WELTBILD DER PLASTIK

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG

DE BÖTTCHERSTRASSE

Internationale Zeitschrift
»DIE BÖTTCHERSTRASSE«

HERAUSGEBER:
LUDWIG ROSELIUS UNTER MITWIRKUNG
VON PROFESSOR BERNHARD HOETGER
UND GEORG ELTZSCHIG

REDAKTIONSLEITUNG:
ALBERT THEILE

1. JAHRGANG 11. HEFT JUNI 1929

INHALT

WELTEPOCHEN DER KUNST

ABHANDLUNGEN

Zum Weltbild der Plastik
Krisis der Plastik? Aktualität gedeutet von:
Hermann Bahr-München
Julius Bab-Berlin
Rudolf Belling-Berlin
Antoine Bourdelle-Paris
Walter Friedländer-Freiburg i. B.
Herbert Garbe-Berlin
Hugo Kehrer-München
Alfred Kuhn-Berlin
Herbert Kühn-Köln
Rom Landau-London
E. Locar-Madrid
Max Osborn-Berlin
Paul Westheim-Berlin
Bildhauer und Plastiker, ein gegenwärtiges Problem
Bernhard Hoetger-Worpswede
Die Plastik des Ostens und wir Karl With-Köln
Weltbild altgriechischer Götterhymnen
Das Religiöse in der Plastik des Mittelalters Ludwig Mathar-Köln
Barock Georg Biermann-Charlottenburg
Architektur und Plastik Peter Hand-NewYork
Plastische Elemente in der gegenwärtigen Musik
Hans Mersmann-Berlin

DER AUSBLICK

Der psychologische Gedanke in der medizinischen Entwicklung
Karl Birnbaum-Berlin
Japans Weltstellung und seine Sprache, ein japanisches Kultur-problem F. M. Trautz-Berlin

INTERNATIONALE CHRONIK DER BÖTTCHERSTRASSE

Bremen, Moskau, Paris, Santiago de Chile

TAFELN UND TEXTBILDER

Schwalbenschwanz, Kristall (Südharz)
Aegyptischer König
Krieger (Assyrisch)
Grundrisse, Aufsichten und Aufrisse plastischer Massen vergangener und gegenwärtiger Bildwerke
Tempelhüter (China)
Buddha (Ceylon)
Nike des Achermos (Griechisch)
Taufbecken der St. Cyriaki-Kirche in Alsleben
Detail der Paradiesvorhalle des Paderborner Domes
Permoser: Büstenentwurf
Rodin: Balzac
Edgar Degas: Tänzerin
Bourdelle: Denkmal Adam Mickiewicz zu Paris
Bernhard Hoetger: Arbeiter [Detail]

Georges Minne: Soldat
Manolo: Sitzende Bäuerin
Benin: Weiblicher Kopf

DAS NÄCHSTE HEFT BEHANDELT
DAS THEMA: ANGELSACHSEN

UMSCHLAGENTWURF
BERNHARD HOETGER

REDAKTIONELLE GESTALTUNG
ALBERT THEILE

Von der
INTERNATIONALEN ZEITSCHRIFT
»DIE BÖTTCHERSTRASSE«
erscheint jeden zweiten Monat ein Heft
Einzelheft RM. 4.—, im Abonnement RM. 3.50

Abonnements nehmen entgegen alle modernen Buchhandlungen und sämtliche Zweigstellen der Zeitschrift
Zuschriften für die Redaktion: Bremen, Böttcherstraße 7
Zuschriften für den Verlag: Bremen, Schleifmühle 63
Für unverlangt übermittelte Manuskripte und Rezensionsexemplare übernehmen wir keine Garantie. — Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung, behalten wir uns vor.
Copyright 1929 by Angelsachsen-Verlag, Bremen

SCHWALBENSCHWANZ, KRISTALL
(SÜDHARZ)
AUFNAHME: EWALD HOINKIS-GÖRLITZ

ZUM WELTBILD DER PLASTIK

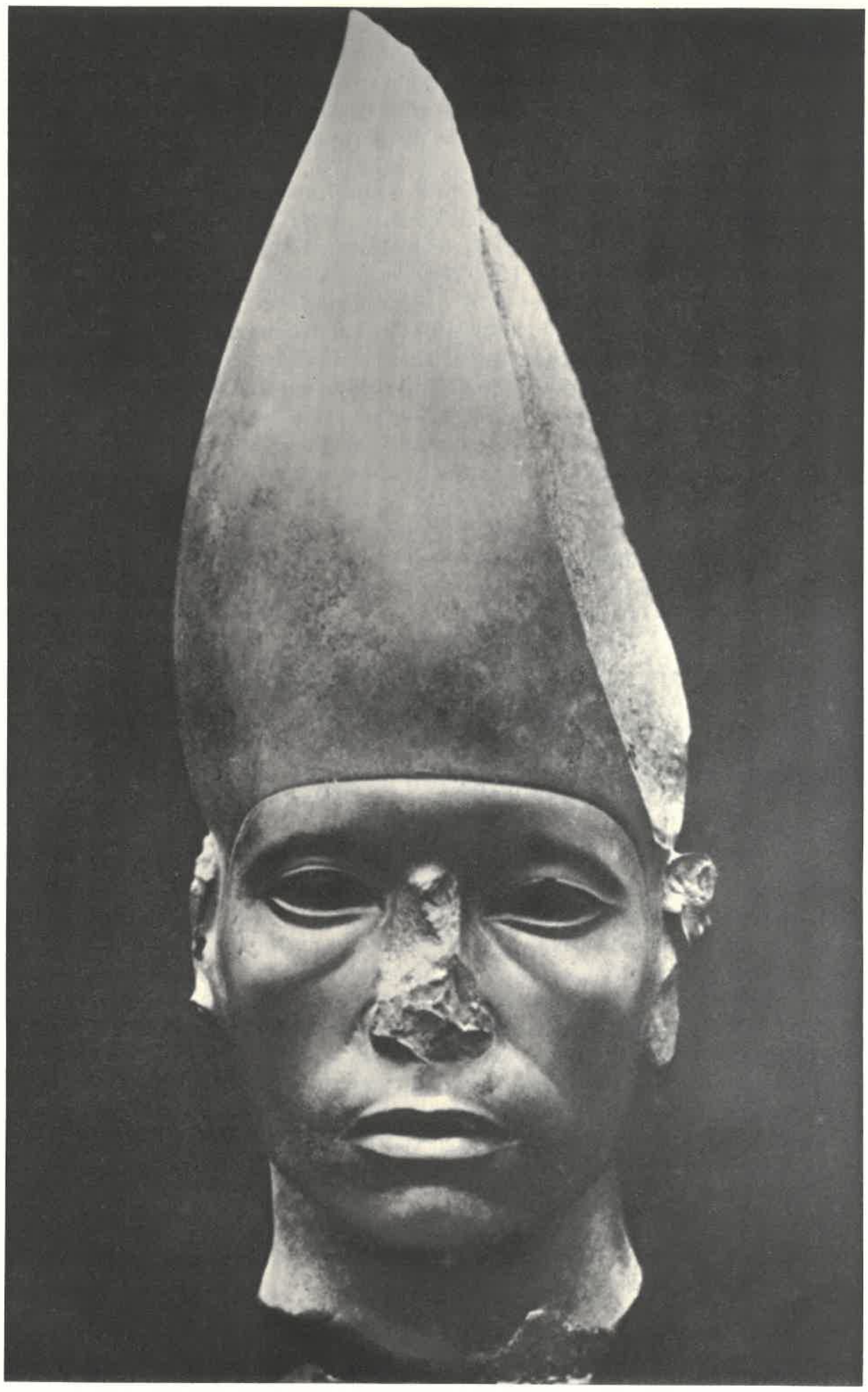
Dieselben schöpferischen Kräfte, die das Einzelwerk der Geschichte ermöglichten, streben zur Synthese der Formen. Urquell aller Weltbilder ist jene innere Unruhe, die den Künstler produktiv macht, jene Philosophie aus Notwendigkeit und Drang, jene Sehnsucht, aus Vielheit zur Einheit zu gelangen. Die Gegenwart, das Zeitalter großer einsamer Individualität, drängt mit mehr ausdauernder Gewalt zu dem Endziel hin, wie frühere Jahrhunderte. Der Entwicklungsweg, der durch tausendfältige Schichten menschlichen Geistes hindurchgegangen ist in den Augenblick unserer eigenen Lebendigkeit, ist unabgeschlossen. Es gibt weder im Denken noch im Werk ein Ende, und jener Akt göttlichen Werdens bleibt menschlicher Form versagt. Die Erlösung, die für den Einzelnen im einzelnen Werk begrenzt Erfüllung wird, ist nur ein rauschhaftes Gefühl plötzlich gebannten kosmischen Geistes, der wie eine Gnade ist, unendlich selten sich mitteilt und nur für die wenigen Momente des Formwerdens. Nie ist aus den leichten Kreisen des Spiels und des Zufalls ein Werk gewachsen von menschlich-ewiger Wertgeltung, sondern immer nur aus dem scheinbar aussichtslosen Zweikampf einer schöpferischen Kraft mit seinem Urheber; die Wirklichkeit anerkennt nicht die Leichtfertigkeit des Talentes, der Augenblick ja, aber der nächste deckt ihn für immer zu. Ohne Beherrschung des Stofflichen, ohne Durchdringung mit Geist, ist keine Kunst denkbar, ob sie nun Kunst des Bauens, der Musik oder der Plastik ist. Ihre Grundvoraussetzungen werden nie beiseitegestellt zu Gunsten anderer weniger markanter. Es kann so scheinen, aber mit dem Eigentlichen hat das nichts zu tun. Die Verantwortlichkeit hat den Künstler immer ausgezeichnet, die innere Treue, jener Seismograph wirklicher Erschütterungen. Des Plastikers Welt ruht in seiner Hand, die sein eigenstes ist, nach außen gelegt. Sein Weltbild hat dieselben Weiten, dieselben Unergründlichkeiten wie das Weltbild der Philosophie, es zeichnet die Maße des Mikrokosmos und des Makrokosmos in den Rhythmus seines Blutes, das ihn hineinträgt in sein Werk.

Es hat keine Kunst gegeben, die dem Augenblick schmeichelte, sie war immer eins mit den produktiven Erregungen der Epoche. Es gäbe keine Gotik ohne die Erschütterungen des Christentums, die sich in der Mystik verfingen wie dunkle Vögel im Licht. Es gäbe kein Barock ohne die wilden Zuckungen der Autodafés. Im Kunstwerk schäumte das auf, was man das Typische einer Epoche nennt, kristallisierten sich ihre eigentlichen Impulse, die aus dem ungedeuteten Vulkan innerer Fieber hervorbrachen. Die Formen, die unter den Händen genialer Bildhauer wuchsen, sind ebenso typisch wie die Sänge der Dichter, der Musiker, ebenso zeitgemäß wie die Dome der Baumeister. Und die Namen der Genialsten, jener großen Anreger, die über ihre Zeit hinweg wirken, sind verblichen. Wir kennen nur die Spitzen ihrer Leistung, ihre Wurzeln stecken zu tief im dunklen Erdreich des Toten.

Das Weltbild jeder Zeit ist eingegangen in die Formen ihrer Kunst. Die Tempelbauten Indiens hüten den Geist Buddhas, romanische Taufbecken die Glaubensinbrunst des frühen Mittelalters. Jedes Weltbild war gesondert in sich, geographisch-biologisch abgeschlossen, Michelangelo wußte nichts von der Gleichzeitigkeit großer plastischer Kräfte in Mexiko und Peru, die Meister von Benin hatten keine Kunde von dem Niedergang des Barocks in Spanien. Jeder Distrikt besaß die Intensität des anderen, ohne sein Echo irgendwie zu vernehmen, Sehnsucht gewann Form, Kunst bannte Geist, ohne die Verwandschaft zu ahnen.

Die Kunstgeschichte kennt die Tatsache der Doppelereignisse ebenso wie das Leben. Selten ist ein Einzelner schöpferisch von Grund auf gewesen, die Gotik lebte in vielen Herzen, bevor die erste Kathedrale erstand. Der Einzelne ist immer das Produkt seiner Entwicklung und der Grad seiner Reife ist auch der Maßstab seiner Kunst. Das Merkmal der Ganz-Großen ist immer die Einsamkeit, seine Flucht das Wahrzeichen des Kampfes, die Masse selbst ist unproduktiv.

Die Tat Kopernikus' und Keplers hat das Weltbild des Mittelalters erschüttert, Giordano Bruno hat die Bresche geschlagen für unsere Zeit, Kolumbus, Vasco da Gama haben bewiesen, was traumhaft schien. Langsam ist die Welt hineingewandert in unseren Geist, und erst unsere Gegenwart hat das Gebäude universellen Denkens errichtet, aus dem neue Kraftquellen strahlen in alle Äußerungen unseres Lebens.



AEGYPTISCHER KÖNIG

Lebens.

Der Kunst haben sich neue Horizonte geöffnet, die Künstler sind näher zusammengerückt, nationale Bedenken zurückgedrängt von internationalen Einsichten. Wertvolle Impulse verdankt die Moderne der Frau, die in besonderem Maße im Weltbild der Plastik fruchtbar geworden sind. Die Kunst hat viel stärkere Anregungen von den Naturwissenschaften erhalten als sie anerkennen möchte. Der Kampf gegen diese Tatsache verebbt immer mehr, und seine Schärfe wendet sich heute gegen die scharfen Waffengänge einer Kritik, die sich darin gefällt, von einer unschöpferischen und originalarmen Gegenwart zu reden. Es hat zu allen Zeiten eine Krisis gegeben, für jeden schöpferischen Geist wird sie immer bestehen und nur für den Augenblick des Schaffens gebannt sein; denn erst aus dem Zwiespalt der Arbeit, in dem Talgrund des Wartens wächst die Unruhe, die den Künstler auf die neue Höhe trägt. Unzufriedenheit mit sich, Unzufriedenheit mit der Welt, Heimweh nach Ruhe, Begehrnis nach Stille haben zum Ausgleich gedrängt, der ein Kennzeichen jeder großen Kunst gewesen ist. In Unruhe entstand die Welt, der Künstler schafft aus gleicher Ursache. Die gegenwärtige Kunst, im besonderem Grade die Plastik, wächst aus dem universellen Gedanken der Gegenwart, die die technischen Errungenschaften zur Aktualität des Heute gesteigert hat. Längst sind die Kontinente aneinandergeschoben, und die Wirtschaft verankert sie untereinander in immer stärkerem Maße. Die nationalen Grundlagen sind erschüttert, haben an Souveränität eingebüßt, nur der ganz primitive Ursprung, die Scholle, haben gewonnen. Wir wissen heute von neuen Bauformen in U.S.A. ebenso rasch wie von den letzten Filmschöpfungen Moskaus. Wo auch in der Welt neue künstlerische Kräfte am Werk sind, sie können in wenigen Augenblicken der ganzen Menschheit gehören. Das Erlebnis des Schnellhörens und Schnellsehens hat uns stumm gemacht, es wird aber den neuen Menschen und Künstler wecken, wie die gewaltigen Umwälzungen des Mittelalters seine Künder gerufen haben. Es fehlt die metaphysische Verankerung unserer Erlebnisse. Der Dichter ist aufgerufen, der Architekt seit Jahren am Werk, nur der Bildhauer steht noch abseits. Doch wird gerade aus dem neuen Weltbild der Plastik, das der konzentrierte Niederschlag unseres zu Universalität immer mehr anwachsenden Weltbildes werden wird, Wesentlichstes hervorquellen. Die Plastik wird am stärksten und unmittelbarsten von dem Vorhandensein eines neuen künstlerischen Weltbildes überzeugen. Die große plastische Menschlichkeit ihrer Gestalten, etwa die Manifestation eines Blinden, die Hinwendung ihrer Wirkung auf ein allgemein waches menschliches Gefühl, die Erfüllung eines überpersönlichen ethischen Erfordernisses, das und vieles, Bestes, und Unaussprechliches, werden die Konsequenz zeitlicher Erlebnisse und grundneuer Erkenntnisse bedeuten.

Der Künstler ist das Kind seiner Zeit und sein Glaube hat Opfer gebracht, die seine Existens bedrohen. Des Künstlers Freiheit, wichtigste Bedingung für seine Wirksamkeit, schwebt in ständiger Gefahr. Der Unmaterielle hat seinen Platz nicht gefunden im modernen Weltbild, in dem die Wirtschaft eine entscheidende Rolle spielt. Die Wertverminderung schöpferischer Kraft durch die Maschine wirkt sich aus, und der mangelhafte, dabei schwankende Qualitätssinn unserer (wie jeder) Epoche fügt der Unbestimmbarkeit künstlerischer Ziele neue Unsicherheit hinzu. Ansätze zur Kristallisierung sind erkennbar, sie sind die ersten Formen eines Weltbildes der Plastik, das ausging von universaler Gesinnung und Gebarung.

Das Produktive hat alle Zeiten überdauert; während Namen versinken, wird es wirksam sein bis ans Ende der Zeiten. Das Schöpferische ist das allein Wesentliche im Weltbild der Plastik, im Gegensatz zum historischen wird es im gegenwärtigen international gebunden sein.

KRISIS DER PLASTIK? AKTUALITÄT GEDEUTET VON:

HERMANN BAHR MÜNCHEN

Krisen sind ansteckend, und kaum scheint eine hier gelöscht, so flackert sie dort wieder auf, sie haben eine Flugkraft ins Weite. Vielleicht sind diese vielen Krisen auf allen Gebieten aber im Grunde bloß eine einzige, die sich allmählich allen Gliedern der Nation mitteilt. Vielleicht sind sie nur Symptome einer Erkrankung des Willens, die sich von dieser Wurzel aus immer gefährlicher dem allgemeinen Geiste mitteilt, der ja längst aufgehört hat, ein Gemeingeist zu sein. Helfen können nur Männer der Tat, und an ihnen fehlt es wahrhaftig nicht, sie schießen in unserer nationalen Jugend gleichsam aus der Erde — nein, wir haben keinen Grund zu zagen, mir scheint diese neue Jugend ein zuverlässiger Bürge für Deutschlands Auferstehung!

JULIUS BAB BERLIN

Soviel ich sehen kann, existiert eine Krise für die Plastik nur in dem gleichen Sinne, in dem das ganze Leben unserer Zeit und somit alle Versuche, seinen Gehalt künstlerisch gültig abzuformen, in eine Krise geraten sind. An Talenten fehlt es der plastischen Kunst, wie übrigens den meisten Bereichen künstlerischer Äußerung heute durchaus nicht. Vielmehr scheint mir in letzter Zeit besonders auffällig und einer näheren psychologischen Ergründung wohl wert: das zahlreiche Auftreten gerade weiblicher Talente auf dem Gebiete der Plastik. Der bedeutsame Anteil der Frauen ist hier verhältnismäßig viel größer als auf dem der Malerei. Ich nenne nur außer der Kolwitz René Sintenis, Milly Steger, Tina Maier-Wentscher, Emy Roeder und Elisabeth Wolf.

RUDOLF BELLING BERLIN

»Krisis der Plastik« ist etwas irreführend, denn die Plastik, genauer ausgedrückt »Sculptur«, bleibt von der Krisis, die die Bildhauer durchmachen, unberührt.
Sculptur ist die Synthese von Raum und Plastik. Der Wesensunterschied von Malerei ist hiermit gegeben. Zweidimensional gegen dreidimensional, Fläche gegen Raum. Das Nichtwissen dieser Selbstverständlichkeit ist die Krisis. Räumlich-plastische Komposition, ob unter Verwendung von Naturformen oder frei gebildet (sog. abstrakt) ist Voraussetzung. Die Kunst darin läuft ab von der Potenz des Gestalters. »Wer nichts hat, kann nichts geben,« und das ist die ganze Krisis.

ANTOINE BOURDELLE PARIS

Der Künstler, der dieses Namens würdig ist, ist keine Erscheinung, die sich im Nebel verliert. Zeitströmungen können seine Werke verdecken, die Zukunft wird sie überfluten mit Licht, Der Künstler muß nur in der Beobachtung seines inneren Kompasses verharren, der allein nur auf schöpferische Arbeit gestimmt sein darf.

WALTER FRIEDLAENDER FREIBURG I. B.

Die »Krisis der Plastik« ist keine Erscheinung, die sich erst in heutigen Tagen gebildet hat. Nur ist sie durch die allgemeine wirtschaftliche Depression der Nachkriegszeit verschärft und erst dadurch recht zum Bewußtsein gekommen.
Wenn wir — ganz grob — Grundtypen der Plastik unterscheiden wollen, so finden wir: eine statische normative Plastik, die wesentlich auf die klassische Antike zurückführt; eine bewegte, malerisch gelöste Plastik, die auf Vorbilder des Barocks oder auch einer barock-hellenistischen Antike zurückgeht; endlich eine rein subjektivistische Plastik, die antiklassisch, aber auch antioptisch von stark stilisierten, anaturalistischen Formen zu rein konstruktivistischen und abstrakten Gebilden aufsteigen kann. Vorbilder für diese letzte Phase liegen im Archaischen, im Exotischen. Oder aber: Vorbilder sind überhaupt nicht vorhanden, können es grundsätzlich auch gar nicht sein. Die erste und immer noch beim Durchschnitt beliebteste Art ist deshalb in so starkem Rückgang, weil zwar nicht die Antike (auch nicht die Archäologie), aber der Humanismus tot und aus unserem Bewußtsein ausgeschieden ist, trotz aller Bemühungen, ihn wieder durch halbpopuläre

halbpopuläre

Zeitschriften, durch Gymnasiums-Didaktik, durch Riesenmuseen zu beleben. So wirkt die humanistische Skulptur, mag sie auch einigermaßen modernisiert sein, unlebendig, veraltet und daher — Tod aller Kunstliebe — langweilig.

Die zweite Art, die optisch-malerische Plastik, könnte vielleicht breitere und weitere Kreise ziehen, aber auch sie ist häufig retrospektiv, bedient sich alter Klischees, irgendwie abgewandelt. Sie bedarf auch stärker, als eine andere, Anlehnung an das Architektonische: weite Räume, bewegte Gärten, geschwungene Fassaden. Dinge, die wir z. T. als zu luxuriös und pompös, nicht mehr haben oder schaffen, z. T., wie Figurenschmuck an Gebäuden, auch nicht mehr wollen. So bliebe die dritte, subjektivistische Art, die persönlichste und eigenwilligste. Hier liegt eine Zukunft, weil am ehesten eigne Zeit und eigner Wille zum Ausdruck kommen kann. Nur ist die Versuchung zum leeren Experiment nur noch zu groß, die basischer Verbreitung noch zu eng. Der Kunstwille, ich sage nicht der Masse, vielmehr auch der an sich kunstaufnahmefähigen Schicht, kann und will noch nicht mitgehen.

Hinzu kommt, daß die wirtschaftlichen und technischen Gründe, aus denen sich eine modernen Bedürfnissen angepaßte Architektur entwickelt hat und sich entwickeln mußte, bei der Skulptur wegfallen. Das Hauptübel vor allem scheint mir aber, daß es zwar eine Reihe begabter Bildhauer gibt, aber keinen, der einen neuen skulpturalen Stil schafft und uns aufzwingt. Dies scheinen mir nicht die alleinigen, aber doch die wichtigsten Ursachen der »Krisis der Skulptur« zu sein.

HERBERT GARBE BERLIN

Auf Ihre Anfrage, mich über die Krise in der Bildhauerei zu äußern, muß ich sagen, daß ich eine Krisis nicht empfinde, es sei denn, daß es sich um Absatzmöglichkeiten handelt. Da aber auch hierin eine wesentliche Veränderung im Verhältnis zu früher nur in den allerletzten Jahren sich bemerkbar macht, so betrachte ich das als vorübergehend und glaube, daß diese Erscheinung besonders kraß in Deutschland hervortritt, was mit den schwierigen allgemeinen Existenzbedingungen und der Verschiebung in den Vermögensverhältnissen zusammenhängt. Für die untergegangene kultivierte Schicht hat sich innerhalb der heute kaufkräftigen Gesellschaft noch nicht ein Verhältnis zu dem Wesen des Geistigen herangebildet. Es dürfte auch noch eine Zeitlang dauern, bis die zu Besitz gelangten Kreise sich so viel Kultur angeeignet haben, daß sie statt wahlloser Käufe sich Qualitätsgefühl aneignen. Zum kleinen Teil dürfte auch heute die architektonische Mode einen Einfluß haben, aber auch diese Erscheinung wird sich selbst bald überwinden, denn die hier herrschenden Ideen sind gar zu doktrinär. Die Phrase von der Sachlichkeit im Bauen hat heute schon keine Lebensdauer mehr. Hat es doch im Grunde dahin geführt, daß das ganze Gebäude selbst in der Grundriß-Lösung und in der Fassade nichts anderes als ein Ornament darstellt; ohne die Gesetze der plastischen Erscheinung oder der farbigen Wirksamkeit, wie sie sich in höchster Konzentration innerhalb einer Plastik oder Bildgestaltung realisiert, kann die Architektur nicht auskommen. Bezeichnend für die ganze Bewegung innerhalb der Architektur ist, daß eine der schöpferischsten Persönlichkeiten (Le Corbusier) von der modernen Malerei und Plastik ausging und gerade aus dem Grund zur höchsten Anregung innerhalb des neuen Baugedankens wurde. Prüft man die Werke Corbusiers, so zeigt es sich, daß es sich hier um Gestaltung von Raum, Erscheinung, farbige Wirksamkeit und ein neuartiges Gefühl der Statik handelt.

Im Grunde ist der ganze Reinigungsprozeß im Bauen nur ein gesunder. Und gerade diese Architektur dürfte die Grundlage bilden, das plastische und malerische Kunstwerk wieder ganz in der günstigsten und konzentriertesten Weise zur Geltung zu bringen. Auch was das Sammeln betrifft, ist die Idee der leeren Wand eine Grundlage zu einer neuen Anschauung, Bilder und Plastiken aufzustellen. Warum soll auch ein Sammler mit seinem gesamten Kunstbesitz die ganzen Wände bedecken, im Grunde ist dies eine snobistische Neigung, nur ja alles zu zeigen, was man besitzt. Ein Beispiel hat man bei den Chinesen, die auch nur vorübergehend, nur wechselnd, ihre Kunstwerke aufhängen und aufstellen. Ein Kunstwerk, das man immer sieht, verliert seine Wirksamkeit. Wie man einen Bücherschrank hat, schaffen verständnisvolle Architekten einen kleinen Aufbewahrungsraum für Kunstwerke.

Kunstwerke.

Um es nochmals zu erwähnen: Ich glaube, daß der heutige Zustand in der Hauptsache auf die wirtschaftliche Verschiebung und auch schwierigen Verhältnisse zurückzuführen ist, denn bei den anderen Nationen zeigt sich diese Krisis nicht. Bei meinem Aufenthalt in Paris konnte ich nur feststellen, wie groß die Zuwendungen von staatlicher und privater Seite an meine Kollegen aus England, Schweden, Amerika, Frankreich u. s. w. waren.

HUGO KEHRER MÜNCHEN

Wenn unter der jüngsten Richtung unserer zeitgenössischen Plastik diejenige gemeint ist, die eine neue Art von Kubismus erstrebt, also die Methoden von Picasso (und auch Cézanne) nochmals und in irgendeiner Weise zu verwenden sich verpflichtet fühlt, so ist zu hoffen, daß dieses Experiment bald vollendet sei! Anderswo als in der einseitigen Abstraktion liegen, wie mir scheint, die Wurzeln unserer Kraft. Hat denn nicht die deutsche Plastik, wie die deutsche Kunst überhaupt, aus anderen Quellen als aus den rein rationellen ihre besten Inhalte geschöpft? Möchte es der deutschen Plastik beschieden sein, die Krisis rasch zu überwinden, um wiederum einmal eine führende Rolle in der Geschichte der darstellenden Kunst zu spielen!

ALFRED KUHN BERLIN

Die Plastik ist an und für sich unbeliebt. Je mehr sich die Menschen der Lust des Betastens entwöhnt haben und zur »reinen Schau« gekommen sind, desto geringer wurde ihr Bedürfnis nach wirklicher Plastik. Denn Plastik ist in erster Linie eine Sache der fühlenden Hand. Das ist richtig, aber doch wieder nicht ganz. Die Raumplastik Rudolf Bellings beweist es. Man kann darüber nicht in fünfzehn Zeilen schreiben. Etwas ganz Neues bereitet sich vor, das im Grunde etwas ganz Altes ist. Das hängt mit der tiefgehenden Wandlung unserer Kultur zusammen. Die Plastik der Zukunft? Eine sehr interessante Frage. Aber keine Angelegenheit eines geistvollen Aperçus.

HERBERT KÜHN KÖLN

Es gibt Epochen, in denen die Skulptur vorherrscht, und andere, in denen die Malerei die Führung hat. Zeiten, die sich dem Diesseits zuwenden, Zeiten mit mehr naturhafter, sensorischer Kunst öffnen sich mehr der Malerei als der Skulptur. So war es in der Eiszeit Europas, so ist es bei den Buschmännern Afrikas, so war es in Kreta-Mykenä, so in Europa seit der Renaissance. Allein die griechische Kunst scheint dem zu widersprechen, doch hat hier wohl die Zeit besonders viel zerstört, Namen von Malern sind wohl bekannt, Malereien der römischen Antike in reicher Zahl vorhanden. Die Malerei, selbst in der Fläche ruhend, braucht die illusionistische Wirkung der Tiefe, die Skulptur, die selbst die Tiefe ist, kann ihrer entbehren. So konnte die einfrontige, schließlich die flächenhafte Skulptur entstehen, wie wir sie kennen aus dem Neolithikum, der Bronzezeit und Eisenzeit Europas, von den Negern Afrikas, den bodenbebauenden Indianern Amerikas. Diese Skulptur ist nicht naturalistisch, sie ist stilisiert, imaginativ.
In unserer Zeit, die den Naturalismus früherer Generationen überwunden hat, müßte — so scheint es — demnach mehr Sinn und Aufnahme bestehen für die Skulptur als für die Malerei. Und in der Tat: In dem Wohnraum unserer Tage mit seiner Sachlichkeit, seiner Unbeirrbarkeit, paßt die moderne Skulptur, die unnaturalistische, besser als das Wandbild; im Gefüge unserer Architektur ist die Skulptur ein notwendiger, unerläßlicher Bestandteil. So ist die Krisis der Plastik — besser: der Skulptur — eine scheinbare: wenn überhaupt die bildende Kunst zu den Menschen des Morgen sprechen kann, dann wird es zuerst die Skulptur sein, die Wert, Ausdruck und Deutung ist.

ROM LANDAU LONDON

Eine »Krisis der Plastik« herrscht in England seit Jahrhunderten und deshalb kann man von einer Krisis nicht sprechen. In seinen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten ist England ein »unplastisches« Land, Plastik bildet demzufolge keine Aktualität. Auch heute ist der bedeutendste Bildhauer Englands Ausländer: der amerikanische Jude Jacob Epstein.
Auch wirtschaftlich gibt es keine »Krisis der Plastik«. Es wird nicht mehr Plastik gekauft als vor dem Kriege, aber auch nicht weniger. Da eine Reihe von Bildhauern keine Grenze zwischen

KRIEGER
(ASSYRISCH)

zwischen

»Künstler« und »Handwerker« kennt, so ist die wirtschaftliche Not geringer: man arbeitet an Hausfassaden und dekorativer Ausschmückung. Selbst Epstein haut Stein seit Monaten an der Fassade des neuen Gebäudes der Londoner Untergrundbahn. Da man sich hier noch nicht zu der Überzeugung durchzuringen vermochte, daß kubisch-südlich-nackte Hausflächen für nordische Häuser die gegebensten sind und Schmuck keine Sünde wider den Heiligen Geist darstellt, brauchen die Bildhauer nicht zu verhungern.

E. LOCAR MADRID

Politische, soziologische Begriffe spielen in künstlerische Bezirke hinein, die immer weiter anwachsende Individualisierung der Massen (die allerdings bald auf Grenzen stoßen muß), die immer stärker werdende Vereinsamung des Einzelnen (deren Ende nicht abzusehen ist), dieses und vieles andere ist die Ursache zu einer allgemeinen Kunst-Krise. Die Plastik bleibt davon nicht verschont.

MAX OSBORN BERLIN

Ich glaube gar nicht an eine »Krisis der Plastik«. Mag die Architektur unserer Zeit, um zunächst einmal mit abgetanen Vorstellungen der Raumgestaltung reinen Tisch zu machen, ruhig ihren bildnerischen Helfern für ein paar Jahre die kalte Schulter zeigen. Mag das Publikum sich am Denkmalsunwesen den Magen verdorben haben. Das macht nichts. Die Kunstübung, bei der nach einem Worte Karl Stauffer-Berns dem Schaffenden zu Mute ist »wie unserem Herrgott am sechsten Tage«, wird darum keineswegs auf die Dauer Schaden leiden. Gerade unsere Sehnsucht nach starkem Formausdruck wird sie vielleicht mehr in den Vordergrund rücken als die Malerei. Die moderne Kunstgesinnung der neuen Weltepoche, die sich der Natur wieder nähert, aber nicht, um sie zu spiegeln, sondern um sie zu deuten, muß und wird immer wieder zur Bildnerei drängen, die ihrem Wesen nach zwischen Sinnlichkeit und Abstraktion, zwischen unmittelbarer Anschaulichkeit und symbolhafter Wirkung steht, die vom festen Boden gesunden Handwerkertums organisch in die Sphäre freier Phantasieschöpfung aufsteigt. So erscheinen mir die künstlerischen Aussichten der Plastik; die wirtschaftlichen verstehen sich dabei, wie nach Vischers Ausspruch das Moralische, immer von selbst.

PAUL WESTHEIM BERLIN

Krisis der Plastik?! Ich sehe nichts von einer Krisis. Im Gegenteil, es will mir scheinen, als ob wir grade heute auf dem Weg zu einem wirklichen plastischen Gestalten wären. Es lebt doch Mailoll als Meister und als Lehrmeister einer ganzen Generation. Lehmbruck, bildnerischer Gestalter von einer Feinfühligkeit ohnegleichen, wird von Jahr zu Jahr mehr in seiner Bedeutung erkannt und anerkannt. Wir haben Belling und Kogan, haben Brancusi und Lipschitz, und wenn Archipenko, wie es scheint, neuerdings auch zu einem modischen Faiseur entartet ist, so hat er doch in seinen Anfängen den Weg gewiesen zu einer Architektonik des Plastischen. In einer Krisis befindet sich allenfalls jener Modellier-Betrieb, der sich damit begnügt, irgendein lebendes Modell nachzukopieren; eine Modelliererei, an der die Leute festzustellen pflegen, ob so ein Bildhauer ein Gesicht oder einen Hintern originalgetreu rausgekriegt hat. Worum, wenn es keinen Anklang mehr fände, es gewiss nicht schade wäre; denn das ist neben der Plastik doch nur, was neben der Malerei der Öldruck war.

Die Lehre des Cézanne, daß es sich nicht darum handelt, Badende oder Äpfel zu malen, sondern Form zu schaffen, scheint grade von den heutigen Plastikern oder wenigstens einigen von ihnen begriffen worden zu sein. »Das Erfassen des Raumes und der ihn erfüllenden Formen« nennt die Fechheimer in ihrem Buch über die ägyptische Plastik »das elementarste und allgemeinste Erlebnis.« Jenes heutige plastische Gestalten, an das ich vor allem denke, zielt vor allem doch auf dieses Erlebnis hin. Es offenbart sich da ein ursprünglich bildnerischer Sinn, der »schafft« aus Freude am Gestalten, der Masse gestaltet, kubische Masse, die sich ausbreitet im Raum und die als Körper den Raum akzentuiert. Übrigens hab ich das alles ausführlich dargelegt und zu begründen versucht, in einem Buch, das natürlich niemand kennt: in der bei Wasmuth 1923 erschienenen »Architektonik des Plastischen.«

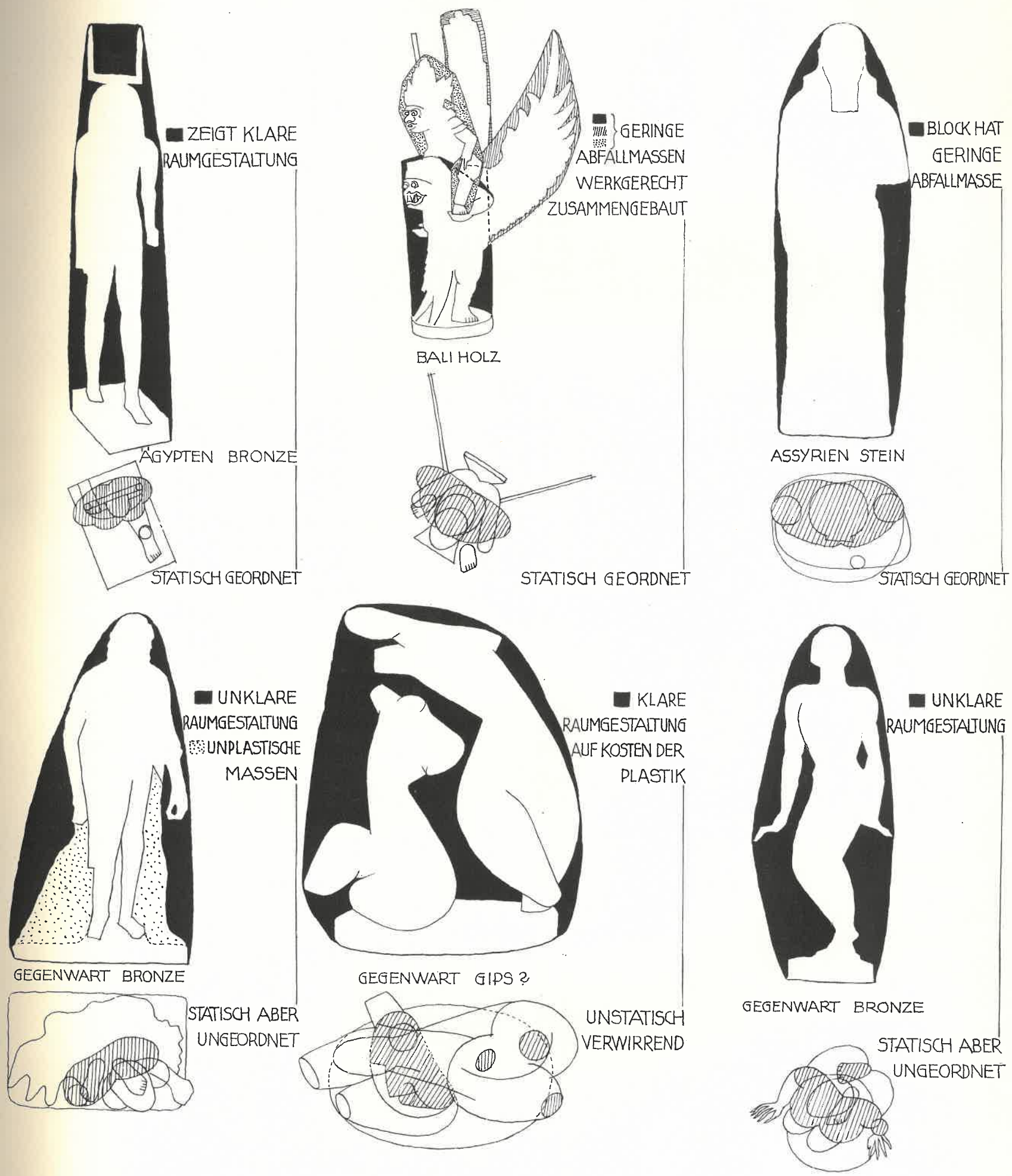
BILDHAUER UND PLASTIKER EIN GEGENWÄRTIGES PROBLEM

Bernhard Hoetger-Worpswede

Die Plastik ist dem Bildhauer notwendiges Element, ist sein Keim, sein Leben. Sein Leben ist Rhythmik. Er fühlt durch sie, lebt durch sie und stirbt durch sie. Im Aufbau dieser Rhythmik liegt sein Lebensziel. Jede Sichtbarmachung dieser Rhythmik, bewegt durch die Sehnsucht nach Formwerdung, ist ein ästhetischer Aufbau, ein Bekenntnis, ein notwendiges Gehorchen seinem inneren Drange nach neuer Beseelung, nach Feuer, nach Leben: ist Zeugung. Der Schoß der Mutter trägt den Rhythmiker der Plastik, den Rhythmiker der Form und Farbe. Der Bildhauer aber und der Maler ist nicht, sondern er wird. Das Werk wird durch die Hand, ist endlich begrenzt, ist eine Einordnung in unsere faßbaren Gesetze — in unsere Welt. Kunst wird nicht durch Einsicht oder Anschauung, nicht durch Philosophie, nicht durch einen Zweck, der sich weltlich bestimmen ließe. Sie wächst ganz aus sich, treibt aus ihrer Geistigkeit zum Licht, möchte ihren eigenen Schatten erleben, möchte sich als tastbares, denkbares, fühlbares oder hörbares Sein auswirken. Sie wird auf dem Altar des erotischen Feuers künstlerischen Seins geboren, durch die Hand und die faßbare Begrenztheit (Form) der Welt übermittelt. So ist Kunst Welt und Geist zugleich. Dieser faßbare sichere Weg ist die Bindung. So ist Kunstwerk weltgehörend, menschlich, körperlich umschließbar mit menschlichem Geist. Kunst ist Schauung und wird geschaut. Weltanschauungen schaffen keine Kunst, schaffen auch keine Plastik. Plastik ist auch keine Kunst, ebensowenig ist Bildhauerei Kunst. Bildhauerwerk ist Kunst, wenn die plastische Rhythmik den Schaffenden beherrschte und sein Feuer notwendig wurde durch die geistige Sehnsucht nach Formwerdung. Unter gleichen Gesetzen wird auch Plastik Kunst. Das Bildhauerische ist höher als das Plastische. Ein Bildhauer muß Plastiker sein, ein Plastiker ist nicht immer Bildhauer. Der Plastiker hat den Rhythmus von Form, Masse und Raum, der Bildhauer hat noch dazu das Blockgefühl, die Weltbegrenzung und die Einordnung. Der Bildhauer hat diese bindenden Gesetze aufgesogen zu seinem notwendigen Gleichgewicht. Er braucht diese feste Umgrenzung, um innerhalb dieser frei zu sein, damit man die menschliche Hand erkenne und den Weg zum Geistigen ungehindert findet, damit die Weite hinter den Dingen noch offener und weiter klinge, unendlich sei.

Der Künstler, der Bilder aushaut, der schöne Frauenleiber meißelt, der erregte Gefühle in dem Jünglingskörper ewigt, der wundersame Linien auf dem Rücken ekstatisch ergriffener Mädchentorsen meißelt, der den Körper edler Schönen im Geiste der Zeit formt, in Erde knetet und gräbt oder selbst in Granit schlägt, der, welcher mit dem göttlichen Gefühl der Rhythmik die gegensätzlichsten Formen auftürmt, sie steil hinaufrichtet, sie in wagerechten, in kubischen Massen untergehen läßt, sie hochhebt, sie zur Lebensgeste führt — zeugt Kunst, haut Bilder, ist Plastiker, aber kein Bildhauer. Der Plastiker ist freier, weil er die schwere Erlösung aus dem Block übersieht, nicht überwindet. Dieses bleibt nur Wille, da Selbstüberwindung not täte. Der Bildhauer will mit der geringsten Energie des werklichen Schaffens die Erlösung aus dem Block vollziehen.

Das Wort soll kurz sein, absolut notwendig, eng umgrenzt, verständlich und voll in den Blick fallen. Rodin war reiner Plastiker — die Massen türmen sich, steigen, wachsen zu Bergen, sinken zu Tälern und befreien Blicke in die Unendlichkeit — ein unerhört großer Künstler, ein Plastiker, aber kein Bildhauer — dieser blieb seine Sehnsucht. »Balzac« war ein tastbarer Flug zum Bildhauerischen. Bildhauerisch sein heißt nicht immer künstlerisch sein, aber es heißt bestimmt plastisch sein. Der Ägypter war Bildhauer. Der schreitende Mann ist das Symbol der Lebendigkeit, im Blockgedanken begrenzt, mit einer unendlichen Weite, das Äußerste in kubischer Form, Rhythmik der Masse, Werk, verhaltenes Schreiten über den fußsicheren Weg zum Ewigen. Aus dem Kult, dem Kult untertan, weit und frei, dadurch monumental und eingeordnet. Keine Rundfigur, immer Deckung im Rücken; so auch in der Gotik, alles Blockgefühl, plastische Rhythmik, Form, Kult, Leben, Kunst. Einordnung, Unterordnung, Architektur verlangen aber Freiheit im eigenen Sein. Bildhauerwerke der Gotik, eingeordnet, raumfüllend, auch frei im eigenen Sein, oft notwendig mitbestimmend für die Architektur.



GRUNDRISSE, AUFSICHTEN UND AUFRISSE PLASTISCHER MASSEN VERGANGENER UND GEGENWÄRTIGER BILDWERKE

Architektur.

Wenn die Bildhauerwerke der Ägypter von Sonne durchglüht scheinen, so sind das Folgen der wahren Erkenntnis höchsten Gesetzes der Plastik und dessen Anwendung »Gesetz, die Peripherie der Form auf das Äußerste zu beschränken, keinerlei Energievergeudung in der Werktat«, so gleitet der Blick ungehindert über Form, durchbricht die Grenzen, trifft den Inhalt, der vom Geiste des Schöpfers strahlt. Schwingend drängt die Welle der Rhythmik in das Auge des Beschauers, hängt sich in den Sinn der ewigen Bahn zum faßbar Zukünftigen, lebt, wird dauernd, wird ewig »der Mensch, der vom Kosmos zum Menschen kommt.« Die Bildhauerwerke der Gotik sind Schattenkinder, aber besonders leuchtend, wenn der Lichtfächer des Sonnenstrahls die Form und das Sehen bindet. »Der Mensch, der vom Kosmos zum Menschen kommt.« Die Bildhauerwerke der Asiaten sind unter gleichen Gesetzen geboren. Der Grieche schuf die Vibration des Lebens, den gerundeten Rücken, die sinnliche Geste des Kauernden, die Predigt der Erotik, die Geste der Lebendigkeit, ohne in ihr selbst lebendig zu wirken. Er war nicht geistig, suchte die Wahrheit im Bild der Übertragung, wurde medizinisch, nicht begrenzt, nicht Blockgefühl, nicht Formenrhythmik, sondern wirklich, aber nicht selbst genug. Das Plastische lebt nur als Mittel zurückorientiert zum Menschen. Zeugungswille ist Trieb des Männlichen und Weiblichen zur Einheit. So strebt die Geistigksit zur Erkenntnis, zur Einheit, zur Kunst. Durch Erkenntnis wird sie Eigentum des Lebens, wird Welt. Schöpfung wird menschlich unter Sehenden, Hörenden oder Fühlenden. Antrieb und Mitklang des Prozesses geistiger Formwerdung ist Intuition. Dieses ist die Kunst der Griechen, »der Mensch, der vom Menschen zum Kosmos flieht.« Spätes Barock, nach der Unendlichkeit orientiert, ein Zerrbild des Göttlichen, unbescheiden, das größte Wollen, die Unmöglichkeit des Erreichens, ein hoher plastischer Geist, eine Rhythmik der Form, aber unbildhauerisch, oft Kunststück und dennoch Kunst. »Ein Mensch, der vom Menschen zum Kosmos flieht.« Kunstgebärend waren alle Zeiten, die Früchte der Erkenntnis pflückte jede Zeit und jedes Volk, auch unsere Zeit sprengt durstig jenen Sehnsuchtswall zum Werk. Es ist nicht Phrase, sondern sie ruht tief in unserem Sein, die Sehnsucht nach dem Werk. Alles, was schafft, spricht von dieser Sehnsucht — das Werk will werden, selbst in unserer Wirrnis. Unverankert treiben jene Triebe ins Unermeßliche. Wir werden unermeßlich, weil wir durch Patente unsere Wege sichern oder kindlich tasten nach Bindung mit dem Unendlichen. Wir beginnen etwas und wir müssen es halten, weil wir unsere Persönlichkeit von Tausenden, die nichts verstehen, angerempelt wissen.

Wir glauben, wissen viel und sind unwissend. Die Geistigkeit schafft nicht das Kunstwerk, sondern sie gibt ihm die Orientierung. Restlose Aufgabe des eigenen Ichs ist rein unmöglich. Der Kampf um dieses Ich wirkt störend in der Gemeinschaft und im Gebären der Monumentalität. Schöpfung ohne Duldung kein Kunstwerk, Spielerei kein Kunstwerk. Nicht Philosophie noch Religion schaffen Kunst. Wir müssen uns zum Werk hin orientieren, alles muß hinzukommen, dann erst leben wir in unserer Sehnsucht und Erkenntnis. Alle Predigten und alle Überzeugungsenergien werden uns nicht glücklicher machen, noch unsere Sehnsucht stillen oder uns überzeugen.

Kunst ist Welt, ist umfassend, ist Ganzheit, ist Unendlichkeit. Der Künstler ist Läuterungsgefäß schönster und grauenhaftester Erlebnisse, erschreckender Ästhetiker, Tänzer auf Totenfeldern, ein Filter, ein Entgifter. Die Kunst schafft das ethische Gehirn, wird Kraft, ist Gesundheitsäußerung der Menschheit, wird geliebt, gehaßt, bekämpt, dennoch wird sie ewig leben. Die Bildhauerei als Kunst ist monumental, dient höherem Zweck, wird Träger eines Gefühls, ist Kultträger. Die Plastik als Kunst ist rhythmisch, ist offene Leidenschaft, ist Tanz eines Gefühls, nie Kultträger und nie monumental. Kunst, Wunder aus dem Licht unfaßbarer Sonnen. — Künstler, öffne alle Tore der Sinne und trinke demütig die Strahlen, damit sie in dir zu eigener Kraft werden. Werde sehend, erkenne die großen Zusammenhänge. Werde Kunstverkünder ohne Zweck und Absicht. Sei untertan dir selbst, indem du frei wirst. Die große Rhythmik sei Führer, Erkenntnis ist Überwindung. Das Ich verlange die Unterordnung zur weltlichen Einordnung, es sehe darin die Freiheit, seine eigene Erhebung zur Einheit. Gesundung durch den Rhythmus, sein starker Flügel trage uns über den Bedrücker hinweg über die geschmackvolle mathematisch-naturalistische Gebärde der bewunderten Griechen, hinweg von der unplastischen Architektur,

Architektur,

hinauf zum Schöpferischen durch Demut. Stellen wir den einen Fuß in das Wunderland unserer Urahnen, in das Sonnenland, den anderen Fuß in den herben Norden, überspannen wir den unendlichen Raum, greifen wir in den Himmel, fühlen wir das Wunder, seien wir eins mit dem Mutterschoß der Rhythmik. Verzichten wir auf die persönlichen Patente, räumen wir auf mit der lächerlichen Gewaltherrschaft in unserem eigenen Ich. Schauen wir die Form, die aus der Sehnsucht, aus dem Muß gewachsen ist. Vergehen wir aus Kleinheit, glauben wir an das Reifen der Frucht, öffnen wir unsere sehenden Augen, umspannen wir die Schwingungen, die in uns fallen. So werden wir allen Zweck vergessen. Als Einordnung und Gestaltung wird das Werk gebären. Lassen wir uns in Duldung erfüllen von dem lichten Sonnenglanz, von den Strahlen, von der Pracht, von der Überkraft, seien wir Akkumulatoren des In-uns und Um-uns. Reißen wir die Tempel um uns nieder, zerschlagen wir unsere eigenen Throne, erkennen wir, daß die Gesellschaft uns durch uns selbst erwürgt mit ihrem gütigen Lächeln über unsere eigene Selbstausstoßung und Erhöhung. Dort, wo wir uns entdecken, liegt unsere Kraft; dort, wo wir sehen, springt unser Klang; dort, wo wir mit Kraft und Klang gebären, liegt unser Glück.
Der göttliche Blick aus Schöpfungen vergangener Welten, der zur Einheit um alle Dinge die Bindung sucht mit unseren Zeugungen, fällt hinter diese Dinge in unsere Sehnsucht. Hier fühlt er Bindung, er glaubt, er wartet. Wir, ich, du, viele werden sich im steten Ringen hoffnungsfroh verzehren und mit feuchtglänzendem seherischem Blick die Bindung zwischen Vergangenem und Zukünftigem, mit dem Kosmos und den Menschen glücklich sterbend, finden.

Zur Tafel: Diese Erklärung hat nicht den Zweck einer kritischen Stellungnahme den künstlerischen Dingen gegenüber, sondern soll lediglich vom fachmännischen Standpunkt aus Anregung geben zu kritischen Betrachtnngen des rein Fachmännischen im plastischen und bildhauerischen Kunstwerk.
Ein ungeschriebenes Gesetz beherrscht von jeher alle plastischen Werke aller Zeiten. Rasse und Völker sind hier nicht bestimmend, sondern die statischen Gesetze, die notwendig werden, jedem künstlerischen Willen den stärksten Ausdruck zu verleihen. Auch hier gilt die Erkenntnis, daß der klarste, sicherste und kürzeste Weg eindruckvollsten Klang und Wirkung für die Form bedeutet. Das Gesetz konnte erst mit dem Beginn des Glaubens an eine neue Dimension (Expansionsmöglichkeit) durch die materielle Erweiterung der sichtbaren plastischen Elemente verlorengehen. Dieser Prozeß erfüllt noch stark unsere Zeit, und wir machen immer mehr die Erfahrung, daß sich die Befreiung von den statischen Elementen nicht mit dem Glauben an den eventuellen geistigen Gewinn vollzieht. Unsere Zeit krankt gerade an diesen Irrtümern, weil sie Sucher ist und nur die scheinbare Befreiung aus den kubischen Massen als einen Gewinn betrachten möchte. Der Gewinn aber zeigt, daß zwar die Plastik an materieller Beweglichkeit gewonnen hat, nicht aber an der geistiger Expansion. Beweis ist, daß heute die Plastik nur dann übersehbar wirkt, wenn der Beschauer sie von allen Seiten umwandert. Beweis, daß die Plastik nicht mehr kubisch, sondern Relief wurde; entweder wird die heutige Plastik auf Kosten der eigenen plastischen Massen durch allzu breite Raummassen zerstört, oder die Raummassen bleiben unberücksichtigt. Falsche Sucht nach Neuem treibt uns vom wichtigsten Erkennen ab. Es wird den Kunstverständigen interessieren, die Merkmale dieser Unterschiede auf der Bildtafel zu erkennen. Die Anwendung dieser Gesetze schafft natürlich nicht das Kunstwerk, aber sie steigert bestimmt den Ausdruck eines wahren Kunstwerkes. Wenn diese Gesetze den höheren Ausdruck des wahren Kunstwerkes steigern, so bedingt diese Steigerung anderseits die Ruhe des Beschauers, und damit ist die Vertiefung ins Geistige gesichert.

BUDDHA
(CEYLON)

DIE PLASTIK DES OSTENS UND WIR

Karl With-Köln.

Darüber dürfte kein Zweifel herrschen, daß die Entdeckung der ostasiatischen Plastik in einer einzigartigen Weise das Verständnis und das Gefühl für die Grundwerte des bildnerischen Schaffens erweitert und vertieft hat. Erweitert insofern, als unser Formgefühl und unsere Einstellung der Plastik gegenüber sich allzu einseitig von spätantiker Formensprache abhängig gemacht hatten; und vertieft insofern, als uns der große innere Zusammenhang zwischen religiösem und künstlerischem Verhalten verlorengegangen und damit auch das Bewußtsein entschwunden war für das Gleichnis von Sinn und Form, von Mythos und Bild.

Für eine Gegenwart, die für monumentale plastische Aufgaben keine Möglichkeiten mehr läßt und für ein bürgerliches Zeitalter, daß nur noch Maßstäbe besitzt für ein dem Formspiel und dem Gegenstand nach beziehungsreiches Kleinformat der Plastik, mußte das Bewußtsein, daß alles ursprüngliche bildnerische Schaffen religiös begründet und aus der religiösen Vorstellungs- und Gedankenwelt her seine Gesetze empfangen, erst wieder neu erobert werden.

Die Universalgeschichte des plastischen Schaffens liefert uns den eindeutigen Beweis für diese Tatsache, womit zugleich gesagt ist, daß alle plastische Formbildung eine entsprechende Verdichtung der religiösen bezw. magischen Vorstellungen voraussetzt. Das ist bereits in weitem Umfange im Bereiche der naturvölkischen Kulturen der Fall, die uns Einblicke in den Entstehungsprozeß religiöser Vorstellungen und plastischer Motive liefern. Der Dämonen- und Geisterglaube, der Totenkult und die Ahnenverehrung, die Vorstellung der machtbeseelten Natur und der Machtübertragung auf den Menschen sind es, die als die religiös-magischen Voraussetzungen gelten müssen für das Entstehen bildnerischer Formen wie Masken, Ahnenbilder, Fetische, Totemzeichen u. a. m. Wie groß der Anteil des Ahnenkults und des Totenglaubens am plastischen Schaffen auch in den frühen Hochkulturen ist, wird klar, wenn man an Ägypten mit seinen Maßstabreliefs und seinen Kafiguren oder an die Grabbeigaben und Totenkammerreliefs aus China denkt. In diesen Bildwerken, die immer irgendwie Abbilder des Diesseits sind und Stellvertretungen irdischen Daseins bedeuten, bleibt die Formgebung jedoch von einer mehr lebensunmittelbaren, einer sinnlich reichen und bewegten Auffassung beherrscht. Die Monumentalisierung der Form spielt sich in einer anderen religiösen Erlebnisschicht ab, in der nicht der Diesseitszusammenhang, sondern der Ewigkeitsbezug entscheidend ist. Dort also, wo aus den schweifenden Naturgeistern machtgebietende Naturgottheiten, wo aus den Ahnen die Heroengestalten und vergottete Wesen geworden sind, und entsprechend der Häuptling zum König und Gottessohn, der Zauberer zum Priester geworden ist. Die ägyptische Plastik liefert uns, soweit es sich nicht um die volkstümliche Schicht des Totenkults handelt, das früheste und zugleich großartigste Beispiel für eine solche Monumentalisierung von Vorstellung und Formbild. In der kubisch-blockhaften Geschlossenheit dieser ägyptischen Plastik, dem architektonischen Aufbau und der unerhörten Vereinfachung aller Einzelheiten drückt sich die Unterordnung des Erscheinungsbildes gegenüber dem von religiösen Gesetzen diktierten Ideenbilde aus.

Gesehen von der unerbittlichen Formlogik dieser ägyptischen Bildwerke, mit ihrer massiven Ruhe und machtvollen Majestät, erscheinen die antiken Bildwerke aufgelöst und labil, erscheint ihre Formauffassung verkleinert und erniedrigt — im selben Maße aber, wie gesehen von der menschlich bereicherten und glückhafteren Bildsprache antiker Skulpturen her, die ägyptische Plastik als starr und barbarisch, als grob und leer empfunden und angesehen werden kann. Daß beides auf einer einseitigen und nur ästhetisch willkürlichen Einstellung beruht und daher nicht stichhaltig ist, braucht nicht weiter dargetan zu werden. Dennoch liegt diesem Fehlurteil insofern etwas Richtiges zugrunde, als es auf die sachlich grundsätzliche Verschiedenheit zwischen ägyptischer und griechischer Formweise reagiert. In der Tat verkörpert sich in der griechischen Plastik erstmalig ein neues Formprinzip, das nur artistische Spielerei wäre, wenn es nicht Ursprung und Begründung in einem veränderten weltanschaulichen Verhalten des Menschen zur Natur fände. Was sich hier vollzogen hat, läßt sich geistesgeschichtlich bezeichnen als die Anerkennung des Menschen als autonomes Wesen. Damit erfährt der Mensch eine völlig neue gefestigte Wertgeltung, wie ebenso dadurch ein neuer Erlebnisbereich, und zwar der des Menschlichen schlechthin,

schlechthin,

erschlossen wird. Dieser Vermenschlichung unterliegt und gehorcht nicht nur die religiöse Vorstellungswelt, sondern auch die bildnerische Formwelt. Indem der Mensch zum Maßstabe der Dinge wird, wird das »göttliche Bild« zum Bilde des Menschen. An Stelle der Vorstellungskraft tritt das Lebendigkeitsgefühl, an Stelle der Phantasie die Erfahrung und die Anschauung. Die ägyptische Monumentalität wird abgelöst durch die Harmonie des Klassischen. Im Hinblick auf das plastische Einzelbild bedeutet das: Bewegtheit statt Ruhe, gegliederter Körper statt architektonischer Masse, freiplastische Entfaltung im Raum statt frontaler Gebundenheit, bedeutet weiterhin: Beziehungsreichtum, Verstofflichung und organische Formzusammenhänge. Alle Größe wie alle Gefahr sind damit aufgezeigt. Über das Archaische hinweg geht der Weg durch die Gelöstheit des Klassischen zur Auflösung in der Spätantike.

Erst als eine neue religiöse Ideenwelt, eine neue Glaubenskraft entstanden war, konnte sich die tiefe Erneuerung der plastischen Kunst vollziehen. Es war die Ideenwelt des christlichen Glaubens, durch die zugleich die spätantike Plastik überführt wird in die Geschichte der mittelalterlich-abendländischen Kunst, der zeitlich in vielen Zügen die Geschichte der ostasiatischen Plastik des Buddhismus entspricht. Aber nicht nur zeitlich, sondern auch religiös entspricht, denn auf die christliche, wie auf die buddhistische Gedankenwelt trifft zu, daß es sich im Gegensatz zu aller früheren religiösen Anschauung um eine Transzendierung des Gottbegriffes handelt, um einen Heilsglauben, um Erlösungsreligionen, deren Vorstellungswelt naturfern und diesseitsfeindlich ist und deren Bilderwelt rein symbolhaft zu werten ist.

Auf dieser geistigen religiösen Parallelität, auf dieser Wiederkehr des seelisch Verwandten mag die oft geradezu beunruhigende Ähnlichkeit zwischen christlichen und buddhistischen Bildwerken beruhen. Es gibt romanische Christusgestalten, deren Formensprache sich zu wiederholen scheint in manchen Bodhisatva-Heilsbringerfiguren; es gibt Kuanyinstatuen, die ihnen die Bezeichnung christlicher Madonnen eingetragen haben; es gibt asketische Lohanköpfe aus chinesischen Felsenklöstern, die als Propheten an den Wandungen mittelalterlicher Kirchenportale stehen könnten. Wir können noch weiter gehen und sagen, daß selbst der Entwicklungsablauf von geschlossener und sachlich strenger zu individuell belebter Form sich wiederholt. Und doch müssen wir gerade hier die Unterschiede zwischen östlicher und abendländischer Gestaltungsweise festhalten, jene Unterschiede, denen bei allen Vergleichen die eigentliche Entscheidung zukommt. Denn so ähnlich der Entwicklungsablauf sein mag, so vollzieht er sich doch sozusagen unter völlig anderen Vorzeichen. Und damit verschiebt sich auch die Gesamtbewertung und Akzentverteilung innerhalb der beiden Entwicklungslinien.

Formlogisch könnte man die Unterschiede verdeutlichen, indem man sagt, daß die ostasiatische sich auf der Linie der ägyptischen Formauffassung, die christliche abendländische dagegen auf der Linie der antiken Formauffassung behauptet habe, natürlich jeweils umgedeutet auf einen transzendierten Sinngehalt, wodurch allen Formen statt einer realen Geltung Symbolbedeutung zukommt. Immer bleibt der asiatischen Plastik eine eigentümliche Strenge und Gebundenheit eigen, jene Kollektiv-Auffassung der Form und ein durchgängiger Zug zu Verallgemeinerung und sachlicher Kühle. Wie andererseits die christliche abendländische Plastik — der griechischen gemäß — auf das Erfassen und Betonen des Menschlichen gestellt ist, auf den Beziehungsreichtum des Besonderen und Vielfältigen und die Bewegtheit innerer Anteilnahme.

Gewißlich gibt es ebenso christliche Bildwerke von monumentaler Strenge, wie es buddhistische Figuren gibt von tiefer menschlicher Empfindsamkeit. Solche Einzelzüge erscheinen jedoch im jeweiligen Gesamtbereiche der christlichen bezw. der buddhistischen Kunst nicht als hauptbetont. Und schaut man genauer hin, so wird man erkennen, daß ein solches christliches Bildwerk auch in seiner monumentalen Strenge noch naturnahe Züge aufweist, wie andererseits ein solches buddhistisches Bildwerk in all seiner menschlich betonten Auffassung doch immer naturfern bleibt. Hierin äußert sich die durchaus verschiedene Denk- und Anschauungsweise des abendländischen und des orientalischen Menschen. Der abendländische Mensch schaut und erlebt — um mich so auszudrücken — projektiv, indem er sich selbst als Ausgangspunkt nimmt. Er orientiert sozusagen »von vorne nach hinten«; wohingegen der orientalische Mensch »von hinten nach vorne« orientiert, indem er nicht vom Einzelfalle des Ich, sondern vom Allgemeinsten, vom absoluten

TEMPELHÜTER
(CHINA)

absoluten

Punkt ausgeht. Sein Verhältnis zur Umwelt ist somit nicht ein projektives, sondern ein inkarnatives. Im Hinblick auf unser Thema bedeutet das auf der einen Seite den unauslöschlichen Drang zur Versachlichung und Verallgemeinerung, im anderen Falle zur Spezialisierung und Vermenschlichung. Dementsprechend liegt der Höhepunkt des bildnerischen Schaffens in Asien auf den Frühepochen des gebundenen Stils, dem eine religiöse Auffassung von der Transzendenz des Göttlichen, seiner Naturnähe und ewigen Unwandelbarkeit entspricht — im Abendlande aber auf den Spätepochen, deren aufgelöste, ausdruckslebendige Formensprache der religiösen Auffassung von der Immanenz des Göttlichen und seiner Menschnähe entspricht. Für die nachfolgenden Epochen aber gilt, daß in Ostasien der Zusammenhang von Plastik und Religion nie aufgehoben worden ist, im Abendlande sich aber noch eine Plastik hat entwickeln können, die außerhalb des religiösen Sinnbezugs steht. Diese Denkmal-Kunst und Porträtbildnerei, um die es sich dabei handelt, ist ohne die Voraussetzung einer absoluten Ich-Geltung und eines für die abendländische Denkweise so bezeichnenden Persönlichkeitsglaubens undenkbar. Wo aber, wie heute, weder ein Persönlichkeitsglaube noch eine allgemein verpflichtende schöpferische Religiosität mehr lebendig sind, fehlen auch dem plastischen Schaffen der Gegenwart die inneren und äußeren Voraussetzungen für eine Entwicklung ins Große und Lebensvolle hinein. Das ist die tiefe Tragik des in der Heutzeit lebenden und schaffenden Bildhauers.

WELTBILD ALTGRIECHISCHER GÖTTERHYMNEN:

AN DIE ALLMUTTER ERDE

Erde, du aller Mutter, du festgegründete, singen
Will ich von dir, uralte Nährerin aller Geschöpfe,
Die du alles, was im Meer und auf heiligem Boden,
Was in den Lüften lebt, ernährst mit quellendem Segen;
Du nur läßt sie gedeihen so reich an Kindern und Früchten.
Heilige Göttin, es steht bei dir, den sterblichen Menschen
Leben zu geben, zu nehmen. O selig, wem du in Güte
Segnend gewogen, in üppiger Fülle wird alles ihm blühen,
Schwellende Saat bedeckt ihm alle Felder, und reiche
Herden beweiden sein Land, sein Haus birgt Schätze in Menge,
Und so herrschen sie denn in der Stadt voll lieblicher Frauen
Mild nach rechtem Gesetz, begleitet von Segen und Reichtum.
Jünglinge schreiten stolz in junger, blühender Freude,
Jungfrauen spielen fröhlich in blütenumschlungenem Reigen
Tanzbeseligt dahin auf den weichen Blumen der Wiese:
Alle, die du gesegnet, du spendende, heilige Göttin.
Heil dir, Mutter der Götter, du Gattin des sternübersäten
Himmels. Für meinen Gesang gewähre mir glückliches Dasein.
Ich aber werde deiner und andrer Gesänge gedenken.

AN HELIOS

Helios preise mir nun, Kalliope, Tochter Kronions,
Ihn, den leuchtenden, den die herrliche Euryphaëssa
Einst dem Sohne der Erd' und des Sternenhimmels geboren.
Freite doch Hyperion die rühmliche, eigene Schwester
Euryphaëssa, und sie gebar ihm herrliche Kinder:
Eos mit rosigen Armen, die schöngelockte Selene,
Helios auch, den nimmermüden, das Abbild der Götter,
Der da den Himmlischen leuchtet und auch den sterblichen Menschen,
Wenn er den Wagen besteigt. Und schrecklich blicken die Augen
Aus dem goldenen Helm. Das Licht hellschimmernder Strahlen
Leuchtet von ihm; an den Schläfen die Backenstücke des Helmes
Glänzen von seinem Haupt und umfassen ein liebliches Antlitz
Weithinblendend. Es blitzt so schön im Wehen des Windes
Um ihn her ein dünnes Gewand, darunter die Hengste . . .

Dort aber hemmt er die Rosse sodann und den goldenen Wagen,
Und zum Okeanos schickt sie vom Himmel der Göttliche nieder.
Heil dir, Herrscher, gewähre uns huldreich ein glückliches Leben.
Ich beginne mit dir und preise halbgöttlicher Männer
Irdisch Geschlecht, deren Taten die Götter den Sterblichen wiesen.

NIKE DES ACHERMOS
(GRIECHISCH)

DAS RELIGIÖSE IN DER PLASTIK DES MITTELALTERS

Ludwig Mathar-Köln

Kein größerer Gegensatz als der Unterschied zwischen der Plastik des Altertums und des Mittelalters. Dort der Triumph des Leibes, der jugendlich-heitere Held des körperlichen Kampfes, der strahlende Apollo, hier die Errettung der Seele aus Leibeshaft, der Gekreuzigte; dort die Göttin der Liebe, hier die göttliche Mutter mit ihrem Kinde; dort der unzählige Chor der Götter, Heroen und Nymphen, hier die Gestalten der Propheten und Apostel, das ganze Jahr der Heiligen. Dort die Vollkommenheit des Leibes, hier manchmal geradezu Vernachlässigung seiner Formen. Ausdruck ist wenigstens dem deutschen Mittelalter alles.

Auch der Deutsche übernahm die Formen der römischen Antike oder vielmehr der byzantinischen Spätantike, zum Teil durch die Vermittlung Italiens und Frankreichs hindurch; aber er bildete sein Seelenleben innig und ausdrucksvoll heran. Diese Plastik des Mittelalters ist fast rein religiös. Das Weltliche findet geringen Ausdruck. Diese Kunst hat nach dem Willen der Priester einen rein inhaltlichen, keinerlei artistischen Zweck. Sie hatte die Aufgabe, dem Laien, der das Latein der liturgischen Bücher und Gesänge nicht verstand, die Heilslehren als eine »Biblia pauperum« kräftig vor Augen zu führen.

I. Im Mittelpunkt der ganzen Glaubensdarstellung stand Christus, der Gekreuzigte.

Es ist leicht verständlich, daß dem antiken Schönheitsideal der ans Kreuz genagelte Gottmensch widerstrebte. So erschien Christus zuerst als jugendlicher Held, als eine Art strahlenden Apolls, dessen Leiden am Kreuz ganz in den Hintergrund trat (vergl. die Türe von Santa Sabina zu Rom). Dem Orientalen, dem roheren Syrer, war es vorbehalten, das Leiden des Gekreuzigten realistisch darzustellen. Der am Kreuze stehende, unschöne greisenhafte Typus ist ein scharfer Gegensatz zum jugendschönen Apoll, der den romanischen Völkern mehr zusagte. Der Deutsche dagegen bildete sich seinen Christus-König, der erhaben am Kreuze stand, die Krone auf dem Haupt, die Arme wie segnend gebreitet, allerdings mit dem syrischen Greisenantlitz, öfters noch bekleidet. So sehen wir den Christus am Kreuz im Dom zu Braunschweig, den Dehio allerdings erst auf das 12. Jahrhundert festsetzt. So wurden für den Altar auch zahlreiche Bronze-Cruzifixi gegossen, deren verschiedene Spielarten uns so reich das Kölner Schnütgen-Museum erhalten hat. Auch die Elfenbeinkunst zeigt diesen Gekreuzigten, umgeben von den Symbolen Terra, Sol und Luna. In Italien fehlte der Gekreuzigte bis zum 9. Jahrhundert überhaupt. Dann aber hängt um 1200 der deutsche Christus am Kreuz müde herab, wie im Dom zu Halberstadt um 1220; seine Füße sind in Wechselburg genagelt, er trägt die Dornenkrone auf dem Haupt, eine ruhig-edle Darstellung, die dem französischen Ideal entspricht. In Naumburg, um 1270, ist der Gekreuzigte plastisch, wuchtig, deutsch; die Beifiguren Maria und Johannes, die in Wechselburg die edle »Mâze« der ritterlichen Dichtung bewahren, grellen auf in ihrem Schmerz, der selbst die Gewandung aufwühlt. Und dann im 14. Jahrhundert jener grausame Realismus des sich wie ein Wurm am Schmerzensholze Krümmenden, den wir in so zahlreichen Beispielen (zu St. Maria im Kapitol, in der Pfarrkirche zu Andernach) antreffen, jenes Mirakelkreuz der sich bis aufs Blut Geißelnden, der Selbstzerfleischer. Das ist Verachtung, ja Verneinung des Leibes, der in seiner erbärmlichsten Form am Holze krallt. Das ist der größte Gegensatz zum antiken Formideal. In Frankreich und Italien sind solche Darstellungen seltener. Uns überrascht allerdings in dem so glänzenden St. Paul vor den Mauern zu Rom in der Sakramentskapelle ein schmerzlich gekrümmter Kruzifixus. Michelangelos Kreuzhalter in S. Maria sopra Minerva ist ein antiker, völlig nackter Apoll, der sein Kreuz nur so nebenbei in Händen hält. Im 15. Jahrhundert wird dann die Darstellung in Deutschland ruhiger. Der Mund schreit nicht mehr: »Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen!«, sondern haucht müde: »Es ist vollbracht!« Die Knie strecken sich, der Leib hängt im Gleichgewicht. So begegnen uns zu Köln viele Kreuze (St. Kolumba usw.). Der Renaissance ist auch der Gekreuzigte ein schöner Leib. Malerisch flattert der Lendenschurz.

Bald will man auch das ganze Leben und Leiden des Herrn dargestellt wissen. Die Elfenbeinkunst ging darin voran. Das Reliquienkästchen Heinrichs I. im Zitter zu Quedlinburg stellt Christus zwischen den Evangelistensymbolen, die Marien am Grabe, die Segnung der Apostel und anderes

dar. Eine andere Tafel im Berliner Museum schildert Christus im Tempel, die Hochzeit von Kana, die Heilung des Aussätzigen; derb, aber ausdrucksvoll, eine Arbeit der sächsischen Schule, um das Jahr 1000. Von dieser Kleinkunst lernte die Großplastik. Die Bronzetüren, wie sie in Konstantinopel oder nach byzantinischen Vorbildern in Italien gegossen wurden (die Türen von Amalfi, Troja, Trani, St. Paul in Rom usw.), fanden im Dom von Hildesheim 1015 unter Bischof Bernward, der als Reisebegleiter Kaiser Ottos III. Italien gesehen hatte, ihre naive Nachahmung, die rundplastisch aus der aus einem Guß hergestellten Fläche sprang. Das ist schon eine Gegenüberstellung der Szenen des Alten und des Neuen Testamentes, die später so volkstümlich wurde. Eva, die Adam zugeführt wird, schämt sich und sehnt sich zugleich; ihre ganze Seele spricht aus der unbeholfenen Körperform, die dem Künstler nebensächlich ist, die dem Griechen Hauptsache war. Die Christussäule des Hildesheimer Doms, der Trajans-Säule nachgeahmt, ein Osterleuchter, wie er auch in St. Paul zu Rom steht, bietet spiralförmig 28 Szenen aus dem Leben Jesu von der Taufe bis zum Einzug in Jerusalem. Wie ergreifend ist die Kreuzabnahme der Externsteine trotz aller Unbeholfenheit der Form! Man benutzt auch die freien Wände des Innern, wo immer man sie findet, das Leiden Christi plastisch darzustellen. So am Lettner des Naumburger Domes (um 1270), wo ein bedeutender Künstler, der seine Lehrjahre in Frankreich verbracht hat, in echt derber niedersächsischer Weise, zum Greifen lebenstreu, die heiligen Vorgänge vom Abendmahl bis zur Kreuztragung in sechs Szenen darstellt: »Das Abendmahl ist eine Gesellschaft von Bauern; wie drastisch unerzogen führen die Apostel den Bissen und den Krug zum Munde; prachtvoll die nachdenkliche Betroffenheit des Kahlköpfigen rechts; Jesus von unangebrachter Gutmütigkeit« (Dehio). Der Pharisäer, der dem Hohepriester ins Ohr raunt, der Verräter, der seine Silberlinge zusammenrafft, Petrus, der dem Malchus das Ohr abhaut, das ist höchste Dramatik, deren kein Franzose um diese Zeit fähig war.

Die französische Portal-Gotik, die in Saint Trophime zu Arles nach dem Muster eines römischen Triumphbogens ihr Prachtportal mit dem thronenden Heiland, den 12 Aposteln, mit Evangelisten und Heiligen voll hehrer Ruhe und strenger Form schmückte, die in Toulouse Relieffiguren an die Portalpfeiler klebte, die in Vézelay in Burgund in clunyazenzischer Eindringlichkeit das Weltgericht darstellte, die am Portal von Chartres Christusleben in Relief und Figur bildete, ist der deutschen Kunst formal Vorbild geworden, seelisch fremd geblieben.

Zwar der Meister vom Magdeburger Domportal ist ein »französischer Nachbeter«; doch der Künstler der Goldenen Pforte in Freiberg, der Chartres nachahmt, ist in seinem Ausdruck echt deutsch und innig, lebendig und natürlich; er kennt die Antike und ahnt die Natur voraus. Leben Jesu und Jüngstes Gericht werden jetzt an den deutschen Domen nach französischem Muster eine Biblia pauperum. Man zerlegt das Bogenfeld des Portals nach französischer Art in viele Streifen, um nur alles schildern zu können, so am Tampanon des Domes von Freiburg. Das Jüngste Gericht in Schwäbisch-Gemünd (um 1370) ist »redselige Erzählungskunst«. Das Sebaldusportal in Nürnberg ist deutsche Innigkeit. Und dann im 15. Jahrhundert, im Zeitalter des Realismus eines Klaus Sluter in Burgund, der Gebrüder van Eyck in Limburg, der niederländischen und deutschen Schnitzaltäre, beherrscht die deutsche Plastik völlig in vielen kleinfigurigen Darstellungen die Passion. Von den statuarischen Figürchen der großen Altäre in Oberwesel am Rheine, in Doberan in Mecklenburg, am Petri-Altar in Hamburg, bis zu dem Gewimmel des Hochaltars von Kalkar des niederrheinischen Meisters Loedewich (1498) bis zu den Altären des Henrik Douwermann in Kleve, Xanten und Kalkar, bis zu den Werken der schwäbischen, bayrischen und tirolischen Schnitzerkunst, bis zu dem Schreyerschen Epitaph des Nürnbergers Adam Kraft, bis zu den Sandsteinreliefs eines Veit Stoss in der Sebalduskirche zu Nürnberg (1499), bis zu dem Heiligblutaltar des Tilmann Riemenschneider in der Pfarrkirche St. Jakob in Rothenburg (um 1500) ist die Passion unseres lieben Herrn und Heilandes nirgends in ganz Europa so eindringlich dargestellt worden. Die Stationswege kommen auf. Derb-urwüchsig schafft Adam Kraft die Stationen des Johannisfriedhofes zu Nürnberg. Überaus anschaulich sind die Stationsbilder zu Xanten am Niederrhein (um 1525); man vergleiche dort die Verhöhnung des Ecce-Homo durch die Juden! Im 14. Jahrhundert schuf die deutsche Innigkeit, aus der Mystik emporflammend, ihre ergreifenden Andachtsbilder, nicht nur jenen grausigen Gekreuzigten, den wir kennen, auch den

TAUFBECKEN DER ST. CYRIAKI-KIRCHE IN ALSLEBEN

den

stillen Schmerzensmann, der stumm, mit gebundenen Händen, der Wut des Volkes sich ausliefert (zuerst in Schwäbisch-Gemünd aus dem Jahre 1317), den sinnend in die Ferne schauenden Christus, an dessen Schulter der Lieblingsjünger Johannes schlafend ruht, den besonders die Schwaben so zärtlich bildeten (Johannesgruppe aus dem Waisenhaus zu Sigmaringen vor 1350). Weit verbreitet war das Vesperbild, Maria, die Schmerzhafte Mutter, die den Leichnam des Sohnes auf den Knien hält oder auch innig in die Arme preßt. Ergreifend grausig, gräßlich-realistisch in der Madonna der Sammlung Röttgen zu Bonn dieses Bauernweib, mit dem furchtbar verunstalteten toten Christusleib, menschlich rührend in der Holzfigur aus Unna (im Museum zu Münster). Ruhig und edel, gedämpfter Schmerz, eine hehre Matrone mit menschlich ertragbarem Christus im Dom von Magdeburg (um 1400). Das ist ganz eine Schöpfung deutschen Gemütes, eine Erfindung der Dichtung, eine Mystik Susos. Bis Michelangelo kennt die italienische Kunst diesen Monolog zwischen trauernder Mutter und totem Sohne nicht; sie kennt nur die wilde Totenklage eines ganzen Chores (vergl., allerdings in der Malerei, Giottos Beweinung zu Padua). Die französische Plastik kennt den realistischen Schnitzaltar des 15. Jahrhunderts überhaupt nicht; sie bevorzugt die Malerei.

II. Neben dem gekreuzigten Heiland Maria, die Mutter Gottes.

Auch hier schuf die deutsche Seele aus ihrer Innigkeit heraus Neues.

Die älteste Marien-Darstellung des Abendlandes ist die byzantinische Form der »Cathedra logou«. Die Gottesmutter ist gewissermaßen nur der Thron des Weltenheilands; starr vor sich hinsehend, ohne dem bekleideten, schon herangewachsenen Kinde auf ihrem Schoße einen Blick zu gönnen, sitzt sie da. Das ist die strenge Madonna rheinischer Dorfkirchen. Bald aber fühlt sich Maria als Mutter. Schon in jener um einen Holzkern silbergeschmiedeten rheinischen Madonna des Essener Münsterschatzes aus dem 11. Jahrhundert langt Jesus kindlich hinauf zur Mutter, schon auf ihrem Knie. Bald nimmt die Mutter das Kind auf den Arm, reicht ihm einen Apfel; es lächelt zu ihr empor: die gotische Madonna, das erste menschliche Dokument, ist da. Auf den ersten Blick scheiden sich dabei französische und deutsche Gotik. Die französische Madonna ist schlank, elegant, Weltdame, darauf bedacht, das göttliche Kind vor allem mit Anmut zu halten. Die deutsche Muttergottes ist vor allem Mutter; sie preßt, sie kost ihr Kind, sie ergibt sich natürlich, voll Innigkeit der Mutterfreude, ohne dabei sonderlich ihrer Haltung zu achten. Der Italiener, wie der frühe Giovanni Pisano, erstrebt vor allem das Erhabene; seine Madonna ist Patrizierin, ist edle Mütterlichkeit. Im 15. Jahrhundert des Realismus wird die deutsche Muttergottes gutbürgerlich. Behäbig steht sie da in breiten Formen, in unzählig geknittertem Gewande. Sie verlernte ganz den eleganten französischen hochgotischen Schwung, der dort letzten Endes doch nur eine Modeangelegenheit war. Sie ist ganz Mutter, allerdings mit einem leisen Zug ins Spießbürgerliche. Der Italiener wird nicht müde, seine erlauchte Herrin prächtig zu gestalten. Wer denkt da nicht an die herrlichen Madonnen Donatellos, an die jungfräuliche Pietà Michelangelos!

Früh schildert man im Abendland das Marienleben. Natürlich in Verbindung mit dem Leben des Sohnes, dem Heilandsleben, Mariens und Christi Leben und Leiden.

Das zeigt uns schon jene derbe, aber doch lebendige Holztür von St. Marien im Kapitol zu Köln (um 1150). Auf der Bronzetür von Hildesheim sehen wir Mariä Verkündigung, Christi Geburt, die Weisen aus dem Morgenlande, die Darstellung im Tempel. Auf den karolingischen Elfenbeinskulpturen erscheint die thronende Muttergottes, wird Verkündigung und Heimsuchung geschildert. Maria als Bei-Figur auf den frühromanischen Triumphkreuzen wird mit Liebe gestaltet. Und in der französischen Portalgotik wird Maria, die Jungfrau, Elisabeth, der Matrone, als Heimsuchung gegenübergestellt. Dehio vergleicht in feiner Weise die Heimsuchung des Bamberger Domes mit der Kathedrale von Reims. Wie herrlich hat der deutsche Meister sein französisches Vorbild, das nur Jungfrau und Matrone, Jugend und Alter, lieblich und ernst gegenüberstellte, zu der Erhabenheit Mariens, zu der prophetischen Übermenschlichkeit Elisabeths verklärt! Und wie innig ergreifend bildete der Meister des Querhauses des Straßburger Domes den Tod Mariens, die hingegossene Liebe der Ihren, die weiche Ergebenheit der Sterbenden, den ernsten Trost des göttlichen Sohnes, umringt von dem ergreifenden Schmerz der bärtigen Apostel! Das war der französischen Portal-Gotik nimmer gelungen. Ganz Würde, Haltung ist das italienische

italienische

Marienleben. Man vergleiche die Begegnung Marias und Elisabeths auf der Bronzetür des Andrea Pisano am Baptisterium zu Florenz; man betrachte wohl die herrliche Formenschönheit der Verkündigung Donatellos!

Das Andachtsbild des 14. Jahrhunderts schuf die Schutzmantelmadonna (zuerst in Freiburg vor 1350), jene innige Mutter, die den weiten Mantel um ihre Kindlein schlägt. Wir sahen Maria auf dem Vesperbilde, wie sie den Sohn leidenschaftlich umfing oder still auf den Knien hielt. Wir erkennen sie auch auf jenen zahlreichen Heiligen-Gräbern, die Andenken frommer Kreuzfahrer waren, unter der Schar der Frauen und Jünger.

Und nun ward auf den zahllosen Schnitzaltären des 15. Jahrhunderts das Marienleben in allen möglichen Formen, immer mit gleicher Innigkeit dargestellt. Wir sahen den Blaubeurener Meister die Anbetung der Weisen auf den Flügelreliefs innig schildern. Maria wird von Michael Pacher auf dem Hochaltar von Gries bei Bozen von Gottvater und -Sohn prächtig gekrönt. Meister Veit Stoß führt uns auf seinem Marienaltar in Krakau zu Marien in die gute deutsche Wochenstube. In den Kreis der Jünger zu Pfingsten. Auch Adam Kraft krönt Maria auf dem Rebeckchen Epitaph in der Frauenkirche zu Nürnberg. Tilmann Riemenschneider erst ist Liebling Mariens, wenn er auf dem Kreglinger Altar Christi Geburt und Mariens Himmelfahrt, in der Würzburger Domkapelle ihr Hinscheiden darstellt. Henrick Douwermann, der Niederrheiner, wird nicht müde, das Leben der reinen Magd und guten Gottesmutter auf seinen Altären der Leiden und Freuden Mariens zu Xanten und Kalkar nachzubilden.

III. Propheten und Apostel, Synagoge und Ekklesia ergänzen den Kreis des Christus- und Marienzyklus.

Sie sind gewissermaßen die Säulen, auf denen die Kirche ruht. Drum stehen sie schon in Frankreich an den Portalen und Chorpfeilern der romanischen und gotischen Dome. Am Portal von St. Trophime zu Arles halten am Türsturz die zwölf Apostel, an den Portalwänden Evangelisten und Heilige treue Wacht. Sie sind auch ein Schmuck der Innenarchitektur an Chorschranken und in Kreuzgängen. In der romanischen Zeit aus dem weicheren Stuck, Holz und Marmor, besonders in Sachsen und in Thüringen. So sitzen die Apostel zu Liebfrauen in Halberstadt an den Chorschranken mitsamt der Madonna. Der bemalte Stuck läßt Gestalten und Gesichter kräftig hervortreten. Sind die Köpfe byzantinischen Ursprungs, so redet das Gewand hier schon um 1220 eine eigene Sprache. Stärkster Ausdruck sind die Paare der Apostel und Propheten an den Schranken des Georgen-Chors im Dom zu Bamberg (um 1225). Sie reden mit Gebärden und Gewandung eine eindringliche, dramatische Sprache. Sie veraten noch nichts von französischem Einfluß. Und welches hoheitsvolle Paar diese Verkündigung, diese Maria, die reinste der Frauen, dieser Engel, der schönste der Jünglinge! Ekklesia und Synagoge sind ein anderer wesentlicher Teil der französischen Plastik, der in die deutschen Münster übernommen wurde. Ganz edle Form sind sie in Frankreich; im Dom zu Bamberg aber spricht aus ihnen eine sinnende Seele. Die Ekklesia träumt ins Weite, eine kräftige Gestalt. Die Synagoge, deren stolzer Leib durch das Gewand keusch hindurchschimmert, trauert mit verbundenen Augen. »Adlig vom Scheitel bis zur Zehe« sind sie in Straßburg, von französischer Form beseelt, von deutscher Seele durchleuchtet. Das fließende Gewand, um die Hüften geschnürt, läßt die edlen Formen der Leiber wohl erkennen, aber entblößt sie nicht. »Ihre Haltung ist Seele«. Die Evangelisten am sogenannten Engelspfeiler des Straßburger Münsters leben wirklich, schwingen aber bei ihrer übergroßen Schlankheit mit der Säule empor. Die Apostel in der Vorhalle des Domes von Münster sind derbe Westfalen, reden eindringlich. Ihre Genossen am Dom von Paderborn träumen versonnen, bei untersetzter Gestalt, und die Madonna schaut streng vor sich hin, läßt sich aber vom Kindlein kosen. Edle Form sind ihre gotischen Brüder am Südportal des Kölner Domes, während die Zwölfe an den Chorpfeilern des Domes die gezierte französische Haltung nicht verleugnen.

Die Klugen und Törichten Jungfrauen, diese Meisterwerke der frühen französischen Gotik am Dome von Reims, wurden am Portal der Westfront des Straßburger Münsters 1298 erst lebendig. Zwar die Klugen Jungfrauen, die das Laster mit Füßen treten, wie alle Tugend, etwas steif, mit Ausnahme der erschütternden Reuigen. Die Törichten verführerische Weltlichkeit, vor allem diese herantänzelnde Törin, die dem Fürsten dieser Welt, dem schönen ritterlichen Jüngling, der im

DETAIL DER PARADIESVORHALLE DES PADERBORNER DOMES

im

Rücken aber nichts denn ekles Gewürm ist, kokett entgegentänzelt, schon den Gürtel gelöst hat und das Gewand lüftet. Liebliche Natürlichkeit dagegen diese Jungfrauen am Portal des nördlichen Querschiffes des Magdeburger Domes aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts. Sie geben sich ganz wie sie sind, sie zeigen lächelnde Anmut, sie offenbaren ihren Reueschmerz. Auch Adam und Eva, die Ureltern, gehören zu diesem Zyklus. In Reims waren sie noch bekleidet; in Bamberg sind sie nackt, ein keusches Ahnen der Natur.

IV. Zahllos ist die Schar der Heiligen.

Der ritterliche Georg ist wahrscheinlich jener prächtige Reiter am Georgenchor zu Bamberg, der ideale Ritter, dessen Körper- und Seelenadel den der Königsstatuen von Reims weit übertrifft. Ihm entsprach vielleicht ein St. Martin, der milde Ritter, der dem Armen seinen Mantel teilt. St. Michael, der Seelenwäger, der Drachenbezwinger, ward schon früh gebildet (um 1280 zu Osnabrück). Das 15. Jahrhundert wiederholt ihn oft, so in Köln zu St. Andreas und St. Aposteln, wo er ritterlich sein Schwert schwingt. Sehr beliebt ist auch Christophorus, der nach der Legende als Fährmann das Christuskind auf seinen Schultern trug. Er ist der bärtige Mann des Volkes; er steht zur Seelenrettung in den Domen von Köln, Xanten und Münster, umspielt von aller Unruhe der spätgotischen Kunst. St. Viktor zu Xanten ist natürlich nicht zu vergessen. Johannes der Evangelist und Johannes der Täufer stehen einander oft gegenüber oder flankieren die Madonna wie auf jenem prächtigen Hochaltar von Blaubeuren. Jede Zunft hatte ja ihren besonderen Heiligen, dem sie ein Standbild errichtete, die Weber ihren St. Severus, die Bauersleute ihren Einsiedler Antonius mit dem Schweinchen der Unkeuschheit. St. Cornelius schützte wider die Krankheit des Hornviehs, St. Quirinus wider den Rotz der Rosse, die »Marschälle Christi«. Jede Kirche, jedes Dorf, jede Stadt hatte ja ihren Patron, Marburg die Wohltäterin Elisabeth, Köln die edlen Ritter Gereon und seine Genossen, Ursula und ihre Gefährtinnen, vom Mantel der englischen Königstochter und Märtyrerin umwallt. Das späte 15. Jahrhundert vermehrt die Zahl der Heiligen ins unendliche. Die niederrheinischen Schnitzerschulen stellen immer neue auf, Maria Magdalena, die modische Patriziertochter, mit dem Salbgefäß zu Kalkar, St. Agnes und Katharina zu Emmerich, diese hohen, edlen Gestalten, St. Lambertus im Limburger Land. Dahin gehören auch die zahlreichen Reliquienbüsten, aus Silber und Gold getrieben. St. Patroklus in Soest, der stolze Ritter, St. Martin in Cochem an der Mosel, der kluge Bischof, St. Anna am Niederrhein, die herbe Matrone. Auch an dem Gotischen Chorgestühl stehen sie, St. Helena und St. Gereon in der Kölner Stiftskirche St. Gereon, überschlanke gotische Gestalten; in großer Zahl und kleiner Gestalt bevölkern sie die Sakramentshäuschen, die bis zur Wölbung der Chore wachsen. An den romanischen Reliquienschreinen, in den Meisterwerken rheinischer Goldschmiedekunst, ist ihr Leben in Deckelreliefs geschildert, wie am Schrein des hl. Heribertus in Deutz.

V. Und nicht genug damit. Auch die hohe Weltlichkeit will Zutritt zum Heiligtum. Die Stifter der Dome und Klosterkirchen haben ja ein Anrecht darauf. So stehen sie unter den Wandarkaden des Westchores des Domes zu Naumburg (um 1270). Kernige, natürliche, lebensfrische Gestalten, der mächtige Ritter, die gesunde Weiblichkeit, der Witwenschmerz. So ruhen sie auf ihren Grabdenkmalen, angefangen von Heinrich dem Löwen und seiner Gemahlin Mathilde im Dome zu Braunschweig (um 1227) bis zu jenem Denkmal Heinrichs und Kunigundens von Riemenschneider im Bamberger Dom (1513). Ja, sie bevölkern ganze Dome, wie die Epitaphien der Mainzer Kurfürsten, noch ganz gotisch wie Johann von Nassau, menschlich sentimental wie Hans Backoffens Kurfürsten (erstes Viertel des 16. Jahrhunderts). Im Kölner Dom haben sie prächtige Tumben, um die Bürger und Frauen trauern, im Lübecker Dom überlebensgroße Messingplatten. Dann kommt an den französischen Grabdenkmälern eine unerbittliche Lebenswahrheit auf (vergl. die Figuren vom Grabmal Philipps des Kühnen des Claus van de Werve) und erobert sich auch die Gunst der deutschen Meister, die in Peter Fischer am Sebaldusgrab von Nürnberg ihren Fürsten haben, der das Natürliche ins Erhabene zu gestalten weiß. Italiens Weg ist bekannt. Er geht von den Meisterwerken Ghibertis und Donatellos an Orsanmichele in Florenz bis zum Moses des Michelangelo. Er zeigt die Florentiner Marmorbilder stolzen Patriziertums bis zu den Ritterstatuen eines Gattamelata und Colleoni.

Früher denn in Deutschland ward hier der Schritt ins Nur-Weltliche getan. Die Renaissance ist da.

BAROCK

Georg Biermann-Charlottenburg.

Barock, das ist der katholischste Stil, den die Kunstgeschichte kennt, und es ist daher ohne weiteres verständlich, daß seine Heimat der Süden ist. Beim Klang dieses Namens denken wir zuerst an den Petersdom, an die Kirchen eines Fischer von Erlach, an die Bilder eines Greco, der den frühen, aber darum auch unerreichten Höhepunkt in der Malerei dieser Epoche bezeichnet, an Farbenrausch, Bewegung und viel Gold, das Altäre umfließt, Pfeiler und Simse umrandet. Gewiß, auch die Gotik war der Kirche untertan, aber diese hatte damals noch die Macht über die Welt des Abendlandes, war festgegründet durch Tradition und Glauben der Menschheit. Sie hatte nicht um ihren Bestand zu fürchten. Daher die Totalität einer Kultur, die schlechthin europäisch war, daher das Wachsen und Blühen dieses Stiles auf dem Boden einer durch ihren Glauben verbundenen Christenheit, und das Seltsamste dabei, daß die großen Wunderwerke dieser Zeit, die Dome, die sich von der île de France bis Bamberg und Naumburg wie Geschwister die Hände reichen, in den Ländern entstehen, die sich damals, als im Herzen Europas liegend, noch am engsten verbunden fühlten, in Frankreich und Deutschland. Diese Kirche hatte noch die Kraft, eine europäische Bewegung, wie sie die Idee der Kreuzzüge entfachte, zu führen, und es darf grade jetzt daran erinnert werden, daß im Bann dieser Idee unendlich viel deutsches und französisches Blut gemeinsam, wenn auch völlig zwecklos, vergossen worden ist. Die »ecclesia militans«, die sich im Barock verklärt, war existenzbedroht, zur Abwehr gezwungen. Die Reformation hatte die alte Kirche in ihren Grundfesten erschüttert, die Herde Christi in zwei feindliche Lager getrennt und sich nicht nur der Seelen, sondern auch der sehr realen Schätze bemächtigt, die für so manchen deutschen Fürsten die eigentliche Lockung zum Übertritt gewesen sind. Mit Gleichmut ließ sich dieser neuen Bewegung nicht beikommen, die neben dem Kampf der Geister deutlich auch ihre sozialen Symptome offenbarte, die den Bestand der Gesellschaft nicht weniger wie den der Kirche bedrohten. Es galt jetzt den Kreuzzug in Europa zu führen, das bis an die Grenzen Ungarns dem Protestantismus die Tore geöffnet hatte und dessen Nordstaaten, Skandinavien, aber auch England, längst der alten Kirche abgeschworen hatten. So rüstete der romanische Süden zum Kampf gegen den Norden. In Ignatius von Loyola war ein neuer Held dem bedrohten Papsttum entstanden. Es galt den Rationalismus der Aufklärung durch einen neuen Mystizismus niederzuringen, dem Menschen den Glanz und die Macht der alten Kirche auch bildhaft vor Augen zu führen. Während die Kunst des Mittelalters nur das Gemüt des Gläubigen berührte, Dienerin der Kontemplation war und das Gleichnis des Göttlichen suchte, will das Barock die Erregung bis zur Extase steigern, will Verklärung dieses siegreichen Kampfes der Gegenreformation sein. Keine Möglichkeit, die Illusion zu wecken, die nicht im Rausch dieser Idee versucht wird. Die himmlischen Heerscharen steigen leibhaftig herab, und das Heer der Heiligen, die um Christi willen ihr Blut vergossen haben, wird lebendig und zeugt für den Triumph des Glaubens. Wie könnte man diesen kirchlichen Stil je verstehen, ohne jene tieferen Untergründe zu erkennen, auf denen er in der Tat gewachsen ist. Gewiß, endlich ist dieses Barock der letzte ganz große europäische Stil gewesen, und es ist leicht zu begreifen, daß die in ihm wohnende repräsentative Kraft alsbald auch von den weltlichen Fürsten adaptiert wurde, wobei man eben nicht vergessen darf, daß das Rokoko als solches nur eine spezifische Nüancierung des Barock darstellt und daß eben in dem Augenblick, wo die Macht der alten Kirche endgültig — wenn auch nach Einbuße gewaltiger Provinzen — wieder gefestigt ist, wo sich das deutsche Kaisertum mit dem französischen Königstum als die treuesten Hüter des alten Glaubens erweisen, die neuen künstlerischen Errungenschaften auch weltlichen Zwecken dienstbar gemacht werden. Immer aber muß man an den Ursprung der Bewegung erinnern und daran, daß in dem Maße, wie etwa die Gotik zum weitaus größten Teil das Produkt französisch-deutscher Kulturverbundenheit ist, das Barock die Kunst des Südens war, der sich hier zuerst fast schrankenlos seinem Temperament hingibt, und daß diese Kunst, die fast ohne entwicklungsgeschichtliche Voraussetzungen geworden ist, ohne die Kraft der religiösen Idee niemals zu ihrer europäischen Bedeutung gekommen wäre. Dabei ist es immerhin merkwürdig, wenn auch leicht verständlich, daß, abgesehen von den beiden Ursprungsländern selbst, nämlich Italien und Spanien, die großartigste

PERMOSER: BÜSTENENTWURF

großartigste

Entfaltung dieses rein kirchlichen Barock der deutsche Süden und vor allem auch Österreich erlebt haben, die zuerst im Triumph der Gegenreformation der alten Kirche zurückgewonnen werden konnten, während Frankreich zum Beispiel, das sich trotz mannigfacher Zwischenfälle schließlich doch als der treueste Hort der alten Kirche erwiesen hatte, diesmal bescheiden zurücktritt, um dann im Zeitalter des Rokoko um so nachdrücklicher die Führung in Europa zu übernehmen. In Deutschland aber bezeichnet der Main jene Grenze, über die das kirchliche Barock nur ganz vereinzelt noch herausgekommen ist.

Wenn ich hier immer in erster Linie nur vom kirchlichen Barock spreche, so aus dem Grunde, weil dieses allein auch die künstlerischen Grundkräfte klar erkennen läßt. Denn im Dienste der Kirche konnten die Baumeister vom Schlage etwa eines Bernini oder Fischer von Erlach, konnten die Freskomaler und Bildhauer ihre Wunderwerke vollenden, und hier allein standen sie im Dienste jener transzendenten Idee, die ihren künstlerischen Kräften jene Weiten öffnete, die die weltliche Kunst niemals besaß oder besitzen konnte. Illusion zu geben, war der Sinn dieser Kunst, die zumal auf dem Gebiet der Plastik nach neuen Möglichkeiten suchte und leider auch neue Mittel fand (so den Stucco), die sich künstlerisch vor unserem Gefühl nur schwer behaupten. Die Vergewaltigung des Materials ist übrigens auch sonst eine der merkwürdigen Begleiterscheinungen dieses rasch zur Herrschaft gelangenden Stiles, der das Holz benutzte, als wenn es Stucco wäre und den Stucco, als wenn es sich um edlen Marmor handele. Von den der Materie innewohnenden eigenen Bildgesetzen wußte die Plastik des Barock überhaupt nichts mehr. Eine Gebärde der Ruhe gibt es fast nirgends. Der Mensch, der immer nur ein Engel oder ein Heiliger sein kann, wird in voller Plastizität dargestellt, und da der nackte Körper in dieser kirchlichen Plastik selten zu seinem Rechte kommt, muß das Gewand herhalten, um die innere Erregung der Figur dem Beschauer nahezubringen. In der Linienführung freilich sind diese Bildhauer wahre Meister, und das Gedehnte und Gestreckte ihrer Heiligen und Märtyrer wirkt auch auf unsere modernen Augen oft noch überzeugend. Im ganzen aber empfinden wir doch zu sehr das gewaltsam Gewollte der Gebärde, diese selbst als etwas viel zu Äußerliches und die gesamte „Innenkunst" eben nur als Dekoration, einerlei ob es sich um die Fresken, die Ölbilder oder aber die Werke der Bildhauerei handelt. Ausnahme allein die Architektur. Die Kirchen und Schlösser des Barock sichern dieser Kunstepoche allein den hohen europäischen Rang, und diese sind vielleicht überhaupt die letzten großen Zeugen dafür gewesen, was die abendländische Baukunst hat leisten können, als der Phantasie noch keine Grenzen gezogen waren und die Baukunst noch nicht den Vorschriften der Baupolizei unterstand.

ARCHITEKTUR UND PLASTIK

Peter Hand-NewYork

Die unschöpferische moderne Architektur ist als Blüte zeitgenössischer Eitelkeiten unpersönlich und dennoch aus einzelnen Persönlichkeiten gewachsen. Eitle Sucht, um jeden Preis die Form unseres Zeitgeistes zu enthüllen, eitle Sucht, auch jung und modern zu sein, eitle Sucht, nicht übersehen zu werden. Ein stilles Einvernehmen unter vielen, die Romantik als lügnerische Schwäche abzuschwören, wahr zu sein und mit verbissener Neuheitsgier zu zeigen, wie sich ein Gebilde konstruktiv aufbaut. Sie soll umfassend sein, und dennoch bleibt sie mit wenigen Ausnahmen, wo sie den Charm des Persönlichen trägt, klein und häßlich. Sie spricht zuviel von ihrem Werden, sie spreizt ihr Wissen wie Fangarme und will wirken durch ihre Offenheit. Private Angelegenheiten sollten aber besser in der Dunkelkammer der persönlichen Entwicklung verharren.

Das Spiegelbild ist verzerrt, denn es trägt den absichtlichen pädagogischen Geist. Die Wichtigkeit des Wissenden drängt sich allzusehr auf die sichtbare Ebene. Die Zeit, wo Kinder wissend wurden, zeugte den Sinn, wissend zu scheinen. Und dieses Scheinen spaltete den Edelstein des wirklichen Wissens. Nicht Resultate in eigener Entwicklung, sondern Werdegang hinter durchsichtigen Wänden ist das Ziel. Dem Laien bot man ein Schauspiel in der Wissenschaft, in der Kunst und im Sport. Populär wurde alles, auch die Kunst, ganz besonders aber die Architektur. Tausende schreiben über Architektur, und ihre Bücher wenden sich in erster Linie an den Laien. Der Architekt ist wenig Baumeister, aber dafür mehr Kunstgewerbeschullehrer oder Vortragender zum Wohle des Volkes, Popularität ist seine Sehnsucht. Wie Boxer und Ozeanflieger, wie Sänger und Filmhelden, so genießt er den Erfolg. Die selbstverständlichste Erfindung eines Architekten ist ihm Anlaß genug zu einer langatmigen populären Schrift, worin das Donnerwort »Sachlichkeit« inbrünstig den größten Raum einnimmt.

Um diesem Wort gerecht zu werden, wird gebaut, um dieses Wort dreht sich das eitle Spreitzen moderner Wandflächen. Das was aus dieser Zeit an schöpferischer Architektur hervorgegangen ist, ist sehr wenig, und dieses wenige ist gewachsen aus dem Feuer der Persönlichkeit. Man baut Konstruktionen der Konstruktion zuliebe, sachlich der Sachlichkeit zuliebe. Dieses aber sind Götter, die das Resultat einer Leistung niemals bestimmen werden. Das Endresultat ist von vornherein durch Intuition bestimmt, und die Sachlichkeit mit der Konstruktion ist nur das Handwerkliche. Die zukünftige schöpferische Architektur wird niemals von diesen Göttern bestimmt, sondern gerade diese werden nur Dienerrollen spielen müssen.

Die plastischen Elemente der neuen Architektur werden allein die Bindung mit dem Alten bringen, nur so bleibt das notwendige Fundament. Die Gestaltung selbst ist und bleibt unabhängig. Der neue Raum verdrängt jede künstlerische Leistung. Die Malerei und die Plastik wirken störend. Der Raum ist nicht mehr Umhüllung intensivsten Lebens, nicht mehr Träger geistiger Kräfte, nicht mehr Ruheraum des eigenen Geistes. Der sogenannte moderne Raum ist eine Konstruktion, ist das Bekenntnis eitler Kräfte, ist ein Gesang des Fleisches und eine Predigt der Sachlichkeit.

Das Buch hat Platz, jedoch nur deswegen, weil das Buch nach Bedarf in architektonischen Schränken verschwinden kann, es lenkt nicht ab. Das Bild aber und die Plastik lenken ab. Der Bewohner des Raumes aber soll niemals, selbst in den Augenblicken, die ihm ganz allein gehören sollten, von der Schönheit der Fläche des Raumes abgelenkt werden, er soll und muß dauernd die Aufgabe der Gestaltung des Raumes und die sachlichen Lösungen von architektonischen Schwierigkeiten bewundern, und mit ihm muß diese Bewunderung jeder Besucher des Hauses teilen. Heute besucht man seltener den Hausbewohner, dafür aber umso häufiger den geistigen Urheber der Architektur, den Gestalter des Raumes, worin der Raumsklave seinen Gast empfängt.

Wir sträuben uns mit Recht gegen alle solche Räume, wir wollen unsere Ruhe, wollen unsere Ablenkung, wollen unsere Konzentration und wollen, daß die Eitelkeit des Architekten weniger fühlbar wird. Die moderne Plastik tobt sich heute außerhalb des Raumes aus, obgleich gerade der moderne Geist von moderner Plastik und moderner Malerei umgeben sein sollte. Der moderne

RODIN: BALZAC

moderne

Mensch sehnt sich nach solchen Erlebnissen und muß diese Bedürfnisse der schönen Fläche wegen unterdrücken. Das Bedürfnis versucht der moderne Architekt dadurch zu lösen, daß er dem leidenschaftlichen Sammler einen besonderen Raum schafft, wo er gesammelte Erlebnisse an die Wand hängt und auf wohlgeordnete Sockel stellen darf. Der Arme darf dann, wenn er genußsüchtig wird, räumlich im Raum genießen.

Die schöpferische moderne Plastik unterscheidet sich eben von der alten Plastik gerade dadurch, daß sie keinen besonderen Platz verlangt, keine Einordnung will, denn sie ist weder erzählend noch dekorativ, sie ist ein eigenes Geschöpf, sie ist Form eines Erlebnisses, lebt ganz in sich und trägt in sich abgerundet das Erlebte an die Sichtfläche. Sie wirkt wie ein Erlebnis, welches sich in das Gefühl des Beschauers einschmiegen möchte. Nur dieses Ruhen im Gefühl des Beschauers wird den Raumbewohner vom Täglichen ablenken, so auch vom bewohnten Raum. Sein empfänglicher Geist wird erleben, wird beweglich, wird von sich selbst frei, stürzt sich in ein vergessendes höheres Wissen. Die moderne Plastik verlangt kein besonderes Licht, auch im Dunkeln ist sie fühlbar. Das Bewußtsein der gegenwärtigen Form wird den Bewohner beglücken. Nicht dekorativ darf die moderne Plastik sein, sondern sie muß sein wie ein gutes Buch, worin man nach Bedarf und mit Genuß lesen kann. Die moderne Plastik wird in Zukunft so gestaltet sein, daß der Besitzer ihren Standort nach Belieben ändern kann. Die Selbständigkeit des Werkes wird jeden Platz gern ertragen, ob Tisch, Fensterbank, Kamin, Fußboden, oder selbst die Hand, denn sie stellt keine Ansprüche an ihre Umgebung, ordnet sich überall ein, weil sie getragen ist von einem inneren Leben.

Plastik im Zusammenhang mit Architektur wird nur dann die höheren Ansprüche unseres Zeitgefühls treffen, wenn die Plastik der Modesucht fernbleibt und nicht nur ein modisch ornamentales Gewand wird, sondern ein Eigenleben innerhalb der Architektur, ein ethisches selbständiges Sein erzwingt.

Dort wo ornamentale Flächen abgestorben,
Dort wo nicht Eitelkeit Massen gestaltet,
Dort wo die Architektur ein Gebilde schafft nach ethisch ästhetischem Gesetz,
Dort wo die Baumassen sich der hygienisch dürstenden Menscheit unterordnen, dem intuitiven Schwung des Schöpfers folgen, nicht aber dem Konstruktions- noch Sachlichkeitsgott,
Dort besteht die Hoffnung, daß die Plastik die Architektur nicht mehr vergrämt,
Dort wird sie ihren Selbstzweck erfüllen,
Dort wird sie mit der Malerei Raum gewinnen und den Raumsklaven erlösen.

Dieses wird der Zeitpunkt sein, in dem sich das letzte Wollen des modernen Menschen, das letzte Wollen unseres Zeitgeistes konsequent und gesetzmäßig zu entwickeln beginnt. Diese Entwicklungsmöglichkeit aber ist nur der schöpferischen Architektur vorbehalten, der Architektur, die, durch produktive Höhe gestützt, nicht mehr gezwungen ist, eifersüchtig darüber zu wachen, daß nicht andere geistige Werte die krampfhaft erkämpften Wirkungsmöglichkeiten über den Raumsklaven zerstören.

PLASTISCHE ELEMENTE IN DER GEGENWÄRTIGEN MUSIK

Hans Mersmann-Berlin.

Seit die Romantiker von der Verschmelzung der Künste träumten, seit Skrjabin seine nie erfüllte Symphonie aus Wort, Ton, Licht und Düften konzipierte, redete man viel von der Einheit der Künste. Es ist das Vorrecht unserer Zeit, mit Stilen, Epochen und Kulturen zu jonglieren, über Jahrhunderte oder Jahrtausende hinweg »Gleichzeitigkeiten« festzustellen, sich mit gotischer oder ägyptischer Plastik verwandt zu fühlen.

Ähnliche Leichtfertigkeit verwischt auch die scharfen Grenzen zwischen den Künsten. Mag Expressionismus in Malerei, Plastik und Dichtung als Lebensäußerung des gleichen Geistes verständlich sein, so wird dieser Begriff, auf die Musik übertragen, zum leeren Schlagwort. Die Erscheinung Schönbergs, dessen Musik man zum ersten Male als expressionistisch bezeichnete, ist viel zu kompliziert, viel zu tief noch an impressionistische Zersetzung des Klangbilds, an sublimste, zerfaserte Romantik gebunden, um sich diesem Schlagwort unterzuordnen. Es zeigt sich, daß die Musik eigene Lebensgesetze hat, die sich nicht ohne Gefahr mit denen der anderen Künste vermischen lassen. Es war von der Perspektive der Romantik und des Impressionismus aus verständlich, in der Musik malerische Werte zu suchen, ihre Klangwerte nicht nur mit Farbvorstellungen assoziativ zu verbinden, sondern auch bestimmte Stilmerkmale der Malerei für sie in Anspruch zu nehmen. Man sprach von Chiaroscuro, von Auflösung der Konturen, von Valeurs in der Musik. Die Berechtigung für die Anwendung solcher Begriffe schien gegeben. Es ist kein Zufall, daß diese Verbindung mit der Malerei aus dem heutigen Schrifttum über Musik so gut wie geschwunden ist. Gegenwärtige Musik läßt derartige Parallelen kaum noch zu. Man suchte andere. Aus den Schlagworten einer linearen, primitiven, horizontalen Musik ergaben sich neue Beziehungen. Sie führten nicht zur Malerei, sondern zur Architektur und zur Plastik.

Ein Blick auf die Vergangenheit lehrt, daß die Grenzverwischung zwischen den Künsten auch historisch unhaltbar ist. Immer stand an entscheidenden Stellen Musik den anderen Künsten gegenüber. Italien übernahm im 16. Jahrhundert die Führung in der Musikgeschichte erst, nachdem die großen Höhepunkte in Malerei und Plastik hinter ihm lagen. Deutschland schuf zwischen 1600 und 1750, also zwischen Schütz und Bach, eine musikalische Kultur, die zu den höchsten gehört, die es je gab, in einer Zeit, als seine Literatur und seine bildenden Künste völlig verfallen waren.

Im 19. Jahrhundert verschwimmen diese Grenzen. Beethoven prägte der Instrumentalmusik die ganze Skala menschlicher Leidenschaften auf. Die Musik, die vorher nach eigenem Gesetz gelebt hatte, neigte sich den Ausdrucksbezirken aller Künste zu. Eine heroische oder pathetische Atmosphäre wurde in ihren Ausdrucksmitteln festgelegt. Die Farbe als Element wurde lebendig. Die vorher unzerstörbare innere Einheit der Elemente wurde gefährdet.

Dadurch war die Krise des 19. Jahrhunderts bedingt. Sie liegt in der Überwertigkeit der Harmonik. Für das Wachstum von Melodik und Rhythmus waren natürliche Grenzen gegeben. Die Harmonik aber entfaltete sich weiter, löste alle Logik der Klangverbindungen, trieb in die verfließenden Grenzen der Chromatik hinein, welcher der »Tristan« sein Leben verdankt, und endete in sublimster Durchleuchtung des Einzelklangs, der, nur noch Eigenwert, keine Kraft der Verbindung mit seinem Nachbarklang mehr hatte, in der Haltung des Impressionismus.

Die Zersetzung des impressionistischen Klangbilds reicht bis in unsere Tage hinein. Die Reaktion dagegen, wie sie sich in Bartòks, Strawinskys, Hindemiths Frühwerken mit elementarer Gewalt durchsetzte, ist Chaos. Eine zerfetzte, mit vitaler Kraft geschleuderte Melodik, stampfender, aus den Kräften des Volkstums herauslodernder Rhythmus, Ballung von Klängen zu erdrückender Wucht — das sind Stilmerkmale einer neuen, gegen die Zersetzung des Impressionismus gewendeten Musik. Aber auch dies alles hat mit Plastik nichts zu tun.

Doch schon sind Elemente eines dritten Stilkreises erkennbar. Es ist wiederum Reaktion. Denn die Freude am Chaos ist zu allen Zeiten der Entwicklung nur Durchgang gewesen. Das Kunstwerk strebt von neuem nach Ordnung, Form, Gestalt. Die Musik ist weder Farbspiel noch Chaos. Sie baut, prägt, meißelt. Hier tauchen zum ersten Male Vergleichswerte mit der Plastik auf.

EDGAR DEGAS: TÄNZERIN

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

auf.

Einige Verallgemeinerungen müssen hier eingeschaltet werden. Wenn es eine innere Gleichstellung zwischen den Künsten gibt, so beruht sie auf einer ähnlichen Schichtung der Elemente. Die Musik hat zwei Dimensionen: Horizontale und Vertikale. In der Horizontale liegt die Melodie, in der Vertikale die Harmonie. Die Musik der letzten drei Jahrhunderte ist ihrem Wesen nach begleitete Einstimmigkeit. Alle Kraft ist in dem melodischen Ausdruck gesammelt. Dieser liegt, so könnte man sagen, in der Fläche. Je kantabiler, unmittelbarer eine Melodik ist, um so mehr haben wir bei ihr das Gefühl der Fläche. Will man den Vergleich mit der Malerei noch weiter führen, so ist die Melodik Träger der Konturen, die Harmonie aber Träger der Farbwerte. Die Musik gleicht zunächt einer Art von Malerei, wie etwa der nazarenischen, in welcher die Farben Sachwerte, aber nicht Ausdruckswerte sind. Wie in der Malerei, so wächst allmählich auch in der Musik der Eigenwert der Farbe. Wächst so weit, daß schließlich das Übergewicht der Farbe die Konturen bedroht, unterhöhlt, vernichtet. Das ist die Situation im Impressionismus, in dem die Gesetze für Musik und Malerei zusammenfallen. Wo bleibt da Raum für die Plastik? Es gibt eine Art von Melodik, die (unserm Gefühl nach) nicht in der Fläche, sondern im Raume liegt. Sie ist nicht zielstrebig, nicht ständig durch die Beziehung von Leitton und Grundton an eine Ebene, an eine Fläche gebunden. Bei ihr wächst zum ersten Male das Empfinden von einer Spannung im Raume. Wesentlichstes Kennzeichen: diese Art von Melodik duldet keine Begleitung, keine Harmonie, keine Farbe unter sich. Darin liegt das stärkste Kriterium ihrer Raumspannung. Stellte sich vorher die Parallele mit der Malerei von selbst ein, so kann man hier zum ersten Male eine Gleichsetzung zwischen Musik und Plastik verantworten.

Aus einer solchen raumgespannten Melodik wird Polyphonie. Sie kann sich nicht mit Klängen oder Farben verbinden, sondern wächst mit andern selbständigen Stimmen, die nach gleichem Gesetz schreiten, wie sie selbst, zu einem Ganzen. Stimme wächst aus Stimme. Versteift sich die Polyphonie zum Kanon, so schreitet jede Stimme mit unerbittlicher Gesetzmäßigkeit den gleichen Weg. Vertikale klangliche Bildung versucht das Schreiten der Melodien in der Fläche des Klanges zu verschmelzen. Aber die Raumspannung der Polyphonie erweist sich als Stärke. Das ist Plastik. Aber das ist auch Architektur.

Hier finden wir die Brücke zum Schaffen der Gegenwart. Die Epoche der unbegleiteten vokalen Polyphonie lag vor 1600. Sie umspannte zuletzt, während sie schon im Verfall begriffen war, in Italien auch das mehrstimmige, gesellschaftlich bedingte Lied (Madrigal); ihrem Wesen nach aber war sie Kirchenmusik. Wie sie von innen heraus und tief eingebettet lag in der Liturgie, so entsprach ihre Raumspannung auch dem Orte, in dem sie erklang: der Kirche. Eine Messe von Dufay wölbt sich wie die Kuppel des Domes, in die sie hineintönt.

Entscheidende Strömungen der gegenwärtigen Musik knüpfen an die ältere Musik an. Sie überspitzen sie, bereichert um das Wissen der drei dazwischen liegenden Jahrhunderte, ins Absolute. Das unserer Zeit geläufige Schlagwort einer linearen Musik meint eine Mehrstimmigkeit, in welcher jede Stimme auf Kosten aller Traditon und aller gewohnten Schönheitsgesetze ihren Weg durchläuft. Die Führung der Stimmen stand außerhalb der Skala von Konsonanz und Dissonanz. Aber sie blieb Vereinzelung, Experiment. Die wölbende Kuppel des gotischen Doms stand nicht mehr schirmend und begrenzend über ihr.

Arnold Schönberg, der einzige große Revolutionär der neuen Musik, schrieb vor kurzem drei Satiren für gemischten Chor, in denen er sich gegen archaistische, neuklassizistische und folkloristische Strömungen unserer Zeit wendet. Er verspottet alle diese, wie ihm scheint, bequemen Kompromisse von der Warte einer hohen Meisterschaft aus und legitimiert diese Meisterschaft durch eine Streicherpolyphonie, in der alle Künste der Niederländer: vierfacher Kanon, Krebs- und Spiegelkanon angewandt sind. Diese Anknüpfung an die artistische Überspitzung der Polyphonie um 1500 ist symbolisch für einen Musiker, dessen Entwicklung nur vom Blickpunkt der Zersetzung eines spätromantischen oder impressionistischen Weltbilds zu verstehen ist. Hier ist der Wille zur plastischen, betont unfarbigen Gestaltung extrem zugespitzt. Die Raumspannung der Musik erreicht eine Kraft und zugleich eine Härte, welche sie seit Jahrhunderten nicht mehr besessen hat. Gerade in Schönbergs Kreis begegnet uns eine ähnliche Einstellung immer wieder. Vielleicht ist ihr stärkstes Dokument die Einführung, die Alban Berg seinem Kammerkonzert

mitgibt, in der er nachweist, daß im Finale dieses Werkes alle drei Sätze mit mathematischer Präzision aufeinander projiziert sind. Diese Gleichzeitigkeit dreier nach eigener Gesetzmäßigkeit ablaufender Formen ist ein Experiment von einmaliger Kühnheit. Es ist zugleich in seiner Idee stärkstes Bekenntnis zu einem »plastischen« Musikideal. Hier aber läßt sich die entscheidende Frage nicht umgehen: empfindet unser Ohr diese Musik als plastisch?

Das Ohr versagt. Oder vielleicht besser: es rettet sich in die Naturgesetze seines eigenen Wesens und damit zugleich des Wesens der Musik. Es spottet der Erkenntnis, des zürnenden Verstandes, der ihm den Sachverhalt der drei aufeinander projizierten Sätze dringlich einredet. Aber es nimmt diesen Sachverhalt nicht wahr.

Wir stehen an einer gefährlichen Grenze. Die plastische Idee der neuen Musik erweist sich stärker als die plastische Wahrnehmbarkeit. Die jungen Komponisten, die vor einem Jahrzehnt eine lineare Polyphonie von größter Konzessionslosigkeit schrieben, die im mehrstimmigen Satz jede innere und äußere Bindung zwischen den Stimmen preisgaben, wie Krenek, Haba, Erdmann, stehen heute an einer ganz andern Stelle. Allzu nahe lag die Grenze experimentierender Abstraktion. Kein Zufall: gerade die »linearsten« Quartette und symphonischen Musiken dieser Komponisten sind heute nicht mehr lebendig.

An wenigen Stellen gelingt es. Die Jugendmusik, die im inneren Anschluß an die Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts eine Lebenshaltung erstrebte, die man vielleicht plastisch zu nennen berechtigt ist, führt Ludwig Weber zu seinem »Christgeburtspiel«. Diese sparsame, oft nur Männer-, Frauenchor und Instrumente gegeneinanderstellende Partitur ist an mehreren Stellen in der Tat plastisch. So am Anfang, wo den Frauenstimmen, die den Choral »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« intonieren, der Männerchor mit dem kraftvollen, rhythmisch bewegten Weihnachtsruf »Alle Welt springt« gegenübertritt. Diese Plastik wird auch vom Ohr als solche erfaßt. Sie drängt das ganze Spiel von der Fläche einer oratorischen Darstellung in den mit Bewegung erfüllten Raum: in das feierliche Schreiten tänzerischer Ausdrucksform.

Damit ist zugleich eine neue Frage aufgerollt; wesentlichste Ausdrucksform gegenwärtigen Lebens in der Musik ist die Oper. Auch in ihr suchen wir nach plastischen Tendenzen. Sie fallen zunächst mit dem zusammen, was man in einem sehr wesentlichen Typus der heutigen Oper als symphonisch zu bezeichnen pflegt. Das Orchester der romantischen Oper untermalte das dramatische Geschehen. Dabei ist die Frage unwesentlich, ob die Basis dieser Untermalung eine illustrierende oder psychologische ist. Drama und Musik liegen in einer Fläche. Auch hier spannt sich die Fläche zum Raume, in dem die Musik sich dem Drama gegenüberstellt. Der dramatische Ablauf der Szene wird musikalisch von einer Passacaglia oder einer Fuge getragen. Die Musik ordnet sich dem Drama nicht unter, sondern verschmilzt auf einer anderen Ebene mit ihm. Das ist die Lage in Alban Bergs »Wozeck«, in Hindemiths »Cardillac«, in Strawinskys »Ödipus Rex«. Auch im Liede werden Ansätze in dieser Richtung unternommen; Hindemiths »Marienleben« formuliert einen neuen Typus des Liedes.

Hier handelt es sich nicht mehr allein um musikalische Gesichtspunkte. Nicht die Musik ist plastisch, sondern ihr Verhältnis zum Drama; nicht ein musikalischer, sondern ein dramatischer Stiltypus wird hier aufgestellt. Man konnte ihn mit Recht als episch oder als statisch bezeichnen. Das Dramatische als deutbares Geschehen trat zurück; es verlor jede Unmittelbarkeit, jede Kraft der Dynamik. Was auf der Bühne vor uns abrollt, ist nicht Drama, sondern Spiel. So könnte man die Tendenz dieses Operntypus nicht nur in einer Entwicklung vom Dynamischen zum Statischen oder vom Dramatischen zum Epischen sehen, sondern auch in einer Entwicklung vom Malerischen zum Plastischen.

Wir wollen die Beziehungen von Musik und Plastik nicht überschätzen. Sie liegen nicht so in der Sichtbarkeit wie die Beziehungen zwischen Musik und Malerei. Aber der Gegensatz zu allen malerischen Tendenzen führt die Musik von selbst in die Nähe der Plastik. Unsere Zeit, von der wir glauben, daß sie seit Jahrhunderten zum ersten Male wieder Bildhauer von Größe hervorbrachte, kommt auch in der Musik über dreihundert Jahre begleiteter Einstimmigkeit hinweg zur Polyphonie. Sie ist nicht mehr Flächenausdruck, sondern Raumspannung. Schon das mag genügen, um trotz aller Zweifel im einzelnen eine tiefe Gemeinsamkeit im Grundsätzlichen festzustellen.

MEDIZIN

DER PSYCHOLOGISCHE GEDANKE IN DER MEDIZINISCHEN ENTWICKLUNG.

Karl Birnbaum-Berlin.

Wie allenthalben an der Kultur- und Geistesgeschichte der Menschheit, lassen sich auch an der Weltmedizin, an Heilwissenschaft und Heilkunst, charakteristische Wegerichtungen verfolgen, die sie im Laufe ihrer Entwicklung gegangen sind, und bezeichnende Leitideen erkennen, die diesen Verlauf bestimmt haben. Zwei Grundprinzipien machen sich dabei, die ganze Medizingeschichte durchziehend, vor allem und immer wieder geltend: das somatologische (körperliche) und das psychologische Prinzip, um sie sogleich kurz und schlagwortartig mit genügender Charakteristik durch das Wort hier festzulegen. Der somatologische Grundgedanke bietet dem Fernerstehenden nur ein begrenztes Interesse. Lediglich um die Körperlichkeit des Menschen sich bewegend, nur physisch-materielle Faktoren für Krankheitswesen und -behandlung heranziehend, läßt er sich unmittelbar aus der Natur der Medizin ableiten, ist gewissermaßen mit ihr selbst gegeben, und wir verstehen es daher ohne weiteres, wenn wir somatologisch gerichteten Epochen in der Medizingeschichte begegnen und sie schließlich immer stärker vorherrschen sehen. Ganz anders der psychologische Gedanke: Seine Quellen liegen zum Teil in ganz anderen Sphären des Kultur- und Geisteslebens, sein immer erneutes Auftreten im medizinischen Bereich geht vielfach auf ganz andersartige menschliche Tendenzen, auf fernerliegende Geistesströmungen, auf vielgestaltige Kräfte anderer Lebenskreise zurück. Es nehmen daher die psychologisch gerichteten Epochen in der Weltmedizin in ganz anderem Maße als die somatologischen an dem Kulturgeschehen der Menschheitsentwicklung teil, und so bedeutet denn auch die Verfolgung des psychologischen Gedankens in der Medizinhistorie ganz anderes als die des somatologischen: nicht ein beschränktes Stück Fachgeschichte, das nur wenige angeht, sondern ein Stück geistiger Menschheitsgeschichte überhaupt, widergespiegelt und beleuchtet von einem ihrer wichtigsten Teilgebiete her.

So überraschend es nach dem eben Gesagten auf den ersten Blick erscheinen mag: Gerade der psychologische Grundgedanke gehört — vielleicht mehr als der körperliche — zu den Urgedanken der Medizin. Er reicht geradezu zurück bis in die Frühzeit der Menschheit, die selbst freilich zugleich schon unerwartete Ansätze zu einer körperlichen Medizin (in Form von chirurgischen Schädeleröffnungen und dergleichen) verrät. Allerdings muß man ihn erst aus den Entstellungen und Verkleidungen, in denen ihn das primitive Geistesniveau der Urzeit versteckt hält, befreien und herausschälen. Die instinktive Neigung des vorgeschichtlichen Menschen, alle Erscheinungen, die ihm in seiner Lebenssphäre bedeutsam gegenübertreten und die drohend in sein Leben eingreifen, zu beleben und zu beseelen: diese animistische Neigung läßt ihn auch in der Krankheit und hinter ihr unfaßbare beseelte Gewalten sehen: die Dämonen, die Geister als die primitiven Personalisierungen, in denen sich für die Urvölker — wie auch jetzt noch für die „Naturvölker" — der naturhafte Vorgang des Krankheitsgeschehens projiziert; sie stellen somit die ersten Formen dar, in denen sich der spiritualistische medizinische Gedanke am ursprünglichsten auswirkt, ebenso wie die Dämonenvertreibungen im Zusammenhang damit die urtümlichsten Heilbestrebungen abgeben, in denen sich die spirituelle Krankheitsbehandlung realisiert. Freilich hebt sich diese „psychologisch" gerichtete Heilkunst nicht scharf und selbständig aus dem Kulturleben der Urvölker heraus. Die der Frühzeit eigene enge Verbindung, ja selbst Verschmelzung der verschiedenen Geistessphären bringt es von selbst mit sich, daß hier die medizinisch-dämonologischen Anschauungen ebenso in den Kreis religiöser Vorstellungen wie die dämonologisch-therapeutischen Tendenzen in den des religiösen Kults verwebt sind. Speziell die magisch-religiösen Kulthandlungen, ausgeübt von Priestern nach Art der Schamanen und Medizinmänner der noch lebenden Naturvölker, sehen wir im Dienste dieser primitiven spiritualistischen Medizin vertreten.

Es verrät deren tiefe Verwurzelung im menschlichen Geist, daß wir ihr noch in einer weit späteren Zeit und auf einer ungleich höheren Kultur- und Geistesstufe: bei den Kulturvölkern des Altertums in ganz ähnlichen gedanklichen Formen wie in der Vorzeit begegnen. Freilich verliert dieses Krankheitsdämonentum und seine magische Bekämpfung in der heiteren Geisteswelt und freieren Naturauffassung des antiken Griechentums seinen beklemmenden Charakter. Der Heilgott wird hier zum Helfer, der psychisch-religiös anzugehen ist, sein Kult vollzieht sich als typischer Heilkult, die ihm geweihten Asklepien werden zu Stätten priesterlicher Heiltätigkeit, und der dort ausgeübte „Tempelschlaf" wird zur besonderen seelischen Behandlungsmethode, innerhalb deren die Kranken im Traum Offenbarungen und Eingebungen von seiten des Heilgottes erfahren, um sie weiterhin von den Priestern für die therapeutische Verwertung gedeutet zu bekommen. Späterhin wurde allerdings von der hellenischen Medizin — und dies muß als ihr unauslöschbares Verdienst gebucht werden — diese spiritualistisch-theurgische und thaumaturgische Heilweise verlassen zugunsten einer ungleich hochwertigeren somatologischen, die sich auf die Erfahrungen über die rein körperlichen Zusammenhänge und Krankheitsvorgänge beim Menschen stützte. Beherrschend schon in der Hochblüte griechischer Medizin, der hippokratischen, ist sie schließlich zur Grundlage für die ganze Weltmedizin geworden.

Und doch: diese magisch-dämonologische Form des psychologisch-medizinischen Gedankens erwies sich als stark genug, um trotz gewonnener höherer Einsicht immer wieder in der Medizingeschichte sich durchzusetzen. Neue Zuflüsse aus vorwiegend religiösen Quellen gaben ihr auch späterhin noch neue Kraft. Zunächst nahm das Frühchristentum, trotz aller seiner höheren Glaubenswerte einem primitiven Dämonenglauben durchaus nicht entfremdet, diese magische Heilkunde wieder auf, und so finden wir

auch nach dem Untergang der Alten Welt in einer neuen weltgeschichtlichen Phase und in wesentlich verändertem geistig kulturellen Rahmen eine analoge Heilkunde wieder: Wiederum gab hier der Besessenheitsglaube die Grundlage der Krankheitsanschauungen ab, standen unter den Heilmethoden die vom Geiste her wirkenden Mittel: Handauflegen, Besprechungen und dergleichen, an erster Stelle, und boten sich als Heilkundige die priesterlichen Exorzisten dar, die geradezu als religiös orientierte Psychotherapeuten gelten müssen.

Dieser dämonologisch-medizinische Gedanke begleitet dann noch die folgenden Jahrhunderte bis in die Spätzeit des Mittelalters hinein, um schließlich noch einmal seine populärste Formung und zugleich seine krasseste Entartung in der Sphäre des Hexenwahns zu finden, der zum Teil auf Kranke (speziell psychisch Kranke) sich bezog und seine therapeutischen Äquivalente in den mit den entsprechenden psychischen Mitteln arbeitenden Teufelsbeschwörungen und -austreibungen bot. Dann aber verfiel diese Frühform der spirituellen Medizin immer mehr und sank in die geistigen Unterschichten des medizinischen Aberglaubens und des Kurpfuschertums herab, wo sie noch jetzt in den verschiedenen Formen medizinischen Sektenwesens und der Laienmedizin: Gesundbeterei, christian science und ähnlichem, ein kümmerliches, von Selbsttäuschung und Fremdbetrug sich nährendes Dasein fristet.

Erst nach der Erschütterung dieser dämonologisch-abergläubischen Auffassung vermochte das psychologische Prinzip im medizinischen Bereich auf eine höhere Stufe zu gelangen. Freilich bedeutete dieser Fortschritt noch keine eigentliche wissenschaftliche Klärung als nur den Übergang zu spekulativ-gedanklichen Neuanschauungen. Die aufblühende, der Naturerfassung und Naturphilosophie zugewandte Geistesrichtung der Renaissance, die zugleich die selbständige Gewinnung einer Anschauung vom Menschen wesentlich förderte, sie gab auch dem medizinisch-spirituellen Moment einen neuen, höheren Inhalt: An Stelle der von außen wirkenden Dämonen setzte sie eine vom Seelischen geleitete Lebenskraft, die von nun an der Medizin lange erhalten bleibt, wenn sie auch im Laufe der Zeit wechselnde Formengestaltungen annimmt. Am Beginn dieser naturphilosophisch-psychovitalistischen Gedankenrichtung steht bezeichnenderweise jene geistig umfassende ärztliche Persönlichkeit, die den Übergang zur modernen Medizin einleitet: Parazelsus (1493—1541). Wiewohl selbst noch nicht völlig vom Dämonenglauben seiner Zeit frei, verlegte er doch bei tiefreligiöser Gesamtauffassung das wirksame Prinzip des Krankheitsgeschehens nicht mehr in das Geisterwesen, sondern nach innen in die Seele. Er erkennt neben dem Ens dei und den von Gott auferlegten, durch die Kraft des Glaubens zu heilenden Krankheiten das Ens spirituale, das Seelische in seinem Einfluß auf Körper und Krankheit sowie auch die Heilwirkung der Gedanken, die spirituelle Heilkraft, an.

Philosophische Anschauungen, wie vor allem wohl die von Spinoza, die gerade auch die Bedeutung des Seelischen für das Naturgeschehen heraushoben, mochten weiterhin das ihrige dazu beitragen, diese neuen medizinisch-psychologischen Grundanschauungen in der Folgezeit aufrechtzuerhalten, und so führt dann über annähernd zwei Jahrhunderte hinweg eine geistige Brücke von dem Ens spirituale des Parazelsus zunächst zu dem Archäus des van Helmont (1577—1644): jenem stark mystischen, vom Magen aus den Organismus aufbauenden und die vitalen Erscheinungen von der Idee her bestimmenden Lebensprinzips, dessen Veränderungen (durch die psychischen Einflüsse der Leidenschaften, Affekte und dergleichen) zur Krankheit führen; und dann weiter zu dem Animismus von Stahl (1660—1734), in dem diese neue psycho-vitalistische ärztliche Auffassung ihre bedeutsamste Prägung und ihren wirkungskräftigsten Ausdruck fand. Hier wird die Seele, anima sensitiva, zur wirksamen, das Körpergeschehen regelnden Lebenskraft, hier stellt sich Krankheit als Störung der von der Seele angeordneten Bewegung, als Hemmung der Wirksamkeit der Seele durch ein fremdartiges Motiv (idea) dar, welches selbst dem Sinn oder dem Gemüt oder anderen körperlichen Funktionen entspringt. Es ändert nichts an der grundsätzlichen historischen Bedeutung dieses nicht genügend empirisch gestützten animistischen Lebensprinzips von Stahl, daß es im Laufe der stärker naturwissenschaftlich-empirisch gerichteten Einstellung der Medizin speziell diese psychische Komponente nicht aufrechtzuerhalten vermochte und daß dieser psychovitalistische Gedanke seine Bedeutung zugunsten eines reinen Vitalismus, also einer ohne vorherrschendes seelisches Prinzip wirksamen allgemeinen Lebenskraft, späterhin mehr und mehr einbüßte. Doch will es scheinen, als ob auch noch seiner modernsten Formulierung mit seiner Anerkennung wirksamer Zweckmäßigkeits- und Zielstrebigkeitstendenzen im Lebensgeschehen des Organismus: als ob speziell diesem Neovitalismus nicht ganz jeder innere Zusammenhang mit einem ordnenden geistigen Prinzip fehlte.

Seinen Kulminationspunkt — wenigstens was Vielseitigkeit der Ausstrahlungen und Maßlosigkeit der Formengestaltungen angeht — erreicht dann der psychologisch-medizinische Grundgedanke in jener Kulturepoche, die ihrer ganzen Gedankenwelt wie ihrer denkerischen Einstellung nach mehr als jede andere dazu angetan war, dem Seelischen im weitesten Umfange eine beherrschende Stellung in der Anschauung vom Menschen und seinen Krankheiten einzuräumen: im Zeitalter der Romantik.

Die Neigung der romantischen Geistesepoche und insbesondere der sie bestimmenden Naturphilosophie von Schelling, alle Naturerscheinungen nicht sowohl empirisch-wissenschaftlich als in intuitiver geistiger Schau spekulativ zu erfassen; die Art, wie sie für den Menschen und seine Teile eigenartige Entsprechungen zu anderen Phänomenen des Universums festsetzte, analoge Polaritäten aufstellte und dabei vor allem Körperliches und Seelisches in vielseitige Zuordnungen und engste Beziehungen brachte; weiter ihr allenthalben hervortretender und daher auch ihre Anschauung vom Menschen durchziehender Hang zum Mystisch-Irrationalen und Übersinnlichen und schließlich nicht zum wenigsten der Reiz und die Anziehungskraft, die speziell auf sie verborgene, okkulte Kräfte des Seelenlebens ausübten: alles dies spielt auch in die romantische Medizin hinein, gibt ihr die wissenschaftliche Nahrung und Richtung und drückt ihr das charakteristische Gepräge auf. So läßt sich denn in den verschiedensten Geistesäußerungen dieser heilkundlichen Romantik immer wieder die Vormachtstellung des Seelischen herauserkennen: Sie bringt den Menschen mit dem Weltall, der Weltseele, dem

BOURDELLE, DENKMAL ADAM MICKIEWICZ ZU PARIS

dem

Gesamtkosmischen in Verbindung und läßt ihn speziell in Krankheitszuständen dem Geist der Natur, dem Leben der Geister näherkommen. Sie verbindet Leib und Seele (dies ihr hochwertigster medizinischer Standpunkt) zur Einheit des Organismus, läßt den Leib zum Ausdruck der Seele, die Seele zum Bildner des Leibes werden und macht das unbewußt bildende Leben, das vernünftig bildende Unbewußte zum Urquell des Lebensgeschehens. Von den Ganglien des Leibes, dem in ihm verankerten Unbewußten, leitet sie die Tiefenkräfte der Seele ab und mit ihnen zugleich jene übernatürlichen prophetischen, hellseherischen und sonstigen magischen Erscheinungen, wie sie sie im Somnambulismus zu erblicken glaubt und als ein Hineinragen der Geisterwelt in das natürliche menschliche Geschehen deutet. Auch die Dämonen, die speziell in den Bauchorganen ihren Sitz haben, leben für sie wieder auf als Urheber der Krankheiten und lassen zugleich wieder eine theologisch-ärztliche Behandlung im Sinne der Besessenheitsvertreibung und -beschwörung aufkommen. Der tierische Magnetismus als eigenartige, dem Weltall entstammende allgemeine Naturkraft wird des weiteren von der romantischen Medizin lebhaft aufgegriffen und gewinnt als neue „magnetische" — in Wirklichkeit freilich seelische — Heilbehandlung, die besonders auch ihren Einfluß auf den Willen ausübt, besondere praktische Bedeutung. Und schließlich wachsen sich die Krankheiten selbst für sie zu Produkten seelischer Exzesse, der Leidenschaften und selbst der Sünde aus; der seelenkundige Arzt mit christlicher Gläubigkeit wird damit der gegebene Heilkünstler. Zu solchen spirituellen Anschauungen, die in mehr als einer Hinsicht den magisch-dämonologischen Frühzeiten der Medizin sich annäherten, um in anderer sich in den Höhen religiöser Mystik zu verlieren, haben sich mehr oder weniger die hervorragendsten oder wenigstens die am stärksten hervortretenden Vertreter der romantischen Medizin: ein Carus, Eschenmayer, Justinus Kerner, Kieser, Ringseis und viele andere bekannt, so daß sie wenigstens für eine Reihe von Jahrzehnten als die beherrschenden gelten müssen. Sie trugen freilich mit ihrer Überspannung, ihren Auswüchsen einer spekulativen Ideologie von vornherein die Triebkräfte für einen Rückschlag schon in sich selbst, der denn auch den Naturgesetzmäßigkeiten aller geistigen Bewegungen gemäß auf dem Fuße folgte. Die Selbstbesinnung brachten wieder allgemeinere geistige Strömungen des Jahrhunderts: zunächst von der Philosophie her der aufkommende Positivismus und Empirismus, des weiteren von der Naturkunde her die aufblühende exakte (experimentelle usw.) Forschung und der auf ihren immensen Erfolgen sich aufbauende naturwissenschaftliche Materialismus. Eine solche, nur noch das Experiment und die objektive Beobachtung sinnlich faßbarer Vorgänge anerkennende Geistesrichtung ließ nun im ganzen Gebiet der Medizin nur noch eine reine und bedingungslose somatologische Einstellung zu. Für sie erwies sich immer klarer und weitergehender der Mensch als eine bloße Maschine, die lediglich physikalischen und chemischen Naturgesetzen folgt, und die Krankheit dementsprechend nur als eine Störung in diesem physikalisch-chemischen Naturgeschehen, die durch entsprechende physisch-materielle Heilfaktoren zu beheben war. Für das Seelische blieb in diesem physikalisch-chemischen Getriebe körperlicher Lebens- und Krankheitsvorgänge nun weder Platz noch Möglichkeit. Die Seele wurde vielmehr gewissermaßen mechanisiert, das Leben entseelt, der Geist bestenfalls zu einer Art Sekretionsprodukt des Gehirns in der Art, wie der Harn als ein solches der Niere sich erwies. Und so ist es denn bezeichnend, daß gerade jene medizinische Epoche, die, vom Entwicklungsstandpunkt aus gesehen, die denkbar größten Fortschritte der ganzen Weltheilkunde in sich zusammendrängte, daß gerade diese Zeit weitestgehenden ärztlichen Organspezialistentums und verfeinertster medizinischer Technik der Organuntersuchung und -behandlung eine völlige geistige Blindheit für alles das aufwies, was in der Medizin irgendwie mit dem Seelenorgan zusammenhing. Auch diese Hochblüte strengster medizinischer Objektivität und Exaktheit barg in ihrer Einseitigkeit den Keim zu einer neuen Wendung und — was hier das gleiche bedeutet — zu einer erneuten Anerkennung des psychologischen Gedankens in sich. Es ließ sich auf die Dauer nicht übergehen: So wie der naturwissenschaftliche Materialismus trotz ungeheuerlicher Tatsachenanhäufung schließlich eine geistige Leere zurückließ und tiefere geistige Bedürfnisse unbefriedigt ließ, so vermochte auch die materialistische Medizin eine vertiefte ärztliche Auffassung vom kranken Menschen und seiner Heilbehandlung schließlich nicht zu befriedigen. Zunächst und vor allem machte die moderne Kulturkrankheit der Neurose, die, zwar früheren Epochen nicht ganz fremd, doch jetzt ganz anders als medizinisches Zeitphänomen hervortrat, ihre Rechtsansprüche an ärztliches Denken und Handeln geltend. Es verstand sich von selbst: Jene funktionellen nervösen Störungen, in die das moderne Leben mit seinen äußeren Erschwerungen und inneren Verwicklungen den Kulturmenschen hineindrängte, in die die kaum noch lösbare Spannung zwischen seelischen Lebensansprüchen und Bedürfnisse und ihrer Befriedigung, zwischen ihrer Erfüllung, zwischen Kulturforderungen und ihrer Erledigung, zwischen verdrängten elementaren Triebregungen und den höheren Strebungen des bewußten Ichs ihn hineintrieb: diese gleich weit verbreiteten wie vielgestaltigen Krankheitsvorgänge waren ebensowenig mit den Hilfsmitteln des Laboratoriums, mit Reagenzglas, Mikroskop und dergleichen, ärztlich zu erfassen, wie sie mit dem Heilinventar von Arzneischrank und diätetischer und physikalischer Technik zu beheben waren. Wo seelische Komplexe und Konflikte, wo Lebentraumen und Lebenswunden an der Wurzel des Leidens stehen, wo nicht einzelne Organe, sondern die sensitive Seele und der ganze innere Mensch betroffen ist, wo die gesamte innere Lebensgeschichte am Aufbau und der Gestaltung der Störung mitgewirkt hat, wo das nervöse Leiden nach Inhalt und Verlauf die Widerspiegelung, ja selbst gelegentlich die Versinnbildlichung der ursächlichen seelischen Nöte und Konflikte bedeutet: da mußten schließlich medizinische Auffassungen und Heilmethoden Eingang finden, die für die bisherigen nicht viel weniger als ein Greuel waren. Und so ist es zeitgeschichtlich und medizinhistorisch bedingt und keine äußere Zufälligkeit, daß sich nun immer stärker eine ärztliche Richtung hervordrängte, die alle bisherigen medizinischen Realitäten der Körperlichkeit als zu vernachlässigende Größen behandelte, die statt dessen an die Seele mit dem Seziermesser heranging, mit psychologischem Spürsinn bis in ihre Tiefen bohrte, ihre

ihre

subtilsten Regungen zerlegte und selbst noch ihre unbewußten Triebkräfte freilegte, um aus der Psychodynamik der Seele und ihrer Konflikte den Schlüssel zu ihrer Erkrankung und aus der Auflösung der seelischen Verwicklungen den Heilweg zu ihrer seelischen Befreiung zu gewinnen. In diesem Sinne bedeutet die so sensationell in die Nüchternheit der materialistischen Medizin eingebrochene psychoanalytische Krankheits- und Behandlungslehre mehr als eine bloße Reaktionserscheinung. Sie ist vielmehr Ausdruck der Tatsache, daß die Bedürfnisse und die innere Not der Zeit, im nervösen Leiden sich widerspiegelnd, nun auch in der ärztlichen Auffassung von der Krankheit und ihrer Behandlung ihren Niederschlag fanden.

Von hier aus wurde dann der Weg in fortschreitendem Maße für eine Psychologisierung der ganzen Medizin frei, und zwar einmal im Sinne der immer stärker sich durchsetzenden Erkenntnis, daß der Mensch und seine Krankheit nur aus der Einheit von Seele und Leib zu verstehen ist, und daß jeder Versuch, Krankheit und Leiden zu beseitigen und zu lindern, auch den seelischen Anteilen gebührend Rechnung tragen müsse. Zum andern dann im Sinne der immer breiteren und systematischeren Herausarbeitung der psychischen Heilmethoden für die ärztliche Praxis, die nunmehr von der primitiven Heilsuggestion und Hypnose und den rationalen ärztlichen Aufklärungsmethoden aufsteigen bis zu den höchstdifferenzierenden der ärztlichen Seelenführung, welche nach Auflösung der Einzelsymptome einen Neuaufbau der Gesamtpersönlichkeit herbeizuführen sich bemüht.

Und dies ist nun die gegenwärtige Situation in der Medizin, zu der sie im wesentlichen den Weg aus sich heraus gefunden hat, wenn auch begleitet von sonstigen den irrationalen Lebenswerten immer stärker sich zuwendenden geistigen Strömungen der Zeit: daß sie nach Überwindung der Mängel jener medizinisch-materialistischen Epoche, aber unter Verwertung der von ihr gewonnenen somatologischen Einsichten und Forderungen sich nun in einer psychischen Atmosphäre bewegt, die auch das Seelische und die geistigen Werte in sich faßt: wo in der Krankheit nicht einfach die Organstörung, sondern vor allem das Leiden, im Kranken nicht mehr der Fall, sondern der Hilfesuchende, im Arzt nicht nur der Techniker, sondern der Helfer, und im ärztlichen Tun vor allem auch die seelische Beziehung von Mensch zu Mensch zur Geltung kommt.

KULTUR-PROBLEME

JAPANS WELTSTELLUNG UND SEINE SPRACHE, EIN JAPANISCHES KULTURPROBLEM.

F. M. Trautz-Berlin.

Was hat die Sprache eines Volkes mit seiner Stellung in der Welt zu tun? Hängt diese nicht vielmehr von seiner geographischen Lage ab? Ist es nur ein Schlagwort, daß man mit jeder neuen Sprache, die man lernt, eine neue Seele erwürbe? — oder ist Sprachstudium Kulturstudium? — Jede ernsthafte Beschäftigung mit den Kulturäußerungen eines Volkes führt zu seiner Sprache hin, denn Sprache und Schrift sind die Ausdrucksmittel der sonst stummen Seele eines Volkes. In Sprache und Schrift wirkt sich sein Denken aus und weist ihm in der Geschichte die Stellung zu, die es in der menschlichen Geistes- und Kulturgemeinschaft einnimmt.

Friedrichs des Großen Schrift »De la littérature allemande« ist ein erschütterndes Zeugnis für die Vertrautheit dieses deutschen Genies mit französischer Kultur und Sprache und seiner frostigen Fremdheit im eigenen geistigen Hause, dessen treuen Kastellan Lessing er übersah, wenn er ihn auch ersehnte als Exponenten der eigenen — unbewußten? — Reaktion gegen die ihm innerlich fremde »culture«; ward diese dem großen König doch schließlich nur „Übergang der Heimat" zu — einer geahnten, nicht mehr zu erlebenden Heimat des deutschen Genius. Auch hier klingt das Problem Sprache und Weltstellung an.

Sehr jung scheint Japan, doch nicht entfernt so jung, wie es europäischer Kulturdünkel noch immer oft macht. Um 600 n. Chr. tritt es, noch fast ohne Schrift, in die Geschichte ein, in der Schule des chinesischen Kontinentalstaats auf allen kulturellen Gebieten: Schrift, Schriftsprache, Philosophie, Staatslehre, Religion, Verwaltung, Technik, Kunst. Die glückliche, sichere Insel braucht fast tausend Jahre lang sich nur mit dem chinesischen, allerdings übermächtigen Kultureinfluß auseinanderzusetzen. Von Mitte des 16. bis Anfang des 17. Jahrhunderts brachten ihr portugiesische Jesuiten das Christentum und seine Kulturelemente. Dann schloß sich Japan bis etwa 1850 von der gesamten übrigen Welt ab, mit einziger Ausnahme von Holland und China, wohin in der Hand des Tokugawa-Shogunats monopolisierte, geringfügige Handelsbeziehungen führten. Dieser zweieinhalb Jahrhunderte dauernden Schutzpolitik verdankt Japan die Festigung seiner eigentümlichen Kultur und heutigen Eigenart. Nach der Öffnung des Landes 1853 durch die Amerikaner brachte das geschlossene Volkstum und die angesammelte nationale Energie ihm in einem halben Jahrhundert die Großmacht- und seit dem Weltkrieg die Weltmachtstellung ein, neben denen auf geistigem Gebiet eine erfolgreiche Auseinandersetzung mit dem Abendlande einhergeht. Durch englischen Pflicht-, deutschen und französischen wahlweisen Unterricht an den Mittel-, und deutschen (fakultativen) Unterricht an 123 höheren Schulen hat das japanische Volk die Schlüssel zur abendländischen Kultur in der Hand. Aus eigener Kraft. Ungewöhnlich gut mit den übrigen Weltkulturen vertraut, blieb es das wenigst gekannte Kulturvolk auf der Welt, ein kulturpolitisches Problem, ähnlich den Sphinxen Rußland und China, aber beiden überlegen durch Unzugänglichkeit und seine für Kontinentalstaaten unerreichbare Sicherheit und Freiheit. Eine einzigartige Stellung in der Welt nach Landesnatur und Volkskultur. Doch nicht so klein, wie es neben China erscheint: 80 Millionen! Heute lernt man auch in China das Japanische in zunehmendem Maße, wie bei uns das Englische.

Die Eigenart des Japanischen — die historischen Faktoren der Entwicklung und die heutige japanische Weltgeltung — sollen, nicht wissenschaftlich, dazu ist hier nicht der Ort, aber allgemein verständlich in ihrer Bedeutung und ihrer Problematik vorwärtsschauend kurz umrissen werden: Japanisch und Chinesisch sind so verschieden wie Deutsch und Türkisch, haben ursprünglich gar nichts miteinander

zu tun. Jedoch erschien um die Mitte des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung den japanischen Wikingern die chinesische, aus einer Bilderschrift hervorgegangene „Ideogrammschrift" vollkommen genug, um sie zu übernehmen. Hätte ihr Jäger-, Fischer- und Seefahrerdasein ihnen Zeit gelassen, eine eigene Schrift zu ihrer eigenen Sprache zu entwickeln, bevor sie, von Chinas kultureller Überlegenheit unterdrückt, der undankbaren Anähnelung einer fremden Schrift sich zuwandten, dann läge vielleicht die japanische Literatur nicht schwerer lesbar vor als etwa die griechische. So aber übernahmen sie mit der chinesischen Schrift gewisse Eigentümlichkeiten des Chinesischen und zahllose Fremdworte. Daraus leiten sich zwei verschiedene Sprachformen her: die japanische Umgangssprache und die japanische Schriftsprache. Sie haben sich in der letzten Zeit angenähert, sind aber in der Literatur, den Gesetzbüchern, den religiösen Schriften des Buddhismus usw., die vollkommen chinesisch geschrieben von Japan übernommen wurden, noch vorhanden und von jedem Japaner zu erlernen. Auch die heiligen Schriften der einheimischen Shintoreligion haben weitgehend ihre eigene Leseweise, weil in ihnen chinesische Schrift und urjapanischer Inhalt den Zwiespalt besonders deutlich hervortreten lassen.

Drei Arten oder Stufen sind allgemein bei der Übertragung der chinesischen Schrift auf andere Sprachgebiete, so auch auf das japanische, zu bemerken:

1. Einfache Verwendung der Zeichen, teils mit der chinesischen Aussprache der Zeit, teils, wie z. B. in den arabischen Zahlzeichen bei uns, mit dem Sinn jedes Zeichens entsprechenden Aussprachen in der betreffenden anderen (hier der japanischen) Landessprache.
2. Verwendung der chinesischen Zeichen ohne Rücksicht auf ihren Sinn im Chinesischen, mit ihrem dortigen einsilbigen Lautwert zur Wiedergabe mehrsilbiger (japanischer) Worte, Silbe für Silbe.
3. Abwandlung der chinesischen Zeichen unter mehr oder weniger weitgehendem Beibehalten ihres Aussehens (z. B. im Tangutischen, Annamitischen; Einzelfälle im Japanischen) und allmählich Herausbildung vereinfachter Silben- und Lautschriften, wie der japanischen Hiragana (etwa 800 n. Chr. ziemlich abgeschlossen) und der einfacheren Katakana. Oder man erfand ganz neue Schriftarten, wie das Koreanische Önmun.

Die moderne japanische Schrift ist eine Mischung chinesischer Zeichen, die japanisch oder „chinesisch-japanisch" ausgesprochen werden (siehe oben unter 1), und japanischer Silbenschrift für die Wortendungen usw. Ein gigantisches System von Aushilfen. Die mehrsilbig angelegte japanische Sprache ist also völlig mit einsilbig erscheinenden chinesischen Worten durchsetzt, meist Substantiven, die durch das japanische Hilfsverbum suru = machen, zu Verben werden. Und im Japanischen dominiert das Verbum, nicht nur als Verbindung zwischen Subjekt und Prädikat, sondern als Träger konzessiver und kausativer, positiver und negativer, aktiver und passiver, iterativer und anderer Formen, die durch Endungen, die an den Verbalstamm treten, ausgedrückt werden. Aller Reichtum und alle Beweglichkeit, alle Anschaulichkeit und aller mitfühlender Sinn für die Wirklichkeit liegen bei dieser Sprache in ihren Verben, neben denen Subjekt und Objekt in unserem Sinne ganz zurückzutreten scheinen. Tonmalerei, aus der Natur genommene Vergleiche, lebendige Sprichwörter, konkrete, plastische Ausdrücke, Fehlen der indirekten Redeform, unserer abstrakten Ausdrucksweise und häufigen Personifizierungen sind charakteristisch. Literatur, Poesie und Theater weichen von den unserigen völlig ab. Leicht fließend, logisch gleichmäßig betont, sachlich, ruhig und bestimmt, ist das Japanische eine ausgezeichnete Befehlssprache, aber ihm fehlen Hebung und Senkung, die Feierlichkeit tönender und langer Vokale. Dramatische Wirkung bedarf der Mimik und Geste, und diese haben die wundervolle Ausbildung der japanischen Schauspielkunst mit ihren zu unerhörten Steigerungen getriebenen Situationen gezeitigt. In dem bekannten japanischen Gedicht (Uta) von nur 31 Silben oder in dem noch kürzeren 17silbigen Haiku ist die japanische Meisterschaft im Skizzieren, wie in der ostasiatischen Tuschmalerei ein einziger Pinselstrich von genialer Richtigkeit, weltberühmt geworden. Natürlich bedarf sie auch des Vergleichs, des Symbols, der Anspielung bei solcher Kürze in besonderem Maß zur Erzielung ihrer Wirkung: die sumpfigem Boden in höchster Reinheit entsteigende Lotosblume ist die anima candida in der schlechten, irdischen Welt, der Tautropfen bedeutet die Vergänglichkeit des Irdischen, und die in Japan vor allem geliebte Kirschblüte stellt unter den Blüten dar, was der ritterliche Held unter den Menschen. Noch heute dichtet an Neujahr das japanische Volk ohne jeden Unterschied des Standes über vom Kaiserhaus ausgegebene Themata, z. B. den Neujahrsschnee auf alter Kiefer. Ein besonderes Hofamt wählt die Preisträger aus, deren Namen und Gedichte dem Kaiserhause vorgelesen und dem ganzen Lande bekanntgegeben werden.

Die Sprache als Denkform beeinflußt also den Denkinhalt, d. h. sie betont z. B. in Japan andere Seiten des Inhalts als bei uns. Und die Schrift als Sprachform bleibt auch nicht ohne Einfluß auf die Sprache. Hier liegt der Kern des Problems: Wie beeinflußt die Eigenart der chinesischen Ideogrammschrift den Unterricht und den Lernenden in Japan? Nur in den arabischen Zahlen, in mathematischen und chemischen Formeln, in den sogenannten Sigeln der Kurzschriften haben wir in unsere Schrift Ideogramme aufgenommen. Aber sonst ist unsere Schrift ein System an sich bedeutungsloser Zeichen, die Laute darstellen. Auch beim stillen Lesen überträgt sich das mit dem Augeaufgenommene Wortbild in gesprochene Worte, die wir mit dem inneren Ohre hören: der Klang ist Träger der Gedankenübermittlung. So werden Wort- und Satztrennung, Interpunktion, große Anfangsbuchstaben usw. unentbehrlich als Hilfsmittel.

Die chinesische Schrift besteht aber nur aus Ideogrammen, aus gewissermaßen von der Aussprache unabhängigen Bedeutungsträgern, die jeder mit dem Auge verstehen und, wenn er will, in seiner eigenen Aussprache lesen kann. Dem Chinesen sind seine Ideogramme Abbilder dessen, was er geistig aufnimmt: über dieser Bilderschrift scheint die lautliche Entwicklung der chinesischen Sprache verkümmert. Gewiß kann man chinesische Charaktere und ägyptische Hieroglyphen vergleichen, aber die nahe griechische Kulturwelt mit ihrer von den Phöniziern erfundenen genialen Lautschrift entzog dem schwierigen ägyptischen Bilderschriftsystem verhältnismäßig früh die Daseinsberechtigung.

Daseinsberechtigung.

In drei Jahrtausenden hat China dagegen ein System von etwa 40 000 Formen ausgebildet, welche in dem Lexikon des Kaisers Kanghi (1662—1723) aufgenommen wurden und in erstaunlicher Weise alle Schattierungen abstrakten Denkens und heute sogar technischer Errungenschaften der Neuzeit darzustellen gestatten. Neben der chinesischen Bilderschrift stehen die beiden genannten japanischen Silbenschriften mit ihren etwa 200 von dem japanischen Kinde zuerst zu erlernenden Formen. Beide zusammen bilden den Satz einer japanischen Zeitung, die ein Japaner unter 16 Jahren kaum zu lesen und ein japanischer Setzer nur mit einigen 15 000 verschiedenen Lettern darzustellen vermag. Der rein chinesische Zeitungsdruck soll mit 3 bis 4000 Typen, der deutsche mit ebenso viel hundert (einschließlich aller Neben- und Füllformen) auskommen. Seit 1400 Jahren wendet der Japaner mit unendlicher Geduld und in Milliarden von Arbeitsstunden diese komplizierte Schrift immer wieder auf seine Sprache an. Gewiß ist er wie kein anderes Volk in den chinesischen Geist eingedrungen, gewiß hat er ihn immer wieder in Jahrhunderten der Reaktion mit seiner eigenen zäh festgehaltenen Eigenart zu vermählen und zu überwinden gewußt — die ungeheure formale Massivität dieses aus der Bilderschrift hervorgegangenen Systems hat die ganze geistige Struktur Japans aufs tiefste ergriffen. Das phonetische und das chinesische Schriftsystem öffnen zum Inhalt der beiderseitigen Schatzkammern geistiger Güter wohl beide die Tür, beeinflussen aber in geradezu entgegengesetzter Weise die freie Regsamkeit des Geistes, das selbständige Urteil, die angeborene Phantasie und den seelischen Schwung.

Diese historische Last, die grausam genug eineinhalb Jahrtausende auf dem japanischen bildungseifrigen Volke liegt, konnte nur eine so fest in der Wirklichkeit des Lebens stehende, im Grunde fröhliche, kerngesunde Nation wie die japanischen Insulaner es sind, nicht tragisch nehmen. Und der Einfluß dieser Faktoren nach außen? Er wird weitgehend bestimmt durch glücklichere Geschenke des Schicksals: die japanische Anpassungsfähigkeit, die Inselage und das daraus hervorgegangene geschlossene Volkstum, das seit etwa tausend Jahren durch fremde Beimischung kaum mehr beeinträchtigt worden ist. Neben den gerühmten Vorzügen der chinesischen Zeichen für formale Ausbildung und ihrer Anziehungskraft für den künstlerischen Sinn verfügt die japanische Schrift über eine unglaubliche Abwehrstärke — ein alter Kenner des Fernen Ostens spricht vom Stacheldrahtverhau der chinesisch-japanischen Zeichen —, begründet in der enormen Anstrengung, die diese Schrift dem lernenden Ausländer auferlegt. So war es lange wohlerwogene politische Maßnahme, vor den Fremden die japanische Sprache und Schrift geheimzuhalten als ein politisches Schutz- und Machtmittel. Gleichzeitig wurde die Aneignung im 16. Jahrhundert des Portugiesischen, stellenweise des Englischen und Spanischen, im 17. und 18. Jahrhundert des Holländischen, im 19. der übrigen europäischen Sprachen zuerst von einzelnen, schließlich vom ganzen Volke mit dem ihm eigenen ungeheuren Fleiß betrieben.

Eine weitere Eigenschaft der Inselreiche, ihr Beharrungsvermögen, ihr konservativer Zug haben in Japan trotz dieser fremden Überlagerungen auch die älteste Tradition in Kultur und Staat nie erlöschen lassen. Dank der nur von den Gelehrten ganz beherrschten Schrift übten diese noch vor 70 Jahren in Japan einen ungeheuren politischen Einfluß aus, der 1867 zur Auseinandersetzung zwischen alt und neu, zum Weg in die Weltpolitik führte, indem der Kaiser Meiji-tenno († 1912) mit vorsichtiger fester Hand, ohne die alten Erbwerte preiszugeben, Sprache und westliche Kultur dem japanischen Volk auf breitester Basis vermitteln ließ. Noch 1900 beim Boxeraufstand in China, Seite an Seite mit europäischen Truppen, war Japan eine sehr unbekannte Sphinx. 1904/05 im russisch-japanischen Krieg herrschten in Europa sehr irrtümliche Ansichten über seine Kraft und über seine Aussichten. Siegreich erfolgte der Schritt zur Großmacht. Viele abendländische Lehrer, Kaufleute, Offiziere und andere kamen nach Japan; seine Sprache wurde auf der ganzen Welt erlernbar.

Mit ungeheurem Ruck versetzte der Weltkrieg Japan unter die Weltmächte. Weitreichende kulturelle Aufgaben nehmen nun seine ganze Kraft in Anspruch. Frühzeitig trat neben dem abwegigen Vorschlag, einfach die englische Sprache zu übernehmen, der Plan auf, die lateinische Schrift an Stelle der Zeichenschrift einzuführen. Hatten doch alle mit Japan in Berührung getretenen europäischen Völker: Portugiesen, Engländer, Holländer, Deutsche, Systeme dafür schon weitgehend durchgebildet. Sie sind den Japanern wohlbekannt, aber welch ein Bruch mit allem Alten, welch ein Bruch mit den übrigen Völkern des chinesischen Kulturkreises, der ein Drittel der Menschheit umfaßt und den kulturell das chinesische Schriftsystem zusammenhält von Hinterindien bis Kamtschatka und von Turkestan bis Japan.

Kein Wunder, daß sich der bei Inselvölkern stets starke nationalistische Sinn dieses Kulturproblems erster Größe bemächtigt und gegenüber dem im Abendland gebräuchlichen Umschriftsystem ein eigenes in lateinischen Buchstaben entwickeln und einführen will. Doch darüber ein andermal; noch ist alles in Fluß.

Die japanische Sprache und ihr Schriftsystem hatten teils durch Übermittlung der chinesischen Kulturgüter, teils durch die geschickte japanische Benutzung in Politik und Kultur Japans erstaunliche Entwicklung gefördert und geschützt. In der kulturellen Auseinandersetzung mit der ganzen Welt aber, die von Jahr zu Jahr intensiver wird, bilden sie eine Last von zunehmender Schwere. Trotzdem weist weder das japanische Volk selbst in der unnachahmlichen Insularität seiner Lage und der Geschlossenheit seines Volkstums, noch die japanische Sprache mit all ihrem chinesischen Ballast Alterszüge oder mangelnde Elastizität auf. Der Ausgang des Weltkrieges in Rußland und Deutschland mahnt Japan zur Besonnenheit, zur Vorsicht Neuerungen gegenüber, und es hat Zeit. So nah steht die Einführung der lateinischen Schrift in Japan nicht bevor, daß, wer wirklich in die geistige Struktur des fernen Inselreichs einzudringen unternimmt, sich die mühsame Aneignung der chinesisch-japanischen Zeichenschrift schon ersparen könnte.

Und auch nach Einführung der lateinischen Schrift wird es noch immer eine Bedeutung der japanischen Sprache geben für Japans neue Stellung in der Welt. Steht doch seit neuestem der ganze chinesische Kulturkreis diesem Kulturproblem gegenüber.

BERNHARD HOETGER: ARBEITER (DETAIL)
HAUS DER FREIEN GEWERKSCHAFTEN BREMEN
Aufnahme: Ziegler, Düsseldorf

INTERNATIONALE CHRONIK DER »BÖTTCHERSTRASSE«

KUNSTBÜCHER, DIE MAN ÜBERSAH...

Ergebnis einer Umfrage bei deutschen Verlegern.

Hermann Beenken, Bildhauer des 14. Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben. 150 Abbildungen. Insel-Verlag, Leipzig 1927.

Pinder hat bei diesem Buch Pate gestanden und den Text (besonders im Ausblick: Individuum und Wirklichkeit im Spätmittelalter) wesentlich beeinflußt. Die Hüttenplastik des Münsters von Freiburg, der Chorbau des Kölner Doms, der Kapellenturm von Rottweich und die Gmünder Heiligkreuzkirche geben die Hauptthemen der Interpretation, die über eine kunsthistorische Untersuchung hinausgewachsen ist zu einer eigenwilligen psychologisch fundierten Studie zum Welt- und Kulturbild des Mittelalters.

Eduard Fuchs, Tang-Plastik, Chinesische Grabkeramik des 7. bis 10. Jahrhunderts. Sechsfarbig und 53 schwarze Tafeln. Albert Langen Verlag, München.

Aus einer Programmatischen Bücherreihe: Kultur- und Kunstdokumente, die „vor allem das Bildliche Dokument im großen Umfange zu Worte kommen lassen will", ist dies der erste vielversprechende Band, der einem Stiefkind moderner Kunstforschung öffentliche Beachtung verschaffen will: der Tang-Plastik. Die Untersuchungen über Umfang und Art der Grabbeigaben der Tangzeit, ihre keramische Technik, Datierung und Lokalisierung der Funde, Sammelmöglichkeiten, Fälschungen und schließlich das Verzeichnis: Tang-Plastik im öffentlichen und privaten Besitz, stempeln dieses Buch zu einem Informationswerk von hoher Qualität. Dem Kunstfreund gewährt das Werk seltenen Genuß.

Eduard Fuchs und Paul Heiland, Die deutsche Fayence-Kultur. Achtfarbig und 96 schwarze Tafeln. Albert Langen Verlag, München.

Aus demselben Geiste und der gleichen Absicht wie Tang-Plastik ist dieses Werk herausgegeben. Es zeigt den Willen noch deutlicher, und man muß die Gründlichkeit und Sorgfalt immer wieder bewundern, mit der die Reihe Kultur- und Kunstdokumente gepflegt und vervollständigt wird. Der vorliegende Band ist das wichtigste Handbuch deutscher Fayence-Kultur.

Schöpfung, ein Buch für religiöse Ausdruckskunst. Herausgegeben von Oskar Beyer. 64 Wiedergaben. Furche Verlag, Berlin.

Die tiefen religiösen Impulse aller Völker dringen hier hoch und finden Ausdruck und Resonanz. Moderne, wie van Gogh, Vergangene, wie Grunewald, Östliches, wie China, Japan, Java, wachsen zu Bildern und Worten. Die schöpferischen Kräfte der Ikone, mittelalterlich deutsche Plastik des Barocks, der Romantik, der Gegenwart erleben ihre Synthese. Der Künstler ist Gott am nächsten. Die tiefe Wahrheit dieses mittelalterlichen Wortes offenbart sich in diesem starken, schönen Buch.

Georg Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit. 1695 Abbildungen auf 167 Tafeln. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart.

Dem Kunstfreund und Künstler wird mit diesem Buche ein umfangreiches Gebiet der Kunstgeschichte erschlossen. Der Begleittext macht mit der Technik der Gemmen, der geschnittenen Steine vertraut und gibt einen Umriß ihrer Geschichte. Es gibt unter den Abbildungen solche von hohem Wert, die den Vergleich mit ihren „großen" Schwestern Malerei und Plastik wohl aushalten: wahre Dokumente in der Skala menschlichen Sehens und künstlerischer Gestaltung.

Hans Jantzen, Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts. 147 Abbildungen. Insel-Verlag, Leipzig 1925.

Aus dem Untertitel: Deutsche Meister spricht die Absicht, die mit diesem Buch zur Überzeugung wird: daß die Bildwerke dieser Epoche aus christlichem und deutschem Geiste gewachsen sind. Mit Recht bezeichnet Jantzen das 13. Jahrhundert als die klassisch-heroische Phase deutscher Gotik, deren Beginn Straßburg, deren Höhepunkt Bamberg und deren Abklang Nauenburg heißen. Ein Werk von großer Klarheit und Selbständigkeit.

E. F. Bange, Peter Flötner, Meister der Graphik, Band XIV. 85 Abbildungen. Klinkhardt & Biermann Verlag, Leipzig.

Das Werk, das eine erste umfassende Publikation über Peter Flötner ist, wendet sich zunächst an den Kunsthistoriker und Sammler, gehört aber ebensosehr in jede Bibliothek deutscher Renaissancebewegung.

Walter Friedländer, Claude Lorrain. Paul Cassierer Verlag, Berlin 1921.

Friedländer gibt eine Analyse seiner Kunst, die er aus dem Leben Claude Lorrains entwickelt: Gemälde, Radierungen und Zeichnungen Lorrains werden eingehend abgehandelt, das Verhältnis Claudes zu Poussin festgelegt. Als Ganzes gesehen: eine gute Kunst- und Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts trotz des einfachen Titels: Claude Lorrain.

Werner Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Paul Cassirer Verlag, Berlin 1921.

Ein problematisches Buch aus einer problematischen Zeit. Geschrieben gegen die Auffassung, Barock sei Jesuitenkunst. Weisbach unterstreicht die Auffassung von Joseph Braun S. J., „daß es einen eigentlichen Jesuitenstil nirgends gegeben hat". Die starke Beziehung des Religiösen zum Künstlerischen wird grundsätzlich untersucht und durch Forschungsergebnisse und Literaturnachweise überzeugend festgehalten. Gutes Bildmaterial.

Hans Loubier, Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Loubier schreibt die Kulturgeschichte des Buches, die er bescheiden auf den Bucheinband begrenzt; es sind Forschungen, die über eine Monographie hinausgehen und das Loubiersche Werk zu einem Quellen- und Handbuch

ersten Ranges machen. Die vorgeschickten Grundzüge der Technik sind bestimmend für den Charakter des Buches, das das Thema Buch im Altertum, Mittelalter, in der Renaissance, im Barock, Rokoko immer wieder variiert.

Gustav Glück und Franz Martin Haberditzl, Die Handzeichnungen Peter Paul Rubens. 250 ganze Abbildungen. Julius Bard Verlag, Berlin 1928.
Ein ungeheuer weit gespanntes und reichhaltiges Werk, das mit Zeichnungen, Kompositionsentwürfen, Skizzen und Porträtstudien die wichtigste Ergänzung zum Maler Rubens bedeutet. Die Auswahl ist mit großer Sorgfalt und Liebe getroffen, und die Absicht, Rubens Zeichenkunst in ihrer unvergleichlichen Leistung, rein und von allem Schulgut befreit, darzustellen, ist vollkommen erreicht.

Ambroise Vollard, Degas. Mit 32 Lichtdrucktafeln. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925.
Ambroise Vollard, Renoir. Mit 35 Kunstdrucktafeln. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1925.
Vollard ist der Ekkermann dieser beiden Franzosen, seine Bücher sind amüsante Plaudereien über und mit den Meistern, sie sind ungezwungen geschrieben, gar nicht „kunsthistorisch", dennoch erschöpfend: Es ist das Ethische, dabei Menschliche, das herausgestellt wird, und das ihre Kunst um so deutlicher werden läßt.

Corrado Picci, Geschichte der Kunst in Norditalien.
Gaston Maspero, Geschichte der Kunst in Ägypten. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart.
Eigentlich sollten diese Bände der Sammlung Ars Una nicht vergessen sein, denn es gibt keine kürzere und gründlichere Einführung in die Kunst fremder Nationen. Der Band Norditalien ist ein prächtiger Cicerone, wie die Geschichte der Kunst in Ägypten für alle Ägyptenreisenden ein guter Reisekamerad ist.

Max Thalmann, Amerika, vom Rhythmus der neuen Welt. Eugen Diedrichs Verlag, Jena 1927.
Es sind starke Leistungen darunter, wie „Stimmen der Straße", aber es ist nicht das zur Gestaltung unbedingt drängende Erlebnis: Amerika, nicht das Problem Amerika, das etwa Masereel in „Großstadt" in zwingender Überzeugungskraft gestaltet hat. Die geometrische Aufteilung der Flächen überwiegt oft vor dem eigentlichen Inhalt, dessen Magie er trübt.

Maximilian Ahrem, Das Weib in der antiken Kunst, 295 Tafeln und Abbildungen. Eugen Diederichs Verlag. Jena 1927.
Es gibt heute so viele Sittengeschichten, so viel lose Schreibereien über das Thema Weib, daß man eine gründliche Arbeit, die einmal stärkere Beachtung fand, heute vollkommen übersieht. Ahrem gibt mit seinem Buch, das die ägyptische, kretische, mykänische, griechische, etruskische und römische Zeit behandelt, die beste Untersuchung dieses interessanten und fesselnden Themas. Buchgestaltung, insbesondere Illustrationen, sind ausgezeichnet.

E. Tietze-Conrat, Der französische Kupferstich der Renaissance. 50 Bildtafeln. Kurt Wolff Verlag, München.
Eins der reizvollsten Kapitel französischer Kunstgeschichte wird mit diesem Buch aufgedeckt und in seinen Höhepunkten gezeichnet: ein historischer Parallelismus zu Dürer: neben Duvet die Schule von Lyon, Etienne de Laune, Woeiriot, dann später: Beatrizet, du Perac, Stella, Bellange, Vignon, Brebiette, Perriet und Callot. Stoffgebiete: die Bibel, später die Landschaft (Callot). Mannigfaltige Wechselbeziehungen: Belange-Watteau. Auf Callots Landschaft baut Claude Lorrain auf. Die Hauptanregung kommt von Rom; sie wächst aber über die Renaissance hinaus ins Barock. Aus großer Stoffbeherrschung ist der Text in einer schönen plastischen Sprache geschrieben. Die 50 Tafeln in Lichtdruck sind ausgezeichnet.

Wilhelm Hausenstein, Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee. 43 Tafeln und Bilder. Kurt Wolff Verlag, München.
Ein dichtendes Buch, das Jean Paul als Ahnherrn anruft, das etwas von Trackl hat und vom „Malik", das um den Maler Klee Zeitprobleme schichtet, die zum Teil heute schon wieder abgetragen sind, das aber trotzdem voll Bedeutung ist. Eigentlich ein ketzerisches Buch.

BREMEN Juni 1929.

NEUE BÜCHER:

Otto Nebelthau, Kapitän Thiele. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.
Der Roman eines deutschen Seeoffiziers, in Wirklichkeit der Querschnitt durch unsere Zeit, der Versuch einer Gestaltung tausendfacher ungezügelter Kräfte. Diese lebendige Gegenwärtigkeit gibt dem Buche Wert und Erfolg.

Eric Mjöberg, Durch die Insel der Kopfjäger. F. A. Brockhaus, Leipzig.
Der Titel dieses Buches lockt, nicht zu Unrecht; das Buch enttäuscht nicht, wenn auch der Text manchmal etwas trocken wird. Die Abenteuerlichkeit der Expedition sorgt immer für neue Spannungen. 100 gute Abbildungen!

Walter Greischel, Der Magdeburger Dom. 149 Abbildungen. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G., Berlin 1929.
Ein ganz wunderbares Buch mit herrlichen, größtenteils neuen Abbildungen. Es eröffnet der Forschung deutscher mittelalterlicher Plastik neue Perspektiven und beweist, welch wichtige Rolle der Magdeburger Dom in seiner Gesamtbeurteilung spielt. Der Text ist trotz seines wissenschaftlichen Ernstes von großer Lebendigkeit und den Bildern ebenbürtig.

Georg Linze, Avis et Forces du temps, Editions Anthologie Liége (Belgique).
Georg Linze, Le prophète influencé, Editions de la Renaissance d'Occident Bruxelles.
Zwei kleinere beachtenswerte Schriften zur Philosophie des Heute.

Alexander von Gleichen-Rußwurm, Könige des Lebens. Von Eleganz und Liebe großer Herren. Drei Masken Verlag, München.
Eine glänzende Galerie, vorgestellt durch eine ebenbürtige Sprache, Gegenstück zur „Lust der Welt". Beginnt mit Alcibiades, endet mit dem Prinzen von Wales und mit

GEORGES MINNE: SOLDAT

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

mit

einer Bejahung dieser Gegenwart, die „den höchsten Sinn der Eleganz" erfaßt hat: fair play. In dieser Galerie der Männlichkeit vermißten wir Beyle Stendhal.

Bertrand Russell, Die Kultur des Industrialismus. Drei Masken Verlag, München.
Eine Auseinandersetzung mit Sozialismus und Kommunismus. Sie klingt aus im Ruf nach einer starken internationalen Autorität, „damit die Staatskunst der Gegenwart wieder schöpferisch werde".

Ernst Roselius, Der König reist. Drei Masken Verlag, München.
Ernst Roselius gibt als Begleiter des Zaren Ferdinand von Bulgarien auf seiner Südamerikareise 1927/28 anschaulichen Bericht, der über einfache Tagebuchart reifte zu einer völkerbegreifenden und völkerverbindenden Form.

Gustav Schiefler, Eduard Munch, Das graphische Werk 1906—1926. Euphorion Verlag, Berlin.
Munchs Graphik ist wie die Deutung altnordischer Runen, Kunde von jener Welt, die zwischen Diesseitigem und Jenseitigem liegt. Es sind Blätter darunter von ungeheurer Gewalt. Munch hat gerade den nordischen Menschen Entscheidendes zu sagen. Er beherrscht ihre Metaphysik. Das Buch ist der beste Führer, den man sich wünschen kann.

Josef Kallinikow, Frauen und Mönche, Roman, 2 Bände. H. Haessel Verlag, Leipzig.
Werner Mahrholz gibt mit seinem Vorwort die Analyse Kallinikows und zeichnet ihn als einen ganz großen erotischen Dichter, nicht nur Rußlands, sondern der Welt. Die Erotik ist die Grundstimmung dieses Romans, sie ist das Alpha und Omega seines Alphabets. Sie leuchtet auf in den Höfen der Klöster, in den Kontoren der Kaufleute. Ganz und gar russisch ist dieses Buch, der tiefste Hauch der Großstadt, etwa Petersburg, dringt nicht in diese abgeschlossene Welt der Kleinstadt, deren Luft erzittert von der Umarmung, von Liebe und Laster. Die Welt von 1905 bis 1920 zeichnet dieses Buch, den unterirdischen Kampf der Revolution. Und dennoch entbehrt dieser Roman der Politik, einzige Triebfeder ist die Liebe. Und diese große Identität mit allen Äußerungen des Lebens ist die Stärke dieses Buches, mit dem eine neue Epoche des europäischen Romans begonnen hat.

Das im Amalthea-Verlag erschienene Buch „Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert" von Bruno Grimschitz ist kunstgeschichtlich außerordentlich wertvoll. Es ist bereits von anderer Seite darauf hingewiesen worden, daß hier „erstmalig der ganze Reichtum der österreichischen Handzeichnungen in chronologischer Folge" beschrieben wird. Wichtiger scheint es jedoch zu sein, daß Grimschitz' Werk das Verständnis für die Kunstentwicklung im 19. Jahrhundert überhaupt erschließt. Von der Voraussetzung ausgehend, daß die Zeichnung das „unmittelbarste Bekenntnis jeder künstlerischen Regung" sei, versucht der Verfasser an Hand des reichen Materials eine Erklärung für den Weg der Kunst jener Epoche vom Klassizismus zur naturgetreuen Reproduktion und von dort zum Impressionismus zu finden. Das Buch, dessen Ausstattung auch dem verwöhntesten Geschmack Rechnung trägt, hat nicht nur dem Fachmann, sondern auch dem interessierten Laien viel zu geben. H. R.

Günther Probszt zeichnet das Leben Friedrich von Amerlings, des Altmeisters der Wiener Porträtmalerei, in anschaulicher und feiner Weise. Ein reiches Künstlerleben, dessen Wurzeln in der Romantik liegen und das die zeitgenössische Wendung von der Aristokratie zum Bürgertum, vom Barock zum Klassizismus mitmacht und auf das Lawrence und die englische Malerei den entscheidenden Einfluß ausüben, zieht am Leser in großen Linien vorüber. Der Verzicht auf jedes überflüssige Detail erhöht die innere Geschlossenheit dieser Biographie, die literarisch über das Niveau einer nüchternen kunstgeschichtlichen Abhandlung hinauswächst und das Leben Amerlings zu einer reizvollen Lektüre gestaltet. Die Auswahl der Illustrationen und die buchtechnische Ausstattung verdienen auch bei dieser Gabe des Amalthea-Verlages volle Anerkennung. H. R.

MOSKAU

MUSIKENTWICKLUNG IN DER U.D.S.S.R.

(Ergebnisse eines Jahrzehntes.)

Das Entwicklungstempo der Tonkunst blieb in allen Zeitabschnitten, bei allen Völkern dem allgemeinen Gange des Kulturlebens nach. Diese Erscheinung ist vom Standpunkte der allgemeinen sozialischen Ursachen leicht zu erklären. Wenn ein Wechsel in Klassenkulturen vor sich geht, verschwindet ein Teil der Klassen von der geschichtlichen Bühne, der andere betritt siegreich dieselbe, wobei selbstverständlich vor allem der Aufbau der ökonomischen Basis der neuen Gesellschaft beginnt, und dann erst folgen verschiedene Anbauten; unter den letzteren wird ebenfalls eine gewisse Reihenfolge eingehalten. Von allen Elementen der ideologischen Kultur kommt die Musik beinahe am spätesten, weil sie einerseits eine weniger konkrete Sprache als die Wissenschaft, Literatur, schildernde Künste redet, anderseits sich an der Bildung des gemeinschaftlich-politischen Lebens erheblich weniger beteiligt als andere „Ideologien".
Was die Sowjetunion anbetrifft, konnte die Musik im ersten Jahrzehnt des revolutionären Kampfes, in den Verhältnissen des scharfen Klassenkampfes und in der Umgebung des ökonomischen Rückstandes, der Zerstörung und des Hungers naturgemäß keine raschen Fortschritte machen, und man kann lediglich staunen, daß unter diesen ungünstigen Bedingungen überhaupt Ergebnisse festzustellen sind.
Die Erfolge der Sowjetmusik sind an allen ihren Fronten zweifellos. Auf dem rein schöpferischen Gebiete bildeten sich während der Revolution zwei mächtige Strömungen. Die eine setzte die frühere charakteristisch-akademische Linie fort und zeichnete sich durch effektive hohe Technik, Kompliziertheit der musikalischen Sprache, durch gespanntes Suchen neuer Formen der künstlerischen Schreibkunst aus. In dieser Richtung arbeiteten hauptsächlich Komponisten des alten Geschlechtes, welche einen engen Kreis von Musikzuhörern, von beständigen Konzertbesuchern zu bedienen gewohnt waren, die, mit allen Arten der

der

künstlerischen Nahrung übersättigt, in der Kunst Gewürztes, Pikantes und Auserlesenes suchten. Die komplizierte, verwickelte, durch technische Schwierigkeiten häufig absichtlich überladene musikalische Sprache war dort vollkommen verständlich, wo die Musik von dem echt emotionalen Inhalt losgelöst war und im engen Kreis individualistischer Erfindungen auf Grund der Trennung dieser Musiker von den von der lebenden Gesellschaft erzeugten unklaren, mystischen Abstraktionen schwebte.

„Werke der Verfasser, welche bloß die Form schätzen," schreibt anläßlich dieses der Theoretiker des Marxismus, Plechanow, „äußern eine stets trostlos-negative Beziehung derselben zu der gesellschaftlichen Umgebung." Zuweilen verwandelte sich dieses formelle Element in ein Selbstziel und wurde ein Gegenstand der Erfindung, der absichtlichen Ersinnung, welche den echten unmittelbaren schöpferischen Impuls ersetzte.

Mit dem gespannten Suchen des Neuen, koste es, was es wolle, zugleich sind in der modernen Musik auch Rückfälle zum Alten (Tschaikowski, zum „mächtigen Häuflein", Skrjabin) nicht selten, zu welchen nicht nur der schöpferische Gedanke, sondern auch das Augenmerk des modernen Zuhörers oft zurückkehrt. Als besonders angesehene Komponisten unserer Zeit, welche in der Sowjetunion fruchtbar zu arbeiten fortsetzen, können wir folgende nennen: den hervorragenden Symphonisten Mjaskowski, den leidenschaftlichen Anhänger des Altertums: Gödicke, den Nachfolger Skrjabins: Feinberg, die Freunde der Exotik: Wassilenko und Glijer, die Hebraisten: Gnessin und A. Krein, sowie die Stützen der alten akademischen Idee: Glasunow und Ippolitow-Iwanow. Unbeschadet dessen, daß die Ideologie der modernen künstlerischen Musik im überwältigenden größten Teile von der Gegenwart weit entfernt ist, gibt es in dieser Musik nicht wenig progressive Elemente, insofern dieselbe zu neuen Formen der Tonsprache übergeht und die letztere mit bisher unerhörten Möglichkeiten bereichert und die Musik nach neuen Bahnen forscht, um die Macht der Tradition zu brechen. Die andere Front der modernen Musik ist die revolutionäre. Technisch ist sie erheblich schwächer als die akademische. Die großen Meister ließen sich lange Zeit vom Oktoberfeuer nicht durchdringen und ignorierten vollkommen diese Front, welche im Laufe schier eines Jahrzehntes durch minderwertige, musikalisch ungenügend qualifizierte Kräfte bedient wurde; dabei fühlten sich die letzteren in der Macht der alten Traditionen, die kirchliche nicht ausgeschlossen. Dieses ist die Ursache, daß die Sprache der revolutionären Musik primitiv, einförmig und dürftig in ihren Formen ist. Übrigens können diese spezifischen Merkmale nicht bloß der schwachen Qualifikation der Künstler dieser Musik zugeschrieben werden; eine große Rolle spielte auch ihre Bestimmung der Rücksicht auf den Massenzuhörer und noch mehr auf den Massenkünstler, der keine musikalische Vorbildung hat. Außerdem hatte diese Musik meist eine spezielle Agitationsaufgabe: das revolutionäre Selbstbewußtsein der Massen zu bilden und zu heben, was von ihr doppelte Klarheit und Einfachheit verlangte. Daher ist in der Musik eine auf Grund des alten Bauernliedes oder der neuen städtischen Gesangweise (Tschastuschki) gebaute und hervortretende Melodie vorhanden. Ursprünglichkeit der Harmonisierung, absichtlich deutliche, hauptsächlich Marschrhythmen, große Aufmerksamkeit dem stets agitatorischen Texte, Vorherrschen der vokalen Musikformen über die instrumentalen, der kollektiven Ausführung über den Solisten — dies sind die eigentümlichen Merkmale der revolutionären Musik unserer jüngsten Vergangenheit. In den letzten Jahren, insbesondere zur zehnten Oktoberfeier, bemerken wir einen neuen Stil der revolutionären Musik. In der letzteren erschien eine komplizierte Tonsprache, und die Formen selbst nähern sich dem monumentalen Stile, welcher für die Zwecke der musikalischen Widerspiegelung des Oktobers so natürlich ist. Große Komponisten, wie z. B. Ippolitow-Iwanow und Gnessin, große Musiktechniker sowohl des alten als auch insbesondere des neuen Geschlechtes (Schestakowitsch, Schillinger und andere) beginnen immer öfter und öfter die Hand an die revolutionäre Musik zu legen. Durch ihre Kompositionen werden fernere Bahnen der revolutionären Musik von primitiver zu komplizierter Technik, vom Miniaturen zum Monumentalen eingeschlagen.

Auf dem Gebiete der Opernmusik ging in der U. d. S.S.R. der Revolutionisierungsprozeß noch langsamer vonstatten als in anderen musikalischen Sphären. Kraft ihrer formellen Auftürmung und ebenfalls der der Opernform eigenen und seit Jahrhunderten bestehenden Traditionen war es der Oper schwerer, sich dem Tempo des rasch strömenden Lebens, besonders im Momente der revolutionären Explosion, anzupassen. Die moderne Oper besteht eine schmerzhafte Krisis. Die großen Meister widmen der Oper ihre schöpferischen Kräfte immer seltener und ziehen die Simphonie und das Kammergebiet vor, wo ihr schöpferischer Aufschwung sich freier als in der Oper entfalten kann. Was die revolutionäre Oper, die Oper des Oktobers, anbetrifft, gibt es ihrer deswegen keine, weil, abgesehen von den Gründen eines allgemeinen Charakters, die Bedingtheit der Opernform dieselbe für die Verkörperung des revolutionären Realismus wenig verwendbar macht; anderseits, weil die hochqualifizierten Meister auf diesem Gebiete als auch in anderen Musiksphären vom Oktoberfeuer nicht so weit durchdrungen sind, um in dieser Form etwas Revolutionäres zu schaffen. Kraft all dieser Gründe widmen der Oper ihre Kräfte meist Musikanten minderwertiger Qualifikation. Viele von ihnen versuchten, in die alten Opernschläuche neuen revolutionären Wein zu gießen; das Ergebnis waren Surrogate, wie z. B. die Opern: „Stephan Rasin" Triodins; „Dekabristen" Solotarews; „Orlinii Bunt" (Adleraufstand) Patschenkos; „Iwan Soldat" Kortschmarews und andere. Indem keine von diesen Opern echt revolutionär ist, hat nichtsdestoweniger jedes von diesen Werken eine Rolle einer Etappe auf dem Wege zur Schaffung der revolutionären Oper gespielt.

Mit den Versuchen, eine echte revolutionäre Oper zu schaffen, wurde zugleich eine Arbeit durchgeführt, um die alte Opernerbschaft zu sortieren und auszuwählen sowie zu erneuern, erfrischen und, wo es möglich war, ein Agitationsmoment in die Opern zu bringen, welche für solche der Gegenwart am nächsten stehende gehalten wurden. Einige Opern wurden ihrer Ideologie wegen (hauptsächlich vom Standpunkte des Inhalts) für schädlich erklärt, die anderen, deren Musik für besonders wertvoll gehalten

MANOLO: SITZENDE BÄUERIN

DENKMAL IN CÉRET

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

gehalten

wurde, in bezug auf den Text umgearbeitet bis zum vollkommenen Ersatz des letzteren durch einen neuen (z. B. „Der König amüsiert sich" statt „Rigoletto", Lakme). Diese Versuche drangen übrigens wenig durch in Anbetracht dessen, daß der neue Textinhalt mit der alten musikalischen Einrahmung nicht übereinstimmt. Noch andere wurden in bezug auf ihre Inszenierung durch Momente agitatorischen Charakters ergänzt (z. B. „Faust", „Solotoi Petuschok", „Goldenes Hähnchen" und andere). Hinsichtlich der Inszenierung kultivierte das abgelaufene Jahrzehnt hauptsächlich zwei Stile: den monumental-großartigen, dessen Leiter die akademischen Theater in Moskau und Leningrad waren, und welcher auf die Großartigkeit der modernen Vorgänge widerhallte (in diesem Stil wurden „Boris Godunow", „Lohengrin", „Faust", „Aïda" und andere gegeben). Der zweite ist der realistische, dem wirklichen Leben entnommene Stil, dessen treuer Leiter das in den Revolutionsjahren erstandene Stanislawski-Theater ist; dieser Stil erklärte der in den früheren Opernaufführungen herrschenden Mystik den Kampf.

In einer Reihe mit den revolutionären oder pseudo-revolutionären Opern bereicherte sich die Opernwirklichkeit der Sowjetunion in den verflossenen Jahren mit russischen und westlichen Neuheiten, welche all-künstlerische Bedeutung haben. Dazu gehören: „Liebe zu den drei Orangen" Prokofjews; „Der ferne Klang" Schreckers; „Der Sprung über den Schatten" Kzeneks; „Wozek" Alban Bergs" und andere.

Mit zentralen Theatern zugleich funktionierte überall die Rayonoper, deren Produktion in die Dichte der Arbeitermasse eindrang. Der Weg dieser Oper war voll Schwierigkeiten, Opfer und Verluste. In den meisten Fällen funktionierte die Rayonoper unter unmöglichen Bedingungen der materiellen Selbstbedienung, was ihr keine Möglichkeit gab, sich gebührend zu entwickeln. Trotz allem ist ihr Verdienst in bezug auf die Annäherung dieser Kunstart dem Arbeiterzuschauer zweifellos.

Wie verhielt sich die Arbeiterklasse zu der Oper in den Revolutionsjahren? Ungeachtet der offenbar veralteten Opernform, ihrer genierenden hundertjährigen Traditionen, ungeachtet des Fehlens der echt revolutionären Oper war die Nachfrage nach der theatralen Opernproduktion unter den Arbeitern stets groß. Der Drang nach der guten Oper ist eine übliche Erscheinung nicht nur unter den Spitzen der Intelligenz, sondern auch in der Arbeiterdichte. Das Interesse zu der Rayonoper war, unbeschadet ihrer Dürftigkeit und künstlerischen Fehler, ebenfalls immer äußerst gehoben. Diese Nachfrage ist die beste Gewährleistung, daß die Opernproduktion im folgenden revolutionären Jahrzehnte reichlicher als im verflossenen sein wird, ohne davon zu reden, daß die Form der Oper selbst durch ihre monumentale und synthetische Richtung eine der verwendbarsten Formen sowohl für agitatorische Zwecke als auch für die Widerspiegelung der revolutionären Wirklichkeit in ihrem heutigen Maßstabe ist.

Das Konzertleben bekam in der U. d. S. S. R. im verflossenen Jahrzehnt einen ganz besonderen Aufschwung. Es entwickelte sich sowohl im Zentrum als auch in der Peripherie im dichten Netze der überall entstandenen Klubs. Durch die Revolution wurde der neue Arbeiter-Bauernzuhörer ins Leben gerufen, welcher seine Anforderungen auf die Musik machtvoll stellte und nicht nur ihr Zuhörer, sondern auch Erzeuger sein wollte. Dieses hatte zur Folge eine Reihe von zahlreichen Konzerten, die von gewerbsmäßigen Kräften ausgeführt wurden, eine ausnahmslose Entwicklung der Selbsttätigkeit der Klubs, die sich in der Organisation von Musik- und Chorvereinen und der Demonstration ihrer Arbeiten äußerte. Die Errungenschaften der letzteren erreichen die höchsten Staffeln der musikalischen Kultur. Eine Reihe von künstlerischen Organisationen setzte sich zum Ziele, planmäßige Anfangsgründe in die Musikpropaganda unter den Massen einzuführen, denselben einen guten künstlerischen Geschmack einzuimpfen und sie den besten Mustern der musikalischen Literatur einzuverleiben.

Unter solchen Organismen nimmt nach dem Charakter seiner Struktur das „erste symphonische Ensemble", ein Orchester ohne Dirigenten, das keinen Präzedenten in der Musikgeschichte hat, eine ganz besondere Stellung ein. Schon seit sechs Jahren vollzieht es die schwerste symphonische Arbeit, umfaßt die Orchesterliteratur aller Schwierigkeiten und eroberte sich die Zuhörerschaft in allen sozialen Schichten.

Kolossale Fortschritte machte in den letzten zwei bis drei Jahren die musikalische Radioarbeit in der U. d. S. S. R., die von primitiver, zufälliger Belustigung in ein Stadium der wahrhaftig musikalischen Aufklärung der Massen übergegangen ist, und welche sowohl auf dem revolutionären als auch auf dem künstlerischen Gebiete intensiv arbeitet. Auch andere Arten der Musikkultur sind in der U. d. S. S. R. bei weitem nicht auf einem Platze stehengeblieben. Ernste Forschungen wurden auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Untersuchung gemacht; eine feste naturwissenschaftliche Basis wird unter die Musikkunst gelegt, eine hartnäckige Arbeit über die soziologische Musikanalyse der Vergangenheit und Gegenwart auf Grund der marxistischen Methodologie ist vorhanden; die musikalisch-ethnographische Tätigkeit auf dem Gebiete der Sammlung, der künstlerischen Bearbeitung und öffentlichen Demonstrationen der nationalen Lieder der die Sowjetunion bewohnenden Völker, welche nach der Revolution zum neuen freien Leben erweckt worden sind, haben einen kolossalen Aufschwung bekommen.

Die musikalische Verlagstätigkeit in der U. d. S. S. R. entfaltete eine weite agitatorische, pädagogische und künstlerische Tätigkeit. Die musikalische Ausbildung ist dem Gesamttempo des künstlerischen Lebens nicht zurückgeblieben und äußerte sich in der Schaffung einer Reihe von musikalischen Hochschulen, Technika und Schulen der ersten Stufe, deren Kurs auf die Heranbildung nicht nur eines gewerbsmäßigen, sondern auch eines gesellschaftlichen Musikers gerichtet ist.

Dieses sind bei weitem nicht die vollen Ergebnisse des musikalischen Lebens in der U. d. S. S. R. in den letzten zehn Jahren. Die Musik scheint bei uns noch am Scheideweg zu stehen. Der Inhalt der künstlerischen Musik, deren Formen dem Oktober angepaßt sind, harmoniert mit dem letzteren nicht; die revolutionäre Musik ist mit dem Oktober gleichklingend, aber ihre Formen sind demselben nicht angepaßt. An der Reihe steht die Annäherung der beiden Fronten unserer Musik. Die Symptome dieser Annäherung sind bereits vorhanden und geben das Recht

zu behaupten, daß das zweite Jahrzehnt, in vollem Sinne des Wortes, eine Zeit der Bildung der revolutionären Musik sein wird, welche sowohl der Form als auch dem Inhalt nach des größten Aufschwunges unserer Revolution und des ihr gefolgten großartigen Aufbaues der neuen Lebensformen würdig ist.

Prof. Dr. S. M. Tschemodanow-Moskau.

PARIS Mai 1929.

PIERRE HAMP, EIN FRANZÖSISCHER DICHTER VON INDUSTRIE UND TECHNIK.

Was ich noch in bezug auf den Unterschied zwischen der alten und der modernen Kunst sagen wollte: die neuen Künstler sind vielleicht größere Denker.
(Van Gogh an seinen Bruder Theo.)

In Deutschland lebt die weitverbreitete Meinung, daß es außer der deutschen Industriedichtung in Europa keine Industriedichtung gibt, aber dem ist nicht so. Es gibt in Großbritannien und in Frankreich eine bemerkenswerte Dichtung, die die Industrie oder schlechthin die Werkarbeit zum Thema gewählt hat, und in Frankreich gilt Pierre Hamp als einer der rührigsten Vertreter. Der Weltkrieg mit seinen Folgen, Inflation und Besatzung hat es verhindert, Pierre Hamps Lebenswerk den Deutschen nahezubringen. Es gibt unter den modernen Franzosen nicht viele, die unsere Sympathie so verdienen wie Henri Bourillon, wie Pierre Hamp mit bürgerlichem Namen heißt; denn Hamp, der den Krieg haßte, so glühend haßte wie vielleicht nur noch Jean Jaurès, mußte es geschehen lassen, damals 1914, daß man ihn als deutschen Spion verfolgte, daß man seine Werke öffentlich verbrannte. Aber dieser Mann hatte noch den Mut, seinem Vaterlande die nachdenklichen Worte zuzurufen, die aufgezeichnet zu werden verdienen: Es gibt nur eine einzige Bedingung für den Frieden der Welt, die deutsch-französische Allianz, die Vereinigten Staaten von Europa.

Das Leben Pierre Hamps ist Arbeit, wie seine Mission die Verherrlichung der Arbeit ist. 1876 ist er in Nizza geboren; aus der Elementarschule entlassen, kommt der Vierzehnjährige bei einem Pastetenbäcker in die Lehre, bald wird er Konditor und dann, in London, Koch. Sieben Jahre lebt Pierre Hamp in London, sieben Jahre lang beobachtet und erlebt er hier das ungeheure Getriebe der Arbeit. Und hier in England hat sich in ihm die große Wandlung vollzogen. Dieser Koch hat einen seltsamen Ehrgeiz: der Koch, der nie eine höhere Schule besucht hat, nimmt Unterricht, lateinischen Unterricht bei einem alten französischen Professor in Brighton, um später in Frankreich zu „studieren". Hamp wechselt, um nach Frankreich zu kommen, seinen Beruf, er wird Angestellter an der Nordbahn. Er strebt rastlos weiter, wird Vizechef des Internationalen Bahnhofs Calais Maritime und schließlich Inspektor. Der Weg zum Studium ist gebahnt, Hamp hört Vorlesungen an der Volksuniversität in Belleville, studiert an der Ecole des Travaux publics von Arcueil und wird, nachdem er Inspektor geworden, Mitglied der Société des Ingénieurs Civils de France.

Nach ein paar Jahren äußeren Wohlstandes und nach einer glücklichen Ehe stirbt seine Frau plötzlich und läßt ihm drei unmündige Kinder zurück. Aber Pierre Hamp arbeitet und verzweifelt nicht. Da bricht der Krieg aus, und Hamp wird als vaterlandslos geächtet. Er fühlt die ganze Bitternis eines gescheiterten Lebens, aber er verliert den Mut nicht, nicht den Glauben an die Macht seiner Ideen. Ehrlich war er seinen Weg gegangen, offen und geradeaus; er konnte nicht daran glauben, daß er einen falschen Weg eingeschlagen hatte, irgendeinmal, hoffte er im stillen, mußte die Stunde kommen, die ihm die Gerechtigkeit widerfahren ließ, die ihm gebührte.

In diesen Jahren des Wartens lebte er ganz seiner Arbeit. „Es kann für einen Menschen keine größere Ehre geben als die Ehre der Arbeit!" schrieb er in jener Zeit. Und an Bausteinen für sein Werk konnte es wahrhaft nicht mangeln. Hamp war durch ganz Frankreich gereist, kannte alle Provinzen von Boulogne-sur-Mer bis nach Grasse, kannte die Fabriken, die Häfen, war in die Keller geeilt, auf die Böden geklettert, überall sorgfältig beobachtend und notierend. Bei der Nordbahn noch hatte er Statistiken gesammelt, interessante Akten kopiert, und bei der Nordbahn noch waren seine ersten Bücher entstanden, seine ersten Romane, Erzählungen und Essays. Und oft seltsame Namen trugen sie: Le Rail, L'Enquête, Le Travail invincible, Les métiers blessés, La Victoire Mécanicienne, Les Chercheurs d'Or, Le Cantique des Cantiques, Un Nouvel Honneur, Vieille Histoire, Gens I/II, La France, Victoire de la France sur les Français. Schon über den Krieg hinaus führen diese Werke, die in den Ausgaben der „Nouvelle Revue Française" erschienen sind. Überallhin bewegen uns diese Werke, denn Hamp ist ein unermüdlicher Reisender in der großen Welt der Arbeit. Gestern noch promenierten wir auf den Boulevards von Paris, heute durchwandern wir Spanien oder Österreich und morgen sind wir vielleicht in Marokko oder in Ha-noi, aber überall begegnen wir in Pierre Hamp einem Menschen von Tatkraft, von Begeisterung, einem Freund des Volkes, dessen Schicksal ihn unablässig beschäftigt. Und dieser Pierre Hamp wartete auf sein Recht und wartete den ganzen Krieg hindurch. Erst als der erste Siegesjubel in Frankreich verrauscht war, als die erste Ernüchterung Platz griff, da erinnerte sich Frankreich des geächteten Dichters, und Charles Pégug entdeckte in seinen „Cahiers des la Quinzaine" seinen Landsmann wieder. Pierre Hamp hat in einer Unterhaltung mit Lefèvre, dem Chefredakteur der „Nouvelle Litteraires", diese Behauptung richtiggestellt: „... der mich aber ‚gemacht' hat, das war Paul Desjardins." Er hat in guten und in bösen Tagen zu seinem Freund Hamp gehalten und sich in seiner Schrift zur „Union pour la Vérité" für die Rehabilitation Hamps rückhaltslos und erfolgreich eingesetzt.

Pierre Hamp ist zwar im Süden geboren, aber seinem Wesen nach ist er Nordfranzose. Vielleicht rührt es daher, daß er so viele Jahre und die besten seines Lebens in Flandern und Lille verbracht hat. Hier in Nordfrankreich, in den Industriegebieten, wurzelt seine ganze dichterische Kraft. Die Seele dieses Landes hat er begriffen wie wenige französische Dichter, seine besten Werke entwachsen der nordfranzösischen Erde. Der schwarze Himmel ist es, der sich über seinen Geschichten wölbt, Arbeiter wandern zur Fabrik über hohe Straßen, die von Eisenbahnen zerschnitten werden, deren Züge schwer beladen sind von Kohle, Eisen und Menschen. Hier in Nordfrankreich sind jene grandiosen Erzählungen entstanden: Le Rail (Der

(Der

Schienenweg), L'Enquête (Die Untersuchung), jene Werke, die angefüllt sind von einer leidenschaftlichen Verherrlichung der Menschheit, die kämpft und duldet im Wirbelwind der neuen Maschinen, von jenen Menschen, die nicht mehr die kleinlichen, ängstlichen Geschäfte der Krämer kennen, sondern die unerbittlich die ganze Größe der Geschehnisse schauen und begreifen, deren Begriffe sich neu zu formen beginnen und sich zum ersten Male aussprechen: Es kann für einen Menschen kein größeres, beständigeres Glück geben als das Glück der Arbeit.

Ce pauvre Zola qui se croyait réaliste! Man kann diesen Satz aus „Rail" nicht oft genug wiederholen, wenn es gilt, Pierre Hamps Stellung in der Literatur zu bestimmen. Gewiß, Pierre Hamp ist Realist. Er prüft das Leben, wie die Goncourts das Leben prüften, aber er geht weiter, er analysiert nicht bloß, er bildet neu, streng, klar und einfach, in der Form fast primitiv. Pierre Hamp ist Dichter, aber er kommt von der Technik her, er sieht und hört nicht bloß das Stampfen und Surren der Maschinen. Er besingt nicht jenen äußeren Rhythmus, er preist den Rhythmus des Blutes. Für Pierre Hamp gibt es nicht nur Fördermaste und Schornsteine, für Pierre Hamp gibt es in erster Linie Menschen in der Industrie, und unter diesen Menschen nicht bloß Arbeiter, sondern auch Unternehmer. Aller Menschen Sorgen, Not, Kummer, aller Menschen Arbeit, das ist der Name für das Epos, das Pierre Hamp in breiten Fresken klar und eindeutig geschaffen hat. Pierre Hamp ist einer der schärfsten Beobachter und glänzendsten Industrieerzähler unserer Epoche. „Die gewaltigste Kraft dieser Zeit ist die Macht der Arbeit; sie allein wird das Bild der Welt zu ändern vermögen." Diese Sätze aus „Métiers blessés" fallen uns ein, wenn wir an das französische „Le Travail sauvera le franc" denken, das im Sommer 1926 an jeder Ecke in Paris zu lesen stand, „Es gibt in der Arbeit eine Heiligkeit wie in der Religion", schrieb Hamp in seinem Essay „Sainteté du travail"; „die Heiligkeit der Arbeit ruht auf der eigenen Hingabe an die Arbeit"; oder „die Menschheit wird ihre Tat eher durch die Tat erneuern können, denn durch Denken." Es gibt unter den modernen Dichtern Frankreichs keinen, der in seinen Arbeiten ein solches Hohelied auf die Arbeit anstimmt, wie Pierre Hamp. Und er fragt zu Beginn seines Essays „L'art et le travail": „Wieviel Menschen haben, seit sie um die Größe der Welt wissen, eingesehen, daß es nichts Schöneres auf der Welt gibt als Arbeit?" Ob wir bei deutschen Industriedichtern unter ähnlichen Lebensumständen dasselbe Motiv finden? Hoffen wir es.

SANTIAGO DE CHILE

Mai 1929.

Cortez eroberte Mexiko, Pizarro unterwarf Peru, Orellana fuhr in abenteuerlicher Fahrt von den Quellen des Amazonas den gewaltigsten Strom des Erdballs hinab, Almagro durchzog, aus dem Reiche der Inkas kommend, auf der Suche nach dem Lande des Goldes, die Trockenheit atmende Wüste und kam bis an die nördliche Grenze des fruchtbaren Längstals Mittelchiles. Pedro de Valdivia folgte ihm, eroberte in raschen Zügen den schmalen Streifen, welcher den Stillen Ozean am Westabhang der Anden begleitet, und gründete im Namen Kaiser Karls V. Städte an Fluß und See und im Urwald; einer seiner Unterführer, der Ritter und Dichter Ercilla, setzte über nach der geheimnisvollen Insel Chiloé. So war nur sechsundsechzig Jahre nach der Entdeckung des neuen Kontinents das ganze Land Chile, der „letzte Winkel der Welt", dem Reiche, in dem die Sonne nicht unterging, einverleibt. Doch die Eroberung Chiles war eine scheinbare, da schon um 1600 die Araukaner südlich des Biobioflusses, der das Reich des südlichen Waldes von den trockneren Gebieten des Nordens trennte, nach jahrzehntelangem Kampfe alle Städtegründungen der Spanier in Asche legten.

Eine Merkwürdigkeit: die Eroberer, welche mit wenigen Gewappneten glänzende Reiche zerstört hatten, deren Wagemut zügellos war — machtlos waren sie gegen jene Indianer primitiver Kultur und mit primitiven Sitten. Drei Jahrhunderte vergingen nach dem Fall von Imperial, von Villarica, bevor der Weiße sich den Süden zu eigen machen konnte, und erst nachdem der Alkohol dem Hinterlader und dem modernen Geschütz Vorarbeit geleistet hatte.

War Mexiko und war das Reich der Inka dem Greisenalter nahe, als die Abenteurer des mannhaften Iberiens erschienen, ihre Tat doch nur scheinbar gewaltig, und versagten sie gegenüber der Jugendlichkeit der Araukaner? Oder waren es letzten Endes die Natur, der Sumpf, die reißenden Gebirgsflüsse, das undurchdringliche Bambusgespinst zwischen den Stämmen des Urwalds, welche auf die Dauer den Eindringling aus einer kahleren Umwelt zum Erlahmen brachten?

Indianisch blieb das Land, und noch im Jahre 1881 mußten Berliner Kolonisten den neugegründeten Flecken Temuco gegen ungestüme Angriffe benachbarter Häuptlinge verteidigen.

Wer vor zwei Jahrzehnten Temuco betrat, erstickte im Sommer in den Staubwolken seiner Straßen, versank im Winter bis zu den Knien im Schlamm. Im Zentrum des Ortes Holzhäuser deutscher Einwanderer, einfach und sauber, mit weißen Gardinen, Wildwest-Kaufhäuser, eine Bank in einem der gezählten steinernen Gebäude — aber nach wenigen Schritten schon in den Randbezirken fensterlose Ranchos und jenseits des Flusses Cautín bei der Kapuzinermission die schilfgedeckten Rucas der Söhne des Landes. Das indianische Element überwog selbst auf der Plaza de Armas; auf vollräderigen, einachsigen Karreten brachten die Araukaner die Erträge ihres Landes zum Verkauf in die Stadt, verweigerten Papiergeld und ließen sich durch funkelnde Silberpesos täuschen.

Ein Festtag im Jahre 1912. Mehr als zweitausend Indianer reiten auf geschmückten Pferden, gekleidet in ihre schwarzblauen, von den Frauen gewebten Chamals, den Ponchos mit dem alten inkaischen Treppenmuster, vor das Gebäude des Gobernadors, um den Herrn zu begrüßen. Frauen folgen zu Fuß, und nur die Töchter der Häuptlinge sitzen im Sattel. Anziehende, bräunlich-rosige Gesichter mit glänzendschwarzen Zöpfen, in die Silberbänder hineingeflochten sind, über der Stirn ein Diadem aus alten Münzen, den Körper kunstvoll gehüllt in ein dunkles Tuch aus Schafswolle, das mit einem Topo geschlossen ist; ein silberner Kettenschmuck, an dem als Amulette kleine Teufelchen tanzen, hängt über der Brust herab.

Die Trutruca, das drei Meter lange, lederumwundene Horn, erschallt in seltsamen Tönen und erinnert an die Zeit der

der

Fehden, da der Stamm zusammengerufen wurde, Töne der Nacht, welche einst die Frauen und Kinder in den bedrohten Ortschaften jenseits der Palisaden tief erschauern ließen. Heute ist es der Ruf zum Trinkgelage, zum Tanze, zur Festesfreude.

Bilder bieten sich voller Schönheit, voll von lebendigem Leben, voll ursprünglicher Einheitlichkeit.

Abends rauchende Feuer vor den Hütten. Zum Festschmaus wird die Keule eines Füllens am Spieße gedreht. Ein großes, ledernes Gefäß mit Chicha kreist. Fremde Laute tönen an das Ohr, seltsame Melodien. Frauen bedienen, stillen die Säuglinge und binden sie wieder auf die Traggestelle, die gegen das Innere der Ruca gelehnt bleiben. Merkwürdig schweigsam erscheinen die Frauen, sind die Kinder. Bei den Männern dann und wann ein wilder Blick — Trotz gegen die Unterwerfung und Bedrückung. Haß und Leid ist ihnen ursprünglich wie Lieben und Leben.

1929 — Temuco: Asphalt, Straßenbahn, Autohupen, eine Stadt des größten Aufschwunges mit aussichtsreicher Zukunft. Kleidung und Haarschnitt wie in Neuyork oder Berlin. Und doch — der Ort erscheint leer, charakterlos. Die Araukaner sind bis auf den letzten aus dem Stadtbilde geschwunden.

Regierungsschule, Mission, der Einfluß des sich dauernd verstärkenden Europäismus, das Roden der Wälder in weitem Umkreis, die wirtschaftliche Haltlosigkeit gegenüber dem Einbruch der Maschinen haben zusammengewirkt, das Vernichtungswerk zu vollbringen.

Zwar zeigen die Zahlen der Statistik einen Geburtenüberschuß der Eingeborenen, aber das kulturelle Sterben in Temuco ist vollendet und wird im nächsten Jahrzehnt auch die Indianer im letzten Tal der Berge erreichen. Sie können sich nicht der Nachahmung entziehen und finden sich lächerlich in ihrer alten Tracht, eine Lächerlichkeit, die ihnen von den Erziehern und Kaufleuten eingeflößt wird. Ein Stück nach dem andern der selbstgewebten Chamals, Ponchos, der prächtigbunten Satteldecken wandert in das spanische Leihhaus und gelangt von hier in die Hände der Fremden. Der Turko verkauft in seinem Trödelladen an die Unwissenden für teures Geld die billigsten Kleidungsstücke, an die Männer imitierten „Manchester", an die Frauen Kattunblusen und bunten Tand, Haarkämme aus grellfarbigem Zelluloid und Glasperlenketten. Und der Indio sucht seinen Rausch nicht nur in der alten Chicha, sondern im konzentrierten fuselhaltigen Alkohol; so wird ein Stück und wieder ein Stück des edlen Silberschmuckes, Meisterwerke heimischer Kleinkunst, bei dem Spanier versetzt; die Besucher des alten Indianerlandes kaufen gierig alles auf, und die Gier des Erraffens ist so groß, daß die urteilslosen europäischen und nordamerikanischen Tölpel in großen Mengen versilberte Blechketten aus den Betrieben von Santiago oder Pforzheim erstehen.

In den Reservationen herrscht die Not, trotz der Fürsorge eines Eingeborenenamtes. Die Tüchtigsten allerdings retten sich und schließen sich zusammen, um gemeinsam mit Motorpflug und Dreschmaschine den Acker zu bebauen. Doch Radikalmittel vervollständigen das Werk der Vernichtung: einige hundert Araukaner, die vor den Toren des Städtchens seit Väter Gedenken auf eigener Scholle wohnten, werden eines Tages hinweggeführt und anderorts angesiedelt. Die Rucas sind in wenigen Stunden eingeebnet — der Flugplatz Temuco wird angelegt.

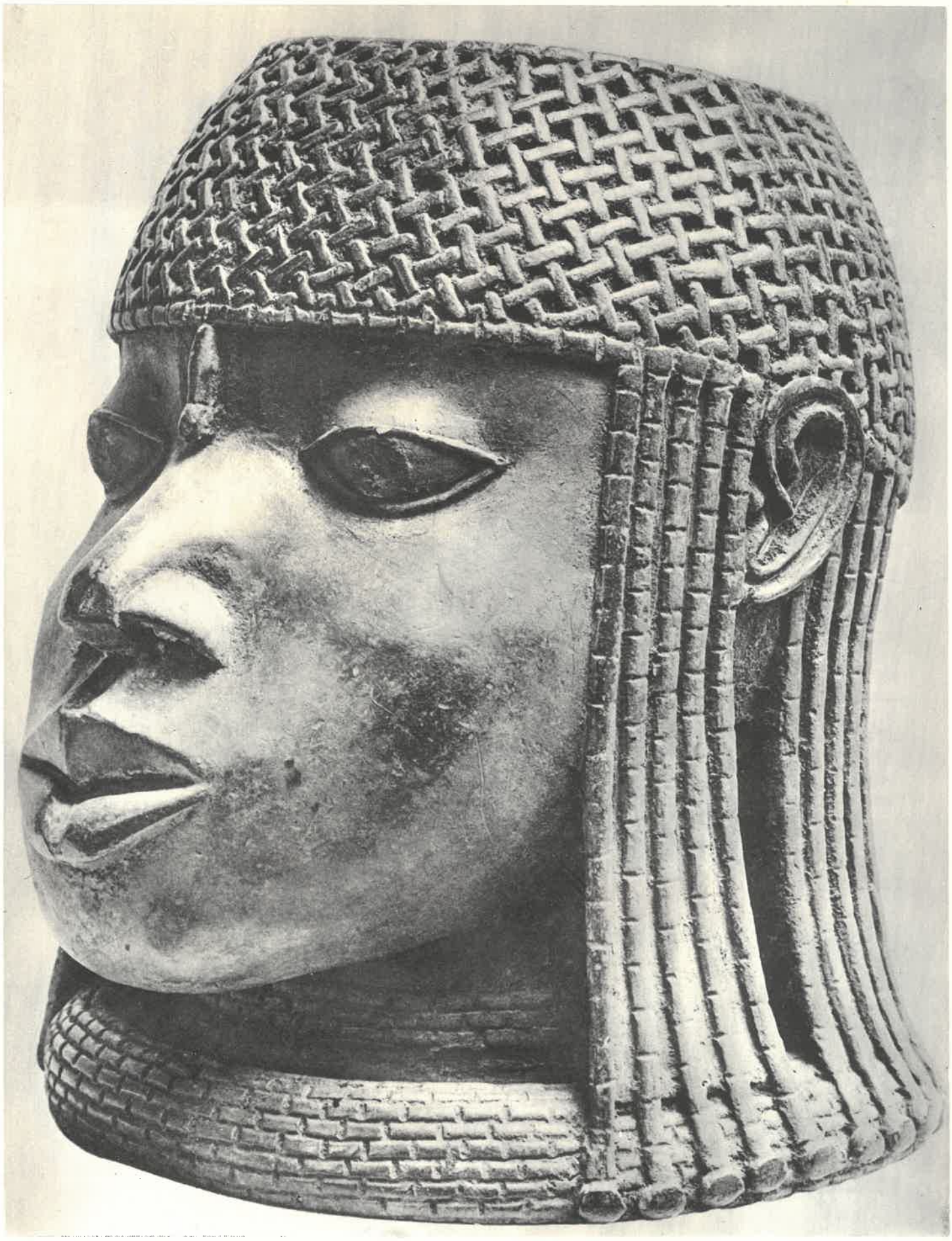
Langsam haben die Jahrhunderte eine Mischung von spanischem und indianischem Blut im ganzen Lande bewirkt, im Norden der Frontera durch lockere Verbindungen der Eroberer mit den Töchtern der Leibeigenen; südlich des Biobio raubten die Indianer weiße Frauen auf Streifzügen, die über die hohe Kordillere hinweg bis in die argentinische Pampa, ja vor kaum fünfzig Jahren bis an die Vorstädte von Buenos Aires führten. Doch in kulturellem Sinne war nicht die Blutmischung entscheidend, sondern die beherrschende Umgebung und die Sprache, im Süden Chiles das indianische Mapuche.

Heute, im Zeitalter der Maschine, des rauschenden Verkehrs, der die Menschen wie nie aneinanderrückt, führt die Aufgabe der Sprache zum Verlust volklicher Eigenart. In einem Lande kolonialen Charakters mit mangelnden Werten eigener Geistigkeit, mit dem einzig ausgebildeten Sinn für Erwerb, gerät dann der Unterworfene in armutvolle Hörigkeit und wird zum Proletarier. Proletarisierung heißt aber Mangel an Freude, und Freude ist der unverbildeten Völker ureigenstes Gefühl. Die Quellen dieses Glückes verschwinden: Kunst und Kunstgewerbe, Märchen und Überlieferung, kultischer Tanz und sinnenerfüllende Feste mit reichlichem Mahl und reichlichem Trunke. Übrig bleibt allein das Betrinken, nicht zur Erhöhung der Ekstase, sondern zum Betäuben des täglichen lastenden Einerlei. Die Kulturmenschheit hat Landschaften abgeschlossen, um Naturdenkmäler, Pflanzen und seltene Tiere vor dem Schicksal des Aussterbens zu bewahren; für die Erhaltung der verschiedenen Menschenarten wurde kein Schutzgebiet geschaffen, kein hinderndes Gatter gegen die Zugriffe Europas und der europäisierten Welt gezogen.

Wird die Zukunft eine Wiederauferstehung des Indianertums bringen? Blut vereinigt sich und Blut trennt sich; sind Zahlenwerte maßgebend, muß sich in vielen Staaten Amerikas die Urbevölkerung herauskristallisieren, und in Wahrheit steigt sie wuchtvoll auf in Chile und Bolivien, Peru und Columbien, Venezuela und Mexiko. Die alten spanischen Familien der aristokratischen Oligarchie sind in den Schatten gesunken. Ob das dunkle Blut, das jetzt nur Instinkte kennt und keine Verbindung mehr mit einer zerstörten Kultur besitzt, der Welt Neues schenken wird, wer vermag es zu sagen? Doch eine schweigsame, grinsende, feindliche Macht ersteht für Europa. Dr. Knoche.

DAS NÄCHSTE HEFT ERSCHEINT MITTE AUGUST
UND BEHANDELT DAS THEMA: ANGELSACHSEN

VERANTWORTLICH FÜR DEN REDAKTIONELLEN TEIL: ALBERT THEILE, WORPSWEDE BEI BREMEN
VERLAG: ANGELSACHSEN-VERLAG IN BREMEN
DRUCK: KÖLNER GÖRRES-HAUS GMBH. IN KÖLN



WEIBLICHER KOPF
(BENIN)

KÖLNER GÖRRES-HAUS GMBH

GROSSDRUCKEREI

BUCHDRUCK

OFFSETDRUCK

ROTATIONSDRUCK

KUPFERTIEFDRUCK

GROSSBUCHBINDEREI

KLISCHEEANSTALT · STEREOTYPIE

VERLAG DER KÖLNISCHEN VOLKSZEITUNG

UND DES KÖLNER LOKAL-ANZEIGERS

MEHRFARBENDRUCK

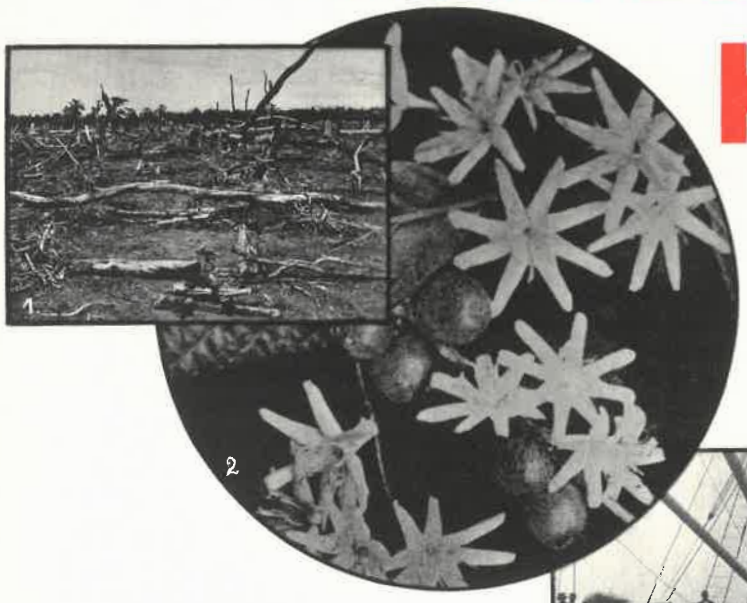
ZEITUNGSDRUCK

SETZMASCHINEN-BETRIEB

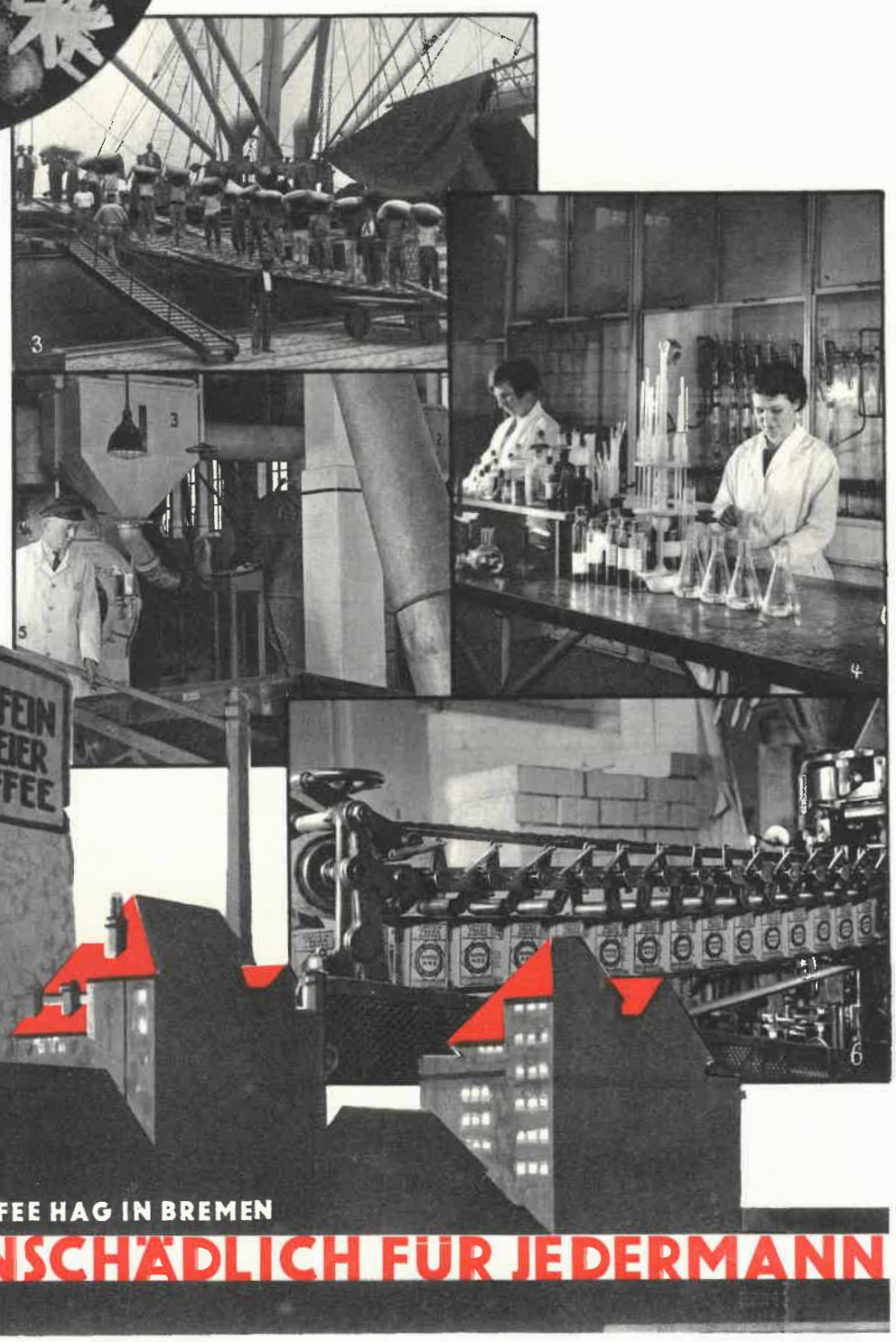
DAS KÖLNER GÖRRES-HAUS

VOM URWALD ZUM COFFEÏNFREIEN

KAFFEE HAG



Mit der Urwaldrodung (1) beginnt die Anlegung einer Kaffeeplantage. In mühevoller Arbeit wird der Boden für die kostbare Saat bereitet. Die Blütezeit des Kaffees (2) währt nur wenige Tage. Bald beginnen die Kaffeekirschen zu reifen und bald ist die Erntezeit da. Gepflückt erfahren die Kirschen eine sorgfältige Behandlung, bis die Bohnen aus dem Fruchtfleisch entfernt sind und sie sortiert aufs Schiff (3) wandern können in die Werkanlagen der Kaffee Hag.



Kaffee Hag wird durch patentiertes Verfahren coffeïnfrei gemacht, ohne daß der Genußwert des Kaffees verlorengeht. Bild 4 zeigt einen Teil des Hag-Laboratoriums. Erst die Röstung (5) schenkt dem Kaffee Aroma und Geschmack. Sie erfolgt beim Kaffee Hag mit besonderer Aufmerksamkeit. Automatische Verpackungsmaschinen (6), wahre Wunder der Technik, machen den Kaffee Hag versandbereit. In tausenden von Bahnkollis und Postpaketen wandert Kaffee Hag täglich in die Welt und erobert sich überall neue Freunde.

WERKANLAGEN DER KAFFEE HAG IN BREMEN

KAFFEE HAG UNSCHÄDLICH FÜR JEDERMANN

LEIPZIGER MESSE
GLAS
IM PETERSHOF
IKORA·METALL·ENTW·PROF·BREUHAUS & PROF·HAUSTEIN
METALL
IM ZENTRAL MESSPALAST
IKORA·METALL-LAMPEN
WMF
WÜRTTEMBERGISCHE
METALLWARENFABRIK
GEISLINGEN-ST·
IKORA·METALL·ENTW·GEH·RIEMERSCHMID & PROF·HAUSTEIN

Hannoverscher
Kurier
Hannoverscher Kurier
Bremen in Amerika notgelandet
FÜHREND IN NORDWEST

DIE WICHTIGSTE ERSCHEINUNG DES FRÜHJAHRS

BERNHARD HOETGER

BILDHAUER

WORTE VON GEORG BIERMANN UND ALBERT THEILE

Ein grundlegendes Buch über das Schaffen des großen deutschen Bildhauers, eine eingehende Orientierung über das Werk der letzten Jahre · Von der internationalen Kunstwelt mit Spannung erwartet, füllt es eine Lücke in der modernen Kunstliteratur: DIE INTERPRETATION HOETGERS

50 Abbildungen und 24 Seiten Text · Subskriptionspreis bis zum Erscheinen des Buches in Blauganzleinen mit Silber-Aufdruck etwa 15.— Reichsmark

ANGELSACHSEN-VERLAG IN BREMEN

MAILLOL
MATISSE

in schönen, vom Künstler handsignierten Original-Graphiken zu den Original Pariser Preisen durch

KUNSTSALON
HERM. ABELS
KÖLN AM RHEIN
KOMÖDIENSTRASSE 26

HERMANN NOACK
BILDGIESSEREI
GEGRÜNDET 1897
BERLIN-FRIEDENAU
FEHLERSTRASSE 8 · RHEINGAU 133

*

GIESST FÜR
BARLACH · BELLING · BOEHM
EBBINGHAUS · ESSER · DE FIORI
GAUL · GERSTEL · KLIMSCH · KOLBE
KOELLE · MARCKS · REEGER
REEMISCH · SCHARFF · SCHEIBE
SCHOTT · RENÉ SINTENIS
TUAILLON · WIELD · WOLFF U. A.

SPEZIALITÄT: WACHSAUSSCHMELZUNG

AMBROISE VOLLARD

RENOIR

DEUTSCH VON ALBERT DREYFUS

Mit 35 Bildertafeln. In Ganzleinen M. 8.—

Vollard ist dem großen Maler ein verständnisvoll verehrender Freund gewesen. Sein Buch ist die Niederschrift seines persönlichen Erlebnisses, das Renoir heißt. Er läßt den Künstler selbst sprechen, verwickelt ihn in Gespräche, reizt ihn zu Äußerungen, und das Ergebnis ist ein wundervoll intimes, bedeutungsvolles Porträt Renoirs und seiner Kunst!

AMBROISE VOLLARD

DEGAS

DEUTSCH VON MARGARETHE MAUTHNER

Mit 32 Lichtdrucktafeln. In Ganzleinen M. 7.—

Ein Lebensbild in Anekdoten! In fortlaufenden Anekdoten, die besser als langatmige Abhandlungen ein Bild von der Persönlichkeit und der Kunst des Menschen geben. Der schwer zu verstehende Sonderling tritt dem Leser zum ersten Male in dieser Nachzeichnung menschlich nahe.

ANTONIN PROUST

MANET

DEUTSCH VON MARGARETHE MAUTHNER

2. Auflage. Mit 24 Abbildungen. In Ganzleinen M. 7.—

Der Wert dieses Buches liegt in der Intimität! Antonin Proust hat viele Jahre mit Manet gelebt, er braucht nur zu erzählen — so lebendig und geistreich, wie es bei den Franzosen üblich ist. Dieses anekdotisch erzählende Buch ist ein Quellenwerk geworden, aus dem man unaufhörlich schöpfen kann.

Verlangen Sie ausführliche Prospekte über die Kunstpublikationen des Verlages!

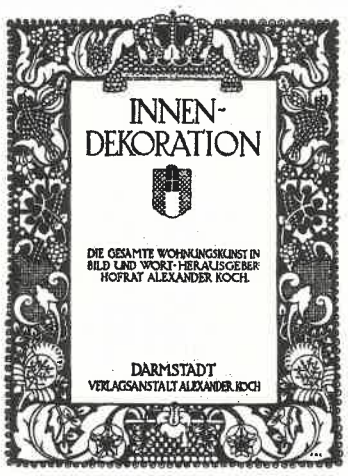
BRUNO CASSIRER VERLAG · BERLIN W 35

FÜHRENDE KUNSTZEITSCHRIFTEN VON WELTRUF

HERAUSGEBER: DR. ALEXANDER KOCH

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

Reich illustrierte Monatshefte für MALEREI · PLASTIK · ARCHITEKTUR · WOHNUNGSKUNST · KUNSTGEWERBE · GÄRTEN
Einzelheft mit 50–70 Abbildungen der besten Werke zeitgenössischer Künstler RM 3.—
Vierteljahrespreis (3 Hefte) RM 7.—



INNEN-DEKORATION

DIE GESAMTE WOHNUNGSKUNST IN BILD UND WORT / Reich illustrierte Monatshefte für Einrichtung u. Ausschmückung der Wohnräume. Einzelheft mit etwa 50 Abbild. von Arbeiten hervorragender Architekten RM 2.50
Vierteljahrespreis (3 Hefte) RM 6.—

STICKEREIEN UND SPITZEN

BLÄTTER FÜR KUNSTLIEBENDE FRAUEN
Jährlich 8 reich illustrierte Hefte für künstlerische Handarbeiten aller Techniken.
Einzelheft mit etwa 30 Abbildungen RM 2.—
Vierteljahrespreis (2 Hefte) RM 3.—

Reich illustrierte Prospekte gratis

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH G·M·B·H· DARMSTADT N. 120

KUNSTGEWERBLICHE WERKSTÄTTEN

»ZU DEN SIEBEN FAULEN«

IN DER BÖTTCHERSTRASSE ZU BREMEN

NEUZEITLICHE
TÖPFEREI
KERAMIK
TISCHLEREI
DRECHSLEREI
GOLD- UND
SILBERSCHMIEDE

ILLUSTRIERTER KATALOG AUF VERLANGEN GRATIS

BREMER WERKSCHAU GMBH.
BREMEN, BÖTTCHERSTRASSE

3 Quellenwerke zur Böttcherstraße in Bremen

(D)

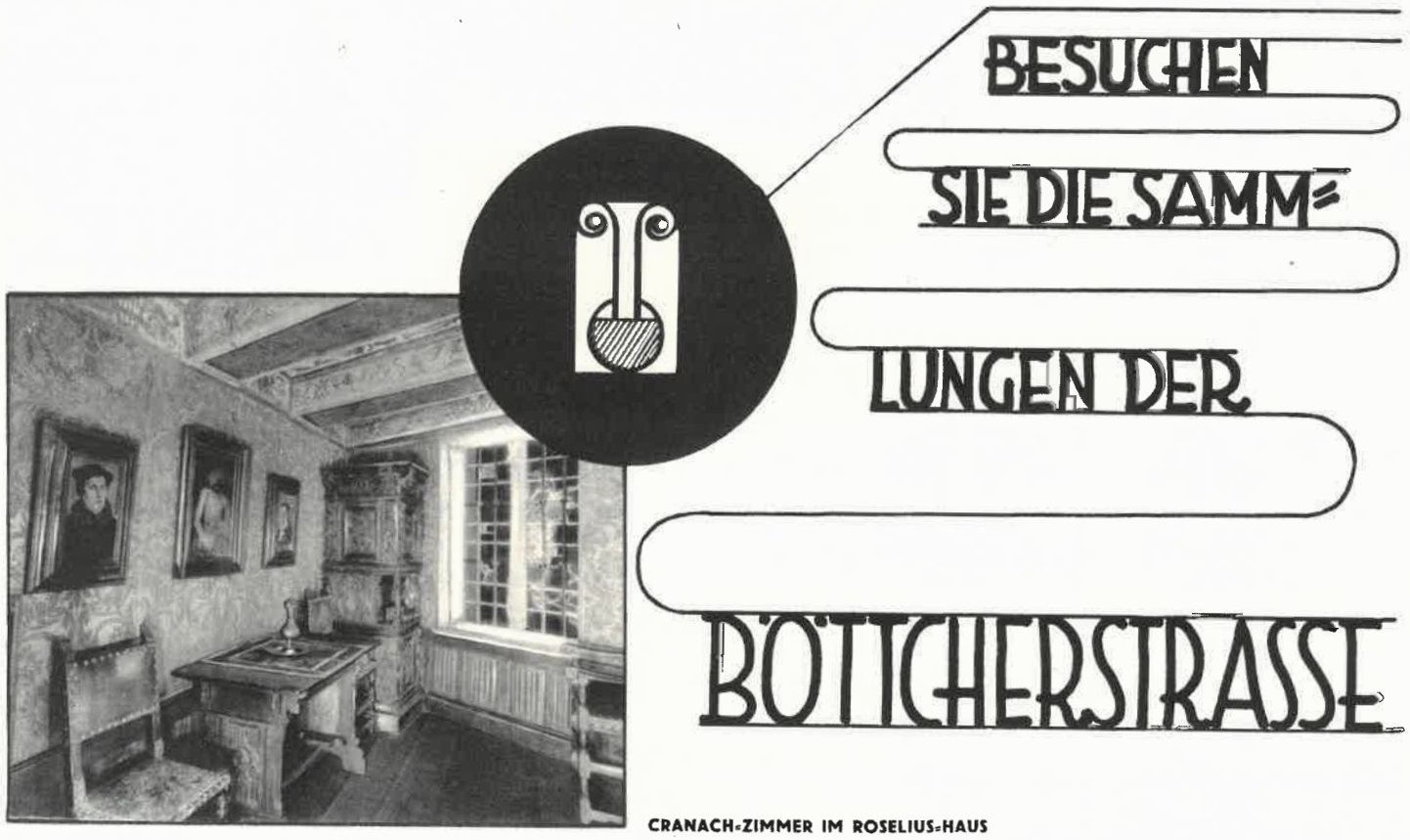
sind:

- **MANFRED HAUSMANN**
  Die Böttcherstraße in Bremen
  Mark 1.50
- **WALTER MÜLLER WULCKOW**
  Bernhard Hoetgers Paula Becker-Modersohn-Haus
  Mark 1.50
- **WALTER MÜLLER WULCKOW**
  Katalog der Paula Becker-Modersohn-Sammlung
  Mark 1.50

Jeder Band enthält viele vorzügliche Bilder

In allen Buchhandlungen erhältlich oder durch den
ANGELSACHSEN-VERLAG · BREMEN

THE BOETTCHERSTRASSE IN BREMEN IS AN ART CENTER OF INTERNATIONAL IMPORTANCE



CRANACH-ZIMMER IM ROSELIUS-HAUS

ANGELSACHSEN-VERLAG
BREMEN · VERLAGSORT KÖLN
1. JAHRG., 11. HEFT, JUNI 1929