

DICHTUNG UND KULTUR

KLASSISCHE KUNST

Das Merkmal der klassischen Kunst war zu allen Zeiten die sachlich logische Komposition. Von einem klassischen Werk wurde in erster Reihe »Form« verlangt, und zwar eine Form, die sich mit ihrem Inhalt vollständig deckte. Ein romantischer Dichter durfte sich erlauben, etwa einen tragischen Stoff in komischer oder ironischer Manier abzuhandeln und mit ihm zu spielen. Ein Poet aber, der unter die Klassiker eingereiht werden wollte, hatte sich vor solchen Stilextravaganzen zu hüten, erst die größere Weitherzigkeit späterer Zeiten hat ihm etwas mehr Freiheit gestattet. Ein tragischer Stil gehört zu einem tragischen Stoff, und je entschiedener jeder fremde Bestandteil ausgestoßen wurde, um so klassischer gestaltete sich dann das Kunstwerk. In diesem Sinne könnte man Klassizität etwa mit »Sachkunst« übersetzen, im Gegensatz zu der höchst persönlichen Kunst der Romantiker.

Die klassische Kunst ist in unseren Tagen in einem argen Gedränge. Das wirkt erstaunlich, weil ihr doch der moderne Naturalismus, wenn man nur schärfer hinsieht, gerade im Wesen verwandt erscheint. Denn die großen Naturalisten unserer Tage sind durchaus sachliche Künstler und peinlich darauf bedacht, den Stoff nur nach seinen inneren Gesetzen zu behandeln, nicht mit ihm zu spielen, keine fremden Bestandteile, die ihn zersetzen könnten, an ihm zu dulden. Dabei hält man sehr auf eine saubere, strenge und zweckmäßige Technik; man will sachliche Kunst geben. Diese deutliche Verwandtschaft mit der heute so übel berüchtigten klassischen Art erhält noch ihre Verstärkung und Resonanz durch den geistigen Zeithintergrund, wovon sich der Naturalismus nur als eine einzelne Erscheinung abhebt. Er verdankt sein Dasein der ungeheuren intellektuellen Energie, die sich zunächst auf dem Boden der modernen Naturwissenschaft entfaltet hat. Diese nämlich trat mit einem fertigen Vorrat von Begriffen und Fragestellungen an den flutenden Stoff des Lebens heran, um ihn einzufangen und mit einem feinen und unzerreißlichen Begriffsnetz ganz und gar zu überspinnen. Natürlich widersetzte sich der Stoff einer so gewalttätigen Behandlung und man mußte ihm manche Forderungen zugestehen und sein Wesen bis zu einem gewissen Grade gelten lassen; eine angeblich induktive Methode, im Gegensatz zu einer angeblich deduktiven. Besser definiert: der Unterschied zwischen einer klassischen Naturwissenschaft und einer romantischen Naturphilosophie. Früher wurden die Stilmittel der Forschung, eben die Begriffe, nicht so scharf herausgearbeitet und so reinlich auseinandergehalten wie heute. Vielmehr folgte man damals noch mancher barocken Laune und begnügte sich damit, Stoffe und Begriffe, die innerlich nichts gemein hatten, zusammenzuzwingen. Erst als man peinlich dafür sorgte, daß Stoff und Begriff, Inhalt und Form sich deckten, gelang es, das Naturleben ganz unter die Intelligenz zu zwingen, und neben der theoretischen erblühte die praktische Naturwissenschaft: die Technik. Die Welt der Maschinen erstand, die Welt der eisernen Brücken und Ingenieurwunder, und schließlich konnte sich auch die Kunst dem Einfluss dieser machtvollen Kulturerscheinung nicht länger entziehen. Sie versuchte, diese Technik für sich zu erobern und ihr ästhetische Reize abzugewinnen. Zuerst ging es nicht recht, weil man die zweckmäßige, technische Arbeit mit allerlei fremdem Putz behängte, alten Motiven und Schmuckstücken, statt einen neuen Stil zu entwickeln. Schließlich aber erkannte man, daß es gerade darauf ankomme, die Zweckmäßigkeit der Arbeit auch in der äußeren Form deutlich darzustellen.

Ein eiserner Bogen, der seine schwebende Form klar und eindringlich dem Auge offenbarte, wirkte gerade dadurch ästhetisch; ebenso ein eiserner Pfeiler, der sich in seiner geschmeidigen Energie ganz so gab wie er war. Der Techniker, dem es gelang, die sachliche Wucht herauszuarbeiten, statt sie zu verdecken, erwies sich dadurch als Künstler. Von hier aus wurde dann auch das moderne Kunstgewerbe revolutioniert. Man rief plötzlich nach einem »konstruktiven« Stil. Ein Wasserrohr sollte durch seine schlanke und reine Existenz wirken, statt zu einem Löwenmaul umgefälscht zu werden. Möbel, Stühle, Tische sollten in ihrem Aufbau auch ihrem Zweck entsprechen: ich bin zum Sitzen da und ich zum Tragen. Die ganze Energie und Erfindungskraft der Künstler brütete darüber, Linien und Ausdrucksmittel zu finden, die den sachlichen Zweck auch schon dem Auge zu lesen gaben. Dieser konstruktive Stil war auf dem Gebiete des Kunsthandwerkes etwas Ähnliches wie der Naturalismus in der Dichtung: technische Kunst, sachliche Kunst. War es darum auch klassische Kunst?

Besser als die Theorie spricht immer das praktische Beispiel. Ein Kunstwerk, wie etwa Rembrandts Hundertguldenblatt ¹, hat gewiß nichts mit naturwissenschaftlichen und technischen Begriffen gemein. Allerdings zaubert uns der Meister keine »schönen« Gestalten vor, wie die italienische Kunst, auch nicht konventionelle Gestalten, wie die steife akademische Dummheit späterer trostloser Jahrhunderte. Er hat vielmehr offenbar nach Modellen gearbeitet und dabei rücksichtslos die Naturwahrheit angestrebt: er stellte mühselige und beladene Proletarier der satten und hochmütigen Zufriedenheit gegenüber. Die wohlgepflegten Pharisäer, die in ihrem Hochmut und ihrem Fett ersticken, sind mit derselben minutiösen und objektiven Sorgfalt durchgearbeitet wie die gegenüberstehende, proletarische Gruppe. Dieser mächtige Künstler wußte gerade hier seine reichliche Fülle knapp zusammenzufassen und nur das unbedingt Notwendige zu geben: naturalistische, technische' sachliche Kunst. Wäre es dabei geblieben, so gehörte dieses köstliche Hundertguldenblatt einfach zu den Ahnherren des modernen Naturalismus, der ja vielfach an die großen Holländer des siebzehnten Jahrhunderts anknüpfte. Aber Rembrandt begnügte sich nicht damit, er stellte zwischen seine Proletarier und die satten Philister den leidenden und heilenden Christus, den Erlöser und Märtyrer, — und mit einem Schlage veränderte sich der Charakter der Komposition.

Christus steht in der Mitte des Bildes und hebt die linke, abgezehrte Hand ein wenig empor. Seltsam sind die Augen, das eine weit und visionär, das andere völlig eingedrückt und verkniffen, nur durch eine Spalte sichtbar; man fühlt, daß er grüblerisch in sich hineinlugt. Über dem abgemagerten Gesicht lagert das Seelenleben vergangenen und die Inbrunst des jetzigen Kampfes. Denn zu ihm kommt nun die Schar der Mühseligen und Beladenen, und er soll ihrem Jammer helfen: die Besessene heilen und den toten Sohn erwecken. Während diese Menschen von links her schlicht und vertrauensvoll zu ihm emporschauen, warten rechts mit zuversichtlichem Hohn die Pharisäer auf das Wunder, an das sie nicht glauben. Alle aber hängen an dem Gesicht des leidenden Erlösers, der mit ungeheurer Spannung seine innere Kraft heraufzuholen sucht, um zu helfen. Rembrandt durfte natürlich bei seinen Zeitgenossen die Kenntnis der Legende voraussetzen; und so hat er denn einfach dargestellt, wie Christus heilte und erweckte, und wie der seelische Heroismus des erlöserischen Genies den stumpfen Widerstand der Welt besiegte.

¹ Eine Rembrandtradierung, sie zeigt Ereignisse aus Mt 19, auch "Christus, dem die kleinen Kinder gebracht werden" benannt. http://de.wikipedia.org/wiki/Das_Hundertguldenblatt

Dieses Motiv wollte er anschaulich machen, nicht etwa den Gegensatz zwischen Proletariat und Bourgeoisie. Wie lebensvoll und naturalistisch diese Typen auch gesehen sind: sie hatten keinen selbständigen Wert für den Meister, sondern waren nur die Bestandteile einer Idee, der sich alles andere unterzuordnen hatte. Rembrandt, ist gewiß eine zu reiche, vielseitige und dämonische Natur, um schlechtweg als Klassiker bezeichnet werden zu können. Aber sein Hundertguldenblatt ist auch im spezifischen Sinn ein »klassisches« Werk, weil eben die »Idee« des Kunstwerkes, die der Kritiker zwanglos auf eine logische Formel zu bringen vermag, die Komposition und Behandlung bestimmte.

Ohne Christus hätten wir einfach einen Stoff und einen Begriff. Der Stoff wären die Proletarier und die satten Philister, der Begriff wäre die »soziale Frage«. Man könnte dann an Hauptmanns »Weber« denken, wo es dem Dichter völlig genügt, den Stoff so zu ordnen und zusammenzuballen, daß sich der gesellschaftliche Begriff mit quellendem Inhalt füllt. Die Abstraktion kann zu jeder Zeit mit einer Fülle von farbigen und plastischen Beispielen belegt werden; es ist wie ein Anschauungsunterricht, ein Bilderbuch. Das ist die naturalistische Kunst in ihrer Reinheit. Aber der Verstandsbegriff vermag sich auch zu vertiefen und zu erweitern, mit verwandten oder fremden Vorstellungen mannigfach zu verflechten, so daß sich schließlich eine komplizierte Gedankenwelt, eine Idee ergibt. Dieses nun ist der eigentliche Unterschied zwischen naturalistischer und klassischer Kunst: dort versucht ein sehr einfacher und hier schon ein sehr verwickelter Gedanke den Lebensstoff zu unterwerfen und energisch zu formen.

Es ist sehr wichtig, diese Ähnlichkeit zwischen naturalistischer (realistischer) und klassischer Kunst entschieden festzuhalten; und es wäre ebenso nötig, das andere große Kunstgebiet, die Romantik, mit gleicher Entschiedenheit dagegen abzugrenzen. Denn die Romantik gibt eine Stimmung oder, noch höher genommen, ein Symbol und hat zur geheimen Voraussetzung einen Zwiespalt zwischen Idee und Darstellung, der zu einer Quelle der Sehnsucht wird. Wenn Michelangelo die Schöpfung Adams darstellt, so gibt er eben die Schöpfung Adams. Gewiß ist auch eine gewaltige Stimmung in diesem Bild. Wir spüren die allmächtige Schöpferinbrunst des Sturmes, den elektrischen Funken des Lebens und den traumhaften Dämmerzustand der vegetativen Natur, in der es sich ganz langsam und leise zu regen beginnt. Der große Künstler der Renaissance hat den Vorgang gewiß recht realistisch geschaut, bevor er ihn darstellte. Er sah sich seinen Gott—Vater an und dann Adam und bot auch seine Psychologie auf: wie mag dem prometheischen Gott—Vater und wie seinem Geschöpf zumute gewesen sein? Diese Frage löste erst die Stimmungen aus, die er dann in seine Figuren einsperrte wie in einen Kerker. Die Tendenz war jedenfalls, einen sachlich—realistischen Vorgang auch sachlich—realistisch darzustellen. Freilich konnte man sich diesen Vorgang gar nicht verwickelt und gewaltig genug vorstellen: es galt nicht irgendeine beliebige Schöpfung, sondern Gott—Vater sollte den ersten Menschen schaffen. Der Beschauer mußte ganz spontan, von sich aus, empfinden: der Gewaltige, der dort im Sturm einherfährt, ist Jehova. Und jener dort, der noch schlaff und wie gefesselt am Felsen ruht, ist der erste Mensch, zu dem der elektrische Funke des Lebens eben erst hinübersprang. Die künstlerische Aufgabe war also ungeheuer erschwert und ein ganz anderer Apparat mußte aufgeboten werden, als bei irgendeinem naturalistischen Vorgang aus der mehr alltäglichen Menschenwelt. Aber hier wie dort blieb treue Sachlichkeit das Ideal, und man wollte nicht nur eine Symphonie geben, sondern den Vorgang selbst. So aber galt es als gute, alte Sitte bei den Klassikern aller Zeiten, ob es sich nun

um Adam handelte oder um den Apollo von Belvedere. Apollo war Apollo und mußte genau so getreulich nachgebildet werden wie etwa Perikles. Der blieb aber, mochte man ihn noch so sehr idealisieren, immer nur ein Mensch, Apollo der Gott. Es war also dieselbe Aufgabe, aber auf einer höheren Stufe; sie war schwerer und verwickelter geworden.

Aber es gibt ja keine Götter. Die sind doch nur Allegorien; sogar der Fromme glaubt nur an die unsichtbare Gottheit. Was soll also dies alles? Wir stehen hier im romantischen Land, und es handelt sich gewiß nicht um Wirklichkeitsdichtung, sondern nur um Symbole. Ist es also nicht Taschenspielererei, hier von einer Wirklichkeitskunst im Gegensatz zur Romantik zu sprechen? Dieser oberflächliche Einwand wird vielleicht in unseren Tagen auf viel Beifall zu rechnen haben, und man kann sich der leidigen Mühe nicht entschlagen, darauf zu erwidern. Die Formel dafür liegt in dem Gegensatz von Existenz und Bedeutung. Die Venus von Milo ist eben die Venus von Milo, und sie bedeutet Liebreiz, Zeugungskraft, Schwärmerei und Erhabenheit höchstens in demselben Maß, wie jede weibliche Huldgestalt. Zunächst wird sie aber als Gottpersönlichkeit empfunden, wie ein Liebender, wenn er ein rechter Kerl ist, in der Geliebten gerade ihre Individualität am meisten verehrt und es sich verbitten würde, wenn ein kühler Skeptiker kurzweg mit der Weisheit käme: Weib ist Weib. Die Venus von Milo ist nicht nur Weib, nicht nur Zeugungskraft; aber eine orientalische Göttin wäre es, eine Göttin mit einem Dutzend Brüsten und sonstigem Übermaß von Gliedern, die meist als eine abscheuliche Uniform erscheinen und dabei doch das Schönste, was es überhaupt gibt, bedeuten: die Zeugungskraft, das Leben. Dieser Unterschied wäre klar genug; und man soll nicht vergessen, daß sich die griechische Kunst aus orientalischer Mystik und Romantik in bewußtem Gegensatz herausgerungen hat.

Wieder erhebt sich der Einwand: es gibt ja keine Götter. Mag man die grobstoffliche Beurteilung ablehnen und die innere Wirklichkeit dieser Gebilde zugestehen, — wirklich, weil sie geschaut wurden — so ist doch keine Frage, daß in der alltäglichen Welt nicht die Modelle herumlaufen, die ohne gründliche Umformung als Göttergestalten zu verwerten wären. Man darf manches, vieles an ihnen gar nicht, man muß anderes mächtiger und großartiger sehen. Das Auge scheidet aus und steigert, nimmt und verwirft mit der größten Willkür. Das Gleiche tut das innere Auge, die Phantasie, wenn sie die Einzelheiten zum Gesamtbild zusammensieht. Absolute Willkür also und keine Wirklichkeitstreue. Wo gibt es die überhaupt? Der Laie sieht höchstens grüne Bäume und grüne Wiesen, während sich dem Maler eine Fülle grundverschiedener Beleuchtung zeigt: blaue, graue und rote Wiesen. Wir wissen längst, daß unsere Sinne und unser Gehirn die ganze Welt erst geschaffen haben und immer noch schaffen. Das Auge bringt Farben, Beleuchtungen und Gestalten; das Ohr sorgt für eine ungeheuerliche Überfülle von Tönen und der Verstand läßt all die Erscheinungen am Faden der Kausalität auf und nieder tanzen. Da ist wirklich nicht einzusehen, warum der klassische Künstler diese Willkür nicht noch steigern sollte. Er läßt einfach seine Sinne und sein Gehirn nur noch viel energischer, rücksichtsloser und gewaltiger arbeiten und auswählen, annehmen und verwerfen, als es dem weniger leistungsfähigen Gehirn des Durchschnittsmenschen möglich wäre. Er würde sich also auch hier noch auf den Gipfeln der Wirklichkeitskunst befinden, und man hätte nie daran gezweifelt, wäre ihm auf seinem Wege nicht eine Huldgestalt begegnet, die noch jedem klassischen Künstler zum Verhängnis wurde: die Schönheit.

Sie ist für das Volk die Poesie im Gegensatz zu aller handgreiflichen Wirklichkeit. Schön wirkt eine Landschaft, ein Gebäude, ein Mensch, wenn sie

in unserer Seele den stillen oder starken Rausch auslösen, der eben nur als Stimmung zu definieren ist. Und in diesem Sinne gibt es nichts auf der Welt, was nicht schön wäre oder sein könnte: das Zarte so gut wie das Brutale, das Chaos so gut wie die Gestalt. Aber der ästhetische Sprachgebrauch versteift sich nun einmal darauf, nur die Stimmung der Form als Schönheit zu bezeichnen. Eine steil und edel aufsteigende Linie, der prächtige Schwung eines Bogens, das kluge und übersichtliche Gleichmaß der Raumverteilung, die geschlossene Wucht einer Masse: das alles strömt schon für sich allein, ohne Beziehung auf einen besonderen Gegenstand, Stimmung aus. Denn diese Linien und Formen wirken auf unser Muskelgefühl und unsere Psyche und werden uns schließlich zu Symbolen für stolzen Hochsinn, himmelstürmende Verwegenheit, heitere Grazie und monumentale Größe. Das ist die Stimmung der Form, die sich dem klassischen Künstler, der ja stets mit Formen arbeitet, verführerisch genug aufdrängen mag. Von Rechts wegen sollte er sich freilich darum nicht kümmern, sondern diese Art von Schönheit, wie jede andere, seinem Bruder überlassen, dem Romantiker, dem Künstler der Stimmung. Ihm aber ist die Form einfach nur ein Handwerkszeug, nur das Knochengerüst für die Muskeln und das Fleisch seines Kunstkörpers.

Man denke für einen Augenblick an die Ruine des Heidelberger Schlosses. Die Ruine wirkt als eine romantische Erscheinung, obgleich das Schloß im Renaissancestil gebaut ist. Der fertige und in sich vollendete Prachtbau des sechzehnten Jahrhunderts hat sicherlich Empfindungen ganz anderer Art ausgelöst: das Gefühl einer ruhigen, gesicherten und gewaltigen Existenz. Heute schwelgen wir in melancholischen Stimmungen und fühlen uns mit der Ruine nur als einen Teil der Landschaft. Wer philosophisch veranlagt ist, mag in diese wogende Grundstimmung noch das alte Lied von der Vergänglichkeit des Daseins hineintönen lassen: und die Ruine von heute offenbart ihren vollen Gegensatz zum Prachtschloß der Renaissance. Es wäre aber falsch, der Tatsache allein, daß eben eine Ruine vor uns steht, Wirkungen von dieser Macht zuzuschreiben. Ein wüster Steinhäufen würde nur den Maurermeister interessieren. Aber die edlen und machtvollen Formen der Renaissance treten uns jetzt gleichsam im Keimzustand entgegen. Sie sind noch nicht voll ausgewachsen und darum auch noch nicht gezwungen, sich als dienende Glieder einem Bauorganismus einzufügen, der seine strengen und sehr sachlichen Forderungen stellt. Sondern die Form ist hier in völliger Freiheit zum Selbstzweck geworden; und was sie ausströmt, ist eben »Stimmung«. Wir sehen noch nicht die fertige Welt, wir ahnen sie nur und deuten uns das Erhaltene, wie man sich Zeichen und Symbole deutet. Das aber ist die Wirkung formvoller Ruinen überhaupt. Der Rohbau einer modernen Mietskaserne läßt uns manchmal in einem Schauer von monumentalen Stimmungen schwelgen, während das fertige Werk schmerzlich enttäuscht. Rom, einst die klassische Stadt an sich, ist längst durch seine Ruinen zur romantischen Stadt an sich geworden, und es ist doch immer noch die klassische und gewaltige Form, die dort mit tausend Zungen zu uns redet. Aber die Form als Selbstzweck, die Form als Stimmung. Und wenn man in der üppigen sizilianischen Vegetation die Trümmer eines Griechentempels sieht, so mag dem Wanderer zumute sein, als hätte die Natur ein gewaltiges Werk, das ihr zum Trotz als ein Zwing —Uri aufgetürmt war, liebevoll in ihren Armen erstickt. Denn die Klassizität, die mächtige Sachlichkeit, ist zur Naturstimmung und Romantik herabgestimmt. Dazu gehörte nicht Abänderung der Form, sondern nur Lösung der Form aus ihrer dienenden Stellung; eine isolierte Formkunst, die nur Symbole kennt und keine sachliche Notwendigkeit.

Diese Schönheit ist also nur eine besondere Art von Stimmung und gehört demnach zur Romantik. Der klassische, sachliche Künstler hätte sich dreimal überlegen sollen, ob seines Amtes sei, dem romantischen Genossen ins Handwerk zu pfuschen. Doch immer wieder hauchte und streifte ihn die Stimmung der Form, und es war nur menschlich, wenn er dieser Versuchung schließlich unterlag. Bei etwas größerer Besonnenheit konnte er sogar ganz gut ein besonderes Gebiet der Stimmungskunst um manchen schätzbaren Beitrag bereichern; und man hätte es ihm gedankt. Ein Chaos, eine Ruine aufzubauen, wäre ihm schwerlich eingefallen, weil es von seiner innersten Seelenrichtung zu weit ablag. Aber vielleicht hätte sich die dekorative Reliefkunst, die Fresken— und Gesimsekunst unendlich entwickeln können. Figuren, die gleichsam nur flächenhaft heraustreten, können viel freier, willkürlicher und formaler behandelt werden als eine gesonderte Figurengruppe, die ihre sachlichen und geistigen Notwendigkeiten hartnäckig geltend macht. So finden wir auf griechischen Fresken und Vasen ein reizendes, dekoratives Spiel von Figuren und Formen; und in dem Drama des Euripides zieht eine Fülle von Bühnenbildern an uns vorbei, deren einziger Zweck scheint, Stimmung zu erzeugen. Man muß es dem alten Meister lassen, daß er in einem solchen Fall das ganze Drama nur auf einen Stimmungswert beschränkte und sich hütete, durch ein Übermaß von Detail und Körperlichkeit die leise und einheitliche Wirkung zu zerstören. Er darf eigentlich als der Ahnherr der symbolischen Dramen betrachtet werden, die auch in unseren Tagen eine Blütezeit erlebten.

Viel tiefer noch als unsere Modernsten empfand Friedrich Schiller die berückende Macht der isolierten Form. Er hätte Reliefs von einer geradezu monumentalen Stimmungsgewalt zu zeichnen vermocht, und seine hinreißenden Bühnenbilder wären ganz gewiß als vollwertige Symbole menschlicher Kraft und Seelengröße empfunden worden; aber sie beanspruchten viel mehr. Schiller wollte Klassiker, Realist, sachlicher Künstler sein; und so kam es ihm nicht auf einen symbolischen, sondern auf einen tatsächlichen Bühnenvorgang an. Seine dramatische Dichtung war nach sachlichen Erwägungen, wie Plan und Stoff sie mit sich brachten, angelegt; und mitten in der Ausführung überfiel den Dichter die Sehnsucht nach einer schönen und gewaltigen Stimmung der Form. Prächtige Reden, grandiose Bühnenbilder, ein klirrendes, heroisches Pathos, ein stolzer Gang im Rhythmus: solche Ziele lockten ihn fast noch mehr als die richtige und sachgemäße Durchführung seiner dramatischen Idee. So ergab sich ein innerer Zwiespalt, ein Zusammenprall grundverschiedener Stilformen, die dann willkürlich aneinandergelötet wurden. In dieser unseligen Ehe konnten beide Teile zu keiner vollen und organischen Entwicklung gelangen: die Stimmungsgewalt der Form bekam etwas Mageres von mehr rhetorischer als lyrischer Art und auch der realistische Gehalt der Dichtung wurde ausgemergelt und verdünnt. Schiller sündigte hier nur, wie seine ganze Zeit gesündigt hat, die das Griechentum mit Winkelmanns Augen ansah. Aber er half durch sein überragendes Beispiel den Glauben befestigen, daß die klassische Kunst vor allen Dingen die »Schönheit« zu pflegen habe, für die doch in Wahrheit nur die Romantik zuständig erscheint. Die Epigonen beeilten sich natürlich, aus diesem Irrtum Nutzen zu ziehen, weil keine Art von Stimmung so leicht zu veräußerlichen ist wie die Stimmung der Form. So wurde die klassische Kunst gründlich in Verruf gebracht und mit einem Zwittergeschöpf verwechselt, das ihrem innersten Wesen völlig widersprach. Wenn man so oft zu hören bekommt, daß unser sachliches Zeitalter mit klassi-

scher (akademischer) Kunst nichts zu schaffen habe, so ist eben nur dieser lächerliche Bastard gemeint.

Die Schönheit gehört zur Romantik. Die Sehnsucht nach ihr hat den klassischen Künstler gründlich in die Irre geführt. Diese tolle Leidenschaft hat seinem Rufe so geschadet, daß man jetzt sein Wort und Werk mißtrauisch ansieht und doppelt peinlich nachprüft. Er soll also von der Huldgestalt lassen und zufrieden sein, wenn ihm ein einziges Mal beschieden ist, sie zu umarmen.

Die Zivilisation hat überall die geheime Tendenz, die Raubtierinstinkte des Menschen zu zähmen und zierlich im Menuett einhertanzen zu lassen. Oft fügt sich nur Feigheit und Mangel an Naturkraft diesen Geboten; oft aber auch die stille Energie von Männern, die nicht in einem vergeblichen Kampfe zugrunde gehen wollen. Sie gehorchen also, aber mit allerlei Hintergedanken. Ihr Innerstes und Letztes, das Geheimnis ihrer Persönlichkeit, soll durch den herben Kulturzwang dennoch nicht unterjocht werden. Diesen Formen, die sie peinlich befolgen, wissen sie etwas von ihrem persönlichen Wesen einzuhauchen, indem sie durch Ton, Wort, Blick und Bewegung mannigfach nuancieren, umbiegen und geheimnisvoll andeuten. So entsteht ein Leben voll scheinbar festgefügtter Sachlichkeit, das dennoch in ewigem Fluß ist, in einem Schwanken und Zittern und in einer innerlichen Unruhe schwebt. Die festen Formen des Lebens haben gleichsam noch ein zweites Gesicht und erscheinen dann verfließend, voll zarter und andeutender Stimmung. Das Dasein ist zugleich sachlich und symbolisch; und ein Künstler, ein großer Künstler, wird sich einen so kostbaren Fund nicht entgehen lassen. Eine Ahnung, was auf diesem Gebiete zu ernten wäre, herrschte zum Beispiel im Frankreich Ludwigs des Vierzehnten. Im Drama Corneilles gibt es schon mancherlei verschwiegene Andeutungen, und Racine hat diesen Stil zu der Blüte gebracht, die damals möglich war. Unter seiner sachlich—dramatischen Handlung spürt man vibrierende Empfindungswucht, die oft viel inniger und tiefer ergreift, als das Drama selbst. Allerdings besaß das Frankreich jener Tage nicht die Energie, die Seelenstimmung aus zeitlich—konventionellen Gesellschaftszuständen herauszuschälen und zu einem Typus zu gestalten. Aber zum Glück ging das deutsche Drama der klassischen Zeit nicht nur bei Shakespeare in die Schule, sondern insgeheim auch bei den Franzosen. Goethe übernahm und vertiefte diese Erbschaft in der »Iphigenie« und namentlich im »Tasso«. Er schilderte gebundene und glanzvolle Kulturzustände, in denen nur mit den feinsten und dennoch tödlichsten Waffen gekämpft wurde; lautlose Tragödien ohne Blut und lautlose Seligkeit ohne bacchantischen Naturlaut. Indem er sachlich darstellte, bediente er sich aller Mittel der Andeutung, der Stimmung, der Farbe und Symbolik. Das durfte er, denn es gehörte zum Stoff. Die Lebensformen dieser Kultur dienten nicht nur dazu, eine Gesellschaft zusammenzuhalten, sondern auch als selbständiges Gleichnis für Seelenregungen: Stimmung der Form, Schönheit. Nächst dem »Tasso« erscheint Hebbels »Gyges« als das Drama der symbolisch—sachlichen Richtung, und mancherlei Ansätze der modernen Literatur lassen vermuten, daß wir hier erst am Anfang einer Entwicklungsreihe stehen. Es wäre aber falsch, auch das althellenische Drama hier einzureihen. Der titanische Aeschylus gehört gewiß nicht hierher; eher schon Sophokles und Euripides.

Aber bei Sophokles überwiegt fast immer eine ruhige Sachlichkeit und bei Euripides eine dekorative Symbolik. Nicht das Drama, wohl aber die bildende Kunst der Griechen ist das beste Beispiel für diese zart andeutende symbolische Sachlichkeit. Nietzsche hat von den Gestalten hellenischer Jüng-

linge gesagt, daß sie aus der Nacht des Todes zu kommen und in sie wieder hineinzuschreiten scheinen. Um so inniger genießen sie den Tag und die Sonne und wagen doch nicht, laut und stürmisch aufzujubeln, weil die Erinnerung an das Gewesene und die Ahnung des Kommenden die Freude dämpft und mit den Farben der Trauer seltsam vermischt. Nichts in dieser Plastik der Blütezeit geht über Andeutungen hinaus; selbst der Zeus des Phidias donnert nicht, sondern es zuckt nur gleichsam und wetterleuchtet in seiner verschwiegenen Seele. Wohl mögen technische Erwägungen mit im Spiel gewesen sein, die aber in früheren und späteren Zeiten auch die Hellenen nicht gehindert haben, die Grenzen der Plastik viel weiter vorzurücken. Zur Zeit des Phidias und Perikles herrschte aber die furchtbare Polis. Damals wurde viel verschwiegen und gelitten im alten Hellas; der innere Mensch redete nur in Wink und Andeutung. Das ist der hellenischen Plastik zum Segen geworden, und spätere Zeiten haben daraus den engen Begriff von klassischer Kunst abgeleitet, indem sie einen Spezialfall zu einem Allgemeingesetz erweiterten. Die so heiß begehrte und einmal wenigstens verwirklichte Schönheit hat schließlich nicht nur die Nachkommen verlockt, sondern auch wahrhaft Große. Ich nenne den berühmtesten unter den Späteren: Raffael Sanzio. Vor der Sixtinischen Madonna wird man fühlen, daß dort manches von der Märtyrerseligkeit einer Mutter halb geflüstert und halb verschwiegen wird. Und wieviel rätselhafte Ahnung und Andeutung liegt in dem klugen Blick des Kindes. Dennoch fehlt nirgends die Sachlichkeit und durchdachte Komposition.

Aber neben Raffael steht Michelangelo; und nur Voreingenommenheit könnte den feinen und innigen Urbinaten über den florentinischen Riesen stellen. In Wahrheit hat Raffael sich von Anfang an auf ein bestimmtes und blühendes Gebiet beschränkt, während die Faust des Buonarrotti alles packen wollte: das ganze Leben. Michelangelo war kein Romantiker, trotz der erschütternden und dämonischen Stimmungsgewalt einzelner seiner Gestalten; er war's ebensowenig wie Shakespeare, die großen Niederländer und der Goethe der stärksten Stunden. Bei all diesen Meistern tritt auffällig zutage, wie wenig es dem klassischen Künstler, als dem Mann der zusammengedrängtesten Wirklichkeit, auf die Schönheit der Form anzukommen pfllegt. Die Komposition ist nicht immer ganz korrekt, die Linien sind hart und oft verengt und die Fülle des Gehaltes stöhnt und windet sich unter dem Druck der Form, die schließlich doch alles zusammenhält. Das allein ist ihr Zweck. Und doch bei Michelangelo wie bei Shakespeare — welche Fülle der Stimmung. Herkulesarme umspannen eine Welt und ihr ungeheures Ringen spiegelt sich unwillkürlich in ihren Ausdrucksformen, die dadurch wie zufällig zu einem Symbol für die Dämonie des menschlichen Willens werden. Zu diesem Fund kam der Künstler ohne romantische Hintergedanken und ohne bewußte Beschränkung auf ein bestimmtes Gebiet der Schönheit. Er wollte in schlichter Sachlichkeit die ganze Welt der Wirklichkeit, seiner Wirklichkeit unterwerfen. Das aber ist mehr als Stimmung, mehr als Schönheit, und Michelangelo größer als Raffael.

Die Frage, ob eine klassische Kunst heute möglich wäre, ist nun hoffentlich keine Frage mehr. In der heutigen Welt ist viel Sachlichkeit und Willensdämonie. Lange hat sie sich mit den leichteren Eroberungen des Naturalismus begnügt. Was aber soll nun kommen? Vielen dürfte die neu Romantik reichen Ersatz bieten. Objektivere und härtere Naturen würden aber in diesem Klima verkümmern. Ihnen bleibt nichts übrig, als der Versuch, die verschlossenen Pforten der klassischen Kunst wieder aufzusprengen. Und wenn sie den Versuchungen der »Schönheit« widerstehen, können sie Großes erreichen.

ROMANTIK UND STIMMUNG

Daß die Dame Romantik ein sehr bizarres, grillenhaftes und launisches Geschöpf ist, erfährt keiner gründlicher, als ein armer Ästhetiker, der sie auf eine wissenschaftliche Formel bringen möchte. Wenn sie ihm einmal Rede und Antwort steht, scheinbar ihr innerstes Wesen offenbart, stößt er plötzlich auf so schillernde und rätselhafte Widersprüche, daß er an einer rechtschaffenen Definition verzweifeln könnte.

Und doch gebrauchte der Volksmund diesen Ausdruck »romantisch« immer in einem sehr klaren Sinn, der auch heute seine Geltung nicht verloren hat. Das Romantische ist das Außergewöhnliche, etwas, das in sehr grellem Widerspruch zu unserer alltäglichen Umgebung steht; das Phantastische, Extravagante und Erhabene im Gegensatz zur bürgerlichen Welt. Und diese Phantastik wird vom Volksgemüt nicht nur eben als romantisch empfunden, sondern vor allem auch als »poetisch«. Romantik und Poesie sind gleichbedeutende Begriffe für diese Art Betrachtung. Das Dichterische wird nicht in der reinen und gesteigerten Form der Dinge selbst erkannt, sondern es ist ein Darüber und Außerhalb, der schroffste Gegenpol zur realen Welt. Ein Zigeuner ist romantisch oder ein Räuber, und es erscheint als ein Sakrilegium, wenn man einen biedereren Mitbürger poetisch zu gestalten wagt.

Diese sehr primitive Auffassung von der Poesie bestimmte ursprünglich ganz allein den Begriff Romantik, der in dem Sinn von weltfremd—poetisch lange schon, bevor sich eine romantische Schule auftrat, bis zum Überdruß verwertet wurde. Und es schien, als wollten die älteren Romantiker an diese volkstümliche Vorstellung wieder anknüpfen. Namentlich Novalis verstand entschieden unter Romantik das Wunderbare und Nur—Poetische im Gegensatz zu der Massivität der sogenannten wirklichen Welt. Ihm konnte es widerfahren, daß er »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, den gewaltigen Roman Goethes, im innersten Kern für unpoetisch erklärte. Er verurteilte diese höchste Blüte der modernen epischen Dichtung, weil er, es klingt unglaublich, die Poesie darin vermißte. Wilhelm Meister war ihm das Erzeugnis einer im Grunde prosaischen Natur, die klug und gut und handlich mit ihren Mitteln zu wirtschaften verstand, wie ein englischer Kaufmann mit seinen Waren. Goethe hatte eben die Poesie in dem typischen Gehalt der Dinge selbst gefunden, während dem schwärmerischen jungen Romantiker alle Poesie aus einer anderen Welt zu stammen schien. So schrieb er das Gegenstück zu Wilhelm Meister, seinen seltsamen »Heinrich von Ofterdingen«. Mit einem rührenden Dilettantismus wagte dieser junge Dichter den Wettbewerb mit den uralten Mythologien und Völkerträumen. Er wollte von sich aus eine Mythologie erschaffen und als ein Einzelner vollbringen, was sonst nur in Jahrhunderten aus religiösen und historischen Entwicklungen herausgewachsen war. Weder Novalis noch seine mitstrebenden Genossen haben ihr Ziel erreicht. Was in alter Zeit Dante vermochte, und in jüngster Zeit vielleicht Richard Wagner, Böcklin und Nietzsche, das versagte sich der schwächtigen Kraft und den zitternden Händen der ersten Romantiker. Immerhin erweckten oder stärkten sie den Sinn für das Wunderbare; die mondbeglänzte Zaubernacht warf ihren traumhaften Dämmerchein über das geistige Deutschland, und betäubend duftete die blaue Blume. Es wurde eben eine andere, eine »poetische« Welt kunstreich aufgebaut, und der volkstümliche Begriff »Romantik« schien in ei-

ner raffinierten Form auch dem ästhetischen Bedürfnis der Hochgebildeten vollauf zu genügen.

Aber Friedrich Schlegel, der Theoretiker der Schule, gab sich mit dieser raffinierten Volkstümlichkeit keineswegs zufrieden: dazu war er eine zu grüblerische und philosophische Natur. »Romantische Poesie ist Universalpoesie«, so ungefähr lautete seine Formel, und er stellte sich die Aufgabe, die Kluft zwischen Poesie und Leben zu überwinden. Diese Elemente sollten sich wechselseitig durchdringen und eine vollkommene Einheit erzielen: auf ästhetischem Gebiet das gleiche Ziel, das Schelling mit seiner Identitätsphilosophie erstrebte. Diese Romantik, die aus fernen Sphären stammte, suchte nun auch das grobe und materielle Leben zu umarmen und zu erobern. Die Dichter der Romantik wurden von einem heißen Entdeckerhunger überfallen und stöberten immer neue Bereiche für die poetische Behandlung auf. Sie wagten sich in viel dunklere Seelengründe, als selbst Goethe, und auch im sozialen Leben versagten sie sich nicht gewürzte und massiv realistische Stoffe. Sie ließen freilich diese Realität mit dem Wunderbaren und Mythologischen in wüsten Massen durcheinanderbrodeln: aber die beiden gigantischsten Realisten des neunzehnten Jahrhunderts, Balzac und Zola, vermögen dennoch einen romantischen Stammbaum nachzuweisen. Wenn für die Realisten unserer Tage der Kreis des poetisch Darstellbaren ins Unermeßliche erweitert erscheint, haben sie es der Romantik zu verdanken, die zugleich die realistische Technik mit einer Fülle neuer und sensibler Ausdrucksmittel bereichert hat. Es ist mehr als ein geistreicher Einfall, wenn ein Literaturhistoriker die moderne Großstadtpoesie mit Theodor Amadeus Hoffmann beginnen läßt. Man brauchte nur den urgewaltigen Gespensterspuk des Meisters zu Symbolen zu verflüchtigen, und es erwuchs daraus ganz allmählich der moderne, naturalistisch—phantastische Roman der Franzosen und Norweger. Die Romantik war eben nicht nur »idealistische« Poesie, etwas außerhalb aller Wirklichkeit — sie war zugleich auch Universalpoesie, die alles, schlechthin alles, für die poetische Darstellung zu gewinnen suchte. Nur—Poesie bei Novalis, Universalpoesie bei Friedrich Schlegel — ein offener und verwirrender Widerspruch.

Und nicht nur in der romantischen Dichtung, auch im romantischen Dichter herrschte ein ähnlicher seltsamer Zwiespalt. Der Dichter sollte ein einsamer Heiliger sein und ein Mann des Volkes, ein spekulativer Phantast und ein frommes Gemüt, ein Mensch der dumpfsten Gebundenheit und zugleich der verwegensten Freiheit des Geistes. Von der Romantik stammt jene mystische Vorstellung, als wäre der Dichter nur ein hilf— und willenloses Werkzeug höherer Mächte, die auf ihm spielen und ihn als Mundstück und Sprachrohr gebrauchen. Er kann nichts dazutun und nichts dagegen, er ist einfach inspiriert, einfach begnadet. Man nannte diese Art des Schaffens unter dem Zwang einer übergewaltigen Inspiration »organisches Schaffen« und verurteilte im Gegensatz dazu jede willkürliche, soll heißen jede bewußte und kritisch überlegene Art der Produktion. Der Dichter und die Dichtung waren gleichsam pflanzenhafte Naturerzeugnisse, und man gab sich ängstlich Mühe, alle intellektuellen und hellen geistigen Momente gänzlich auszuschalten. Ganz folgerichtig wurde darum auch vom Dichter als Menschen ein willenloser und unbewußter Charakter verlangt, ein frommes und ehrfurchtsvolles Gemüt. Er sollte umhergehen, als wäre er ein Fremdling aus dem Jenseits, das unwürdige Gefäß eines höheren Gehaltes, den er nicht sich selbst verdankte, sondern der unbegreiflichen Gnade geheimnisvoller Gewalten. Er mußte also fromm sein und sich recht als Priester fühlen, als ein sehr hochmütiger oder sehr demütiger Priester, — jedenfalls als Priester.

Aber von dieser frommen Seele wurde Witz verlangt, eine souveräne und überlegene Ironie, die Friedrich Schlegel theoretisch anpries, und die nach langem Tasten und Suchen von Heinrich Heine verwirklicht wurde. Zu der dumpf gebundenen Innigkeit einer ehrfurchtstiefen Natur sollte eine schonungslose Geistesfreiheit hinzutreten, ein vernichtender Witz, der seine tödlichen Pfeile nicht zum wenigsten gegen die Ideale abschnellte, an die sich das fromme Herz mit allen seinen Gefühlskräften angeklammert hielt. Nicht der Witz Voltaires war gemeint, der ehrliche und zersetzende Witz eines bewussten Dynamitarden, sondern man begehrte ein prächtiges Witzkunstwerk, eine lyrische und artistische Ironie, einen ästhetischen Genuß. Man wollte verhöhnen und verwunden, und zwar nicht aus Haß, sondern aus übermütiger Freude am eleganten Florettspiel und blitzenden Gefunkel der stählernen Klingen. Dem Schein nach wurde dadurch eine gemeinsame poetische Sphäre für die Geistesfreiheit und das Gemüt bewahrt — in Wahrheit wurde die Kluft bis zur Unerträglichkeit erweitert. Ein frommes Gemüt kann aus aufrichtiger Empörung zur Waffe des Witzes greifen, um die Lotterbuben zu zermalmen; aber der Witz als frivoles Spiel, als ein Kunstgenuß für Feinschmecker ist ihm naturgemäß gleichbedeutend mit der absoluten Gemeinheit. Hier scheint es nur einen unversöhnlichen Kampf geben zu müssen, und doch gehörte zum romantischen Dichterideal, wie Friedrich Schlegel es formuliert, so gut der frivole Witz wie das fromme Gemüt.

Die Krone aller dieser Widersprüche wird uns aber erst offenbar, wenn wir das rein ästhetische Gebiet verlassen und die Kulturwirkungen der Romantik im großen überschauen. Da stellt es sich heraus, daß sie mit Leidenschaft und Begehrlichkeit das ganze geistige Leben zu umspannen suchte, nicht nur die Kunst, auch die Wissenschaft und Philosophie. Schließlich werden wir überhaupt geradezu auf die erstaunliche Frage hingedrängt, ob die Romantik überhaupt noch Poesie wäre und nicht lediglich Wissenschaft, etwa jenes Zwischengebiet, wo Philosophie und exakte Forschung zu einer kurzen und wilden Ehe zusammenkommen. Der Romantiker hat vom Dichter nicht nur Prophetensinn verlangt, sondern auch volksrednerische Begabung, wissenschaftliche Kenntnisse und ein philosophisches System. Wenn man es recht paradox sagen will: das besondere Merkmal des romantischen Dichters sollte darin liegen, daß er — kein Dichter war. Sondern ein Religionsstifter, sondern ein Prophet, sondern ein Philosoph, ein Gelehrter, eben alles, nur nicht im spezifischen Sinn ein Dichter. Und doch stammt jener überschwengliche Begriff vom Poeten, der als etwas Mystisches und Einzigartiges weit über die anderen geistigen Berufe erhöht wurde, geradeswegs aus dem Zentrum der romantischen Gedankenwelt. Lyrische Ekstasen und poetisches Gestammel wurden mit Entzücken angehört ebenso aber auch Gnomen, Sprüche, gedankenvolle Weisheitslehren aus uralter und neuer Zeit. Bald sollte es nur der Poet sein und bald nur der Weise: auch hier bewegte sich das romantische Ideal in unruhvoller Gegensätzlichkeit zwischen zwei Polen.

So wenigstens, in dieser Fülle von schillernden Widersprüchen, erscheint das Wesen und der Werdegang der Romantik dem Historiker. Sie war lebensfremd und im exklusiven Sinn des Wortes »poetisch« und doch wieder lebenshungrig und bemühte sich im heißen Drang, Poesie in jeden letzten Winkel dieses massiven Erdenlebens hineinzutreiben. Der romantische Dichter war ein willenloses Werkzeug höherer Gewalten oder auch ein souveräner Übermensch, der verspottete und verhöhnte, was einem frommen Glauben heilig war. Er fühlte sich als Poet und doch wieder nicht als Poet, sondern als Prophet; er unterlag, mit einem Wort, dem Dualismus, der die romantische

Theorie und Praxis beherrschte. Natürlich aber war damit nicht gemeint, daß es bei diesem Dualismus bleiben sollte. Offenbar lag dem Zwiespalt eine innere Einheit zugrunde oder wurde doch wenigstens angestrebt, wie ja tatsächlich die ersten Romantiker Schelling, den Erfinder der Identitätsphilosophie, zum Meister ihrer Weltanschauung erklärten. Wie dieser hochgeniale Phantast die kosmischen Gegensätze von Geist und Natur in eine höhere Einheit auflösen wollte, die nur schwer zu definieren war, ganz ähnlich gedachten auch die Romantiker mit ihren besonderen Gegensätzen fertig zu werden. Da liegt das Problem verborgen, und wir haben die Romantik nicht erklärt, wenn wir nicht diese ihre höhere Einheit zu fassen bekommen. Diese Aufgabe ist aber nicht so schwer, wie man es im Anfang glauben möchte. Die Suchenden haben sich nur deshalb diese Situation so schwierig gestaltet, weil sie nicht den Mut besaßen, sich das Leben leicht zu machen. Sie suchten in den Abgründen der Philosophie und Psychologie und gelangten zu den wunderlichsten Erklärungen, während die höhere Einheit der Romantik im wortwörtlichsten Sinn nur eine Stimmungssache ist. Stimmung! — dieses Wort erschließt uns das innerste Geheimnis der Romantik.

Der romantischen Kunst ist die Stimmung ein Selbstzweck. Wenn ein Romantiker eine Venus malt, so reizt ihn nicht der Typus, das Individuell—Göttliche, wie es den Schöpfer der Venus von Milo oder einen Tizian gereizt haben mag. Die Göttin wird dem Romantiker einfach nur zum Mittler irgendeiner Stimmung: Böcklin, wenn er eine schaumgeborene Venus malt, denkt an das Meer, nur an das Meer, an die Zeugungskraft des Feuchten, die in primitiven Philosophien eine so große Rolle spielt und an die auch Goethe manchmal geglaubt zu haben scheint. Tizian ist die Göttin Selbstzweck, Böcklin nur Symbol der Meeresstimmung — da haben wir den Unterschied zwischen individualisierender und romantischer Kunst. Freilich umhaucht auch die Venus Tizians oder die Venus von Milo Stimmung in Hülle und Fülle. Aber die göttliche Gestalt wird davon nur im Umriß schattiert und hebt sich scharf ab, wie ein Leuchtkörper von seinem Hintergrund. Das Lyrische ist hier nicht die Hauptsache, sondern nur ein leiser mitschwingender Oberton. So war bis dahin, wenigstens für die Ästhetik und Kritik, das allgemeine Kunstideal beschaffen gewesen: möglichst plastische Gestaltung eines Einzelfalles mit einem mehr oder minder starken Hintergrund lyrischer Stimmung. Dieses Ideal überwog sogar noch in der spezifischen Lyrik. Die Ballade, Romanze und, als äußerste Grenze, das knapp umrissene Volkslied wurden weit vor der symbolischen Lyrik bevorzugt — vor unbestimmten und verschwebenden Akkorden und Allgemeingefühlen. Hier haben erst die Romantiker die Ästhetik ergänzt, indem sie eine neue Poesie proklamierten, nämlich die Stimmung als Selbstzweck.

Stimmung ist Traum, ein Schwimmen und Wogen in einem unendlichen Element. Das Leben aber in Zeit und 'Raum wirft harte Schranken und Grenzen auf und zerschneidet, wie ein plumpes Gebirge, den himmelblauen Horizont. Daran zerstößt sich der schwärmerische Träumer auf Schritt und Tritt, und manchmal zerschellt er daran. Jedenfalls muß sich ihm die Überzeugung in die Seele graben, daß dieses Leben ein feindliches Prinzip wäre, der absolute Gegensatz zu jeder Stimmungspoesie. Aus dieser Empfindung ist es zu erklären, daß noch jeder Romantiker mit einer Weltflucht begonnen hat und von dem tiefen Zwiespalt, der zwischen Kunst und Leben Klüfte aufzureißen scheint, bis zur Verzweiflung gemartert wurde. Aus einer solchen Marter erwuchs aber fast immer die Sehnsucht, den Dualismus um jeden Preis zu überwinden und sich in den Abgrund zu stürzen, um den Abgrund zu schließen.

Der Romantiker trat also mit Widerwillen an Welt und Leben heran und entdeckte mit Erstaunen, daß dieses verhasste Leben in allen seinen Erscheinungen jene eigentümliche Dunstschicht ausströmte, die gerade ihm als eigentlichste Poesie galt — Stimmung! Es gibt schlechterdings nichts auf der Welt, dem nicht Stimmung abzugewinnen wäre. Man vergegenwärtige sich die widerlichste Prosa, die es geben kann: eine moderne Großstadtdestille. Diesem Schmutz und Elend läßt sich bei richtiger Beleuchtung ein starker Stimmungsreiz nicht absprechen. Die Schenke wird alsdann ein unheimliches Ungeheuer, eine Zauberhöhle des Verderbens, ein Vampir — man blicke hin, was Emil Zola in »Germinal« daraus gestaltet hat. Ebenso konnten Philister und trockene Durchschnittsnaturen, diese geborenen Todfeinde des Stimmungsmenschen, zu boshafte Kobolden oder gespenstischen Dämonen herabgedrückt oder heraufgehoben werden, wie es Theodor Amadeus Hoffmann tatsächlich getan hat. Die Metamorphose ist nicht einmal nötig, und es gibt so manches moderne Buch, das den gespenstigen Alpdruck des Philisteriums oder der Alltäglichkeit ohne jede Hexerei mit unheimlicher Meisterschaft heraufbeschworen hat. Die graue Öde und Langweiligkeit kann zu einem gewaltigen Stimmungsmoment gesteigert werden, wenn eine arme Menschenseele die niederziehende Wucht dieser Prosa zu ahnen beginnt und verzweifelt. Stimmung ist eben immer und überall das erste Verhältnis einer Seele zu ihrem Gegenstand, und in dieses erste Verhältnis kann die Seele zu allem und jedem treten. In der Großstadt ist sogar eine andere Beziehung zu den meisten Dingen der Außenwelt ganz undenkbar. In diesen Wirbel und stauenden und dahinrasenden Strom läßt sich nicht hineingreifen, um eine isolierte Welle herauszuholen und episch zu kristallisieren. Den möchte ich sehen, der imstande wäre, den epischen Typus der Leipziger Straße in Berlin endgültig festzulegen, so wie Homer oder Gottfried Keller die Lokalität ihrer Erzählung festzulegen vermochten. Das ginge über Menschenkraft. Die Bilder wechseln in rasender Eile und in einem tollen Veitstanz der Farben; es bleibt nichts in der Erinnerung, als eine machtvolle und aufregende Stimmung, eine unfaßbare Ahnung von der schäumenden Gewalt des sozialen Lebens. So schärft sich gerade in der Großstadt die Empfänglichkeit für Stimmungen und die eigentümliche Begabung, auf die kleinsten Reize intensiv zu erwidern. Denn in allem ist Stimmung und freilich auch noch manches andere, das der Romantiker allerdings verwirft. Er umarmt das Leben und stößt es zurück. Romantik ist in einem aussondernden Sinn Poesie und doch zugleich Universalpoesie — Romantik ist Stimmung.

Auf geistigem Gebiet, in der Form— und Wesensfrage, offenbart sich in ganz ähnlicher Weise dieser Gegensatz, der durch die höhere Einheit der Stimmung überwunden wird: Romantik ist Wissenschaft und wieder auch Kunst. Aber sie ist beides erst im Keim und nicht in der Vollendung. Es gibt eine Zeit, wo sich die Wissenschaft von allem Stimmungsgemäßen himmelweit entfernt hat und in harter und nüchterner Prüfung die Methoden ihrer Darstellung rein verstandesgemäß ausbildet. Aber eine sehr mächtige Art der Stimmung kennt die Wissenschaft so gut wie die Kunst: den Schauer der Empfängnis. Wenn der Forscher in heißer Erregung neue Gedankenverflechtungen zu ahnen beginnt, so daß ihm zumute ist, als hätte ein aufzuckender Blitzstrahl unendliche Gefilde urplötzlich erleuchtet: dann, in einem solchen Augenblick, empfindet der Mann der Wissenschaft wie der Künstler oder wie der Prophet empfindet, wenn sie vom Schauer ihrer Visionen überfallen werden. Die Romantik sucht also die Wissenschaft in ihrem Keimzustand auf, wenn sie noch Empfängnis ist, mehr Embryo als ein fertiges Gebilde. Und mit

Folgerichtigkeit wird eine Darstellungsform verlangt, die nicht nur das Gedankenresultat getreulich wiedergibt, sondern auch die Wonnen und Stimmungen, als dieser Gedanke zum ersten Male empfangen wurde. Es gibt eine Unmenge von Zwischenformen und Kunstgattungen, die diesem Verlangen entgegenkommen: der Aphorismus, der poetisch—didaktische Weisheitspruch, die Skizze, die ironisch—phantastischen Formen, der Essay und das Feuilleton. Das alles war wohl früher schon in der Vereinzelung vorhanden, ist aber erst durch die romantische Theorie und Praxis einheitlich zusammengefaßt und auf eine höhere Stufe erhoben worden. Darum werden auch nicht, wie die Legende will, in Frankreich die besten Essays und Feuilletons geschrieben, sondern im Heimatland der Romantik und der poetischen Zwischenformen, in Deutschland.

Aber es gibt noch eine zweite Verbindung zwischen Kunst und Wissenschaft, einen Empfängnisschauer, der noch zu ganz anderen Dingen hinführt als zu Feuilletons und Essays. Der Philosoph, der bis zur Verzweiflung mit den letzten Dingen kämpft, rechnet sich nicht nur rein wissenschaftlich die Elemente der Welt zusammen, er schaut und dichtet sie auch zusammen. Es gibt auf diesem Gebiet höchstens nur eine Annäherung an Resultate, und alles andere muß durch den Willkürakt einer großen Persönlichkeit hinzugewonnen, hinzugedichtet werden. Alle Weltanschauung bleibt eigentlich fortwährend im Stadium der Empfängnis, im Stadium der Ahnung. Auch hier gibt es eine ästhetische Zwischenform — die Bibel. Das soll heißen, ein Weltanschauungsbuch, das zugleich Lehre und Vision enthält, Keimfragmente aus aller Wissenschaft und Symbol und Lyrik in einem al—fresco—Stil. In diesem rein ästhetischen Sinn ist auch die divina commedia eine Bibel oder Nietzsches »Zarathustra«, und wir haben den Zwiespalt und die Einheit von Prophet und Dichter, Gestalter und Redner (Prediger), die in einer urgewaltigen Grundstimmung zusammenwachsen.

Die romantische Dichterseele, die auf der ganzen Tonleiter der Stimmungen spielen lernte, wurde freilich zum Lohn dafür von diesen Stimmungen oft genug arg betrübt und bis zur Unheimlichkeit geschädigt. Sie verfiel dann einer Willenlosigkeit, Sklaverei und Gespensterangst, die sich von den Tollheiten des größten Aberglaubens kaum noch unterschied. Aber es gibt nicht nur düstere, krankhafte und gebundene, sondern auch luftig schwebende Stimmungen. Auch die helle Geistigkeit und der energische Sonnenschein der Intelligenz löst Stimmungen aus, die wie übermütige Adler über alle Himmel fliegen. Dieser oft frevelhafte Übermut wurde übrigens durch die romantische Kunstlehre und Kunstübung reichlich gefördert und geradezu hervorgerufen. Denn die Romantik, wie wir sahen, verweilte bei den Keimformen, beim Moment der Konzeption, wenn die Dinge empfangen und nicht, wenn sie geboren wurden. Es fehlte also der harte Zwang der Entbindung und die einengende Realität der Einzelfälle. Der Mann der Wissenschaft brauchte sich von seinem Verstand noch nicht ganz und gar aussaugen und austrocknen zu lassen, und der Dichter hatte noch nicht im Interesse einer poetischen Idee jede Laune und poetische Einmischung streng zurückzuhalten. Vielmehr seine Laune, seine Stimmung war gerade sein Gott, und es galt als Verdienst, wenn er sie in allen Farben schillern ließ. Für gewisse unter sich antipodische Naturen, für die Virtuosen und philosophischen Herrschergeister, konnte aber die jeweilige Einzelstimmung niemals zu allmächtig werden. Die Stimmung gehorcht eben jeder starken oder auch nur beweglichen Natur, während die Sachlichkeit unerbittlich ihre Rechte geltend macht. Und so war in der Romantik ein Bereich der Freiheit, in dem jene eigentümliche Ironie von hinrei-

ßend poetischen Qualitäten gedeihen konnte, die sich von der Ironie eines Voltaire oder Sokrates so gründlich unterschied. Aber dicht neben dieser verwegenen Geistigkeit lauerte der Abgrund und der Wahnsinn — Zacharias Werner ¹. Auch hier ist also ein merkwürdiger Zwiespalt innerhalb der höheren Einheit der Stimmung.

Die höchsten Werke der romantischen Kunst scheinen freilich von dieser Antithese, die sich sonst so deutlich verfolgen läßt, völlig frei zu sein. Wenn sich die Romantik zu höchster symbolischer und mythenschöpferischer Gestaltung erhebt, wie bei Böcklin oder Nietzsche, dann mag es sich wie müßige Neugierde ausnehmen, in einem solchen geschlossenen Kunstwerk noch irgendeinen Zwiespalt auszuspähen. Dagegen dürfte allgemein zugestanden werden, daß auch diese höchsten Schöpfungen der Romantik lediglich auf einer Grundstimmung beruhen und nicht auf einer Einzelheit. In Böcklins »Insel der Seligen« nimmt keine der Gruppen eine gesonderte Bedeutung für sich allein in Anspruch, sondern sie sind allesamt Teile der Landschaft, die wieder nur als das Symbol einer überschwenglichen Seligkeit erscheint. Die divina commedia interessiert lediglich als Pandämonium ² und Zarathustras äußeres Schicksal ist das Gleichgültigste am ganzen »Zarathustra«. Die romantische Grundstimmung ist also voll gewahrt und auch der Zwiespalt ist nicht verschwunden, sondern in tiefere Gründe hinab getrieben. Die Wirkung der Farbendichtung Böcklins beruht nicht zum wenigsten auf der Sehnsucht, die sie in uns auslöst — wir möchten dort leben, wir träumen von einer seligen Insel und fühlen als einen starken oder sanften Stachel unsere eigene Unruhe. Es ist durchaus der Gegensatz von Poetisch und Alltäglich, der sich vor uns auftut und durch die Stimmungsfülle überwunden wird. Von Zarathustra braucht man nur zu sprechen und jeder fühlt sofort, wie alle diese Kennzeichen hier zutreffen. Dieses Werk ist hervorgewachsen aus der Sehnsucht einer heroischen Seele, die an der Alltäglichkeit erstickte. Während ein klassischer oder realistischer Dichter einen solchen Konflikt in humoristischer oder tragischer Weise an einem Einzelschicksal abzuwandeln pflegt, spricht der Romantiker nur in der Form von allgemeinen Stimmungen.

Also die Romantik ist Stimmungskunst, ganz und gar nur Stimmungskunst. Sie scheint das ganze Leben zu umklammern, aber sie umwallt es nur wie etwas, das man leicht wieder abheben kann. Poesie und Leben scheinen ganz ineinander verwachsen zu sein und verspüren doch vielleicht niemals schmerzlicher ihren tiefinnerlichen Gegensatz. Nie erscheint der Menschengeist übermütiger und niemals verzweifelter als im Taumelrausch romantischer Stimmungen. Schwache und suchende Geister zerschellten noch stets an dieser Poesie der Gegensätze. Aber bewegliche Künstler pflückten von dieser Wiese manchen reizvollen Strauß, und tiefblickende Philosophennaturen, die auf eine endgültige Überwindung des Zwiespaltes verzichteten, fanden die gewaltigsten Symbole für ihren Endlichkeitsschmerz und ihre Ewigkeitssehnsucht im Lande der Romantik.

1 Friedrich Ludwig Zacharias Werner, erfolgreicher Bühnenautor der Romantischen Schule, konvertierte zum Katholizismus, † 1823

2 P. - Aufenthaltsort aller Dämonen

KULTURWERT DER GROSSEN KUNST

Seit den Heroldsrufen Nietzsches wissen wir alle, daß der zivilisierte Bürger, der jeden Verstoß gegen die Wohlanständigkeit ohne Zwang vermeidet, noch keineswegs zu den Kulturmenschen zu zählen braucht. Vielmehr kann irgendeine weniger gezähmte Persönlichkeit von ursprünglicheren Trieben, der es an einer Geistigkeit nicht mangelt, weit mehr vom Wesen der Kultur berührt sein, zu deren Wunderwirkungen es gehört, die Natur nicht zu unterdrücken, sondern sie in die Sphäre des Ästhetischen zu erheben. Thomas Mann hat kürzlich dieses, unser modernes Grundgefühl gegenüber dem Kulturproblem zu einer paradox geistreichen Behauptung verdichtet¹. Die Azteken zur Zeit des Cortez, so meint er, wären ohne Zweifel ein Kulturvolk gewesen, und gewiss ließe sich seine Ansicht durch den Hinweis auf das phantastisch reiche Religionssystem und die Kunst der alten Mexikaner hinreichend rechtfertigen. Aber ein zivilisiertes Volk wären sie gar nicht gewesen, und das läßt sich freilich von Leuten nicht behaupten, die ihrer Gottheit die Kriegsgefangenen opferten und in heiliger Ekstase sogar Menschenfleisch verschlangen. So ergibt sich in anschaulicher Weise jener Gegensatz von Zivilisation und Kultur, der überhaupt durch die ganze Weltgeschichte geht. Den Menschen von heute steht in dieser Beziehung vielleicht am nächsten das Beispiel der späteren Antike. Nie gab es geschmackvollere Kulturkenner und Kulturgenießer, reichere Erben einer ehrfürchtig gehüteten Vergangenheit, als die Römer der Kaiserzeit. Aber die gleichen Männer, die in einsamen Stunden den erhabenen Gedanken Platos nachsannen, strömten in die Arena, um sich an dem furchtbaren und brutalen Schauspiel der Gladiatorenkämpfe zu ergötzen. Dabei verleugneten sie in der Art, wie diese Metzereien mit Poesie und Mythologie in Szene gesetzt wurden, keineswegs eine verfeinerte ästhetische Kultur, die aber eine innere Wildheit nicht ausschloß. Wenn auch gegenwärtig das Menschenleben zu hoch im Preise steht, um in unseren Tagen eine Nachahmung jener blutigen Possenspiele zu gestatten, so gibt es doch genug scharfblickende Beobachter und Zeitpsychologen, die in dem modernen gesteigerten Sportleben mit dem Wahnsinn seiner Rad- und Automobilwettfahrten und in dem mehr und mehr sich entwickelnden Varietéwesen Ansätze zu erkennen glauben, die sich möglicherweise ebenfalls zu grotesken und furchtbaren Formen auswachsen können. In jedem Fall aber, auch wenn die schlimmsten Erwartungen einträfen, würde diesem wild gewordenen modernen Menschen eine gewisse Kultur nicht abzusprechen sein, wohl aber die Zivilisation².

Doch das Altertum zeigt uns noch ein anderes Bild von größerer Erhabenheit und Wahrheit, wenn wir uns um einige Jahrhunderte zurück und von Rom nach Athen versetzen. Auch dort sehen wir, wie eine unermessliche Menge in ein großes Gebäude strömt, dessen architektonische Form an den römischen Zirkus erinnert, und sie will nicht minder einem Schauspiel beiwohnen, das an sehr ursprüngliche und selbst grausame Naturinstinkte appelliert. Aber während dieses Schauspiel in Rom eine Gladiatorenmetzelei war, war es in Athen die griechische Tragödie. Dieser Gegensatz enthüllt geradezu die

1 Henrik M. Broder hat in das auf die griffige Formel: »Kultur ist, wenn man dem Nachbarn dem Kopf abschlägt und daraus eine Blumenvase macht. Zivilisation ist, wenn man dafür ins Gefängnis geht und nie mehr rauskommt.« gebracht.

2 Das Erlebnis des 4 Jahre nach seinem Tod ausbrechenden Weltkrieges, das ihn zu gründlichem Umdenken in diesem Punkt genötigt hätte, blieb ihm erspart

beiden Pole des Kulturlebens, und eine solche Zusammenstellung erscheint heute weniger seltsam als in den Tagen Goethes oder Winkelmanns. Nietzsche hat das verwegene Wort gesagt, daß die Lust am Tragischen nur eine sublimierte Form der Grausamkeit, also die Vergeistigung eines sittlich fragwürdigen Naturtriebes wäre. Er hat vollkommen recht, wenn auch damit noch nicht das letzte Wort und die ganze Wahrheit über das Wesen der Tragödie ausgesprochen wird. In der tragischen Dichtung großen Stils entfaltet sich außerdem so viel Ethos und Pathos, so viel Erhabenheit des Willens und der Gesinnung, daß in einem solchen Zusammenhang auch die Grausamkeit ihren bedenklichen Charakter verliert. Um es in einer aristotelischen Form auszudrücken: Die Tragödie großen Stils ruft die Grausamkeit hervor und »reinigt« sie zugleich.

Das aber gilt von der großen Kunst überhaupt und macht ihre eigentliche Kulturaufgabe aus. Sie weckt in uns zahm gewordenen Europäern wieder die stärksten Naturtriebe auf, ja peitscht sie förmlich empor, aber nur, um sie zu »reinigen«, um sie mit den aufbauenden Kräften unseres Wesens zu einer Einheit zu verweben. Davon hat sogar die schlicht bürgerliche Welt ihren großen Vorteil. So fanden auch im späteren Griechenland die Gladiatorenspiele niemals Eingang, weil ein kultivierter Hellene, der die erhabene Grausamkeit der Tragödie des Sophokles erlebt hatte, eine solche Metzelei als eine Banalität empfinden mußte. Und im London des siebzehnten Jahrhunderts wurde durch die Dichtung Shakespeares den Gebildeten die Freude am Bärenzwinger verleidet. Die Wildheit der nordischen Renaissance verfeinerte und reinigte sich in der Shakespeareschen Tragödie, so daß schon wenige Jahrzehnte später jene puritanische Disziplin möglich wurde, die den Grund zur englischen Weltherrschaft gelegt hat. Aber nicht nur die Zivilisation wird durch das Kunstwerk großen Stils, das die Naturtriebe zugleich steigert und umformt, in gar nicht zu unterschätzender Weise gefördert, sondern natürlich noch viel mehr die Kultur selbst. Oder muten jene Römer der Arena nicht als ästhetische Barbaren an, wenn man ihnen die Athener gegenüberstellt, die die Dichtungen eines Sophokles nachzuerleben vermochten? Was steht höher, der griechische Mythos oder die mythologischen Maskeraden, in denen die Gladiatoren aufzutreten pflegten? Solche Fragen, die sich ja auch mit Beispielen aus der Gegenwart belegen ließen, dürften sich von selbst beantworten, und damit wird eine tröstliche Perspektive sichtbar, eine Zusammenschließung, in der jener Gegensatz von Zivilisation und Kultur in eine höhere Einheit hineinwächst.

Diese ganze Betrachtung hat keineswegs nur historische Bedeutung, um die Vergangenheit zu beurteilen, sondern sie soll einige der Kämpfe und Probleme unserer Tage näher beleuchten. Der Streit etwa zwischen den sogenannten Neuromantikern und den sogenannten Neuklassikern ist keineswegs nur von rein literarischer Art, die lediglich die Zünftler interessieren könnte. Das moderne Kulturproblem schlechthin steht hinter diesem Kampf. Wenn es uns gelingt, früher oder später zu einer wirklich großen Kunst zu gelangen, die unsere Naturtriebe zugleich steigert und adelt, dann brauchen wir nicht zu fürchten, daß unsere Kultur zu einer Art von ästhetischem Barbarentum entartet, wie es die alten Azteken schließlich auch besessen haben. Sonst aber ist schwer einzusehen, wie man diesem Schicksal entgehen könnte, und alle, die über unsere Zeit nachdenken, sollten eine solche Gefahr nicht unterschätzen. Gegen die Einengung des Lebens durch die mehr und mehr verflachende und mechanisierende Zivilisation von heute lehnen sich gerade die kräftigsten Persönlichkeiten leidenschaftlich auf. Sie betonen die Rechte ihres

Triblebens, und Nietzsche hat allen solchen Regungen das gute Gewissen gegeben. Es ist eine Täuschung, wenn man diese Entwicklung, die immer noch mehr anschwillt, aufhalten zu können glaubt. Der Drang nach stilisierter Natur oder, was dasselbe ist, nach Kultur erfüllt alle Seelen, und er wird wahrscheinlich zum besonderen Kennzeichen des zwanzigsten Jahrhunderts werden. Die Kunst muß diesem übermächtigen Bedürfnis folgen und unser Tribleben darstellen und stilisieren. Da hängt nun alles davon ab, ob diese Darstellung der Natur zugleich eine Art von veredelnder Überwindung ist, von »Reinigung« im aristotelischen Sinn, oder nur eine mehr oder minder geistreiche, eine manchmal grobe und manchmal artistisch feine Aufmachung rein dekorativer Art, wie sie die Azteken und die späteren Römer auch schon gekannt haben. Dann freilich wären wir immer noch Kulturmenschen gegenüber dem gezähmten Chinesen einer polizeilich geregelten Zivilisation, aber ästhetische Barbaren gegenüber einer echten Hochkultur. Es wäre der Abstand wie zwischen dem Gladiatorenschauspiel und der griechischen Tragödie.

KUNST UND LEBEN

Zu einem bekannten Wort Hebbels möchte ich die Umformung vorschlagen: »Man ist noch nicht viel, wenn man nichts ist als ein Dichter.« Das war ehemals widersinnig, aber nunmehr bestätigt es die Zeit. Denn nicht nur der Unterschied zwischen Dichtern und Literaten, sondern auch zwischen Dichtern und Journalisten beginnt sich zu verwischen, und es gehört keine große Prophetengabe dazu, um vorauszusagen, daß in ganz kurzer Zeit sogar die Ortschronik der Provinzblätter ohne einen angestellten »Dichter« nicht auskommen wird. Es ist genau derselbe Vorgang, den für das Kunstgewerbe schon vor Jahr und Tag der Wiener Adolf Loos ¹ festgestellt hat. Statt ehrlicher und solider Eßlöffel, Tische und Stühle bekommen wir sezessionistische Linien, Schnörkel und Ornamente in das Haus geliefert. Diese unerquickliche Verwirrung ist dadurch entstanden, daß man nach zwanzig Jahren immer noch an einer Halbwahrheit festhält, die doch ihrer Natur nach schon nach zehn Jahren zu einer echten und rechten Lüge geworden war. Man behauptete und behauptet immer noch: Kunst und Leben müssen sich durchdringen. In Wirklichkeit haben jedoch Kunst und Leben nicht das geringste miteinander gemeinsam.

Aber ich gehe zu weit, diese Formulierung, die aus dem Zorn und Kampf geboren ist, würde gerade mir am wenigsten anstehen. Denn in allen meinen kritischen Büchern, wie letztlich wieder im »Ausgang der Moderne«, habe ich mich um den Nachweis des Zusammenhanges zwischen Kunst und Zeit bemüht, und wo ich pflichtgemäß die Moderne als Kunst bekämpfen mußte, da prallte ich auch mit ihr als Weltanschauung unsanft genug zusammen. Also eine durchaus gültige Trennung zwischen Kunst und Leben ist nicht durchzuführen, wenn auch noch viel weniger eine durchaus gültige Gleichstellung. Sondern diese beiden Mächte sind wie zwei parallele Linien, die sich in der Unendlichkeit schneiden. Sie treffen im »Ding an sich« zusammen, welches nichts anderes ist, als die rätselhafte Einheit der ungeteilten Menschennatur, die vom Verstand niemals begriffen und vom Gemüt immer wieder erlebt wird. Als ein Symbol für diesen mittelbaren — ganz und gar nur mittelbaren — Zusammenhang möchte ich die Namen Böcklin und Zeppelin hier anführen, die auf den ersten Blick kaum etwas miteinander gemein haben. Aber der schöpferische Dichtermaler hat sein Leben lang über dem Problem der Flugmaschine gebrütet, und seine Ideen darüber haben einem so kühlen Physiker wie Helmholtz immerhin Achtung abgenötigt. Warum ihm diese Mühe mißlingen mußte, ist mir völlig klar. Seine Maschine wird immer wieder von seiner Phantasie in ein Fabelwesen, in ein Ungeheuer aus Märchenlanden verwandelt worden sein. Bekanntlich haben begeisterte Berichterstatter den Zeppelinschen Ballon ebenfalls mit solchen Wesen der Vorwelt verglichen, und diese Gleichnisse sind doch nicht nur als Spielerei zu betrachten. Sie drängen sich uns vielmehr förmlich auf und deuten dadurch in symbolischer Weise jene dunkle innere Einheit an, die wir eben nur ahnen können. Denn von einem gewissen Punkt an scheiden sich mechanische und organische Phantasie voneinander. Wie jeder große Erfinder wird bestimmt auch Graf Zeppelin zunächst in dichterischer Empfängnis sein technisches Endziel vor sich gesehen

1 Adolf Loos - österreichischer Architekt und Architekturtheoretiker, er gilt als einer der Pioniere der Moderne der mitteleuropäischen Architektur. † 1933. s. a. Karl Kraus "Adolf Loos" in http://www.welcker-online.de/Links/link_930.html

haben. Aber ebenso sicher dürfte während der Ausführung der mathematische Verstand und die Berechnung an die Stelle der Phantasie getreten sein, weil anders ein so riesenhafter Mechanismus nicht herzustellen wäre. Umgekehrt kann ein Organismus, ein Kunstwerk, zwar auch nicht ohne Intelligenz und ohne technisch—architektonische Überlegung geschaffen werden. Aber die Hauptarbeit muß denn doch die Phantasie tun, die schließlich allein das Kunstwerk wirklich erzeugt. Damit ist die nahe Verwandtschaft und zugleich der unüberbrückbare Gegensatz zwischen Kunst und Leben festgestellt. Das hat außer Arnold Böcklin noch ein anderer Künstler erfahren, kein Geringerer als Zola, dessen Größe niemals zu ihrer vollen Entfaltung kam, weil er sich von dem Phantom einer unmöglichen Einheit auf Irrwege verlocken ließ. Vielleicht war es nicht nur ein Zeitirrtum, sondern ein Bruch im Talent, eine Schranke seines Könnens und Wesens. Mir aber will scheinen, daß Zola reichlich wie Böcklin die Fähigkeit gehabt hätte, eine grandiose Fabelwelt zu erzeugen, eine gewaltige Urzeit wiedererstehen zu lassen; aber er zog es vor, in romantischen Gleichnissen zu schwelgen: das Warenhaus als Moloch und den Eisenbahnzug als *bête humaine* ¹. Daher konnte ihm nur das Atmosphärische gelingen, die einhüllende Stimmung, die zugleich den fast komischen Gegensatz zwischen naturalistisch—mechanischer Wirklichkeit und romantischer Phantastik verschleierte. Natürlich wurde dadurch die Dauerhaftigkeit seiner Werke geschädigt. Es brauchte nur eine neue Zeitstimmung aufzukommen und sie begannen sofort vor unseren Augen zu veralten. Das bleibt bedauerlich, weil trotzdem Kraft, Fülle und Größe in diesen Dichtungen enthalten ist. Aber die Halbwahrheit oder Lüge von dem Gleichsein von Kunst und Leben hat hier ihre verderbliche Wirkung vollgültig ausgeübt. Zola war von den »Wundern der Technik« berauscht, wie auch heute wieder, nach den Erfolgen der Aviatik, so mancher unternehmungslustige Kritiker und wagekühne Dichter. Solchen Männern möchte man zurufen: In eurer Bewegung ist viel Recht und Zukunft. Aber, um Gottes willen, schreibt uns keine Essays über die Wunder der Technik und des Sportes und der Neuen Welt und über die Herrlichkeiten des Reiterführers und Präsidenten Mr. Theodor Roosevelt ². Verbraucht und verspritzt euren Rausch nicht in Feuilletons und Essays und Skizzen. Denn das ist alles nur »angewandte Kunst«, die durch das von ihr verherrlichte Leben zehnfach übertroffen wird. Aber tut etwas anderes dafür, etwas Ebenbürtiges und Größeres. Dichtet uns wieder Greife und Drachen und Saurier, urweltliche Geschöpfe, die uns ahnen lassen, mit welchen Kräften der Natur wir gerungen, welche ungeheuren Gewalten wir gebändigt haben. Das wäre allerdings, als Folge einer reinlichen Scheidung, eine wunderbare Einheit und Zusammenfassung von Kunst und Leben.

Doch diese mythologische Wirkung der modernen Technik, dieses Kindes der modernen Naturwissenschaft, ist kaum ihre fruchtbarste, und man darf fast bezweifeln, ob von dieser Seite her unsere Kultur und unsere Kunst noch allzuviel erwarten kann. Dagegen macht sich gegenwärtig da und dort, in der Literatur und mehr noch in der bildenden Kunst, ein Drang zur Größe geltend, der durchaus jener Gleichheit und Gegensätzlichkeit zwischen Zivilisation und Kultur entspringt. Vielleicht ist es mir erlaubt, an dieser Stelle mich selber zu zitieren, da ich naturgemäß gerade auch in meinem »Ausgang« grundsätzlich diese moderne Lage betont habe: »Die Wissenschaft und strenge Methode sind Beweise für die Energie und Kraft des menschli-

1 Die Bestie im Menschen (das ist der Titel eines Zola-Romans)

2 Theodor Roosevelt - Vizepräsident und Präsident der USA von 1900 bis 1908, im Amerikanisch-Spanischen Krieg gründete und führte er eine Kavallerieeinheit, † 1919

chen Geistes, und darum lebt in ihnen ein Rhythmus von latenter Größe, der in der Kunst erlöst werden müßte und erlöst werden könnte, wenn sich die Künstler entschließen würden, endgültig auf 'Wissenschaftlichkeit' zu verzichten.« Ich hätte ebensogut sagen können: »endgültig auf die Wunder der Technik, endgültig auf das Gleichsein mit dem Leben zu verzichten.« Sondern es käme lediglich darauf an, den noch gebundenen Rhythmus in einen offenbaren umzusetzen, ihn aus dem technischen Gefängnis, zu erlösen, was freilich ohne einen grundsätzlichen Bruch gar nicht möglich erscheint. Aus diesen Erwägungen heraus mußte ich auch in eine Halbopposition zu der heute so genannten »Zweckkunst« in der Architektur geraten, und es ergab sich für mich in Hinsicht auf den Bau Messels ¹ in der Leipziger Straße der Satz: »Wenn aber sogar schon dieser Unterbau etwas Monumentales an sich hat, wenn schon die mehr technische als künstlerische Zweckkunst einen so umfassenden und großartig organisatorischen Charakter aufweist, dann folgt daraus, daß sich die eigentliche und freie Kunst erst recht in das Monumentale zu erheben hat: der moderne Architekt wird monumental sein, oder er wird gar nicht sein.« Dieses Wort gilt aber durchaus nicht nur für die Architektur, sondern schlechthin für die gesamte Kunstbetätigung dieser Tage. Wenn die Kunst nicht hinter dem praktischen Leben zurückbleiben will, das mit seinen Organisationen den Erdball umspannt, dann muß sie größer sein als dieses Leben. Dann muß sie die gebundene und verstandesmäßige in eine freie und künstlerische Monumentalität verwandeln. Sie muß dem rechnenden Verstande die Vernunft und dem technischen Zweck den Kulturzweck entgegenstellen. Noch einmal aber: das ist nicht möglich ohne einen Bruch und eine grundsätzliche Feindschaft.

Der Zusammenhang jedoch zwischen Kunst und Leben, der auch in diesem Fall trotzdem noch besteht, ist erstaunlich leicht nachzuweisen. Die Technik ist die Zweckmäßigkeit. Sie scheidet alles aus, was nicht ihrem besonderen Ziele dient, und ist insofern auf die Linie und Organisation eingestellt. Der monumentale Künstler macht es gar nicht anders: rücksichtslose Ausscheidung des Fremdstoffes und strengste Anordnung bedeuten ihm die Hälfte seiner Arbeit. Wem ein solcher »Genius der Auslese« nicht gegeben ist, der wird trotz gewaltiger Anstrengungen zu keiner Monumentalität gelangen. Ein einfacher und großer, entfaltungsmächtiger Gedanke muß dem Kunstwerk zugrunde liegen, und eine strenge Technik und Intelligenz hat darüber zu wachen, daß sich nicht fremd und fremder Stoff herandrängen darf. Ob dabei nun etwas Dürres und Unsinnliches herauskommt oder etwas Gewaltiges, das hängt natürlich vom Können des Künstlers ab und auch von der Fruchtbarkeit seines Grundgedankens. Aber um dieses Ziel muß gerungen werden und wenn es erreicht ist, dann erst wird die Kunst das Leben überwunden haben, indem sie seinen tiefsten Gehalt aus technischen Banden befreit und zu den Höhen der Kultur emporgehoben hat.

Ein anderes Gleichsein wird es niemals geben, oder nur zum Schaden und zur Entwürdigung der Kunst. Wohl schwingt etwas von dem nervösen Rhythmus und Tempo der Zeit in manchem Essay, Feuilleton und Gedicht. Aber eben nur ihr Rhythmus und nicht ihr Pathos, nicht ihre Größe und Monumentalität. Die moderne Kunst wird monumental sein, oder sie wird gar nicht sein.

1 Alfred Messel - deutscher Architekt, † 1909

DIE MASCHINENKULTUR IN DER MODERNEN DICHTUNG

Auch schon in alten Zeiten wurden gelegentlich stumme Werkzeuge einer primitiven Technik verherrlicht und zumal die edle Schmiedekunst eroberte sich sogar den Olymp und nahm in der Mythologie der nordischen Völker einen breiten Raum ein. Der Hammer Thors, das Schwert Siegfrieds, der Schild des Achilles, die Goldgeräte des Nibelungenhortes, überhaupt Ringe, Armbänder und Schmucksachen voll geheimnisvoller Kräfte beschäftigten die urzeitliche Phantasie verschollener Skalden und Homeriden und fanden nachmals ihren Platz in großen epischen Dichtungen. Wenn man will, so ist der Schmied der Ahnherr des modernen Technikers, dieses Vertreters der Maschinenkultur, und ein Mann, der das Spiel geistreicher Parallelen liebt, könnte zwischen dem Hammer Thors und der Verherrlichung der Maschine in modernen Romanen oder in der modernen Lyrik symbolische Beziehungen entdecken. In Wahrheit erschließt gerade ein solcher Vergleich den ungeheuren Unterschied zwischen damals und jetzt, und es möchte schier zu fürchten sein, daß wir vor den Altvordern aus allen Himmelsgegenden der Vorzeit keine zu große Ehre einlegen würden. Der Hammer des Gottes Thor war zwar ein Wunderwerkzeug, aber doch nur ein solches in der Hand des Gottes selbst. Thor als Persönlichkeit verschwand nicht vor seiner Waffe, in die er vielmehr seine Kräfte hineinströmte, und die es nur der Beziehung zu ihm verdankte, daß sie aus einem stummen Werkzeug beinahe ein lebendiges und vergöttlichtes Wesen wurde. Ein moderner Dichter hätte anders Mythologie gedichtet. Da wäre Thor ein Fabrikarbeiter geworden, der eine Dampfhammermaschine zu bedienen hätte. Er würde Tag und Nacht nur an diese Maschine denken, seine Persönlichkeit darüber verlieren, völlig in den Bann dieses zolaistisch stilisierten Ungeheuers geraten und schließlich von dem Dampfhammer zermalmt werden. Die Rolle der Vorzeit haben sich also in ihr vollkommenes Gegenteil verkehrt. Der Mensch empfängt sein ganzes Dasein von der Maschine, wird selber Maschine, ein willenloses Rad, und jener Dampfhammer oder die Eisenbahn oder das Warenhaus offenbaren sich uns plötzlich als Persönlichkeiten erster Ordnung. Freilich nicht als menschliche Persönlichkeiten, sondern als Ungeheuer aus dem Abgrund, als acherontische ¹ Gewalten. So hat es vor zwanzig und dreißig Jahren in aller Naivität der Riese Zola dargestellt und diese Auffassung herrscht auch heute noch vor, wenn sie auch bei dem neumodischen Johannes V. Jensen ² und dem größeren Verhaeren ³ sich viel verwickelter äußert.

Von Verhaeren geht die Sage, daß er in seiner Frühzeit vom modernen Leben, modernen Großstädten und Maschinen nichts wissen wollte und sich dann plötzlich bekehrte. Ob hier etwas anderes vorliegt als Dichtung und Wahrheit, mögen die Biographen und Kenner entscheiden; aber diese Legende erschließt in jedem Fall richtig die Psychologie der Verhaerenschen Modernität. In den neunziger Jahren erlebte die deutsche Parteipolitik vielfach

1 a. - zur Unterwelt gehörend, (Acheron ist ein Fluß in der Unterwelt)

2 Johannes Vilhelm Jensen - dänischer Schriftsteller, † 1950

3 Emile Adolphe Gustave Verhaeren - belgischer Dichter, der in französischer Sprache schrieb. In seinen vom Symbolismus ausgehenden, in freiem Versmaß verfassten Gedichten entwickelte er eine von sozialem Bewusstsein geprägte großstädtische Lyrik von großer Musikalität, † 1916

jene sozialpolitischen Pastoren, die in einer überschwenglichen Weise von der Macht im politischen Leben zu erzählen wußten und beinahe geneigt waren, moralische Unmeßbarkeiten schlankweg auszuschalten. Das war immer noch verkappter Idealismus, auf den Kopf gestellte theologische Romantik. Die Tatsache der Machtpolitik war den Pastoren noch so wenig zu einer Selbstverständlichkeit geworden, daß sie vor dieser Tatsache wie vor einem unfaßlichen Wunder standen, dessen Verhältnisse sie ungeheuerlich übertrieben. Der Fall Verhaeren zeigt die gleiche Erscheinung im Ästhetischen. Dieser Belgier erlebt die moderne Großstadt, deren äußere Lebensbedingungen auf der Maschine beruhen, nicht viel anders, als ein ostpreußischer Provinziale Berlin erlebt, wenn er zum erstenmal nach einer vierzehnstündigen Nachtreise auf dem Bahnhof Friedrichstraße absteigt. Da ist nichts eine Selbstverständlichkeit, da wird jeder Droschkenkutscher zu einer Offenbarung, und es kann passieren, daß man zwischen einem Schutzmann und einem General nicht mehr zu unterscheiden vermag. Und es schlagen die Wogen des Großstadtverkehrs über dem Trunkenen zusammen, der von der rein stofflichen Übergewalt so benommen wird, daß keinerlei ästhetische Anforderungen seinen Glücksrausch zu trüben vermögen. Noch heute sind solche Erlebnisse jedem beschieden, der nach längerer Abwesenheit wieder auf der Potsdamer Brücke steht und die Wagen der Straßenbahn und die Autos an sich vorüberirasen sieht, oder der sich, wenn es Abend geworden ist, in die Leipziger Straße hineinwagt, um den, sagen wir Feenglanz ihrer Beleuchtungen anzustaunen. Diese stofflichen Eindrücke sind von einer so brutalen Gewalt, daß sich der Großstädter selbst ihnen nicht immer entziehen kann. Trotzdem und trotz aller Hymnen weiß es ein langjähriger oder ein geborener Großstädter doch besser als der grüne Provinziale, daß er es hier nur mit Rohstoff zu tun hat und noch ganz und gar nicht mit einem ästhetisch durchformten Gebilde. Die gegenwärtige Städtebaubewegung ist ja aus dieser Erkenntnis geboren worden, und es dürfte in der Tat zu den wichtigsten Aufgaben der praktischen Zivilisation gehören, die Großstadt in einen Organismus ästhetischer Art zu verwandeln und damit ihren Bewohnern wirkliche Heimatempfindung zu ermöglichen. Wenn diese Pläne verwirklicht sein werden, wenn sich die Geschäftsvon der Wohnstadt und vom monumentalen Bauviertel, sowie von dem Gürtelkranz der Gartenvororte gesondert haben wird, während die Verkehrseinrichtungen jeder Art für eine glatte und geräuschlos arbeitende Verbindung sorgen: dann wird es sich sehr behaglich in den Millionenstädten leben lassen, entschieden behaglicher als in der allzu einförmig gewordenen Idylle der Provinz. Aber mit dem Großstadtrausch von heute wird es zu Ende sein, und wenn die Nachfahren in vergilbten Büchern oder Zeitungen von den Visionen ihrer Großväter auf der Potsdamer Brücke lesen, dann werden sie für diese kleinbürgerlichen Naivitäten einer Biedermeiergeneration ein wohlwollendes Lächeln übrig haben. Wer wird sich dann noch um die Maschinenkultur kümmern, um all diese rein praktischen und technischen Selbstverständlichkeiten des täglichen Lebens? Die Großstadt ist ja längst eine Organisation für den Bedarf geworden und hat aufgehört, ein Chaos zu sein. Höchstens kleinere Talente, Lokal- und Heimatpoeten, werden sie andichten, während ein Talent vom Höhenwuchs eines Verhaeren kaum noch verstehen dürfte, wie sein Vorgänger im hilflosen Chaos von damals eine neue Religion und eine neue große Kunst entdeckt zu haben glaubte. Dieser glückliche Nachkomme wird eben nicht wissen können, daß die Menschen zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts noch kleinbürgerliche Instinkte im Blut hatten und daher verurteilt waren, vor jedem neuen »Wunder der Technik« in Ekstase zu geraten. So nur

konnten echte Dichter sich verleiten lassen, Alltäglichkeiten zu künstlicher Monumentalität aufzublasen wie Zola, wie Whitman und Verhaeren, und so nur läßt es sich erklären, daß Verhaeren—Schwärmer bei dem Meister die neue große Form der Lyrik zu finden glauben, während er doch nur einen verfeinerten und vielfach rhetorischen Naturalismus zu geben vermag. Trotz seiner dichterischen Ursprünglichkeit hat er den Bann der Maschinenkultur nicht durchbrochen.

Ist es noch notwendig, nach Verhaeren über Johannes V. Jensen zu sprechen, den eine angeblich neue Generation auf den Schild gehoben hat? Gewiß nicht, schon deshalb nicht, weil kein Mensch am Talent dieses fabelhaft gelenkigen und treffsicheren Impressionisten zu zweifeln vermag. Man hat nur, nach einem bekannten Wort Hebbels, herzlich wenig, wenn man nichts hat als Talent. Persönlichkeiten, die ihren Rhythmus und den Glanz eines beweglichen Temperaments in die alltägliche Umwelt mit feuilletonistisch—novellistischen Mitteln auszuströmen und auszustrahlen vermögen, gibt es heute viele in den Mittelpunkt der europäischen Literatur, und ob sich der eine oder der andere etwas mehr auf diese Zauberkunststücke versteht, kommt wirklich nicht sonderlich in Betracht. Darum allein wäre Jensen nicht berühmt geworden, er verdankt seinen Ruhm dem Evangelium, das er uns verkündigt. Diese Verkündigung lautet: der universale Kulturmensch unserer Tage ist Mr. Theodore Roosevelt, Expräsident der Vereinigten Staaten! Nun, man kann vor dem tatkräftigen Politiker Roosevelt mancherlei Respekt haben und seine administrative Säuberungsarbeit für wertvoll halten und innerhalb sehr bestimmter Grenzen seine allzu pathetisch verkündigte Philosophie des gesunden Menschenverstandes immerhin gelten lassen. Aber daß dieser robuste Globetrotter, der in seinen Musestunden gleich nach Afrika reist, als Kulturideal angestaunt werden konnte, beweist wieder nur, wie kleinbürgerlich wir noch immer sind. Der moderne Sport— und Reisebetrieb ist uns immer noch keine Selbstverständlichkeit geworden, und nicht nur im kleinen Dänemark, sondern auch im angeblich großindustrialisierten Deutschland weiß man sich vor Staunen über die Leistungsfähigkeit eines soliden Amerikaners immer noch nicht zu fassen; so ungefähr wie Zola seinen räuberischen Maquard oder die Exzellenz Eugen Rougeon angestaunt hat! Aus dem Zolaismus und aus der Maschinenkultur ist auch die erwähnte neue Generation nicht herausgekommen.

Wird darum jeder Zusammenhang zwischen dem modernen Geistesleben und der modernen Maschine geleugnet? Gewiß nicht, aber man darf den Sachverhalt nicht auf den Kopf stellen. Die geistig—seelische Entwicklung erzeugte einen neuen Rhythmus, aus dem so nebenher auch das Maschinenwesen hervorging. Es ist unsere Aufgabe, unseren Rhythmus auch in Kunst umzusetzen, wie wir ihn in Zivilisation umgesetzt haben. Das aber, wie ich schon im »Ausgang der Moderne« ausführte, wird ganz und gar nicht durch lyrische Hymnen auf die Maschinenkultur erreicht.

MODERNE POLITIK UND MODERNE LITERATUR

Die Überschrift dieses Aufsatzes könnte den Verfasser in den Verdacht bringen, als wollte er von den Dichtern Leitartikelverse gegen Herrn von Heydebrand¹ verlangen oder Wahlrechtslieder, in Volksversammlungen zu singen, und als ob er sich einbildete, damit zu jener Höhensteigerung der Moderne beizutragen, die nachgerade zu einer Lebensnotwendigkeit geworden ist. Darum sei es gleich zu Anfang ausgesprochen, daß eine tagespolitische Lyrik oder Epik oder auch Dramatik weder mit der Kunst noch mit der Literatur das geringste zu tun hat und höchstens historisch begriffen werden kann, als Ersatzmittel für ein noch unentwickeltes Zeitungs- und Volksversammlungs-wesen. Damals hieß es in Ermangelung von Leitartikelkünstlern: »Dichter, vor die Front!« und es waren doch nur die Prutz und Herwegh, und nicht die Hebbel und Grillparzer, die sich zu einem derartigen Musendienst hergaben. Glücklicherweise haben sich die Zeiten geändert und die Zeitungstechnik sich vervollkommnet, und wir können auf die ja immerhin sympathischen Freiheitsdichter der vierziger Jahre Verzicht leisten.

Aber Politik ist noch etwas anderes, als ein technischer Betrieb. Politik ist auch eine Gesinnung, ein aufbauender ethischer Drang, ohne den auch noch nie ein wahrhaft großes und zusammenfassendes Kunstwerk erzeugt wurde. In diesem Sinn war noch jeder Schaffende irgendeiner politischen Gefühlsrichtung verpflichtet, auch wenn sie sich nicht zu Programmen und zu einer bewußten Einzeltätigkeit auf diesem Gebiete verdichtete. Wer wollte zum Beispiel die ständige revolutionäre Stimmung im Untergrund der Seele Michelangelos verkennen oder die heitere, gesättigte Zufriedenheit des aristokratischen Kulturmenschen in der Seele Raffaels? Goethes und Schillers, Entwicklungsgang verlief auf einer Höhe, die an sich freilich, dem Gehalt nach, die Heranziehung politischer Vergleichen zu verbieten scheint. Aber nehmen wir einmal das Wort »politisch« im großen und griechischen Sinn des Wortes als Bezeichnung für den Heroismus des Willensmenschen, und wir werden vor solchen Vergleichen nicht mehr erschrecken. Zuerst waren diese beiden Dichter Revolutionäre, und dann, als sie zur Macht gelangt waren, aufbauende, schöpferische Staatsmänner, indem sie den Kulturstaat unserer klassischen Zeiten begründeten. Gewiß, diese Analogie könnte zunächst willkürlich und spielerisch erscheinen, wenn man nicht den Hintergrund der damaligen gewaltigen Zeitgeschichte miteinbezieht. Aber die Zeitgenossen sind sich sehr wohl bewußt gewesen, daß zwischen der Revolution und Napoleon auf der einen, und den geistigen Bewegungen in Deutschland auf der anderen Seite eine verwandte Beziehung bestand, weil beide Erscheinungen aus dem gleichen seelischen Urgrund hervorgegangen waren. Das Persönlichkeitsgefühl, das sich gegen die Zwangsherrschaft empörte, schuf diesseits des Rheins große Dichtungen und jenseits desselben eine große Politik. Alle Äußerungen einer Zeit sind eben in geheimnisvoller Weise miteinander verknüpft, und wie vor hundert Jahren, so ist auch heute noch — heute vielleicht mehr als jemals früher — die Fortentwicklung der Literatur von der Fortentwicklung der Politik bedingt.

Der moderne Liberalismus, der in Deutschland jetzt wieder emporstrebt, war in den neunziger Jahren von zwei Gegnern aus fast allen Stellun-

1 Heydebrand - schlesisches Adelsgeschlecht, mehrere Mitglieder spielten in der Kaiserzeit in Politik und Armee eine Rolle

gen verdrängt worden: vom Sozialismus und von der modernisierten Feudalaristokratie. Ein Umschwung der Weltanschauung hatte diese politische Umwälzung allmählich vorbereitet und verstärkte nachher mehr und mehr ihre Schwungkraft. Der stolze Grundsatz unserer klassischen Zeit, daß der Mensch frei geschaffen wäre, mußte einer Lehre weichen, die seine vollkommene Willenlosigkeit proklamierte. Nach der Meinung der einen war der Mensch das Erzeugnis gesellschaftlicher Verhältnisse, der Ausdruck seines »Milieus«, die anderen ließen ihn körperlichen, ererbten Trieben restlos unterworfen sein: die bekannte Rassentheorie, die sich gelegentlich mit der Milieutheorie und mit den Lehrsätzen der historischen Schule zu einem unlösbaren Knäuel verknötete! Auf diesem Standpunkt standen und stehen unsere Konservativen mit ihrer Heilslehre vom guten Blut und von den angeblich gottgewollten Abhängigkeiten, während ihre Gegenfüßler, die Sozialisten, von der Allgewalt des Milieus felsenfest überzeugt sind. Diese beiden Großmächte der innerdeutschen Politik haben durch vier Jahrzehnte Gelegenheit gefunden, ihre Leistungsfähigkeit zu beweisen, und ohne Zweifel haben wir ihnen im einzelnen Bedeutendes zu verdanken. Die Organisation der Arbeiterbewegung und die Erfüllung der zeitgenössischen Atmosphäre mit sozialen Idealen bleibt ein Verdienst des Sozialismus, das freudig anerkannt und hoch bewertet werden muß. Der modernisierten Feudalaristokratie, die in Bismarck gipfelte, haben wir die Begründung unseres großpolitischen Staatswesens zuzuschreiben, wodurch erst der Boden für moderne Kämpfe und eine moderne Sozialpolitik geschaffen wurde. Wichtiger noch dürfte sein, daß durch die Wirksamkeit dieser mächtigen Parteien das Gefühl für die Realität und für die immerhin vorhandene, oft sehr schmerzliche Abhängigkeit von der Materie erweckt oder geschärft wurde, so daß eine naive Ideenpolitik, gleichsam im luftleeren Raum, wie unsere Großväter sie betrieben haben, für immer unmöglich geworden ist. Diese nicht geringen Verdienste muß man aus historischer Gerechtigkeit unbedingt anerkennen, und dennoch darf man feststellen, daß Sozialismus und Feudalismus versagt haben, als es nicht mehr nur ihrer Klasse galt oder ihrem besonderen Arbeitsgebiet, sondern als das Ganze in Frage kam, eine Politik, die der Gesamtheit diene, dem ganzen Volke. Die Junker haben wohl überhaupt in dieser Beziehung niemals ernstliche Absichten gehabt, während wir alle, die in den neunziger Jahren jung gewesen sind, vom Sozialismus die große politische Synthese erwartet haben. Inzwischen hat es sich aber herausgestellt, daß die fortschreitende Sozialisierung keineswegs das Paradies heraufbeschwört, sondern weit eher die schlimme Oligarchie von Unternehmerverbänden und Kartellen, und daß nur ein bewußter Wille, ein ethisches Freiheitsgefühl machtvoller Art dieses Schicksal von uns abwenden und die Sozialisierung in den Dienst der Gesamtheit stellen kann. So kommt die Freiheit wieder zu ihrem Recht, der Glaube an sie erwacht von neuem, und damit ist auch schon ein neuer Liberalismus geboren, der freilich mit ganz anderem Material zu arbeiten hat und unendlich verwickeltere Aufgaben vorfindet, als der alte Liberalismus vor fünfzig Jahren. Dennoch müssen alle Kräfte eingesetzt werden, der letzte Hauch von Mann und Roß, weil hier allein die Entscheidungsschlacht geschlagen werden kann, die über unsere politische Zukunft entscheidet.

Die Vergleiche auf literarischem Gebiet sind unschwer für jeden Kenner unserer geistigen Strömungen zu ermitteln. Man braucht nur vom Naturalismus der neunziger Jahre zu sprechen, um sofort die Nähe des Sozialismus zu verspüren, die Theorie vom Milieu, die vollkommene Abhängigkeit des menschlichen Willens vom gesellschaftlichen Zustand. Hier erstreckte sich

die Ähnlichkeit über die geistige Auffassung hinaus sogar auf das stoffliche Gebiet, da der Proletarier der bevorzugte Held der naturalistischen Dichtung gewesen ist. Es sei im Vorübergehen nur an die »Weber« erinnert, an die Begeisterung der Sozialisten und den Haß der Konservativen gegen dieses Drama. Inzwischen ist freilich der Naturalismus gegen die Neuromantik zurückgetreten, deren Zusammenhang mit den gleichen aristokratischen Bestrebungen in der Politik für den Laien freilich minder leicht zu durchschauen ist. Unsere kultivierten und manchmal sehr snobistischen Künstler, die sich in ihren Wundergärten verschließen, scheinen nicht das geringste mit robusten ostelbischen Junkern vom Schlage des Herrn von Oldenburg zu tun zu haben. Aber die Weltanschauung eines Stefan George könnte sich unter Umständen auch ein Ostelbier aneignen, wenn er wider Erwarten ein Bedürfnis nach einer mehr geistigen Begründung seiner Existenz empfände. Man darf es aussprechen, daß auch bei den besten Neuromantikern ein Geistesjunkertum herrscht, ein Hochmut, der noch etwas anderes ist, als das Selbstbewußtsein des Schaffenden. Es herrscht das »Pathos der Distanz«, das Gefühl, daß zwischen dem auserwählten Künstler und dem Volk, zwischen der Kunst und dem Leben gar kein Zusammenhang besteht. Man richtet goldene Gitter auf und hat, wie Georges Heliogabal, für die Horde der Außenstehenden nur Hohn und Verachtung übrig. Nicht aus einer menschlich dichterischen Elementarempfindung heraus wird geschaffen, sondern aus dem ganz persönlichen, ganz besonderen, ganz absonderlichen Seelenleben des alleinstehenden Künstlers, und als Publikum denkt man sich nicht den Kulturmenschen unserer Tage, sondern jenen empfindlichen Genießer und Ästhet, der sich gleichfalls nur hinter dem goldenen Gitter wohl fühlt. Infolge dieser Auffassung wird weit weniger auf den menschlichen Gehalt des Gedichtes der Hauptton gelegt, als auf gewisse Wort— und Klang— und Formwerte, die dem Schöpfer unerschöpflichen Genuß gewähren sollen und manchmal auch gewähren, den Laien aber mit erhabener Gebärde zurückweisen. Sobald aber die Dichter dieser Schule aus der Lyrik herausschreiten und sich als Dramatiker betätigen wollen, zeigt es sich sofort, daß diesen Hochmütigen jedes Gefühl für menschliche Freiheit abgeht. In den Dramen Hofmannsthal's und seiner Epigonen ist der Mensch ein Spielball vererbter Triebe und dunkler Gefühle, mystischer Mächte, die seinen Willen zersetzen. Die Rassentheorie unserer Konservativen steht in manchmal gröberer und manchmal verfeinerter Weise immer im Hintergrund des neuromantischen Dramas.

Die Verdienste der verflossenen literarischen Bewegung sind noch deutlicher zu erkennen als die der verflossenen politischen Bewegung. Der Stillstand der deutschen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre hatte eben so trostlose Zustände erzeugt, daß notwendigerweise ein allgemeiner Aufstand der Geister eintreten mußte, und die neue Generation hatte noch den Vorteil, das Leben für sich zu haben, die politische und soziale Entwicklung der letzten Jahrzehnte. So ist viel erreicht worden, und zumal die künstlerischen Ausdrucksmittel wurden durch die naturalistische und neuromantische Technik in ungeahnter Weise erweitert. Für alles, was man Tönung und Seelenkunde nennt, hat sich unsere Empfindung bis zu einer vorher noch nicht gekannten Reizsamkeit gesteigert, wodurch das farbige Element der Poesie unendlich gewann. Dagegen geriet die Linie, die feste und strenge Form, mehr und mehr in Verwirrung und wurde fast schon aufgelöst. Das ist kein Wunder, da alle Form aus dem Willen wächst, aus einem zentralen ethischen Kern, der ohne ein instinktives starkes Freiheitsbewußtsein nicht bestehen kann. Auch die bloße artistische Erkenntnis und ein verhältnismäßig großes Können kann

ohne eine dahinterstehende Ethik zu einer wirklichen Form nicht gelangen. Die Lyrik Stefan Georges, die eine Fülle dichterischer und sprachlicher Schönheiten in sich birgt, leidet für den Kenner an einem unheilbaren inneren Zwiespalt. Sie möchte konstruktiv sein und hat auch strenge formale Reize, während ihre seelische Grundlage ein unklares persönliches Allgefühl ist, das höchstens einem esoterischen Privatklub von Eingeweihten ganz verständlich wird. Damit wird aber das Wesen der dichterischen Form, allgemeingültige Synthese zu sein, völlig verkannt, und statt einer konstruktiven Architektur von innen heraus gibt der Dichter nur Reliefs und Ornamente in einer manchmal reizvollen Rätselsprache, womit aber sein eigentliches Ziel, eine große und klare Lyrik zu schaffen, vollständig verfehlt wird. Er ist eben keine ethische, sondern eine artistische Persönlichkeit, die nicht aus dem Gesamtempfinden der Kulturmenschheit schöpft, sondern aus seiner allzu vereinzelt und verästelten eigenen Seele. So aber ist es heute überall, und darum hat die moderne Dichtung noch immer nicht den Weg zur Gesamtheit gefunden, sondern nur zu einzelnen Kreisen, und wird ihn nicht finden, bis sie im synthetischen Kunstwerk das tiefste Wesen unserer Zeit zusammengefaßt hat. Hier ist wirklich die Gleichheit mit unseren politischen Verhältnissen auffallend genug. Die Gesamtheit meldet sich zum Wort, die Nation, und verlangt, daß vor allem für sie gesorgt und geschaffen werde und nicht für einzelne Kreise. Auch einige moderne Dichter, Schriftsteller und Kritiker werden mehr und mehr vom Bewußtsein erfüllt, daß man aus dem bisherigen Kreise herauschreiten müsse, und daraus ist eine Bewegung erwachsen, die mit einer vielleicht allzu engen und allzu literarischen Formel als »neuklassisch« bezeichnet zu werden pflegt. Man könnte sie vielleicht am besten in ihrer innersten Tendenz durch das Schillerwort kennzeichnen:

Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei,
Und wär' er in Ketten geboren!

Dieses Zitat ist um so mehr am Platz, als diese Schriftsteller und Dichter nicht daran denken, die Ketten zu leugnen, jene soziologischen und psychologischen Notwendigkeiten, die durch die bisherige moderne Kunst gegründet und dargestellt wurden. Aber wir leben des Glaubens, daß die menschliche Freiheit und menschliche Größe diese Schranken überwindet und an ihnen zu tragischem Höhenwuchs emporwachsen kann. Diese Andeutung möge genügen, und für weitere Einzelheiten der Problemstellung möchte ich die Interessenten auf meinen »Ausgang der Moderne« verweisen (Dresden, Carl Reissner), der als ein bewußtes und manchmal heftiges »Buch der Opposition« gegen das moderne Geistesjunktum neuromantischer Artisten in die Schranken trat. Der Kampf auf diesem Felde steht an Intensität hinter den politischen Kämpfen unserer Tage nicht zurück, und wie die herrschende Moderne ihre Opposition zu behandeln beliebt, hat ja kürzlich erst der Fall Lessing¹ gezeigt.

Nicht um eines müßigen Geistesspieles willen und auch nicht bloß, um den zweifellosen soziologischen Zusammenhang erkennen zu lassen, habe ich auf diese Gleichheit zwischen der neoliberalen und der neuklassischen Bewegung verwiesen. Es ist vielmehr von hoher Wichtigkeit, daß beide Armeen, die vorläufig getrennt marschieren, in engere Fühlung miteinander treten, weil sie schließlich einmal dieselbe Schlacht zu schlagen haben werden. Es kann den Männern, die eine neue politische Freiheitsbewegung hervorrufen wollen, nicht gleichgültig sein, ob auch in der Kunst und Weltanschauung der Glaube an menschliche Größe wieder zum Recht gelange, oder ob nach wie vor die

1 Theodor Lessing hatte den Autor in unwürdiger Form beschimpft

entgegengesetzten Tendenzen herrschend bleiben. Der letztere Fall würde die heute bestehende Kluft zwischen Literatur und Leben und die Gleichgültigkeit der Intellektuellen gegen die Politik vertiefen, — was gewiß kein neoliberaler Politiker wünschen kann. Ebensowenig wäre es aber gut, wenn die neuklassische Bewegung eine Sache der Literaten bliebe und über den Umkreis der lediglich kunstkritischen Debatte nicht hinausgelange. Dann wäre die Gefahr, daß lediglich ein neues Artistentum heraufkäme, eine neue Kunstmode, die ebenso rasch vergehen würde wie alle ihre Vorgängerinnen. Nur das Gefühl eines inneren Zusammenhanges mit einer Gemeinschaft kann und wird vor einer solchen Entartung bewahren, und darum hängt für den weiteren Fortgang der erwähnten literarischen Bewegung nichts weniger als alles davon ab, ob es dem Neoliberalismus gelingen wird, unser Volks— und Gesellschaftsleben wieder mit freiheitlichen Idealen zu erfüllen. Gelingt es ihm, damit, dann wird nicht nur der deutsche Staat, sondern auch die deutsche Literatur einen Aufschwung erleben und die Moderne ihrer Vollendung entgegenreifen.

