dichterische Schaffen kein Stoffbearbeiten, sondern ein Formwerden eigenen Erlebens ist.

Naiv bedeutet unberührt, einfach — und man redet von der Naivität des Kindes — denn das Kind weiß die Dinge des Lebens nicht, (die wir nun einmal meinen) — Naivität in dem Sinne können wir und dürfen wir vom Dichter (Künstler) nicht erwarten, im Gegenteil, gerade möchten wir von ihm ein reiches Erleben (auch mit den Dingen der Kultur, den Ver-

irungen der Zivilisation) ein Wissen um die Dinge, auf daß sie in seinem Werk Gestalt werden, auf daß die Kunst als „Gewissen der Menschheit“, als natürliches Korrektiv „Gut und Böse“, Natur und Unnatur dem Bewußtsein des Volkes anzeigt — — Die reinigende Wirkung der Kunst. Aber es ist eben, daß der Künstler gerade in diesen Dingen der Welt naiv, reiner Seele sein kann, sein muß, wenn ein wirkliches wesentliches Kunstwerk aus ihm werden soll. Des Künstlers Naivität ist im Augenblick des Gestaltens (und Konzipirens) der Zustand der voraussetzungslosen Hingebung, des Unbeeinflußtseins von Tendenzen und Formen irgendwelcher Art. Die Naivität des Künstlers bezieht sich nicht auf das „Wissen“ des Stofflichen, sondern nur auf das Werden der Form. Ob die Form seines Werks eine Nachahmung oder Kristallisation ist — — denn die Form jedes Kunstwerks ist ursächlich (im Erlebnis organisch bestimmt) und das Werden der Form ist eine entgegen der Individualität des Künstlers objektive Angelegenheit, die sich nicht nach dem beliebigen Willen des Künstlers vollzieht. — Ich rede allerdings nur von wahrer Kunst.

Es ist also nicht so, daß etwa Hamsun neben „Redakteur Lyngé“, „Neue Erde“ . . . etwa „Segen der Erde“ und das waldrauschende Buch „Pan“ nicht hätte schreiben dürfen — — der Kultur- und Zivilisationsmensch „Glaahn“ im Pan könnte seiner ganzen (wie zwiespältigen) Art nach den Beweis gerade geben, daß beide gegensätzlichen Bücher aus Hamsun möglich waren und werden mußten. Man denke an Strindbergs Rotes Zimmer usw. und seine Traumspiele — an Otto zur Lindes „Stadt und Landschaft“, und „Thule Traumland“ usw. — es ließen sich Beispiele genug dafür finden, wie Gegensätze, Naturalismus und Romantik etwa, im einzelnen Dichter nebeneinander bestehen können und immer bestehen. War Shakespeare Naturalist oder Romantiker — oder als großer Dichter beides zugleich? Die Synthese aller „Richtungen“ ist nämlich der Künstler selbst — seine große immer bereite Seele, sein innerliches Beteiligtsein an allen Dingen der Welt — und sein unüberwindbarer Drang, werden zu lassen, was aus unendlichen Tiefen sich in der Form vollenden muß. Und das ist dann seine Naivität (und ist wie eines Kindes Frommheit), daß er nicht bewußt den Fortgang der Formwendung stört. — Daß die Werdung der Form ist: Bewußtwerdung des unterbewußten Erlebens zu der dem Erleben organisch-entsprechenden nur einmaligen Form.



## MUSIK

Es ist nicht nur künstlerisch beglaubigte Tradition, dem gefühlsmäßig so unsagbar beschwerten Charfreitagmysterium von der Erlösung durch hingebende Liebe durch die Auf-führung einer Passion zum gehobenen feierlichen Ausdruck vertiefter Weihe zu verhelfen. Es soll dieser rituell-konfessionell unterschiedlich behandelte kultische Opferakt in eine höhere, allgemein-menschliche Ebene emporgehoben werden, wo er im Reinigungsbad künstlerischer Gestaltung die letzten dogmatischen Bedingtheiten zurückläßt. Kein musikalisches Werk bringt für diesen Zweck dienliche Eignung mit als eine von den beiden Passionen Bach's, man wähle nach Wunsch und Geschmack die nach Matthäus oder Johannes. Gleichzeitig würde man der Gefahr unliebsamer Störungen und Einwände äußerer Faktoren aus dem Wege gehen, die diesmal zu einem „Stilprogramm“ geführt haben.

Restlose Befriedigung vermochte der erste Teil des Programms nicht zu geben. Im gemischten Chor als Männerstimmen Fundament geben, ist eine von den spezifischen Satz- und Klangformen des Männerchores wesentlich abweichende Aufgabe. Es treten andere Gesetze der Stimmenschichtung u. ausgleichende technisch-vokalische Forderungen in ihr Recht, die zur vollen Wirkungsentfaltung der klangvollen Leitung des „Männerchors“ in der „Rhapsodie“ von Brahms unerläßlich sind. — Diese Gesetze haben im übertragenen Sinne auch für die Solo-Gesangskunst Geltung. Frau Zegers de Beyl verfügt über einen schönen, dunkel-timbrierten Alt und instinktiv geleitete Gestaltungsgabe. Ihre Artikulation bedarf noch der Übergangsbehandlung. Sie sang zwei Arien von „Marcello“ und „Gluck“. — Eine der pompösesten Bachschen Kantate für Doppelchor, „Nun ist das Heil“, der man eine klarere Analyse der Horizontalen und massigere, prägnantere Wucht der Themenschritte gewünscht hatte, bildete den Übergang zur „Eroika“. Sie ist in ihrer bekannten, sauber gefeilt, rhythmisch und dynamisch packend gesteigerten Form eine der schönsten Darstellungen Panznerscher Dirigentenkunst und errang wie immer ungeteilten Beifall. —

Das letzte Orchesterkonzert brachte durch den Ausfall eines vorgesehenen Werkes von Strawinsky, einem russischen

„Neutöner“, eine Enttäuschung. Glazunoffs symbolisches Schaffen (Nr. 5 c-moll) läßt beim Messen in die Tiefe leider in dem Maße aus, wie er in die Breite geht. Eklektische, russophile Musik mit national gefärbten Rhythmen und slavisch-breiter Melodik.

Bei dem „Wagnerkonzert“ des Lehrergesangvereins taucht immer wieder die Frage nach der Konzertsaal-Berechtigung auf. Eine Erledigung dieser prinzipiell längst entschiedenen Debatte würde hier zu weit führen. Dankenswert ist das Unternehmen durch Bekanntmachung mit dem letzten Werk Wagners, dem Weihefestspiel Parsivals, das in unserer Oper bisher noch keinen Einlaß fand. Die Abendmahlsszene mit den Chören der Gralsritter, den trefflich gelungenen Knabenchören (Pütz als Amfortas, Thieß als Titurël) vermittelten schöne Eindrücke. Das „Liebesmahl des Apostels“, eine biblische Szene aus den Dresdener Jahren, stilistisch in der Tannhäuserrepoche wurzelnd, bildete den Schlußteil. Klang hier manches nicht souverän beherrscht in Intonation und Einsetzen, so fühlte man doch überall die eigenartige Charakteristik im Ausdruck, die der Chorleiter Prof. Senfi neben gehäuften Schwierigkeiten im vokalischen Part nie aus den Augen ließ.

E. SUTER.



## STADTTHEATER.

Auch ein Erlebnis: daß der Wiener Schnitzler „nicht zieht“. Sogar eins der stärksten Erlebnisse. Obwohl er doch der Typ jenes Literaten ist, der die gewürzten Ragouts aus Erotik, Sensation und Sentimentalität macht, mit einem kleinen Schuß Geistreichigkeit. Ausgang des Naturalismus, da die Literatur nicht nur „lebensnahe“, sondern auch lebensfähig sein und bleiben wollte. Ernste Problematik: um Gotteswillen nicht. Wohl aber gelegentlich ein bisschen Sensationsproblematik . . . alles in allem Unterhaltung, die schon etwas mehr scheinen möchte. Ich sage aber: Kaiser und Sternheim müssen, hieran gemessen, als Giganten erscheinen.

Man fragt sich, was bedeutet es, wenn er gleichwohl nicht zieht, trotz der Mischung von Erotik, Sentimentalität und Sensation? Ist Erwachen eines geistigen Triebes im Publikum doch

zu spüren? Ach ich bin doch skeptisch und wills der Zukunft anheim stellen, was wird. Nur soll man mir nicht abverlangen, daß ich den Inhalt der drei Stücke erzähle . . . Am amüsantesten noch das mittlere: „Literatur“: das ist gut gesehenes Milieu; da ist ganz geschickte Persiflage . . . Am „aufregenden“: „der grüne Kakadu“ 1789 in Paris spielend. Ich persönlich kann aber bei solchen Dingen nicht mehr mit; läßt mich kalt . . . weil ich genau sehe, wie die Dinge „gemacht“ und zusammen gebraut sind.

Das Stadttheater (unter Duschaks Leitung) brachte die drei kleineren Sachen überraschend gut in geschlossenen Darbietungen heraus. Im grünen Kakadu hätte wohl noch etwas mehr Temperament und schnelleres Tempo in den Massenszenen herrschen können. Aber sonst war es darstellerisch ein sehr geschickter Abend. Als Hauptdarsteller seien mit durchweg sehr guten Leistungen genannt: Denninger, Dell, Eberhardt (im ersten Akt), Kamnitzer, Hawelka und Clasen (im zweiten Akt), Wirth, Barleben, Classen, Dell, Kamnitzer, Denninger, Borchardt (dritter Akt). Auch die andern Herrschaften dieses Stückes spielten sehr gut. R.



#### NOTIZ.

Die Hamletaufführung im Schauspielhaus, die teilweise sehr lebendig war, bespreche ich in der nächsten Nummer ausführlich.

In meiner Faustbesprechung (Heft 22) habe ich im letzten Absatz von der Herausholung von feinsten Nüancen kleingeistiger Menschlichkeit gesprochen. Gedruckt ist irrtümlich „feingeistig“.

F. Z.

In unserm Verlage erschienen:

- Karl Röttger, Christuslegenden  
" " Der Eine und die Welt, Legenden  
" " Das Gastmahl des Heiligen, Legenden  
" " Die Allee, Erzählungen  
" " Stimmen im Raum, Erzählungen  
" " Die Flamme, Essays  
" " Die Religion des Kindes, Essays  
" " Haß, Drama  
" " Gespaltene Seelen, Drama  
Anna Croissant-Rust, Das Winkelquartett, Novelle  
" " " Arche Noah, Erzählungen  
" " " Der Felsenbrunner Hof, Roman  
" " " Unkebunk, Roman  
" " " Kaleidoskop, Erzählungen.

GEORG MÜLLER-VERLAG A.-G., MÜNCHEN.

In meinem Verlage erschienen:

- Karl Röttger, Zum Drama und Theater der Zukunft.  
Mit Umschlag und Bühnenbildern von  
Walter von Wecus.  
" " Die fernen Inseln. Aus den Tagen der  
Kindheit.  
Erich Bockemühl: Mutter. Mit reichem Schmuck,  
Umschlag u. Titel v. W. v. Wecus.  
Erich Bockemühl: Jesus, Legenden.

In Kürze erscheinen:

- Karl Röttger: Der Schmerz des Seins. Drei Novellen  
" " Das letzte Gericht, Drama  
" " Da glühn die Lichter der Unendlichkeit,  
Gedichte

ERICH MATTHES, VERLAG, LEIPZIG.

# SCHULE

FÜR

ZEICHNEN □ MALEN  
KUNSTGEWERBE  
BÜHNENKOSTÜME

HOLZSCHNITTE, RADIERUNGEN, LITHOGRAPHIEN  
STICKEREIEN

**WALBURGA REISMANN**

ANMELDUNGEN 3-4 UHR NACHMITTAGS

DÜSSELDORF, MARTINSTRASSE 99

Galerie Flechtheim

DÜSSELDORF, Königsallee 34



Auserlesene Werke alter und neuer Kunst

Graphische Abteilung

Wechselnde Ausstellungen

DOBLER, DÜSSELDORF 21