Das alte Wahre.

Von Hermann Bahr.

Wenn der deutsche Rezensent sich einmal einen guten Tag machen will und ein Buch gelten läßt, so glaubt er es sich aber schuldig, wenigstens einschränkend zu versichern, freilich dürfe der Autor sich deshalb nicht einbilden, uns mit neuen Erkenntnissen beglückt zu haben. Womit denn das Lob wieder unschädlich gemacht und das Buch dennoch glücklich abgetan ist. Denn der deutsche Leser teilt ja den Aberglauben des deutschen Rezensenten: den Aberglauben an die Wundermacht des Neuen. Wer aber könnte sich denn überhaupt jemals neuer Erkenntnisse rühmen dürfen? Im Nikolaus Cusanus stehen schon alle Gedanken der neueren Philosophie, und was im Nicolaus Cusanus steht, haben die Pythagoräer auch schon gewußt; sie wußten es aus Aegypten. Neu ist immer nur der Irrtum, den jede Zeit der alten Wahrheit beisetzt. Irrtum scheint ein notwendiges Ingredienz, um Wahrheit schmackhaft zu machen, und gar uns heute kommt es bei weitem mehr darauf an, daß sie schmeckt, als ob sie wahr sei. Ja, sie schmeckt offenbar in ganz kleinen Dosen noch am besten, und um die Dosierung der Wahrheit mit Irrtum geht's eigentlich ganz allein: was wir Geschichte der Philosophie nennen, ist im Grunde hauptsächlich eine Geschichte dieser Dosierungen. Die Philosophen rühren die Wahrheit immer wieder mit dem Löffel eines anderen Irrtums um: der Schaum, den das gibt, wird der Geist der Zeit geheißen. Die Weisen aber lächeln zu dem lauten Lärm und erinnern sich still des erlösenden Goethe-Spruches:

Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden;
Das alte Wahre, faß' es an!

Alle Wissenschaft ist ein unablässig vergeblich erneuter Versuch, das ganze Geheimnis der Wahrheit, der uralten unabänderlichen einen Wahrheit auszusagen, und alle Kunst ist der ewige Versuch, uns die ganze Wahrheit enthüllt erscheinen zu lassen, so daß wir mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen könnten, was bestimmt ist, unserer irdischen Vernunft unfaßlich zu bleiben. In den alten Zeiten finden wir darum den Künstler überall im Dienste der Priester; Kunst fängt überall als Mundstück des Glaubens an. In griechischen Urzeiten ist das Amt, das später der Dichter übernimmt, zunächst noch geteilt. Auf heiligen Bergen bricht aus tiefen Schlünden grauser Dampf hervor, die wilde Seherin betäubend, bis der schäumende Mund der zuckend Verzückten einen Schwall von Worten auswirft: das Orakel. Sie versteht es aber selber nicht, sie weiß es nicht zu deuten. Dazu muß erst der Priester gerufen werden, der Prophet, wie der genannt wird, dem zwar die Gabe verliehen ist, selber Orakel zu empfangen, selber des Urstroms von Verkündigungen teilhaft zu werden, dem aber dafür eine andere Kraft gegeben ist, die wieder der Seherin fehlt: sie kann den trüben Zufluß nicht klären, die Betäubte kann den Sinn der Betäubungen nicht vernehmen, der Priester ist's, der aussprechen weiß, was von der Seherin empfangen worden ist. Er bringt in das von ihr Erschaute nun erst den Sinn, er bringt das Orakel zur Bestimmung. Hypokrit wird er genannt, ein kritischer Interpret ist er, der Ordner, Deuter und Künder der von bebenden Lippen taumelnder Verzückung erbrochenen Schreie. Das Orakel der Griechen ist so sinnlos wie jedes Element. So braucht es, um gebraucht werden zu können, erst einen, der es zurecht macht. Darum wird der Prophet, der dies übernimmt, Poet genannt. Poet heißt Macher. Poet ist, wer aus Eingebungen, indem er Menschensinn in sie bringt, etwas Brauchbares macht. Poet ist, wer den Anbruch von Verzückungen für den menschlichen Gebrauch herzurichten weiß. Es müssen dann unter den Griechen entweder Seher, die zur Gabe der Verzückung auch noch die der Besinnung hatten, erschienen sein oder Propheten, die sich zur angeborenen Kraft der Deutung auch noch die passive der Erleuchtung aneigneten, denn allmählich sehen wir die beiden Elemente der Weissagung miteinander verwachsen: das Gehör für den Zuruf der Eingebung trifft mit der Gewalt, nun den eigenen Sinn darauf antworten zu lassen, in derselben Person zusammen und was bisher Sibyllen und Propheten gemeinsam besorgten, übernimmt hinfort der Dichter allein. Sibylle nicht bloß, sondern auch gleich noch ihr Prophet in einer Person zu sein, das ist fortan die Sendung des griechischen Dichters, es ist den Griechen die Sendung der Kunst. Ihre Werke sind unerreicht an völligem Gleichgewicht von Eingebung und Ausdeutung, von Zuwong und Abwehr, von Flut und Damm: kein Anruf der Himmlischen, dem der griechische Dichter nicht gleich selber Rede steht, keine Frage von oben, der sein Herz nicht antwortet, kein Geschenk, das er nicht erwidert, indem er es sich aneignet durch die Tat, und wenn die Himmlischen schweigen, hat er Ehrfurcht und harrt in Geduld, er ist niemals vorlaut. Noch bis in ihre letzten Entartungen hinein bewahrt sich die griechische Kunst den Sinn dafür, daß der Künstler selber nicht anfangen kann, daß er auf das Zeichen von oben warten muß und daß ihm durch den „Einfall" ganz genau zugemessen ist, wie viel von seiner eigenen Kraft er aufwenden muß, aufwenden darf. Ein Werk hat nur dann das rechte Maß, wenn auf den „Einfall", auf diesen Ueberfall von oben, der Künstler antwortet mit einem Ausfall von ganz derselben Kraft. Alles zu können, was ihm der Einfall abverlangt, und nichts zu wollen, als was ihm der Einfall abverlangt, ist das Geheimnis des echten Künstlers. Im vierzehnten Kapitel des ersten Korinther Briefes ist es ausgesprochen: „psallo to pneumati, psallo kai to nú, ich will lobsingen mit dem Geiste, ich will auch lobsingen mit dem Verstand!" Und wenn einer zwar Eingebungen hat, aber sie nicht auslegen, nicht gleich selber auch ihr Dolmetsch sein kann, der soll schweigen, rät ihm Paulus. In diesen Sätzen ist, nebenher, auch das Grundgesetz aller Kunst enthalten, man käme mit ihnen zur Ordnung der Kunstgeschichte völlig aus. Im Briefwechsel mit Schiller und mit Zelter, in den Gesprächen Goethes, bei Hölderlin, Novalis und Kleist steht auch nicht mehr. Und in jedem Kunstwerke, dem dieser Name gebührt, steht es auch.

Licht ist weiß, bis es auf ein Dunkles stößt: gleich bricht dann die Welt der Farben daraus hervor. „Daß eine Grenze notwendig sei, um Farben hervorzubringen", diesem Aperçu verdankt Goethe den Empfang seiner Farbenlehre. Einfall gleicht dem Lichte. Auch er muß, um produktiv zu werden, erst auf einen Widerstand stoßen. Nur wenn Stoß der Eingebung und Gegenstoß des Eigensinns einander durchaus waghalten, entsteht die gewaltige Meeresstille der ganz großen Kunst, in der wir uns oft, einen Atemzug lang, allen Drucks der Individuation frei glauben. Solcher völliger Ausgleich der beiden Kräfte, bei dem man nicht mehr sagen kann, ob Eingebung den Eigensinn des Künstlers aufgezehrt hat oder selber von ihm aufgezehrt worden ist, wo beide sich vernichten, um zusammen in ein Höheres einzugehen, wo der Künstler sich des Einfalls ebenso stark bemächtigt, als der Einfall den Künstler überwältigt, bringt sozusagen das verlorene Paradies wieder: im vollendeten Kunstwerk scheint die Trennung aufgehoben, zu der wir uns sonst immer verdammt, in die wir uns verbannt fühlen, und das Kerkertor unserer Einsamkeit springt auf. Denn das vollendete Kunstwerk läßt uns fühlen, es läßt uns mit Augen sehen und mit Händen greifen, daß der Künstler, von Eingebung überdrungen, sich ihrer erschreckenden Gewalt zu stellen, sich mit ihr zu messen, sie zu bestehen vermag durch eine Kraft in ihm selbst, der er so deutlich die göttliche Herkunft anmerkt als jenem Zuruf von oben: jedes echte Kunstwerk wirkt auf uns als ein Selbstgespräch Gottes, er ist es, der anfragt, er, der darauf antwortet, er ist es, der im Einfall auf den Künstler einspricht, und wieder ist es er, der durch das Werk aus dem Künstler zurückspricht und indem er sich widerspricht, sich eben damit erst völlig entspricht. Es liegt an mir, wenn dies etwas mysteriös klingt, an meiner Unzulänglichkeit, aber wer's einmal erlebt hat, wird es schon verstehen, und wer es nicht selber erlebt hat, lernt es doch nie begreifen.

Künstler ist, wer Einfälle hat, dazu dann aber auch noch die Kraft, Einfällen zu begegnen, Einfällen etwas entgegenzusetzen, Grenzen zu setzen, einen Damm zu setzen: erst indem Einfälle auf Widerstand stoßen, an dem ihre Flut sich staut, erscheinen sie, es entsteht ein Kunstwerk, das vollkommen ist bei völlig gleichem Ausmaß der beiden Kräfte. Ja man kann sagen, daß das vollkommene Kunstwerk nur in dieser Messung der eingebenden Kraft mit einer gleich starken auffangenden Kraft besteht. Daher sieht auch ein vollkommenes Kunstwerk dem andern so zum Verwechseln gleich: der Parthenonfries, der Ifenheimer Altar, ein Sonett Shakespeares, die chromatische Fantasie, Harzreise im Winter; sie sind im Grunde doch alle nur immer wieder dasselbe Werk, aus tausend Quellen ewig derselbe Trank. Wenn Kunstwerke sich voneinander unterscheiden, danken sie's nur ihren Unzulänglichkeiten. Der Hauptunterschied ist, auf welcher Seite die Kraft nachläßt, ausläßt, ob reich flutender Eingebung der Widerstand fehlt, an dem allein erst die bewegte Welle sich zu kristallner Kugel ballen kann, ob ihr der Eigensinn des Künstlers, Halt gebietend, fehlt oder ob umgekehrt hoher Eigensinn des Künstlers ohnmächtig bleibt, weil seiner bildenden Kraft nicht genug bildsamer Einfall zugereicht wird; jenes werden wir an den immer von Zeit zu Zeit wiederkehrenden Epochen von „Sturm und Drang" gewahr, dieses an Epochen, die wir, ganz falsch, „klassizistisch" zu nennen gewohnt sind. Der letzte „Sturm und Drang" war der Impressionismus, überreich an Einfällen, denen er nur aber niemals Gestalt zu gebieten wußte. Was wir jetzt Expressionismus nennen, scheint eine tiefe Selbstbesinnung des Künstlers auf sein Amt: den Einfall, indem er ihn in die Schranken, indem er ihn zurechtweist, zu beherrschen durch Gestalt. Im Expressionismus scheint alles zur echten Kunst bereit, alles zum Empfang der Eingebung bereit, aber sie läßt bisher noch immer auf sich warten. Mit dem Zehntel von Einfällen, die von jedem kleinen Impressionisten vergeudet wurden, könnte der Expressionismus, mit seiner hohen Einsicht ins Wesentliche der Kunst, mit seiner ungeduldigen Bereitschaft zum gebührenden Empfang des Einfalls, zur tätigen Antwort auf den Einfall, zum gestaltenden Gegenstoß, mit seiner leidenschaftlichen Bildkraft die große Kunst wiederbringen. Doch er harrt vergeblich, es fällt ihm nichts ein. Dem Impressionismus fehlte der Becher, dem Expressionismus fehlt der Wein.

Verstört aber wurden alle Bemühungen des Impressionismus, verstört werden alle Bemühungen des Expressionismus durch den Wahn, es handle sich in der Kunst darum, neu zu sein. Die Kunst ist all und es handelt sich in der Kunst immer nur wieder um dasselbe: einer Eingebung ihren Ausdruck zu geben. Und alle Kunstlehre kann dem Künstler nur immer wieder sagen: Das alte Wahre, faß es an!

Was ist die Welt anders als die unsichtbare Erscheinung Gottes, was ist Gott anders als die Unsichtbarkeit des Sichtbaren? Wer über dies dunkle, selfsam schillernde, leicht auch vom Rechten ableitende Wort des Cusaners nachsinnt, wird es am ehesten auf die Kunst anwenden können. Denn eben an der Stelle, wo die Unsichtbarkeit ersichtlich zu werden scheint, an der Stelle der Umschaltung der Unsichtbarkeit in Erscheinung liegt der Raum der Kunst.

Filmfragen.

1. Maske und Ausdruck.

Im Film „Dr. Mabuse, der Spieler", sieht man, wie sich Rudolf Klein-Rogge für die Verwandlungen des Mabuse umständlich Bärte klebt und Perücken aufsetzt. Im Film „Zirkus des Lebens" sieht man, wie Werner Krauß, um sich vom Notar in den Zirkusdirektor zu verwandeln, den neuen Menschen mit zwei schwarzen Strichen über der Oberlippe improvisiert. Klein-Rogge gibt Masken. Krauß gibt Ausdruck. Klein-Rogge verteilt das Gesicht, Krauß verwandelt es. Klein-Rogge gibt den bekannten Routinier des Varietés, dessen Masken Porträtähnlichkeit erstreben. Das hat mit Schauspielkunst weder auf der Bühne noch im Film etwas zu tun (kann sich aber noch in dieser letzten, absurden Konsequenz mit einer Aesthetik entschuldigen, die die schauspielerische Leistung nach der Aehnlichkeit mit dem Leben oder der Rolle, und nicht nach ihren eigenen Bedingungen beurteilte). Der Darsteller, der durch Masken Aehnlichkeiten erzielen will (Aehnlichkeiten mit Typen, mit Berufs- und Klassenvertretern), ist im günstigsten Falle ein Beobachter. Er macht Studien, Aber er hat nicht das innere Gesicht. Er ist auf dem Theater das, was der Philologe in der Literatur ist. Auch der intuitive Darsteller kann vom äußeren Bilde der Figur ausgehen; er kann zuerst die Rolle mit Haut und Haaren „sehen" — aber dieses Sehen ist schon ei nVorgang der Phantasie, ist Weg zur Gestaltung. Klein-Rogge macht Masken — aber da diese Masken Vorbildern abgeguckt, nicht innerlich vorgestellt sind, werden sie nicht Ausdruck. Werner Krauß hat intuitiv den Ausdruck des Zirkusdirektors und kann ihn deshalb Maske werden lassen. Der mittelmäßige Schauspieler verstlacht, der große Schauspieler verstärkt den Ausdruck zur Maske.

Wenn auf der Bühne heute bereits eine Maskenkunst abgewirrschaftet hat, die das Spiel des Gesichts durch die Maske verdeckt — im Film wird sie erst recht entlarvt. Im Film behauptet sich nur das freie Spiel der Glieder, des Körpers, das freie Nervenspiel, des Gesichts. Des Gesichts, das allein durch seine Spannung Maske wird.

2. Tempo und Stil.

„Dr. Mabuse" ist photographisch ein Meisterwerk. Wie die Raum- und Lichtverteilung sich gegenseitig bedingt, wie Verschwimmendes scharf und Klares dämmerig bleibt — das ist außerordentlich. Die Bild- und Lichtarchitektur der geschlossenen Zimmer, die Kontrastverteilung der nächtigen Außenbilder gehört zum Ungewöhnlichsten, was der deutsche Film bisher geleistet hat. Was fehlt, ist die letzte Bestätigung durch Regie und Schauspielkunst. Das Filmthema ist vortrefflich: das Chaos der großstädtischen Gegenwart in bildgerechte Handlung umzusetzen. Diese Umsetzung verlangt Tempo. „Dr. Mabuse" ist hastig. Tempo heißt auch im Film nicht Schnelligkeit. Tempo ist Ausdrucksform. Tempo ist Ausdrucksstil. Wenn sich der Darsteller eilig bewegt, ohne aus der Eile eine Verstärkung der Gebärde zu gewinnen — erreicht er nicht den Eindruck des Furiosos, sondern den zufälligen der Unruhe. Chaplin wirkt, weil für ihn Tempo gleichzeitig Steigerung, Phantastik der Bewegung bedeutet. Werner Krauß wirkt, weil für ihn Tempo gleichzeitig Intensivierung der Geste heißt. Asta Nielsen wirkt, weil das Tempo sich in den Stil ihres Ausdrucks überträgt.

Das Tempo des „Mabuse"-Films findet nicht seine Ausdrucksform. Es trägt nicht in sich den Zwang zur expressiven, zur phantastischen Gebärde. Es steigert, es vergrößert, es dämonisiert nicht den Menschen. Statt daß der Mensch durch das Tempo in neue Maße hinaufgetrieben wird, behält er die alten, die durch Unruhe verkleinert erscheinen. Die Darstellung, die Regie kommen nicht auf die Höhe der Bilder.

3. Gestalt und Idee.

Im Drama kann die Gestalt gleichzeitig eine Idee ausdrücken. Die Brutalität Friedrich Wilhelms I. kann im Theater als eine Uebersteigerung des Staatsgedankens wirken. Im Film kann die Gestalt nicht Idee, sondern — im stärksten Falle — optisches Sinnbild werden. Geschichtliche Figuren sind keine optisch deutbaren Sinnbilder. Wenn sie für den Film in Betracht kommen, müssen sie also durch die Vorgänge selbst sich restlos ausdrücken. Friedrich Wilhelm I. kann im Film nur brutal sein. Warum er brutal ist — die Besessenheit von einer primitiven, aber starken Staatsidee läßt sich mimisch nicht wiedergeben. Das ist der tiefste Grund, warum der „Fridericus Rex"-Film — auch bei geschmackvollerer Regie — roh und barbarisch wirken mußte. Filme, die zum richtigen Verständnis ihrer Figuren der Worterklärungen bedürfen, sind in sich unmöglich. Alle Filme, deren Helden — wie Nathan der Weise, wie Uriel Acosta, wie Friedrich Wilhelm I., wie Friedrich der Große — Prinzipien, Weltanschauungen, Ideen vertreten, haben einen Bruch, weil sie bildmäßig geben wollen, was nur sprachlich gegeben werden kann. Das Symbol des Films ist das „Bild". Das Symbol des Dramas ist das Wort.

Herbert Ihering.

Ausstellungen.

Levy — Macerel — Radziwill — Brockhusen.

Bilder sind wie Frauen. Es ist meist kein gutes Zeichen, wenn allzu viel von ihnen geredet wird. Von einem guten Bilde ist im allgemeinen nicht viel zu sagen. Es befriedigt das Auge, und der Verstand findet wenig Gelegenheit, sich einzumischen. Da sind ein paar Blumen in einer Vase. Sie sind angenehm geordnet und in das Flächenbild übertragen. Die Farbe ist kultiviert, die Zeichnung geschmeidig, der Raum mit Bedacht aufgeteilt. Man nimmt das alles wahr. Aber man findet keine Probleme zu lösen, keine Essaise nachzudichten, keine neue Uebersetzung der Naturform zu verteidigen.

Dies ist der Fall der Kunst Rudolf Levys, der zum ersten Male in dem Kunstsalon Alfred Flechtheim eine geschlossene Reihe seiner Bilder zeigt. Hans Purrmann hat dem Katalogheft ein paar einführende Zeilen vorangeschickt, und es ist in seinem intelligenten Worten eigentlich alles gesagt: „ein gesunder Sinn, eine große Klugheit und ein guter Geschmack führen seine Hand, er sucht so verständlich als möglich zu sein, ein paar Blumen, ein paar einfache Gegenstände genügen ihm, die er dann zu einer schönen Malerei, mit zartem Auge gesehen, zu einem vollen und klingenden Bilde auf die Leinwand bringt."

Das scheint wenig, und ist doch viel, viel in einer Zeit, deren Ansprüche oft in einem so grausamen Mißverhältnis zu ihrem Vollbringen stehen. Es findet nicht leicht ein Künstler Genüge in dem ihm zugewiesenen Bereich. Daß er sein Talent kennt, macht die Stärke von Rudolf Levys Kunst. Er besitzt die Bescheidenheit des Wissenden. Paris lehrte solches Maßhalten. Die Maitrisschule gab die strenge Disziplin. Hier wurden Talente wirklich durchgebildet, es wurde die Liebe zu dem Handwerk geweckt, das kein anderes Ziel kennt, als Bilder zu zeugen.

Daß Levy zu den besten Talenten der Kleinen Gruppe, die sich nach ihrem Treffpunkt, dem Café du Dome, zu nennen liebte, gehört, wußte man auch vor dieser Ausstellung, und die Ausstellung bedeutet kaum eine Bereicherung. Diese Bilder gewinnen nicht durch die Häufung. Jedes einzelne enthält eigentlich alles, was der Maler zu geben hat, und im Angesicht der Reihe empfindet man als einen hinzufügt. Eher beeinträchtigen die Bilder ein Mangel, daß das eine dem anderen nichts hinzufügt. Eher beeinträchtigen die Bilder einander in ihrer ausgesprochenen Farbigkeit, und die Farbe, die innerhalb ihres Rahmens gelöst erscheint, wird materiell, wenn der Blick die ganze Wand umspannt.

Es mag dahingestellt sein, ob diese Bemerkung einen Vorwurf bedeutet. Denn Bilder sind nicht für Ausstellungen gemalt, sondern für Wohnungen, und ein Bild Levys wird, wo es auch hängt, ein angenehmer Schmuck der Wand sein. Auch das ist nicht wenig, und es ist sogar viel, da man von der Mehrzahl der Bilder, die in Ausstellungen erscheinen, das Gegenteil sagen muß. Wer möchte etwa ein Bild des Macerel, von dem Flechtheim zuvor eine Reihe von Arbeiten zeigte, in seiner Umgebung ertragen? Es sind gemalte Plakate, grelle Bilderzählungen, Schaubudendekorationen.

Man begreift, daß ein Künstler sich von dem Zwang des Stilledens, dem gerade Levy so vollkommen unterliegt, zu befreien trachtet, daß er ganz einfach erzählen will, daß er auf Kultur und Handwerk pfeift und Bilderbogen zeichnet. Das kann amüsieren, aber es kann nur groben Augen genügen, wie ein Militärmarsch unmusikalische Ohren mehr entzückt als eine Sonate von Beethoven.

In Deutschland sind die Ohren im allgemeinen musikalischer als die Augen. Wer nichts tut, als in Farben musizieren, hat darum einen schweren Stand. Man liebt es, sich etwas dabei denken zu können, wenn man ein Bild ansieht, eine Formentheorie bewiesen zu sehen oder allerhand Tiefsinn illustriert zu finden. Franz Radziwill, der bei Alfred Heller ein paar seiner neuen Arbeiten zeigt, genügt eher solchem Bedürfnis. Aber er gehört zu denen, die einem eigenen Berufe folgen. Es steckt etwas von östlichem Extentum in seinem Talent, Erinnerung an Rußland, Halbasien, dem es erlaubt ist, Europäischer zu regieren.

Auch Radziwill malt verdeelte Bilderbogen, aber nicht im Kolportagestil, wie Macerel, sondern ähnlich wie Chagall, aus einer bilderzeugenden Phantasie, die aus den Quellen unverbrauchten Volkstums schafft. Radziwill hat dadurch gewonnen, daß er die Formen größer und klarer sieht. Er wäre lebendiger in seiner kindhaft andeutenden Zeichnung. Aber er gehört auch heute noch zu den Talenten, deren Leistung und Entwicklung man mit Aufmerksamkeit folgt.

Wieviel bleibt? Es ist traurig, wie verstaubt schon nach einem kurzen Jahrzehnt die Bilder Theos von Brockhusen erscheinen, die Ferdinand Möller jetzt wieder zeigt. Ihre Wirkung ruhte einst in der Aktualität ihrer Mache. Aber der Wert des „Modernen" ist vergänglich. Werke, die ihm vertrauen, sind zu kurzer Lebensdauer verurteilt. Sie werden bestenfalls „historisch". Aber die Zeit geht darüber hinweg. Sie ist die unbestechliche Richterin, vor der allein die unzweideutige Leistung besteht.

Glaser.