



ÜBER DIE HARMONIE DES SCHÖNEN

NIETZSCHE

Das Stille-werden vor dem Schönen ist ein tiefes Erwarten, ein Hören-wollen, auf die feinsten, fernsten Töne, — wir benehmen uns einem Menschen ähnlich, der ganz Auge und Ohr wird: Die Schönheit hat uns etwas zu sagen, deshalb werden wir stille und denken an nichts, an was wir sonst denken. Die Stille, jenes Beschauliche, Geduldige ist also eine Vorbereitung, nicht mehr! So steht es mit aller „Kontemplation“.

Aber die Ruhe darin, das Wohlgefühl, die Freiheit von Spannung? Offenbar findet ein sehr gleichmäßiges Ausströmen von unserer Kraft dabei statt: Wir passen uns dabei gleichsam den hohen Säulengängen an, in denen wir gehen, und geben unserer Seele solche Bewegungen, welche durch Ruhe und Anmut Nachahmungen dessen sind, was wir sehen. So wie uns eine edle Gesellschaft Inspiration zu edlen Gebärden gibt. (Zuerst Assimilation an das Werk, später Assimilation an dessen Schöpfer, der nur in Zeichen redete!)

DIE KUNST FÜR DIE KUNST

CARL WERCKSHAGEN

*Armselig ist es, Cäsar sein; da er Fortuna nicht,
ist er nur Knecht Fortunens, Handlanger ihres Willens*

Die deutsche Auffassungsweise, die im allgemeinen für den absoluten Wert geistiger Erscheinungen, also für ihren Wert schlechthin, starkes Verständnis besitzt, pflegt künstlerische Phänomene nicht als unmittelbare, sondern als mittelbare Werte zu betrachten, d. h. sie will die Kunst als Mittlerin anderer, teils höherer, teils niederer Zwecke ansehen, aber nicht als Selbstzweck. Damit soll nicht gesagt sein, daß die Kunst nicht der gleichen vollen Lebensrealität ihre Antriebe zu verdanken hätte wie jedes andere geistige Geschehen auch; einen Geist im luftleeren Raum gibt es nicht. Aber das Ergebnis des künstlerischen Schaffens, das gestaltete Kunstwerk, wird in Deutschland in einer minder zweckfreien Weise interpretiert als etwa philosophische oder religiöse Geisteszeugnisse, die ja der gleichen komplexen Lebenswirklichkeit verhaftet

sind wie die Kunst. Für den Deutschen dokumentieren sich in der Philosophie und in der Religion letzte, d. h. autonome Werte, während die Kunst für ihn ihre Sinnggebung nicht durch sich selbst, sondern durch außer ihr liegende Zweckbestimmungen erfährt. Der Deutsche fragt nach der Gegenstandsbezogenheit der Kunstäußerung, nach ihrer politischen oder ethischen oder religiösen Absicht und Aussage. Auch Philosophie und Religion werden von ihrem Zeitalter, von seinen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bedingungen mitbestimmt, ohne daß sie deswegen dem geistigen Bewußtsein primär als Relationswerte wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Zusammenhänge erschienen. Philosophie und Religion sind für das deutsche Bewußtsein trotz ihrer tausendfältigen Abhängigkeiten gerechtfertigt durch sich selbst; nicht so die Kunst. Der Deutsche spürt im Kunstwerk dem nicht nur anlaßgebenden, sondern sinngebenden politischen oder sozialen oder religiösen Gedanken nach, weil der bloße künstlerische Gedanke, der Formgedanke eines Kunstwerks, ihm als dessen Sinnggebung nicht ausreichend erscheint. Die Kunst soll dem Leben dienen; darum eine Kunst für die Politik, eine Kunst für die Religion, aber nicht — eine Kunst für die Kunst. Aber dient nicht bereits die Kunst dem Leben, wenn sie nichts als Kunst ist, genau wie die Philosophie als Philosophie, die Religion als Religion dem Leben dienen? In Deutschland die Frage des *l'art pour l'art* stellen, heißt schon, sie verneinen!

Für die deutsche Auffassung geht es in der Kunst um die politische oder ethische oder religiöse Weltanschauung; den Begriff der künstlerischen Weltanschauung gibt es nicht. Die Kunst ist Waffe für alles — außer für die Kunst. Aber bleibt diese Kunst ihrem Wesen nach Kunst? Und wird diese Kunst noch als Kunst begriffen?

Die Neigung, der Kunst einen konkreten Lebensbezug zu geben, erklärt sich aus der pädagogischen Grundleidenschaft des Deutschen, der den Begriff des Bildens im künstlerischen Sinne spontan dem Begriff der Menschenbildung unterordnet. Für den Deutschen ist die Kunst eine moralische, d. h. moralbildende Anstalt — eine Auffassung, die dem spezifisch künstlerischen Erleben, dessen Voraussetzung ja gerade die Abstraktion von jeder subjektiven Lebenswirklichkeit ist, nahezu den Weg versperrt.

Der Deutsche muß dank seiner Erziehung auf Kunst in einem falschen Sinne, nämlich auf ihre gegenständlichen Daten reagieren. Er will an den Gegebenheiten des Kunstwerks lebenspraktisch Anteil nehmen, sich für das Gute begeistern und gegen das Schlechte empören, mitfühlen mit der Verzweiflung, mitleiden mit der Armut, mitjubeln mit der glücklichen Liebe — also charakterliche Äußerungen bekunden, die im

praktischen Leben wichtig und löblich, in der Sphäre der Kunstbetrachtung jedoch ohne wesentliche Bedeutung sind.

Im pädagogischen Drama der deutschen Klassiker kann ich mich für Karl Moor und gegen die Kanaille Franz bekennen, um Gretchen weinen und dem geläuterten Faust, da er auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehn gedenkt, mit Billigkeit verzeihen. Aber außerhalb dieser pädagogischen Provinzen des Dramas? Wenn ich König Claudius und Lady Macbeth verabscheue — was besagt das überhaupt? Kann ich den Gestalten der Shakespeare-Dramen mit moralischer Zustimmung oder Ablehnung nahekommen, ohne mir meiner gänzlichen Albernheit bewußt zu werden? Diese Finsterlinge und Bösewichte, sind sie denn nicht mit ihren Taten und Verstrickungen mein geistiges Entzücken? Gilt hier nicht das zauberhafte Wort Kleopatras: „Kein Tropfen Blut so arm, der Göttern nicht entquoll“?

Die Kunst steht außerhalb der Moral und deshalb auch außerhalb der Pädagogik. Der Mensch als Moralwesen soll zum Gegenstand wertend Stellung nehmen und einen persönlichen Lebensbezug herstellen; der kunstbetrachtende Mensch darf es nicht. Die Kunst ist ja gerade ihrem Wesen nach die unheimliche Zauber Macht, die den Menschen aus der Verstrickung der Lebensgegebenheiten heraushebt und befreit, ihn vom Dasein distanziert und auf dies Dasein in völliger Neutralität blicken läßt. Der Mensch wird durch die Kunst zum Zuschauer des Lebens, das in tausendfacher Gestalt vor seiner interessefreien Anschauung steht. Die Kunst zielt auf ein Lebensganzes, das der Mensch nur fassen kann, wenn er sein individuelles Eingebundensein in dies Lebensganzes aufgibt und sich einen geistigen Standort außerhalb aller Interessen, denen er in seiner Lebenspraxis nachzugehen hat, wählt.

Das Drama des Lebens, in dem der Mensch sonst selbst seine Rolle spielt, wird ihm in der Kunst sichtbar als ein Gefüge und Getriebe, das von menschlichen Wertbestimmungen unabhängig und von ihnen nicht zu durchdringen ist. In der Kunst blickt der Mensch über die ganze Welt hin, über das Spiel des Lebens, in dem ohne Unterlaß gezeugt, geboren, getötet und gestorben wird, und alles ist nur wie ein Wehen des Windes über den Sand. Dies ist das Entscheidende, daß es sich in der Kunst nicht um den Menschen, sondern um die Welt handelt, deren Bild die Lust des Menschen ist. Die Kunst gibt dem Menschen die Heiterkeit des Kindes am Spiel und an der vielfältigen Regung und Bewegung des Lebens — gleichgültig, ob sie wohl- oder wehetut. Die Kunst läßt den Menschen mit geistigen Augen in stauender Beglückung auf den dauernden Reigen blicken, der Leben und Sterben, Lieben und Töten ineinander verknüpft, den Wechsel der Masken, das Spiel der Marionetten an den Drähten des Schicksals.

Die Mechanik des Lebens ist vom Menschen, der ihrem Gesetz untersteht, nicht geschaffen worden, und er hat sie nicht zu verantworten. In der Bestimmung dieses Lebens sind Schöpfung und Zerstörung, Begierde und Müdigkeit, die Schreie von Schmerz und die Schreie von Glück enthalten und aus der gleichen Fügung, aus dem gleichen Gesetz gerechtfertigt und gewollt. Wie anders sollte sich also der Mensch dem dauernden Zwiespalt seines individuellen Daseins entziehen und ihn erkennend überwinden als in der Anschauung einer Lebenseinheit, in der alles Zwiespältige vereint und aufgehoben ist! „Es scheiden, es kehren im Herzen die Adern, und einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles“. Ein Hölderlin-Wort, das die Überwindung des individuellen, normierenden Lebensanspruches zur Voraussetzung hat und dem Kulturwillen der deutschen Klassik, der auf die individuelle Lebensgestaltung abzielt, den heraklitischen Willen der geistigen Anschauung, die an sich selbst ihr Gesetz und ihr Genüge findet, entgegenstemmt.

ZEITGEMÄSSE UND UNZEITGEMÄSSE KUNST

CARL DIETRICH CARLS

Man neigt heute vielfach zu der Auffassung, daß die Möglichkeit tieferer künstlerischer Wirkung nur noch in der Behandlung wichtiger Zeitfragen und in der möglichst engen Annäherung der Kunst an die realen Zwecke des menschlichen Lebens bestehe. Aus dieser Anschauung sind — vor allem für Dichtung und Drama — viele irrige Folgerungen und Forderungen abgeleitet worden. Es hat eine allgemeine Unsicherheit in der Beurteilung derjenigen Bestrebungen Platz gegriffen, die sich nicht in dieses Schema einordnen lassen. Man hat gleichsam dem künstlerisch produktiven Menschen ein Amt innerhalb der Zeit aufzwingen wollen, das ihm in dieser Ausschließlichkeit keinesfalls ohne weiteres zufällt.

Zu allen Zeiten hat es Künstler gegeben, die durch eine entschiedene Stellungnahme zu Fragen ihrer Zeit Wertvolles geleistet haben und die andererseits aus dieser Beschäftigung mit der Zeit auch für ihr künstlerisches Werk Gewinn gezogen haben. Auf der anderen Seite aber gab es und wird es immer den Künstler geben, der sich nicht der Zeit unterordnet, der nicht ihren Strömungen und Richtungen sich hingibt — der also mit anderen Worten nicht mit seiner Zeit, sondern gegen seine Zeit lebt und schafft.

Es ist verfehlt, wenn man immer von neuem versucht, zwischen der auf rein zeitliche Zwecke gerichteten Kunst und der in ihrer Zielsetzung über die Zeit hinausgreifenden Kunst grundsätzliche Rangunterschiede — in der einen oder anderen Richtung — aufzustellen. Ohne Zweifel

setzt es Mut und starke menschliche Ehrlichkeit voraus, wenn der Künstler aus der Erkenntnis, daß bestimmte Fragen sozialer oder politischer Art für die Gegenwart schicksalhafte Bedeutung gewonnen haben, das ihm von einer romantischen Kunstauffassung aufgerichtete Postament verläßt und sich in den Kampf der Tagesmeinungen stürzt. Soweit also die Zeitkunst diesen Voraussetzungen entspringt, ist sie durchaus positiv zu werten. Gleichzeitig bewahrt diese Unterordnung unter reale Zwecke manche weniger starke Begabung vor dem Abgleiten in die idealistisch sich gebärdende Phrase, die der Kunst stets schädlicher ist, als der klobigste Naturalismus; eine Gefahr, die in unserer Werte verzehrenden Zeit sehr nahe liegt.

Andererseits darf aber bei aller Zustimmung zum zeitkünstlerischen Schaffen niemals außer Acht bleiben, daß viele der größten und unvergänglichen künstlerischen Leistungen dem Willen zur Auflehnung gegen die Zeit und gegen die zeitlich gebundene Zielsetzung entspringen sind. Es ist der berechtigteste Vorwurf, den man den Vertretern und Anwälten der Zeitkunst machen kann, daß sie diese Tatsache völlig übersehen und daß sie die Berechtigung ihrer Ziele meistens nicht anders darzutun wissen, als daß sie gleichzeitig die Berechtigung und Möglichkeit einer in Zeitaufgaben sich nicht erschöpfenden Kunst zu bestreiten versuchen. Dadurch entsteht sehr oft eine Unduldsamkeit, die innerer Unsicherheit allzu verdächtig ist.

Wenn die künstlerische Entwicklung in den kommenden Jahren nicht zu einem Krampf und zu innerer Unwahrheit erstarren soll, so ist es erforderlich, daß das berechnete Nebeneinander einer zeitgemäßen und einer unzeitgemäßen Kunst erkannt und richtig gewürdigt wird. Es soll nicht gefragt werden, ob die Kunst, die sich an der Wirksamkeit innerhalb der Zeit nicht will genug sein lassen, darum höher einzuschätzen sei als eine reine Zeitkunst. Es darf aber ebensowenig versucht werden, jene starken schöpferischen Geister, die aus überfließender Kraft und aus einer heroischen Ungenügsamkeit sich auflehnen gegen das zeitlich Vergängliche, in ihrem Lebensraum zu beengen. Der Künstler, der aus dieser Auflehnung gegen die Zeit zum Schaffen kommt, wird sehr oft seinen Weg abseits der großen Heerstraße gehen. Als ein großes Beispiel einer solchen Abseitigkeit kann heute etwa Ernst Barlach, der Dramatiker und Plastiker, gelten. Es wäre falsch, dieses Abseitsstehen stets als ein Fremdsein gegen das Leben deuten zu wollen. Es gibt ein Abseitsstehen aus Schwäche, es gibt aber auch ein Abseitsstehen aus einem Übermaß an Kraft, die sich ganz einer großen — den Zwecken der Zeit nicht unterworfenen — Aufgabe verschrieben hat.

Es wurde gesagt, daß es der Gegenwart not tut, das berechnete Nebeneinander einer zeitgemäßen und einer unzeitgemäßen Kunst zu erkennen. Man kann diesen Satz dahin erweitern, daß es sich heute bereits darum handelt, der großen — im Sinne Nietzsches „unzeitgemäßen“ — Kunst verlorenen Raum zurückzugewinnen. Diese Forderung braucht keine Kampfansage gegen die Zeitkunst zu enthalten. Sie birgt lediglich den Willen, den Übergriffen und dem Expansionsbedürfnis gewisser zeitkünstlerischer Einzelbestrebungen zu wehren. Die zeitgemäße und die „unzeitgemäße“ Kunst entspringen verschiedenen Quellen und erfüllen verschiedene Aufgaben. Sie müssen daher nebeneinander bestehen und jede von ihnen muß ihre Rechte und ihren Raum genießen. Dieser Gesichtspunkt muß vor allem auch bei der Aufstellung der Bühnenspielläne maßgebend sein.

Die zeitgemäß orientierte Kunst kommt bereits durch das rein Stoffliche einem primitiven und nie fehlenden menschlichen Bedürfnis nach Neuheit, Ereignis und Sensation auf das weiteste entgegen. Sie ist deshalb von vornherein sicher, einem starken Interesse oder zumindest einer instinktiven Neugier zu begegnen. Es braucht nicht erörtert zu werden, daß trotz dieser beiden Faktoren Interesse und Neugier ein Verkennen und Mißverstehen der eigentlichen Absichten zeitkünstlerischer Werke möglich ist. . . Jedenfalls genügen jene beiden Kräfte, um der Zeitkunst günstigen Boden zu bieten und ihre Erfolgsmöglichkeiten sicherzustellen. Sie braucht deshalb nicht besonders verfochten zu werden.

Anders steht es um die „unzeitgemäße“ Kunst. Da sie sich der Wirkung durch das rein Stoffliche in weitem Maße begibt und da sich ihr Wesen hauptsächlich in der Gestaltung ausspricht, ist sie dem Verständnis weniger leicht zugänglich. Sie öffnet sich dem Betrachter nicht immer auf den ersten Blick. Sie will vielmehr umworben und erworben werden, ehe sie Besitz wird.

ZUSCHAUER UND THEATER

PROF. OTTO ANTHES, LÖBECK

VII.

Ich stelle von meinem Standpunkt aus den Theatergemeinden das beste Zeugnis aus, wenn ich sage, daß in ihnen noch die schöne, die köstliche Dummheit lebt, die beseelte Stummheit, die das Kunstwerk gläubig entgegennimmt, statt ihm von vornherein entgegen zu sein. Wenn aber das Theater diese so geartete Dummheit bei seinen Zuschauern findet, so ist seine Verantwortung um so größer. Der Mißbrauch dieser Dummheit ist eine Schuld, die nie und nimmer vergeben werden kann. Denn

nicht nur, daß das wertvollste Gut zerstört würde, wenn es dem Theater einfiel, in der gläubigen Hingabe seines Zuschauers die Versuchung zur künstlerischen Liederlichkeit zu sehen — dieser Zuschauer hat bei aller Bescheidenheit dennoch auch seinen Willen: er will weitergeführt, will bereichert, will erzogen sein (wenn Sie dieses einigermaßen anrühige Wort gelten lassen wollen). Der Himmel behüte vor einer Erziehung zur „Literatur“, zu einer Kunstbetrachtung, die alles nur zu ahnende, alles nur mit den Sinnen und dem Herzen zu erfühlende ins grelle Licht des rein Verstandsmäßigen reißt, wo es alsbald falsch wird; behüte uns vor einer Erziehung zu Schlagwörtern, in deren Schatten alles lebendig bewegte, Vielfältige, ewig Wandelbare unrettbar erstarrt; behüte uns vor einer Erziehung zum Kunstgeschwätz! Dies „Nein“ ist klar und eindeutig. Das „Ja“, das ich nun wohl dagegenzustellen verpflichtet wäre, stürzt uns die ganze Ratlosigkeit jeglicher Erziehung, die mit einzelnen Erziehungsmaßnahmen etwas auszurichten gedenkt; wo dann jedem Vorschlag alsbald eine empörte Ablehnung zu folgen pflegt — bis zur Ablehnung aller erzieherischen Einwirkung überhaupt. Trotzdem gibt es ein Mittel, dem wohl keiner entgegen sein wird: Das ist die Regelmäßigkeit des Theaterbesuches, zu der wir in der Theatergemeinde unsere Mitglieder verpflichten. Wir haben sie monatlich einmal oder auch zweimal im Theater. Versuchen wir, sie durch eine überlegte Gestaltung des Spielplans unmerklich weiter zu führen. Das ist natürlich leichter gesagt als getan. Und ich will mich ganz und gar nicht als der aufspielen, der nun ganz genau wüßte, was eigentlich zu spielen wäre. Mir ist nur immer ein Grundsatz eindringlich offenbar geworden: Wenn es wahr ist, daß der Zuschauer von Hause aus im Theater Spannung sucht und ihre Auflösung, so gilt es, ihn planmäßig zu stärkeren Spannungen zu führen. Denn auch unser Zuschauer ist träge, ist bequem, er fürchtet sich vor Hochspannungen des Gefühls. Was wir aus der Mitte unserer Theatergemeinde an Kritik und Ablehnung des Spielplans erfahren, läuft stets darauf hinaus, daß sie zu stark herangenommen würden. Meist kleidet sich diese Kritik des Zuschauers in die kindliche Form: Wenn ich ins Theater gehe, dann will ich lachen, d. h. er will nur so weit gespannt werden, daß er sich auf die ertümlichste Art davon befreien kann, durch Lachen. Dieses Lachenwollen um jeden Preis ist tatsächlich zum größten Teil nichts anderes als eine seelische Bequemlichkeit. Gewiß ist ein großer Teil unserer Leute diesem kindlichen Zustand entwachsen, ist sogar weiter als der Durchschnitt der sonstigen Theaterbesucher. Dank dieser Fortgeschrittenheit unserer Mitglieder haben wir in unserer Theatergemeinde schon ungezählte Male dem Theater die Wegbereiter eines irgendwie gewagten Stückes sein müssen und sind es mit Freuden

gewesen. Aber doch schleppen auch wir noch recht viele Schwächlinge der Empfindung mit, die sich nur widerwillig oder noch gar nicht zu Höchstleistungen der seelischen Mitarbeit heranziehen lassen. Und je mehr es uns gelingt, diesen Widerstand durch Gewöhnung zu überwinden, die Angst vor der Hochspannung in ein Verlangen danach, die Furcht davor in Freude daran zu verwandeln, desto sicherer sind wir auf dem rechten Wege, dem Theater die Zuschauerschaft zu bereiten, deren es zu seinem Bestand bedarf.

Wenn ich kein besseres Erziehungsmittel weiß als die Gewöhnung, so mag ich manchem vielleicht als ein recht kümmerlicher Pädagoge erscheinen. Aber ich befinde mich dabei immerhin in der Gesellschaft aller praktischen Psychologen, die aufmerksam betrachtet auch nicht mehr wissen. Und wenn wir die hauptsächlichste Arbeit am Zuschauer damit dem Kunstwerk selbst zuweisen, so sind wir selbst wiederum eingegliedert in die Reihe der köstlich Dummen, ehrfürchtig Stummen, die sich vor nichts mehr hüten, als vor dem ehrfurchtlosen Übergescheiten Dreinreden. Es dreht sich ja bei allem, was wir tun können, immer nur darum, kleine Hilfen zu geben, damit das Große sich entfalte. Das Große aber ist das Kunstwerk selbst. Wenn wir nicht darauf vertrauten, daß der Kunst allein die machtvollen Kräfte des Herzergeifens innewohnen, die über den Tag hinaus ins Ewige reißen und unter den Verstand hinab in die unerforschten Tiefen des Menschlichen tauchen, wie hätten wir dann wohl auf den Gedanken kommen können, die Menge zur Bühne zu rufen? Und wenn wir nicht dessen gewiß wären, daß in unserem unverbildeten und verlangenden Zuschauer die Urkräfte der Bereitschaft schlummern, der Drang über den Alltag hinaus, die Sehnsucht nach einer schöneren und reicheren Lebensgestaltung, der Wille zur Freiheit des Geistes und der Seele, wie wären wir dann wohl darauf verfallen, eine Bühne des Volkes zu schaffen? Mit der Fülle, der Kraft und Unbedenklichkeit eines religiösen Glaubens ist diese Überzeugung in uns lebendig, daß Bühne und Volk zusammengehören, daß sie aufeinander angewiesen sind, daß sie einander suchen, damit die große Kunst werde, darin das Volk sich selbst finde; sich selbst und nichts anderes, versinnbildet, erhöht, zum Monument gestaltet.

Die Theater-Zeitschrift erscheint in zwangloser Folge, in der Regel halbmonatlich.
Herausgeber: Hans Melöner. Druck und Verlag M. Bauchwitz, Stettin, Klosterhof 3.
Nachdruck nur unter Quellenangabe und nach vorheriger Anfrage gestattet.