

DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN

ELFTER JAHRGANG / NEUNTES UND ZEHNTES HEFT



Johannes Molzahn: Zeichnung

Kritik der vorexpressionistischen Dichtung

Fortsetzung

IV

Hier ist das Gedicht, das die Kenner und die Laien für das beste Gedicht Goethes und sogar für das vollendete deutsche Gedicht halten.

„Über allen Gipfeln ist Ruh
In allen Wipfeln spürest Du
kaum einen Hauch
Die Vöglein schweigen im Walde
Warte nur balde
ruhest Du auch.“

Es sei einmal zugegeben, dass ein Kunstwerk aus Form und Inhalt besteht. Die Form wäre darnach ein selbstständiger Organismus, der dank seiner Eigenschaft jeden Inhalt aufnimmt. Es gäbe also in der Kunst eine kleinere und grössere Anzahl Normalformen, in die der Dichter nur seine persönliche Seele oder seinen persönlichen Geist hineinzugiessen braucht und das Kunstwerk ist fertig. Nun wird es keinen Menschen geben, der nicht mit Recht behauptet, eine persönliche Seele oder einen persönlichen Geist zu haben. Es könnte also jeder Mensch dichterische Kunstwerke schaffen, wenn er sich nur dieser Normalformen bedient. Dennoch redet die Menschheit insbesondere die Kunstkritik von Dilettanten und Künstlern. Beide Arten der Schaffenden bedienen sich aber der Normalformen. Hierin kann also der Unterschied nicht liegen. Es bleibt der Inhalt. Da nun zweifellos jeder Mensch Seele und Geist besitzt, also persönliche Seele und persönlichen Geist, ist eine Wertung des Kunstwerkes nach dem Inhalt ausgeschlossen. Nun wird eingewandt, dass das persönliche Erlebnis die Kunst ausmache. Es gibt zwar Erlebnisse der Person aber keine persönlichen Erlebnisse. Denn die Erlebnisse aller Menschen entstehen aus den gemeinsamen Trieben der Menschheit. Es ist nicht meine Schuld, dass das Problem so einfach ist. So einfach, dass erleuchtete Geister es banal nennen. Jeder Trieb, auch die Liebe, ist Hunger. Das heisst die Befriedigung eines Bedürfnisses. Den Willen zur Befriedigung der Bedürfnisse

nennt man Sehnsucht. Die Befriedigung erfolgt bei allen menschlichen Trieben stets durch Aufnahme. Sie fordert also das Vorhandensein einer anderen Wesenheit. Es ergibt sich daher aus der menschlichen Natur, dass die Menschheit als solche auf Gemeinschaft angewiesen ist. Daher ist jede Regelung menschlicher Beziehungen unzulänglich, die nicht von der Gemeinschaft ausgeht. Sie möge sich auf körperliche, seelische oder wirtschaftliche Dinge beziehen. Nur über eins kommt kein Mensch dauernd hinweg: über die Einsamkeit. Was bedeutet das anders als Unfähigkeit oder Unmöglichkeit zur Befriedigung irgend welcher Bedürfnisse. Es wird nicht bestritten werden, dass Selbstbefriedigung nur eine Not ist. Sogar eine Notzucht, denn der Mensch der Selbstbefriedigung zwingt seine Triebe zu einer Zucht, die sich gegen die Triebe richtet. Aus dem Zwang der Gemeinschaft heraus ergibt sich der Zwang der Einordnung. Jedes Geben fordert ein Nehmen und jedes Nehmen ein Geben. Die Ordnung dieser Beziehungen nennt man Ethik. Diese ethischen Forderungen, oder nennen wir es einfacher dieser Ausgleich muss erfolgen, auch wenn nur zwei Menschen in irgend welche Beziehungen zu einander treten. Da nun alle Menschen gleich sind, haben sich auch gleiche Beziehungen ergeben. Die Ordnung dieser Beziehungen in Normalformen nennt man Moral. Nun hat es bekanntlich in den verschiedenen Zeiten und unter den verschiedenen Völkern stets verschiedene moralische Anschauungen gegeben, während die ethischen Forderungen stets unverändert geblieben sind und unverändert bleiben. Auch hierfür ist die Erklärung höchst einfach. Moral ist nämlich Formulierung der Sitten, das heisst der Gebräuche. Ethik ist Formulierung der Sittlichkeit. Die Sitte ergibt sich aus den Zufällen menschlicher Beziehungen. Die Sittlichkeit aus der Wesenheit der menschlichen Triebe. Die Sitte fordert eine Unterordnung, die Sittlichkeit eine Ordnung. Die Sitte wird von den zufälligen Machthabern diktiert und ändert sich nach dem Zufall der Machthaber. Die Sittlichkeit ist ein Übereinkommen ein Ausgleich, ein Aufgeben, um zu nehmen, ein Aufnehmen um zu geben.

Es gibt also keine persönlichen Erlebnisse. Erlebnisse von Personen können aber nicht Inhalt von Kunstwerken sein, weil Kunst nicht aussagt, sondern gestaltet. Darüber ist man sich einig, wird eingewandt werden. Kunst ist Gestaltung des Erlebnisses. Worin besteht nun diese Gestaltung. Man nimmt ein Erlebnis und giesst es in eine der Kunstformen. Ist das Giessen Gestaltung. Oder ist es vielleicht doch die Formung. Oder kann man etwa durch Giessen aus einer männlichen Plastik eine weibliche machen. In der Dichtung kann man es. Die Form des Sonetts etwa wird durch das Erlebnis des Dichters verändert. Wer schon nicht sehen kann, der möge wenigstens hören. Sonett ist Sonett. Das sogenannte Erlebnis hat so wenig Einfluss auf die Form des Sonetts, wie sich zwei verschiedene Lokomotiven mit der gleichen Fahrgeschwindigkeit auf den gleichen Schienen in der Fahrgeschwindigkeit unterscheiden. Die Möglichkeit zur Unterscheidung gibt erst die Bewegung. Diese Bewegung nennt man in der Kunst Rhythmus. Der Rhythmus der Dichtung ist die Bewegung der Wörter auf einander und zu einander. Die Triebe sind selbstverständlich, die Beziehungen sind zu ordnen. Die Empfindungen sind selbstverständlich, ihre Gestaltung ist die Kunst.

Nun sollen gerade die Klassiker Meister der Gestaltung gewesen sein. Es wäre also zu untersuchen, ob eine Gestaltung vorliegt und nach welchen künstlerischen Grundsätzen nicht etwa nur die Sätze sondern auch die Wörter geordnet sind. Ich wähle dieses Gedicht Goethes, das wenigstens äusserlich scheinbar nicht in eine klassische Normalform gegossen ist. Es ist zweifellos, dass mit dem Setzen und Absetzen der Verszeilen eine Absicht des Künstlers sichtbar wird. Da es sich um Kunstwerke handelt, kann es nur eine künstlerische Absicht sein. Es ist ebenso zweifellos, dass die einzelnen Wörter innerhalb einer Verszeile nach künstlerischen Absichten gesetzt werden. Die Absicht insbesondere der Klassiker wird auch dadurch anerkannt, dass man ihnen eine sogenannte *licentia poetica*, eine dichterische Freiheit, einräumt. Diese dichterische Freiheit soll als Entschuldigung dafür dienen, dass Regeln der Grammatik zu Gunsten der Gesetze der Kunst absicht-

lich nicht beachtet werden. Insbesondere gilt diese dichterische Freiheit für die Stellung der Wörter gegen die Regeln des grammatischen Satzes. Jede Verszeile ist die metrische Begrenzung oder die metrische Gliederung des Rhythmus. Hieraus ergibt sich, dass die Bewegung, der Rhythmus, innerhalb jeder Verszeile gemessen wird und zu messen ist. Sonst hätte die metrische Einteilung nach Verszeilen keinen Sinn und keine Bedeutung. Aus dem Gedicht Goethes ergibt sich schon graphisch die Absicht einer bestimmten Metrik. Jede Verszeile wird zunächst phonetisch aufgenommen. Während man in der Musik die einzelnen Töne noch ihrem Zeitwert empfindet, empfindet man in der Dichtung die einzelnen Silben nach ihrem Klangwert. Während die Musik das Verhältnis der einzelnen Töne zu einander mathematisch genau feststellt, wertet die Dichtung das Verhältnis der einzelnen Wörter zu einander nur nach dem Klanggefühl. Oder einfacher gesagt: man unterscheidet betonte und unbetonte Silben. Nun hat jedes Wort neben seinem ursprünglich phonetischen Wert einen Assoziationswert. Dieser Assoziationswert ist mittelbar. Durch die hörbare Benennung der Dinge werden diese Dinge in der Vorstellung sichtbar. Und zwar sichtbar nur in dem Grade, wie der Aufnehmende Kenntnis von diesen Dingen hat. Wer einen Gipfel nicht kennt, wird zwar das Wort hören aber nicht den Gipfel in der Vorstellung sehen. Es wird also von vornherein in dieser Art Dichtung mit einem unkünstlerischen Mittel gearbeitet, nämlich mit einer Voraussetzung von Kenntnissen. Und diese Kenntnisse sind sogar rein gedächtnismässig. Sie beziehen sich nur auf Benennungen. Nun soll zugegeben werden: die Kenntnis dieser Benennungen also der Assoziationswert der Wörter ist so verbreitet, dass durch die Benennung immerhin eine Vorstellung, eine sichtbare wenn auch eine unbestimmte erzielt wird. Man verbindet aber mit der Benennung eines Dinges durch ein Wort nicht nur eine sichtbare, sondern auch eine gefühlsmässige Vorstellung. Es tritt also eine weitere Assoziation hinzu. Diese gefühlsmässige Assoziation hängt gleichfalls von den Kenntnissen des Aufnehmenden ab. Nämlich von dem Erlebnis der Person.

Das Wort Gipfel wird von dem Einzelnen gefühlsmässig so empfunden, wie er und nur er und unter welchen Umständen er einen Gipfel einmal gesehen hat. Um diese Vieldeutigkeit des Gefühlsmässigen verhältnismässig zu Gunsten einer bestimmten Empfindung einzuschränken, wendet der Dichter das „Bild“ an. Das heisst: er versucht durch Wortverbindungen eine bestimmtere Assoziation zu geben. Um diese Assoziation in der Vorstellung des Aufnehmenden nicht nur sichtbar, auch hörbar werden zu lassen braucht der Dichter den Rhythmus, der das eigentliche und unmittelbar künstlerische Mittel der Dichtung ist. Eine Dichtung ohne rhythmische Gestaltung ist nie Kunst, sie ist Aussage. Man prüfe das Gedicht Goethes auf seinen Rhythmus. Und man höre wie weit die Absicht der gefühlsmässigen Assoziation rhythmisch zur Gestaltung gekommen ist.

Über allen Gipfeln ist Ruh

Absicht der gefühlsmässigen Assoziation: Ruhe. Der Klangwert der Silben gibt rhythmisch die sichtbare Vorstellung Ruhe. Nur ist der Satz im gewollten Sinn der gefühlsmässigen Werte der Wörter keine Dichtung, er ist eine Aussage. Es wird ausgesagt, dass über allen Gipfeln Ruhe ist. Dadurch wird die Vorstellung Ruhe nicht sichtbar, sie wird nur verstandesmässig zur Kenntnis gegeben. Es scheint auch nicht sehr ruhig zu sein, denn in der zweiten Zeile heisst es:

In allen Wipfeln spürest Du

In dieser zweiten Zeile liegt eine andere hörbare Wirkung vor. Der Klangwert der Silbe spü gibt der Zeile eine stärkere Bewegung schon ohne den Assoziationswert des Wortes spüren. Auch diese Zeile ist eine Aussage. Der Dichter behauptet, dass über allen Gipfeln Ruhe sei und dass ich in allen Wipfeln spüre, was er weder fühlen noch wissen, sondern höchstens behaupten kann. Daher dritte Zeile

Kaum einen Hauch

Wer jetzt nicht schon das Wesen und das Wesentliche des Rhythmus in der Dichtung empfindet, ist so verbildet, dass er kaum noch die Fähigkeit zur Anschauung eines Kunstwerkes erlangen wird. Der intelligente Leser wird einwenden, dass man eben die zweite und dritte Zeile zusammen lesen muss. Muss? Darf man es auch nur

tun, wenn Goethe diese zweite und dritte Zeile sichtbar trennt, metrisch trennt. Das muss doch wohl eine künstlerische Absicht sein. Oder will man Goethe damit verteidigen, dass eben hier keine künstlerische Absicht vorliegt. Dass er zum Spass die dritte Zeile hinter die zweite gestellt hat. Oder will man Goethe damit verteidigen, dass er sich um den Rhythmus einer Dichtung nicht kümmert. Oder will man etwa behaupten, dass es kleinlich sei, weil ich Goethe so lese, wie er es gewollt hat. Aber man ändere das graphische Bild:

In allen Wipfeln spürest Du kaum einen Hauch.

Wer will behaupten, der hören kann, dass in diesem Rhythmus kaum ein Hauch zu spüren ist. Der Rhythmus gibt genau das Gegenteil des Gefühlswerts dieser Zeile, die aber gar keinen Gefühlswert hat, sondern wieder eine Aussage ist. Und zwar eine Aussage nicht einmal des Dichters sondern eine Behauptung über die Aufnahme eines andern durch seine Aussage.

Die Vöglein schweigen im Walde

Absicht der gefühlsmässigen Assoziation: Ruhe. Der Klangwert der Silben gibt rhythmisch die hörbare Vorstellung: Klingen. Also das Gegenteil der gefühlsmässigen Absicht. Auf die betonte Silbe Schwei folgen zwei unbetonte Silben „gen“ „im“, die durch Rhythmus zusammen phonetisch eine leichte Bewegung ergeben. Die Verszeile selbst ist wieder Aussage, und als solche nicht sinnfällig, sie wird rein verstandesgemäss aufgenommen.

Warte nur balde

in dieser Zeile liegt überhaupt keine gefühlsmässige Assoziation. Sie ist eine Ansprache an den Leser. In der rhythmischen Wirkung von neckischem Tonfall. Daher: Ruhe st Du auch

Auch diese Zeile ist ohne gefühlsmässigen Wert. Sie ist eine Aussage über eine Tätigkeit des Aufnehmenden. Der intelligente Leser kann sich bei dieser Zeile viel denken. Nämlich die gefühlsmässigen Assoziationen des Begriffs Ruhe. Und zwar je nach Temperament, Schlaf oder Tod. Die künstlerisch scheinbar gewollte Assoziation ergibt sich zwar nicht aus dieser einen Zeile, was künstlerisch gefordert werden müsste. Sie ergibt sich höchstens durch Beziehung auf die anderen Verszeilen und ergibt ein-

deutig Schlaf. Diese Assoziation wird durch die Zeile „Die Vöglein schweigen im Walde“ erzwungen. Ob Goethe nicht etwa den tiefen Gedanken des Todes — der Mensch muss sterben — beabsichtigt hat, bleibt einer ebenso tiefen Denkkraft des Lesers überlassen. Rhythmisch hörbar gibt diese Zeile zweifellos nur die Vorstellung des Einschläferns.

Ergebnis der Untersuchung: Eine künstlerische Gestaltung der Wortverbindungen liegt nicht vor. Metrik und Rhythmik des Gedichtes sind willkürlich. Nicht einmal die Absicht der künstlerischen Logik ist erkennbar. Die Klangwerte der Silben sind nicht beachtet. Ein Gefühlswert der Wortverbindungen entsteht nur durch Nachdenkvorstellungen. Das künstlerische Mittel der assoziativen Dichtung, das Bild, ist weder im logischen noch im alogischen Sinne angewandt. Die einzelnen Verszeilen enthalten ausschliesslich Aussagen, Behauptungen und Ansprachen. Und sogar die Denkvorstellung ist nur durch Vernichtung der willkürlichen Metrik und Rhythmik dieses Gedichtes möglich.

Worin besteht nun die Wirkung dieses Gedichtes auf den Leser. Eine künstlerische Wirkung kann es nicht sein, wie nachgewiesen wurde. Die Wirkung beruht in der Assoziationsfähigkeit des Lesers, der sich gewöhnt hat, bei der Nennung von Begriffen Erinnerungsmomente in sich auszulösen. Die künstlerische Arbeit, nämlich die Erregung der Vorstellungskraft, leistet also nicht der Dichter. Sie wird vom Aufnehmenden durch unkünstlerische Mittel geleistet. Kunst wird zweifellos durch die Sinne aufgenommen, sie muss also sichtbar oder hörbar sein. Das ist eine Erinnerung niemals. Ein Begriff ist stets die Moral von der Geschichte. Das heisst der mechanisierte Gebrauch von Erfahrungen.

Fortsetzung folgt

Briefe an Paul Westheim

Zweiter Brief

Vielleicht, Herr Westheim, erinnern Sie sich noch an Einiges, das mein erster Brief enthielt. Ich hatte damit begonnen, Ihre Versuche, sich im Kunstblatt gegenüber Waldens Angriffen zu rechtfertigen, einer

sehr genauen Prüfung zu unterziehen. Sie waren so unvorsichtig gewesen, die Änderung Ihrer „Stellungnahme zu einzelnen Künstlern“ damit zu erklären, dass Sie uns eine sonderbare Belehrung zukommen liessen: Künstler seien keine Maschinen, die sich in ihren Produktionen ein für alle Mal gleich bleiben. Ich hatte Ihnen versprochen, nachzuweisen, dass Sie nicht einzelnen, sondern hundert Künstlern gegenüber Ihre Stellung geändert haben, und das erfordert, dass ich mich nun tiefer in das Gestrüpp Ihrer Sätze hineinbegebe.

„So hat z. B. Kandinsky, ehe er zu seiner sogenannten absoluten Malerei kam, sich erst aus der Banalität seiner Landschafts- und Genrebildchen herausentwickeln müssen.“ Was ist denn geschehen, Herr Westheim? Wo hatten Sie denn Ihre vier Sinne, als Sie diesen Satz schrieben? Herr Westheim, Herr Westheim, dieser Satz bricht Ihnen — nein, Sie gehören zu denen, die immer wieder auf die Füsse fallen. Aber dieser Satz bringt Sie um den letzten Rest Ihres — wie nenn ich das — die Sprache hat kein Wort. Und ich fürchte, das Jahr 1920 wird zu Ende gehen, ehe ich zeige, wie Sie aus diesem Satz in den nächsten hineinstolpern. Seien Sie geduldig. Ich werde Sie schon im Netz Ihres Satzes fangen. Die „sogenannte absolute Malerei“ könnte ich Ihnen freilich bis auf Weiteres hingehen lassen. Ich müsste Ihnen auch wohl erst erklären, was die absolute Malerei ist, der Sie mit Ihrem überlegen tuenden „sogenannten“ so nebenbei und hinterrücks einen Stich versetzen. Denn dass Sie nicht wissen, was absolute Malerei ist, dafür gibt es genug Beweise, mit denen ich noch aufwarten werde. Aber gerade dieses „sogenannte“ macht das Scheusal Ihres Satzes noch ungeheuerlicher. Was wollten Sie denn mit diesem Satz? Denken Sie nach, Herr Westheim, wenn das nicht schon zu viel von Ihnen verlangt ist. Sie wollten beweisen, dass Künstler keine Maschinen sind, die sich in ihren Produktionen gleich bleiben, und Sie beriefen sich auf nichts Kleineres als das Lebenswerk Kandinskys. Oder vielmehr, Sie wollen es nicht beweisen. Denn Sie glauben gar nicht, dem Sturm so etwas klar machen zu können. Aber Sie wollen Ihren Lesern erzählen, dass wir im Sturm die Entwicklung der Kandinskyschen Ma-

lerei nicht kennen. Sie, Herr Westheim, wollen uns einen Vortrag über Kandinskys Entwicklung halten? Aber, Herr Westheim, das ist ja — was ist es denn nun wieder? Ist das Ihre Unwissenheit oder sind Ihre Witze so dürftig? Herr Westheim, ich habe Sie schon lang im Verdacht, dass Sie gar nicht wissen, was Sie schreiben. Es kann nicht anders sein. Bei gänzlich klarem Bewusstsein können Sie diesen Satz nicht geschrieben haben, in dem Sie uns darüber aufklären wollen, dass Kandinsky früher einmal Gegenständliches gemalt hat. Wo haben Sie denn diese gegenständlichen Bilder gesehen? Denken Sie nach, Herr Westheim. Sie wissen es nicht mehr? Ich will Ihrem Gedächtnis zu Hilfe kommen. Im Sturm haben Sie diese Bilder gesehen. Und — das hätten Sie nicht gedacht! — da haben wir sie auch gesehen. Glauben Sie nun, Herr Westheim, dass ich mein Wort halte? Dass ich Sie allen denen, die sich noch einen Rest von Achtung vor der Makellosigkeit des Urteils bewahrt haben, so zeigen will, wie Sie sind? — Und wie sind Sie denn? Sie sind — einer, der uns über Kandinskys Entwicklung aufklärende Mitteilungen macht. Ah, Herr Westheim, nun atmen Sie auf und denken: Wenns weiter nichts ist! Sie haben Recht, machen Sie sich nichts daraus. Es kommen schlimmere Tage für Sie. Denn was ist es, Herr Westheim, das diese anmassende Belehrung eines Unwissenden so ganz besonders anmassend macht? Dass der Name Kandinsky Ihnen überhaupt nicht hätte einfallen dürfen. Grade Kandinsky nicht und grade Ihnen nicht, weil Jeder weiss, was Sie über diesen grossen Maler geschrieben haben. Ich würde freilich Ihnen selbst zutrauen, dass Sie es nicht mehr wissen. Denn wie wäre es sonst möglich, dass Sie Kandinsky wählen, um zu zeigen, dass Künstler sich erst entwickeln müssen, bis Ihnresgleichen sie anerkennen. Noch einmal, Herr Westheim: Ich glaube ganz ernsthaft, Sie wissen nicht, was Sie schreiben. Wie kann sich nur ein Beschimpfer Kandinskys so verheddern! Und wissen Sie, was ich noch glaube? Dass Sie das Wort „sogenannte“ hinterher in den Satz gebracht haben. Oder dass Sie wenigstens glaubten, mit diesem Wort „sogenannt“ noch im letzten Moment Ihren

Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Aber es ist Ihnen dabei ergangen wie allen, die nicht wissen, ob es im Moment praktisch ist, zu loben oder zu tadeln. Sie haben die Schlinge selbst zugezogen. Und nun steht dieses Monstrum von Satz da und Sie brechen sich — nein, sie fallen auf die Füsse. Herr Westheim, es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder erkennen Sie die absolute Malerei von Kandinsky an oder nicht. Im ersten Fall ist Ihr „sogenannte“ sinnlos und Sie stehen plötzlich im Widerspruch mit allem, was Sie bisher über Kandinsky geschrieben haben. Im zweiten Fall, wenn Sie nämlich die absolute Malerei von Kandinsky noch immer für das Geschmier halten, für das Sie sie seit acht Jahren erklären, in diesem zweiten Fall ist Kandinsky ein untaugliches Beispiel für das, was Sie zeigen wollen. Nun sitzen Sie in der Klemme, Herr Westheim. Aber versuchen Sie ja nicht, sich damit herauszureden, dass Sie Kandinsky „immerhin“ oder so ähnlich achten. Jeder Mensch weiss, dass Sie von seiner Malerei gar nichts halten. Oder ist vielleicht der ganze Satz nur Vorbereitung für den Tag, da Sie Kandinsky entdecken wollen? Die Dummköpfe, für die Sie zu schreiben scheinen, sollen Ihnen wohl in naher Zukunft Gratulationsbriefe zur Entdeckung Kandinskys schreiben? Herr Westheim, es liegt nicht an mir, wenn ich Sie so lang in dem verteufelten Satz festhalten muss. Selbst bei milderer Betrachtung Ihres Satzes kann ich Sie noch nicht loslassen. Die mildere Betrachtung ist die, dass Sie „immerhin“ oder so ähnlich eine Entwicklung anerkennen. Das ist nett von Ihnen. Gut also. Sie erkennen eine Entwicklung an. Und zu welchem Zweck schreiben Sie das? Hier gibt es keine Ausrede. Entweder geben Sie jetzt endlich zu, dass Sie wirklich nicht wissen, was Sie schreiben oder Sie wollen mit der „Entwicklung“ erklären, warum ein Kunstkritiker nicht verpflichtet ist, einen Maler zu loben, der banale Landschaften und Genrebildchen malt. Und nun, Herr Westheim, will ich den Grossmütigen machen. Suchen Sie sich ganz nach Belieben den Zeitpunkt aus, in dem die Entwicklung Kandinskys beginnt oder vollendet ist, ganz wie Sie wollen. Aber später als auf das Jahr 1912 dürfen Sie den Zeitpunkt nicht ansetzen. Wenig-

59/ (62)



Johannes Molzahn: Zeichnung

stens mir gegenüber nicht. Den Lesern des Kunstblattes freilich können Sie diesen Zeitpunkt ganz nach Gutdünken vorschreiben. Denn diese Leser haben schon sinnloseres Zeug geglaubt und haben gewiss ein so schlechtes Gedächtnis wie Sie selbst. Diese Leser haben ganz gewiss vergessen, dass die „sogenannte“ absolute Malerei Kandinskys schon im Jahr 1912 in Berlin gezeigt wurde, dass also Herr Westheim früh genug Gelegenheit hatte, von Kandinskys absoluter Malerei etwas oder nichts zu halten.

„Und Kandinsky? Das Lebenswerk, das er jetzt in einer Sonderausstellung des Sturm vorzuführen wagt, wird endlich doch zu der Überzeugung verhelfen, dass um ihn herum schon zuviel der Worte gemacht sind. Das Rätsel dieser Tableaus . . . scheint mir von der Art der Schaumblasen, die zergehen, sobald man nach ihnen greift. Buntpapiere hat man sie genannt und hätte hinzufügen dürfen, dass sie in Kolorit und Komposition durchaus nicht bestehen können neben den hübschen Tunkpapieren, an denen Kolo Moser und Josef Hoffmann eine Weile tändelten. Man hat zur Erklärung dieser absoluten Malerei . . .“

Diese paar Sätze, die Sie, Herr Westheim, am 23. Oktober 1912 in der Frankfurter Zeitung schrieben, und die genügen, Sie für immer in der Meinung aller geistig Selbständigen zu diskreditieren, diese paar Sätze zitiere ich hier nicht, um Sie lächerlich zu machen. Es kommt mir nur auf Ihr Geständnis an, dass Sie in der ersten Kandinsky - Ausstellung absolute Bilder von Kandinsky gesehen haben. Der Katalog dieser Ausstellung nannte nämlich diese Bilder nicht. Und so muss ich bei Zeiten verhindern, dass Sie es in Abrede stellen. Sie bezeugen selbst, dass zwischen dem Augenblick, in dem Sie die „Banalitäten der Kandinskyschen Landschafts- und Genrebildchen“ sahen und jenem anderen Augenblick, in dem Sie seine absolute Malerei erblickten, höchstens fünf Minuten verstrichen sind. Und das ist viel gerechnet. So lange Zeit pflegen Kunstkritiker Bilder sonst nicht zu betrachten. Aber in diesen fünf Minuten haben Sie kein Damaskus erlebt, sondern Sie haben über die absolute Malerei Kandinskys geurteilt wie — ich würde sagen: wie Müller und Schulze, wenn nicht Müller

und Schulze längst gelernt hätten, ein absolutes Gemälde Kandinskys von einem Tunkpapier des Kolo Moser und Josef Hoffmann zu unterscheiden. Sie haben also, nachdem Sie in fünf Minuten einen Überblick über die gesamte künstlerische Entwicklung gewinnen konnten, die absolute Malerei Kandinskys für schlechtes Buntpapier und künstlerische Ohnmacht erklärt. Und nun, Herr Westheim, fordere ich Sie auf, sich endlich zu entscheiden. Erkennen Sie eine Entwicklung bei Kandinsky an oder nicht? Warum zögern Sie mit der Antwort? Ich will Sie Ihnen erleichtern. Ich will die frühesten Bilder von Kandinsky Ihrer Schimpferei überlassen. Diese früheren Bilder fielen zwar schon durch ihre höhere Bedeutung auf, als sie vor dem Jahre 1912 in einer Ausstellung der Sezession zu sehen waren. Und diese früheren Bilder Kandinskys stehen auf einem höheren künstlerischen Niveau als hunderte von sogenannten oder nicht so genannten expressionistischen Malereien, für die Sie in Ihrem Blatt eintreten. Aber ich will nicht knausrig sein. Nehmen Sie diese Bilder und machen Sie damit, was Sie wollen. Aber um eines ersuche ich Sie dringend: diese Bilder nicht zu Ihren unsinnigen Vorwänden und Ausreden zu missbrauchen. Denn so viel traue ich sogar Ihnen zu, dass Sie jetzt anfangen, die Unsinnigkeit eines Satzes zu begreifen, in dem ich Sie leider immer noch festhalten muss: „So hat z. B. Kandinsky, ehe er zu seiner sogenannten absoluten Malerei kam, sich erst aus der Banalität seiner Landschafts- und Genrebildchen herausentwickeln müssen.“ Nicht wahr, Herr Westheim, jetzt müssen Sie selbst über Ihren Satz lachen? Wie sich nur ein Beschimpfer Kandinskys so verheddern kann! Wie ist das? Kandinsky hat sich aus der Banalität heraus entwickelt? Aber, Herr Westheim, Sie haben doch schon 1912 festgestellt, dass Kandinsky sich aus der Banalität nicht herausentwickelt hat! Wie stehts, Herr Westheim? Entscheiden Sie sich! Hat sich Kandinskys Malerei entwickelt oder nicht? Gewiss, es mag ver-teufelt schwer für Sie sein, eine vernünftige Antwort zu geben. Denn wenn Kandinsky sich aus der Banalität heraus entwickelt hat, dann waren offenbar seine absoluten Bilder nicht mehr banal. Aber am 23. Oktober

1912 fanden Sie diese absoluten Bilder überaus banal, schlechter als mittelmässiges Tunkpapier. Und endlich, Herr Westheim, dürfen Sie die Hauptsache nicht vergessen. Sie wollen doch erklären, warum Kritiker ihre Stellung zu „einzelnen Künstlern“ ändern dürfen: weil nämlich Künstler, wie Sie uns belehren wollen, keine Maschinen sind, die sich in in ihren Produktionen gleich bleiben, dass sie also einst getadelte Künstler loben dürfen, wenn diese Künstler sich zum Beispiel aus ihrer Banalität heraus entwickelt haben. Soll Ihr verteufelter Satz in seinem Zusammenhang überhaupt irgend einen Sinn haben, so ist es der: Ich, Paul Westheim, brauche mich nicht zu schämen, dass ich neuerdings oder erst seit einigen Jahren Kandinsky anerkenne; denn erst neuerdings oder erst seit einigen Jahren hat sich Kandinsky aus der Banalität heraus entwickelt. Aber zum Teufel, er hatte sich ja schon 1912 zur absoluten Malerei entwickelt. Und Sie haben diese entwickelten Bilder doch für schlechtes Tunkpapier gehalten. Herr Westheim, was fang ich mit Ihnen an, wie helf ich Ihnen? Soll ich mal so tun, als ob Sie die absolute Malerei Kandinskys im Jahr 1912 weder gesehen noch für Tunkpapier gehalten haben? Soll ich? Ich bin's im Stande. Ich getraue mich, einige Dutzend Beweise für Ihre künstlerische und schriftstellerische Unfähigkeit aus der Hand zu geben und noch so viele zu behalten, dass ich einige Bibliotheken damit füllen könnte. Fälschen wir also die Kunstgeschichte. Über die Kunstgeschichte, die Herwarth Walden und Der Sturm in zehn Jahren gemacht haben, ist in Zeitungen und Zeitschriften so viel gelogen worden, dass meine kleine Fälschung den paar anständigen Menschen vielleicht entgehen wird. Fälschen wir die Kunstgeschichte und schreiben wir: die ersten absoluten Malereien Kandinskys waren auf dem Ersten Deutschen Herbstsalon im Jahr 1913 zu sehen — — Ach, Herr Westheim, Sie machen es mir sehr schwer! Nun sind Sie wieder nicht zufrieden, nun fangen Sie an, am ganzen Leib zu zittern. Warum denn? Weil ich die Worte Erster Deutscher Herbstsalon niederschreibe? Ist es meine Schuld? Tu ich es nicht Ihretwegen? Will ich Ihnen denn nicht helfen, Zeit und Ort zu finden, wo Sie eine Entwicklung Kandinskys aus der

Banalität anerkannt haben. Es muss doch 1913 gewesen sein — — —

* * *

Der Erste Deutsche Herbstsalon, den Herwarth Walden 1913 geschaffen hatte, war das grösste künstlerische Ereignis des Jahrhunderts. Das wollen wir als ein Axiom gelten lassen, bis Sie, Herr Westheim, den Versuch machen sollten, es auch heute noch, nach sieben Jahren, zu bestreiten. Damals freilich, zu Ende des für Sie so unglückseligen Jahres 13 wussten Sie noch nicht, dass Sie später einmal Ihre ganze schriftstellerische und wirtschaftliche Existenz auf die künstlerischen Wirkungen und den Einfluss dieses Ersten Deutschen Herbstsalon aufbauen werden. Ich bin fest überzeugt, dass Sie es nicht wussten. Ich hoffe, Sie werden es mir nie vergessen, dass ich so grundehrlich von Ihnen denke. Sie konnten es nicht wissen. Was Sie damals in Zeitungen und Zeitschriften über den Deutschen Herbstsalon geschrieben haben, war Ihre ehrliche Überzeugung. Und das heisst etwas, Herr Westheim, unterschätzen Sie es nicht. Denn es gibt Kritiker, und es sind ihrer nicht wenige und sie leben noch, die Kunstwerke deswegen tadeln, weil Der Sturm sie ausstellt, diese Kunstwerke aber anerkennen, sowie sie, was ja bekanntlich vorkommt, in anderen Ausstellungen erscheinen. Es gibt solche Kritiker. Und ich werde noch einige unliebsame Gelegenheiten finden, mich mit ihnen und den psychologischen Gründen ihres Benehmens zu beschäftigen und die allzu leichten, aber nötigen Beweise zu bringen. Sie liegen geordnet in meiner Schublade. Also, Herr Westheim, zu diesen Kritikern gehören Sie nicht. Man musste Ihnen glauben. Es war wirklich Ihre angeborene Unfähigkeit, malerisch Bedeuten- des zu erkennen und vom Wertlosen zu unterscheiden. Es war ehrliche Entrüstung, was Sie im Jahre 1913 in der Zeitschrift März über Chagall, Kandinsky, Archipenko, Campendonk, Feininger, Klee und die grossen französischen Kubisten schrieben: „Diese auf Ulk dressierte Gruppe Es sind harmlose Narren, Attraktionen dritten Grades, die sich ihre Clownerien wahrlich sauer genug werden lassen“

Hier schöpft der Weltgeist Atem. Und

auch ich will mich mässigen. Denn ich sehe, wie Sie erbleichen, Herr Westheim. Warum denn? Ist es so schlimm, wenn die Welt wieder einmal erfährt, wie Sie vor sieben Jahren über die Kunst gedacht haben für die Sie jetzt — hm hm — wie nenn ich es? — kämpfen? eintreten? — ich will sagen: für die Sie jetzt ein Blatt herausgeben. Ist es so schlimm? Ich will Ihnen wohl glauben, dass Ihnen schwindlig wird. Oder wie meinen Sie? Es sei ganz unmöglich, dass Sie über Chagall, Kandinsky (ja oder nein?), Klee und die grossen Kubisten so etwas Grässliches geschrieben haben? Dass Chagall ein harmloser Narr sei. Dass die Werke von Gleizes, Metzinger und Léger Clownerien seien. Man sollte wohl meinen, es sei unmöglich, dass ein Mensch je so etwas geschrieben habe. Aber Sie, Herr Westheim, Sie haben es geschrieben. Widersprechen Sie nicht. Sie haben es geschrieben. Gut, wenn Sie es bewiesen haben wollen, hören Sie mich weiter an. Wir wollen sehr genau sein. Sie schreiben in der zitierten Beschimpfung des Deutschen Herbstsalons, dass diese Beschimpfung für 355 von 366 Bildern gelte. Elf Bilder nehmen Sie also aus. Und welche Bilder waren das? Wir wollen sehr genau sein, Herr Westheim. Wir wollen unter die Synoptiker gehen. Wir wollen vergleichende kritische Forschungen treiben, wir wollen authentische Interpretation üben. Wir wollen Paul Westheim zu Rate ziehen. Sie kennen ihn doch? Paul Westheim also schrieb am 25. September 1913 in der Frankfurter Zeitung — Zittern Sie nicht, Herr Westheim, ich drucke nicht alles ab. Jetzt noch nicht. Sie sollen sich erst daran gewöhnen, diesen grauenvollen Zeugen zu hören. Später, Herr Westheim, später soll der Zeuge alles sagen. Jetzt wollen wir die elf von Ihnen anerkannten Bilder kennen lernen.

„Wenn man sich aber daran macht, die paar Hoffnungen zu suchen, die es unter den 366 Nummern gibt, um die es schade wäre, wenn sie in solcher Sphäre versumpfen würden, so notiert man Franz Marc, der mit dem „Turm der blauen Reiter“ ein gehaltvolles Werk zu bieten hat.“ Ich will nicht kleinlich sein und Ihnen die „Reiter“ nicht besonders dick ankreiden. Die Vermutung, dass Sie nicht einmal einen Katalog lesen können, liegt ja nahe genug,

und dass Sie auf dem Bilde „Turm der blauen Pferde“ blaue Reiter gesehen haben, — mir soll es recht sein. Es erleichtert mir den Beweis, dass Sie auch nicht sehen können. Das „gehaltvolle“ Bild hängt nun mit Gottes Hilfe in der National-Galerie des Kronprinzen-Palais und somit ist es quasi publik geworden, dass Reiter auf dem Bild nicht zu sehen sind. So mögen auch Sie Kenntnis davon erhalten haben und darum kein Wort mehr davon. Auch will ich Ihnen nicht die Freude verderben, dass Sie dieses Bild im Jahre 1913 nicht für den Ulk eines harmlosen Narren gehalten haben. Gott im Himmel allein mag wissen, wie das zugegangen ist. Ich weiss es nicht. Aber das weiss ich, dass die sechs anderen Bilder von Franz Marc Ihnen weniger gehaltvoll vorkamen. Mich wunderts nicht. Denn die „Tierschicksale“, in denen Franz Marc zu einer gesteigerten Geistigkeit drang, verlangen auch beim Beschauer eine gesteigerte Geistigkeit. Diese Tierschicksale, Herr Westheim, diese Tierschicksale! — Geduld, nur Geduld, diese Tierschicksale sind auch ein Teil Ihres Schicksals geworden. Wir haben noch viel Zeit, wir wollen es uns aufsparen. Damals also, in Ihrem Unglücksjahr 13, waren die Tierschicksale für Sie noch kein „gehaltvolles“ Bild. Was damals Ihr Auge noch fesseln konnte, waren die Bilder von Walter Helbig, August Macke und Kokoschka: wohlgezählte vierzehn Bilder, fünfzehn mit den blauen Pferden. Und elf, nur elf waren doch damals keine Clownerien. Nur elf! Das wollen wir recht fest halten. Denn so werden Sie sich hoffentlich nie herauszureden suchen. So ist es bewiesen, dass Sie die Werke von Chagall und Kandinsky, von Campendonk und Klee, von Léger und Metzinger, von Gleizes und Picabia für Attraktionen dritten Grades hielten. — Wie ist Ihnen, Herr Westheim? Sehr schlecht? Haben Sie keine Angst! Herr Kiepenheuer ist mild und Ihnen wohlgesinnt. „Was halten Sie von Herrn Westheim?“ fragte Herr Kiepenheuer im August 1919 Herrn Walden. Und raten Sie mal, was Herr Walden zur Antwort gab? Hat Sie aber Herr Kiepenheuer zum Teufel gejagt? Nein. Und wen sollte er wohl an Ihre Stelle setzen? Weiss er nicht genau, dass die anderen nicht besser waren als Sie? Worin besteht

der Unterschied zwischen Ihnen und den übrigen 999 deutschen Kritikern: darin, dass die meisten noch heute genau so gotteslästerlich schimpfen wie damals. Sie haben für Herrn Kiepenheuer immerhin den Vorzug, dass Sie heute „mitmachen“. Einige freilich tun sich viel darauf zu gute, dass Sie damals schon mitgegangen sind. Aber Gottes ausgleichende Gerechtigkeit sorgte dafür, dass diese Einigen frühzeitig alterten. Sie gehen heute nicht mehr mit. Wo soll also Herr Kiepenheuer einen Ersatz für Sie hernehmen? Kennen Sie einen, der Steine auf Sie werfen darf? Wenn ich durchlese, was diese 999 damals über den Ersten Deutschen Herbstsalon geschrieben haben, dann kommt es mir vor, als hätten Sie es in der Beschimpfung des Grossen und Gewaltigen nicht am tollsten getrieben. Und vielleicht ist es für Sie eine Art von Trost, nochmals zu lesen, was diese 999 Kritiker sich damals selbst zugemutet haben. Nur eine Art von Trost. Denn vielleicht glauben Sie mir gar nicht. Vielleicht halten Sie diese Kritiken für die Erzeugnisse eines einzigen, ganz sonderbar konstruierten Gehirns. Sie haben beinahe recht.

* * *

Ach, Herr Westheim, was für ein schlechter und ungeschickter Gegner sind Sie doch! Ich hatte Sie aufgefordert, in meiner Vergangenheit herumzuwühlen, bis Sie ein Ereignis entdecken, das Sie einen „Fall“ nennen könnten. Statt dessen tratschen Sie im Oktoberheft des Kunstblatts das Geschwätz einiger gewohnheitsmässiger Verleumder nach, das diesen wiederum von einigen anderen Verleumdern nicht hinterbracht worden ist, sondern hinterbracht sein soll. Sie sind ein zu spassiger Herr. Ich werfe Ihnen Unfähigkeit und Unwürdigkeit vor, und Sie schreiben, Herr Walden habe silberne Löffel gestohlen. Auf solche falsche Wege der Verteidigung führt Sie nur Ihre Ungeduld. Ich beschwöre Sie noch einmal, seien Sie geduldig. Sie werden auf alles die gewünschte Antwort erhalten, auf Ihre Torheiten und auf Ihre Unwahrheiten. Es gibt nichts in Ihrem Artikel, das ich nicht mit Dokumenten widerlegen werde. Aber Geduld müssen Sie haben. Ich kann nicht alles auf einmal veröffentlichen. Nur über das Gröbste will ich Sie eiligst belehren. Alle Verdächtigungen über Nicht-Auszahlungen

an In- und Ausländer bitte ich Sie, an mich persönlich zu richten. Nur ich, ich allein bin für die von Ihnen so sehnlichst gewünschten Delikte verantwortlich, moralisch, ethisch und vor allem rechtlich. Nur ich weiss, was ich zu tun verpflichtet bin, nicht Sie. Denn Sie wissen nicht, was Pflicht ist. Und bedenken Sie, dass Sie schon einmal eine ähnliche Unwahrheit wie jetzt die gegenüber Chagall behaupteten, haben zurücknehmen müssen, nachdem Sie sich überzeugt hatten, dass Sie von ihren geschwätzigen Gewährsmännern belogen waren. Es wird Ihnen mit Ihren neuen frivolen Verdächtigungen nicht anders gehen. Denn, wenn auch Ludwig Rubiner nicht mehr lebt, so lebt doch seine Frau noch. Und Sie wird Ihnen gern bestätigen, dass Sie Worte und Sätze genau so falsch hören, wie Sie Bilder sehen. Leider fürchte ich, wenn ich einmal zu Ihrem „Fall Chagall“ vorgedrungen bin, wird Ihnen Hören und Sehen längst vollkommen vergangen sein. Darum will ich mich doch beeilen, Ihnen eine Ahnung davon zu verschaffen, wie Ludwig Rubiner über Herwarth Walden dachte. Er hat während des Krieges einen einzigen Brief aus der Schweiz an Herwarth Walden gerichtet. Dieser Brief aber geht in einer ganz anderen Melodie und lautet so:

25. Februar 1917 Zürich, Hadlaub 11

„Herwarth Waldens „Buch der Menschenliebe“ leitet eine neue Epoche der Literatur ein.

Ich kenne in keiner Sprache einen lebenden oder toten Zeitgenossen, der etwas (auch nur annähernd!) so Bedeutendes veröffentlicht hätte.

Dieser Roman hat mir die tiefsten brüderlichen Glücksmomente gebracht — und wird sie noch vielen Menschen bringen — die Gedrucktes überhaupt erwecken kann.

Nach hundert Jahren wird von allen Büchern zwischen 1880 und 1916 nur das „Buch der Menschenliebe“ geblieben sein. Und es wird ungealtert mit herrlichster Aufwühlung gelesen werden.

Es ist ein wirkliches Buch der Menschenliebe.“

Ludwig Rubiner

Das klingt fatal! Nicht wahr, Herr Westheim? Das wird einigen Teufeln gar nicht in das Konzept passen. Die Toten reden.

Sehen Sie sich vor, Herr Westheim, mit Ihren Verdächtigungen. Denn ich wiederhole Ihnen, es gibt keine grosse oder kleine gegen Walden und den Sturm in Kurs gebrachte Verleumdung, die ich nicht mit Dokumenten widerlegen werde. Jahrelang hat sich Walden von der Geschäftstüchtigkeit einiger Künstler gebrauchen lassen. Den Nutzniessern, die sich bedrückt fühlen, dass sie ihr ganzes Ansehen dem Sturm verdanken, bleibt nichts übrig, als Gründe zu erfinden, die unser Guthaben zu dem ihrigen machen sollen. Fällt ihnen kein Pfennig ein, der ihnen dazu verhelfen könnte, dann legen sie sich eine Überzeugung zurecht und lehnen die Gemeinschaft mit William Wauer, Nell Walden oder Rudolf Bauer ab. Neben einem „Bild der Tiefe“ wollen sie nicht hängen, aber sie sind glücklich, in irgendeiner anderen Ausstellung oder Kunsthandlung über die Bilder des Tiefstands zu ragen. Und weder diese Künstler noch Sie, Herr Westheim, ahnen, wie gross die heimliche Ehrfurcht vor dem Sturm ist, wenn sie solchen albernen und verlogenen Ausreden das Ansehen wahrer und triftiger Gründe geben soll.

Rudolf Blümner

Die vier Toten der Fiametta

Lieber Herwarth Walden

Die Dresdner Musikkritiker haben über Deine Musik „Die vier Toten der Fiametta“ geschrieben, wie ich es nicht erwartet habe. Du weisst, dass ich oft genug Gelegenheit hatte, bei den Dresdner Kritikern nicht nur weniger Bosheit und Verstocktheit als bei den Berliner Kritikern, sondern auch guten Willen und sogar beachtenswerte Fähigkeiten zur Erkenntnis von Kunst festzustellen. Und Du weisst, dass ich diese Anerkennung nicht nur auf das hohe Lob gründete, das die Dresdner Kritik meinen Vorträgen stets zukommen liess, sondern darauf, dass dieses Lob oft mit künstlerischer Einsicht erteilt wurde. Darum ist es für mich eine vollkommene Überraschung, dass einer dieser Kritiker in seiner Besprechung im Berliner Tageblatt schreibt:

„Die Pantomime ist keine Pantomime, sondern nur banales Ballett von ehemals.“

Hier handelt es sich um einen überaus seltenen Fall. Denn hier kann nicht mehr davon die Rede sein, dass zwischen der Auffassung des Künstlers und des Kritikers eine Verschiedenheit der Meinungen besteht. Die Ansichten, was eine Pantomime und was ein Ballett sei, stehen nirgends auf der Welt miteinander in Widerspruch. Es ist keine Ansichtssache, ob man eine Pantomime, in deren Verlauf eine der agierenden Personen einen kurzen Tanz vorführt, im übrigen aber nicht getanzt wird, ein Ballett nennt. Wenn also dieser Kritiker Deine Pantomime für ein Ballett gehalten hat oder als Ballett bezeichnet, so gibt es nur die folgenden Möglichkeiten für die Erklärung eines solchen Irrtums: Entweder hat dieser Kritiker die Aufführung gar nicht gesehen, oder er hat während der Aufführung geschlafen, oder er hat die Augen während der Aufführung geschlossen, oder er hat nie ein Ballett gesehen, oder er hat sich einer schriftstellerischen Darstellungsform bedient, die sonst sogar bei Kritikern nicht üblich ist. Und wenn dieser Kritiker von Deiner Pantomime sagt, man spiele „mit einer lächerlichen Parallelität der Musik und notentreuen Gestik“, dann, lieber Herwarth Walden, dann wollen wir uns freuen, dass in dieser Kritik der *dolus malus* so einwandfrei bewiesen ist, wie vielleicht noch niemals, seit Kritiker gegen Kunst schreiben. Es ist nicht denkbar, dass ein Mensch so vollkommen vom Geist der Kunst verlassen sei, dass ihm Gott kein Gefühl für die Einheit der Kunst, genau so gut wie für die Einheit des Weltalls verliehen haben soll. Es ist vollkommen ausgeschlossen, dass dieser Kritiker die Notwendigkeit nicht empfunden habe, mit der in der musikalischen Pantomime zwei Künste zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen müssen. Es ist vollkommen ausgeschlossen, dass dieser Kritiker nicht empfunden hat: hier ist zum ersten Mal in Europa das Problem der Pantomime erkannt, gelöst und in dieser Lösung völlig gezeigt worden. In allen Pantomimen, die mau bisher in sämtlichen Ländern Europas, selbst bei den Russen, sehen konnte, bestand eine trennende Kluft zwischen der Bewegungskunst der Pantomime und ihrer Musik. Zwei Künste, deren Rhythmen von verschiedenen



Alexander Archipenko: Femme assise / Aquarell
Vierfarbendruck

Erscheinungsformen herkommen, müssen, wenn ein Kunstwerk entstehen soll, zu einer künstlerischen Einheit gebracht werden. Die Verfasser und Darsteller aller bisher gespielten Pantomimen haben nicht einmal das Problem geahnt. Du, Herwarth Walden, und William Wauer, Ihr habt das Problem als die Ersten in Europa erkannt und gelöst. Es ist völlig ausgeschlossen, dass dies dem Kritiker des Berliner Tageblatts entgangen ist. Es ist vollkommen ausgeschlossen, dass der Kritiker des Berliner Tageblatts die „Paralellität der Musik und notentreuen Gestik“ nicht als urnotwendige künstlerische Gesetzmässigkeit erkannt hat. Und damit ist der dolus malus, mit dem diese Kritik geschrieben wurde, bewiesen wie noch niemals.

Nicht zu beweisen ist freilich, ob dieser und die anderen Dresdner Kritiker wirklich unmusikalisch sind oder sich nur unmusikalisch gestellt haben. Möglich ist beides. Du erinnerst Dich vielleicht, wie oft ich bekannte, sogar berühmte Sänger, ausübende Musiker, Tonsetzer und Dirigenten als unmusikalisch bezeichnen musste. Dass die ganze Dresdner Kritik Deine Musik abgelehnt hat, ist also vielleicht doch irgendwie zu begreifen. Ich begreife sogar, dass sie es in der Form getan hat, dass sie Deine Musik für banal, unmodern und unexpressionistisch erklärt hat. Diese Kritiker glauben noch immer, Expressionismus sei etwas besonders Bizarres oder Lautes oder Aufgeregtes oder Phantastisches oder Wildes. Was ist natürlicher, als dass sie eine Musik für nicht — expressionistisch erklären, die nichts ist als Musik. Wenn man heute den Leuten begreiflich machen will, dass Beethoven wie jeder grosse Komponist Expressionist war, weil er reine Musik machte, dann sperren sie zwar immer noch nicht die Ohren, aber Mund und Nase auf. Sagt man ihnen aber, dass gleichzeitig mit dem Aufstieg der Malerei zum Expressionismus der Niedergang der Musik zum Impressionismus erfolgt sei, dass dieser Niedergang mit Wagner begonnen, mit Debussy und Schönberg fortgesetzt und mit Richard Strauss vollendet wurde, dann spitzen sie noch nicht einmal die Ohren. Denn sie verstehen gar nichts mehr. Und darum ist es auch kein Wunder, dass die Dresdner Kri-

tiker Deine Musik für unmodern erklären. Das einzig Wunderbare ist, dass sie damit Recht haben. Nur wissen sie es nicht, denn Sie glauben nur, geschimpft zu haben. Es ist aber bezeichnend für alle diese Menschen, dass sie überhaupt von einer Kunst verlangen, sie solle modern sein. Denn sie wissen nicht, dass Kunst weder modern noch unmodern, sondern zeitlos ist. Nie werde ich Unmusikalischen beweisen können, warum Deine Musik der Fiametta zeitlos ist, wie keine bisher war. Den wenigen musikalischen Menschen, die es gibt, brauche ich es nicht zu sagen. Und diese wissen auch, dass Deine Musik raumlos ist, dass Du der erste Komponist bist, der über die Enge aller Länder und Völker hinaus Musik geschrieben hat. Vielleicht ist es diese Zeit- und Volklosigkeit, die jenen höchstens traditionell oder empirisch Musikalischen banal erscheint. Es ist immerhin sehr merkwürdig, dass nicht nur ein Kritiker, sondern, wenn ich nicht irre, alle diese Banalität festgestellt haben. Diese Feststellung wird diejenigen wahrhaft Musikalischen interessieren, die Dein ganzes grosses musikalisches Lebenswerk kennen und nicht nur uns gegenüber oft genug eingestanden haben, dass das Anhören Deiner Musik sie zu ihrem gewaltigsten Erlebnis geführt hat, die mit aller Ehrlichkeit gesagt haben, dass keine Musik der Welt sie so im Tiefsten aufgewühlt und ergriffen hat wie die Deine. Und mit besonders grossem Erstaunen werden diejenigen von Banalität lesen, die so stark musikalisch geschult sind, dass sie über dem Gesamtempfinden und dem grossen musikalischen Erlebnis auch die Struktur des Harmonischen erfassen können. Du wirst Dich noch einer Äusserung von Julius Lieban erinnern, die er kürzlich getan hat: „Dieser Herwarth Walden ist der einzige Komponist, der nie eine Harmonie geschrieben hat, die ein anderer schon vor ihm setzte.“ Und darum ist der Eindruck der Banalität auf die Dresdner Kritiker umso verwunderlicher, weil nachzuweisen ist, dass die ganze Partitur Deiner Fiametta wirklich nicht eine einzige Tonverbindung enthält, die jemals ein Komponist vor Dir geschrieben hat. Und doch banal! Die Musikkritiker Dresdens haben also diese tausend noch nicht dagewesenen Tonverbindungen nicht als unharmo-

nisch empfunden: So müssen diese mit der Gewalt der Natur, mit der Selbstverständlichkeit des Grössten auf sie gewirkt haben. Diese Menschen müssen, da sich in Deiner Musik nicht eine einzige anlehrende Melodie befindet, Deine Musik als die letzte Selbstverständlichkeit empfunden haben, die in jedem Menschen ist. Ernst Rodewald, der seit langem in Breslau mit Fanatismus für Deine Musik kämpft, hat mir vor zwei Jahren einmal eine ausgezeichnete Analyse Deiner Musik vorgetragen und dabei von ihrer genialen Banalität gesprochen. Und das ist richtig. Deine Melodien und Harmonien sind nicht von Dir, sondern von aller Menschen Seelen Tiefen. Sie sind von jener Banalität, die Beethoven nur in den grössten Augenblicken seiner musikalischen Empfängnisse bekommen hatte, in der Musik des Chors aus der Neunten Symphonie, in der grossen Melodie des ersten Satzes aus dem Violinkonzert und in vielen Stellen seiner grossen Klavier-Sonaten. Diese menschliche, diese göttliche, diese kosmische Banalität ist Dir gegeben, Dir als dem Einzigen und Dir als dem Ersten Komponisten dieser Welt. Du weisst, dass dies nicht mein Glaube ist, sondern mein unantastbares Wissen seit jenem Tage, als Du mir zum ersten Mal im Jahre 1905 das grösste Wunder meines Lebens, Deine Musik, offenbartest. Es ist von keiner Bedeutung, ob mir heute oder in naher Zeit irgend ein Mensch glaubt. Aber es ist von Bedeutung, dass ich dieses Wissen von Deiner menschlichen und göttlichen Banalität hier nicht bekenne, sondern dokumentiere. Denn dieses Dokument wird auch sein aere perennius, wie die tiefste und gewaltigste Musik aller Zeiten, Deine Musik, Herwarth Walden.

Rudolf Blümner

Aufführung im Alberttheater zu Dresden am 12. Oktober 1920

Parallelität und Lächerlichkeit

Der Dresdner Kritiker A. G. schrieb über die Pantomime „Die vier Toten der Fiametta“ von Herwarth Walden und William Wauer im Berliner Tageblatt vom 20. Oktober 1920 von „einer lächerlichen Parallelität der Musik und notentreuen Gestik“.

Dieser Kritiker hat auch die folgenden Urteile gefällt:

Studiert man die Partitur der Matthäus-Passion oder der Neunten Symphonie, so stellt man eine lächerliche Parallelität aller Instrumente und Stimmen fest.

* * *

Die Tatsache, dass im rechtwinkligen Dreieck die Summe der Quadrate über den Katheten gleich dem Quadrat über der Hypotenuse ist, wirkt gradezu lächerlich.

* * *

Es gibt nichts Lächerlicheres als die Parallelität von Herz- und Pulsschlag.

* * *

Die Parallelität von Licht und Schatten ist einfach zum Lachen.

* * *

Dividiert man die Zahl Hundert durch Vier, so ergeben sich vier Zahlen von lächerlicher Gleichheit.

* * *

Wenn zwei Kritiker über die Musik von Herwarth Walden schreiben, so ergeben sich zwei Banalitäten von lächerlicher Parallelität.

Rudolf Blümner

Totentanz

(Wie man mit dem Rasiermesser philosophiert)

Über unter den Linden reitet der grosse Fritz Stahl, um auf die Bäume zu klettern, gehen wir heute unter die Linden, um auf die Universität zurückzublicken von unten herauf, von oben hinab und von vornherein, herein Gesellen alle lassen wir uns gesagt sein, Stahlfritz ist der grösste deutsche Satiriker wider seinen Widerwillen, wenn auch die Figur in einer Hecke einen leidlichen Hintergrund erhielte. Jener Schreibfritz, dieser junge Held, der hier zusammengebrochen wird, ein Bein steht kaum noch, kann keinem mehr ein Mitleid zufügen, hat es beschaut. Hast Du nicht gesehen, hat er es auch schon beschrieben. Wen oder was und wo und warum nicht. Und um die Säulen windet sich der Kranzkuchen.

„Die Berliner Universität will ihren im

Kriege gefallenen Angehörigen ein Erinnerungsmal weihen. In dem engen Wettbewerb, der dafür ausgeschrieben worden war, hat sich die Jury für einen Entwurf entschieden, den Hugo Lederer als Bildhauer und German Bestelmeyer als Architekt gemeinsam geschaffen haben.“

Hugo Hauklotz und Meyer Bauklotz, zwei ledere Germanen, wettbeworben von Germanisten, Saxo-Burgunden, politischen Radfahrern mit Rücktrittsbremse, einzeln und gemeinsam schaffen sie das Nichts und ruhet nimmer und um die Säulen windet sich Fritz Stahl.

„Er ist jetzt in der alten Aula ausgestellt.“ Geben sich diese drei sogenannten Einheiten ein Stelldichaus.

„Lederers Figur drückt einen schönen Gedanken aus.“

Herzliche Grüsse von Haus zu Hans, dein Ludendorff. Nachdruck geboten.

„Dieser junge Held, der da zusammengebrochen ist, ist noch nicht ohne Hoffnung und Kraft.“

Denn

„Nur das linke Knie berührt den Boden.“ Das rechte hofft aus feister Kehle.

„Der rechte Fuss steht noch, und in ihm kündigt sich eine Bewegung an, die ein Sichwiedererheben fühlen lässt.“

Wird der rechte Fuss, Spott hab' ihn seelig, dem linken Knie hilfreiche grosse Zehe reichen? Wird brechen das Herz in der Hose dem linken Knie zu Füßen der rechten Zehe? Einst aber wird sich übergeben eine Kniekehle und wird der rechte Fuss, er steht noch immer, wird er dafür einstehen, dass, gestehen wir es, der Reichskunstwächter zur Nacht diese eingeschlafenen Füße im Schweisse seines Angesichts wecke zu neuem Leben blüht aus den Rubinen? Angesichts dessen kündigt sich im Tagwächter keine Bewegung an. Wird er bald kündigen? Fulgura frango. So geschehen im Jahre des Unheils Eintausendneunzehnhundertundzwanzigzwo.

„So ist — — Darf man das sagen oder muss man sich mit der bescheideneren Formel begnügen: „So sollte Deutschland sein“?“

So ist es. Fein hast Du es gesagt, getan, teu teu Gedankenstrich, Gedankenstreichung, so lasst noch einen aus, so kitschig ist Deutschland, Deutschland über alles her-

gefallen. Heer gefallen. So sollte es von Ger-Mannen ausgehauen werden. Das neue Problem.

„Das neue und schwere Problem, Niederfallen und Willen zum Wiederaufstehen in derselben Gestalt darzustellen, einer Gestalt, die aus einem harten Steinblock herausgeschlagen ist, ist noch nicht vollkommen gelöst, kann in der Skizze nicht vollkommen gelöst sein. Aber da schon die Skizze den Willen deutlich erkennen lässt, und man Lederer kennt, so ist nicht daran zu zweifeln, dass der Gedanke in dem fertigen Werk sich ganz klar darstellen wird.“

Ist es nicht, als ob wie wenn aus froster Grauzeit germanische Jammergestalten niederwallen, niederfallen, Niederwald, Hochwald, und denk' mal den eisernen Kanzler, und so sind wir eins, zwei, drei im Willen zum Widerdraufhau, aber Du darfst nicht aus der Klipp - Hipp - Hurra - Schule plaudern, Fritz Stahl, denn sie wollen nur etwas herausschlagen, so lang ein Tropfen Mut die Faust, den Faust am Degen zieht und noch das Herz in der Buxe spinnt, wird sich der Gedankensplitter blosstellen.

„Die Figur ist auf niedrigem Sockel in die Breite entwickelt.“

In Wickel entbreitet. Beim Nickel gewonnen. In Brei gesockelt. Nicht lange gefackelt. Wenn det nur jut abloofen dhut.

„Ihr sehr bewegter Umriss wird im Ausdruck durch die sehr hohen, ganz geraden Pfeiler verstärkt, zwischen denen sie steht.“ Umgerissen steht das Bein, und sie bewegt sich doch nicht.

„Es sind vier, die unverbunden aufragen.“ Unverbindlich, Schreifritz, unverbindlich! Da hätten wir, Stahlen zunächst, zunächst ihn selbst, einen Stahlpfeiler vis-à-vis du rire, den Hervorragendsten. Ihm zunahegetreten demnächst Teutobald Ger-Mann Bastelmeyer ohne I, ferner, doch immerhin, immerherdamit, nächstens und drittens Lederer-Hugo, den Haubildner, und viertens, hoffentlich bald im Fernamt, den grossen Kunstwächter mit Eigenlob und Schwertern. Hat nichts dagegen im Amt, einem Palais am Pariser-Platz, dass ihm durch Beihilfe der Reichsstellen für seine künstlerischen Zwicke zur Verfügung entstellt wurde. Lasst uns getrost hinter des Hinterhauses weitschauendem Giebel eiskalte Zwiebeln

beweinen tausend und eine Nacht, wir haben dazu Ewigkeit.

„Sie sind bestimmt, die Namen der über tausend Gefallenen aufzunehmen.“

Dieser Stahlsatz hat es in ihm. Sie sind bestimmt nicht mit „Sie“ gemeint, Herr Schutzmann am Pariser-Platz. Platzpatron aller Künstler. Dem armen Reich gegenüber Kunstmann. Künstlern gegenüber arm. Reichtum schändet nicht. Hat jener Satz noch andere Lichtseiten. Sind sie nicht längst zerfallen, jene über das Jahr Tausend Gefallenen, Herr Stahl? Aus denen lässt sich nichts mehr völkerschlagen. Sind vier Mammonsäulen verstimmt?

„Es handelt sich hier um eine Sache, bei der man wohl auch etwas nicht Übliches tun darf.“

Dort handelt es sich um eine Mache, in der man wohl auch etwas Übliches tun darf.

„Und so sei auch an dieser Stelle gesagt, dass das Zustandekommen dieses schönen Werkes noch nicht gesichert ist, und gemahnt dazu zu helfen.“

Hoff, o Du arme Kniekehle. Lasciate ogni speranza. Sie zwiebeln uns. Sie machen schon Sparenzchen.

„Die Lehrerschaft der Universität hat für dieses Jahr einen Teil ihrer Einkünfte zur Verfügung gestellt — ein schweres Opfer in solcher Zeit! —, die Studentenschaft wird sammeln, aber das alles genügt nicht.“

Das genügt. Da bleibt dem Spott die Tinte weg. Stahl ist der blanke Hohn. Gedankenstrich, Ausruf, Gedankenstrich, Komma, wird die arme Studentenschaft stammeln. Aber das alles genügt dem Schweigen nicht. „Ist das Denkmal selbst würdig, so erscheint die Platzfrage noch nicht gelöst.“

Wieso, wieso, ihr Brandenburger Toren, fest sitzt und witzt die Wacht am Pariser-Platz.

„Der rückwärtige Hof der Universität, wie ihn Ludwig Hofmann gestaltet hat, ist schon ein schöner grosser Rahmen.“

Woso, woso? Hofrahmen? Achso, der Platz wie wo. Vivos voco.

„Aber er wird als Spazier- und Frühstücksgarten von den Studenten benutzt,“

Fulgura voco, ein sogenannter Hofrahmen-spaziergarten.

„und ein solches Treiben, sehr hübsch an sich, steht mit dem feierlichen Ernst dieses Denkmals in allzu starkem Widerstreit.“

Wieso, wieso? Achso. Geplanter Ernst. Mortuos voco! Leichentango zückt Hautbitzen, wetzt am Witz den Stahl. Er aber will das letzte Wort haben. Mag er den magern Rest bekommen. Gebt ihm den Rest. Und Totenstille ist.

„Die geplante Aufstellung an der Dorotheenstrasse ist vollends unmöglich, wenn auch die Figur in einer Hecke einen leidlichen Hintergrund erhielte. Die Baumkronen über ihr, die trivialen Häuser am Hegelplatz, die vorbeirollenden Strassenbahnzüge, zwischen den Säulen sichtbar, würden jede Stimmung zerreißen.“

Otto Nebel

Zur Kritik von Fritz Stahl im Berliner Tageblatt

Zuginsfeld

Otto Nebel

Foetsetzung

Sektkübel

Kübeln und Qualm

Weibstück und Sang

Stückfässer

Se rollt schon wieder

Schlank wie keine Tonne

Wat? Kanondonna?

Tolle Donna

Toni

Tonnen rollen

Wir rollen nich aus die Falle

Heldenväter mit geteilten Tollen

Organisatoren

Toren

Hört laute Organe

Talentierte Leute gesucht

Schreiber

Strömt herbei

Schreiber machen alles

Kollege Armpauker

Feldweibel können nicht schreiben

Steife Handschrift haben sie

Schrägschnörkel

In Reihe und Glied

Nach dem Lineal richtet euch

Buchstaben machen Ehrenbezeugungen

Zeugenbeehrung

Überzeugende Worte

Dummes Zeug

Alles Schwindel

Schöntuerei

Gute Leute schonen

Wir schonen nichts ausser uns
 Soldat ist Soldat
 Was ist das aber?
 Soldat im Quartier
 Im Bett.
 Im Urlaub
 Soldat unter Helden
 Held mit Helden
 Schwein mit Schweinen
 Fest steht die Wacht am Schwein
 (Kompagnieführerzulage)
 Wachtmeister
 Meisterschwein
 Schwein muss der Mensch haben
 Hat er es, isst er es
 Frisst er es, wird er es
 Menschenskind!
 Keine Beleidigung
 Kinder sind noch Menschen
 Erwachsene? Das war eine Kinderei
 Aktiv oder Liebkind
 Dagegen Stiefkinder
 Vizekinder
 Vize der Konserve
 Sieh Zugführer
 Riech Konservenfabrik
 Offizieraspiranten
 Transpirieren
 Sagt doch Schweissfüsse
 Was ist Aspirant?
 Aspiranten sind bessere Leute
 Sie ehren den Schwitz
 (Transpirin)
 Sie haben die EHRE
 SIEH diese
 Ehret die STREBER
 Auf deutsch Aspiranten
 Sie können warten
 Offizieraspirantenanwärter
 Abwarten bis Vorgänger fallen
 Vorgänger fallen
 Aufrücken
 In den Rücken fallen
 Vorrücken
 Besichtigung
 Sie werden berücksichtigt
 Eine Exzellenz riecht an ihnen
 Gut, der Rücken!
 Weich ist er
 Tauglich zum Offfziehr
 Zum Tode befördert
 Beförderlich und dienstlich sein
 Jung muss man sein
 Muss man dumm sein? Junker?

Fahnenjunker
 Degenfähnrich
 Fahnenstangennachwuchs
 Stangenspargel
 Junker isst im Stabe
 Schonen, aktiv
 Nettes Kerlchen
 Gut erzogen
 Sieht alles von den Augen ab
 Feuer, Herr Major?
 Danke, Junker
 Zigarre, Herr Oberlehrer?
 Lehrer? Na, nichts für ungut. Prost, der
 Junker

Auf
 Setzen
 Was? Junker trinkt nicht?
 Auf
 Setzen
 Kein Soldat, der Junker
 Auf
 Setzen
 Na also
 Austrinken, der Junker
 Auf. Setzen. Auf! Setzen!
 Ab
 Junker Bleichenwang
 Ertrunkene Jugend
 Ersoffenes Alter
 Jung muss man sein
 Muss man dumm sein, Alter?
 Auf, Alter!
 Setzen, Alter!
 Ihr Alten seid dumm genug
 Euch ist nicht zu helfen
 Junkern kann geholfen werden
 Hat Ehrgeiz, der Junker?
 Dann ist ihm nicht zu helfen
 Schnapsjunker
 Dahingerafft
 Raffiniert
 Aus Guten werden Bestien.

* * *

Braut ist Gewähr
 Bart macht den Mann
 Schnurrbart streichen
 Streichen lassen
 Kerl von echtem Schrot und Korn
 Auf die Seite schleichen
 Auf's Korn nehmen
 Einen Korn kippen
 Zielwasser
 Es steht uns zu

Und die Uhr?
 Geht noch
 Uhren gehen länger als Tote
 Uhrmacher sind Zeitmacher
 Ewig ist Seine Macht
 Zeit ist ein Uhrwerk
 Tote bleiben bei Zeiten liegen
 Manchmal bleiben Uhren bei Toten stehn
 Liegen bleibt keine
 Das liegt in unserer Zeit
 Tote brauchen keine Uhren
 Totenuhren? Wozu?
 Mensch, du Uhrwerk
 Er zieht sie auf
 Er ist in die Uhr vertieft
 Schöne flache Uhr
 Wie flach muss er sein
 Flachbahnschuss
 Schlägt die Uhr tot
 Schlagt die Zeit tot!
 Er braucht keine Uhr
 Totenuhren? Wozu?
 Tote brauchen nichts
 Höchstens Chlorkalk
 Lebende brauchen Essen
 Küchenunteroffizier
 Ein treuer Hund
 Treu wie Papiergeld
 Es kocht
 Er kommt mit der Feldküche vor
 All-so stimmt etwas nicht
 Das All stimmt
 Stimmt
 Er wollte nicht
 All-so musste er
 Stimmt
 Er hat zuviel gekocht
 Denn neben der Feldküche isst Herr Feld-
 webel
 Feldwebel essen wie Offiziere
 Das ist zuviel
 Meinen die Herren Offiziere
 Doch nur inbezug auf Feldwebel
 Das ist zu wenig
 Meint Herr Kompagnieführer
 Doch nur für sich
 Der verfluchte Küchenbulle
 Meinen alle
 Sie meinen den Küchensergeanten
 Bullen kochen Bullen
 Denn Tiere merken nichts
 Todeskrampf ist nur Reflex
 Dem Braten riecht man das nicht an
 (SIEH REIZENDE AUFNAHME)

Die Sache riecht
 Darum muss der Küchensergeant vor
 Er kommt aber nicht
 Warum kommt der Kerl nicht?
 Fliegerbombe
 Quirlt Essen um
 Fetzenpferde flattern
 Auf die Bäume
 Sind unter die Flieger gegangen
 Mein armer Pegasus
 Arme Tiere lernen alles
 Aber Tiere schweigen
 Denn Essenholer reden
 Es gibt heute nichts?
 Vielleicht morgen
 Kehrt marsch!
 In der Nacht
 Erwacht Knattern
 Muss man überlebt haben
 Man braucht Patronen
 Trägertrupp
 Träger Truppführer Herr Unteroffizier
 Folglich kommen keine Patronen
 Der Unteroffizier, der Patron
 Draht wird gebraucht
 Draht geht aus
 Er bringt keinen Draht
 Muss doch einer dran gedreht haben
 Stacheldraht macht die Sache
 Stacheldrahtkrankheit?
 Das Stacheldraht-Drehen ist krankhaft
 Hört, Dreher!
 Draht zerreisst
 Ihr seid gerissen
 Draht zerreisst Sachen
 Draht zerreisst Leiber
 Leibregiment oder Leiber
 Draht rostet
 Leiber faulen im Draht
 Faule Leiber schaukeln im Wind im Draht
 Wunde winden sich im Draht
 Macht nichts
 Wir werden es schon schaukeln
 Machen sie sich lustig?
 Wieso lästig? Frischer, fröhlicher Krieg
 Feuertätlich
 Leuchtkugeln
 Daraus erhellt Feldgrauen
 Leuchtbomben
 Bojen
 Schweifsterne
 Grüner Doppelstern
 (Vernichtungsfeuer)
 Sternketten

Tretleuchtzeichen
 Dass der Mann im Hellen stand
 Kettenperlen
 Raketen
 Mit nachziehenden Perlen
 Alles am Lager
 Manches am Fallschirm
 Natur ist Popanz dagegen
 Sterne ziehen sich zurück
 Sie kennen den Schwindel
 Finster, finster
 Er bringt keine Leuchtpistole
 Und eigene Artillerie kennt keine Parteien
 mehr

Verrecken wir getrost
 In dieser Finsternis
 Gauner sind wir alle
 Nachher findet man alles
 Alles ist unterwegs
 Liegen geblieben
 Schlammverquirlt
 Denn Zwischengelände liegt unter Feuer
 und Wasser

Trichterfeld der EHRE
 Anmarsch unter Feuer halten
 Wege unter Wasser halten
 Anmarschwege stören
 Frische Leiber im Anmarsch
 Kommt keine Ablösung?
 Sieh Erlösung
 Endlich
 Herr Kamerad, ich soll Ihre Stellung über-
 nehmen

Stellung?
 Sieh einige Blutpfützen
 Rockfetzen
 Einige Wasserpfüten
 Zerfetzte Stollenhölzer
 Einige grosse Trichter
 Mehrere mittlere
 Tausend kleine Trichterchen
 Ich sehe keine Stellung
 Das ist die Stellung
 Herr Unteroffizier übergibt sie
 Stellungslose gehen
 Abgelöst
 Feuer geht an
 Feuer trichtert immer etwas ein
 Trichterstellung
 Muss gehalten werden
 Eigentlich soll sie geräumt werden
 Sie hält sich schlecht
 Es regnet nicht schlecht
 Schluss folgt

Mitteilung an die Leser des Sturm

Vom 1. Januar 1921 an wird das laufende Jahr der Zeitschrift Der Sturm mit dem Kalenderjahr zusammenfallen. Damit den Abonnenten des 11. Jahrgangs Der Sturm unverkürzt zugeht, erscheint die Zeitschrift in den Monaten Oktober, November und Dezember 1920 als Doppelheft. Das erste Heft des 12. Jahrgangs wird also im Januar 1921 erscheinen.

Mit dem neuen Jahrgang wird die Zeitschrift regelmässig im Umfang dieses Hefts erscheinen. Sie wird, wie bisher, künstlerische Beiträge enthalten: Dichtungen, Zeichnungen, Original - Holzschnitte (stets vom Stock gedruckt), ein- und mehrfarbige Kunstbeilagen. Ausserdem wird die Zeitschrift ihren schriftstellerischen Teil erweitern und neben Beiträgen polemischer, kritischer und satirischer Art wissenschaftliche und untersuchende Aufsätze enthalten.

Die Zeitschrift Der Sturm wurde seit ihrer Begründung im Jahr 1910 zu einem Preis verkauft, der bis heute unter den Herstellungskosten zurückgeblieben ist. Die allgemein bekannte Verteuerung der Herstellungskosten, der grössere Umfang und der grundsätzliche Verzicht auf fremde und bezahlte Inserate zwingen uns, mit dem neuen Jahrgang den Bezugspreis für die Zeitschrift zu erhöhen.

Dauerbezug: Ein Jahr 60 Mark / ein halbes Jahr 36 Mark / Einzelheft 7,50 Mark.

Verlag Der Sturm

Inhalt

Herwarth Walden: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung
 Rudolf Blümner: Briefe an Paul Westheim
 Rudolf Blümner: Die vier Toten der Fiametta
 Rudolf Blümner: Parallelität und Lächerlichkeit
 Otto Nebel: Totentanz
 Otto Nebel: Zuginsfeld
 Mitteilung an die Leser des Sturm
 Johannes Molzahn: Zwei Zeichnungen
 Alexander Archipenko: Femme assise / Aquarell / Vierfarbendruck

Verlag Der Sturm

Berlin W 9 / Potsdamer Strasse 134 a
Fernruf Amt Lützow 4443

Monatsschrift Der Sturm

Erscheint am fünften jedes Monats

Mit mehrfarbigen Kunstbeilagen Holzschnitten (stets vom Stock gedruckt) und Zeichnungen

Dauerbezug / Ein Jahr 24 Mark / Ein Halbjahr 15 Mark / Einzelheft 4 Mark 50 Pfennige / Doppelheft 7 Mark 50 Pfennige

Bücher aus dem Verlag Der Sturm

Peter Baum

Schützengrabenverse
Gebunden 12 Mark

Franz Richard Behrens

Blutblüte / Gedichte
Geheftet 4 Mark 50 Pfennige / Gebunden 6 Mark

Hermann Essig

Der Frauenmut / Lustspiel
Ueberteufel / Tragödie
Ihr stilles Glück / Drama
Ein Taubenschlag / Lustspiel
Napoleons Aufstieg / Tragödie
Der Wetterfrosch / Erzählung
Jedes Buch 3 Mark / Gebunden 6 Mark

Kurt Heynicke

Rings fallen Sterne / Gedichte
6 Mark / Zweite Auflage

Adolf Knoblauch

Die schwarze Fahne / Eine Dichtung
3 Mark
Kreis des Anfangs / Frühe Gedichte
6 Mark / Sonderausgabe 30 Mark

Ernst Marcus

Das Problem der exzentrischen Empfindung und seine Lösung
6 Mark / Zweite Auflage
Das Erkenntnisproblem
6 Mark / Zweite Auflage

Wilhelm Runge

Das Denken träumt / Gedichte
4 Mark 50 Pfennige / Gebunden 6 Mark

Paul Scheerbart

Glasarchitektur / In 111 Kapiteln
3 Mark / Sonderausgabe 50 Mark

Lothar Schreyer

Meer / Sehnte / Mann / Dramen
4 Mark 50 Pfennige

Nacht

3 Mark

Die neue Kunst

3 Mark

August Stramm

Du / Liebesgedichte
6 Mark / Dritte Auflage
Tropfblut / Gedichte
Gebunden 15 Mark

Gesammelte Dramen

Zwei Bände
Jeder Band gebunden 12 Mark

Sturm-Abende / Ausgewählte Gedichte
7 Mark 50 Pfennige

Max Verworn

Keltische Kunst / Mit Abbildungen
3 Mark

Herwarth Walden

Einblick in Kunst
Zur Zeit vergriffen

Die neue Malerei / Einführung in den Expressionismus / Mit 16 Abbildungen
6 Mark / Dritte Auflage

Gesammelte Schriften / Band I
Kunstmaler und Kunstkritiker
4 Mark 50 Pfennige

Das Buch der Menschenliebe
6 Mark / Sonderausgabe 30 Mark

Die Härte der Weltenliebe / Roman
6 Mark / Gebunden 9 Mark
Sonderausgabe (Auflage 10) 50 Mark

Weib / Komitragödie

6 Mark / Sonderausgabe 50 Mark

Erste Liebe / Ein Spiel mit dem Leben
Die Beiden / Ein Spiel mit dem Tode
Sünde / Spiel an der Liebe
Letzte Liebe / Komitragödie
Glaube / Komitragödie
Jedes Buch 3 Mark

Kind / Tragödie

Trieb / Eine bürgerliche Komitragödie
Menschen / Tragödie
Jedes Buch 4 Mark 50 Pfennige

Sturm-Bücher

August Stramm

Sancta Susanna
Die Unfruchtbaren

Aage von Kohl

Die Hängematte des Riugé

Peter Baum

Kyland

Jedes Sturmbuch 1 Mark 50 Pfennige

Sturm-Bilderbücher

Ganzseitige Abbildungen der Hauptwerke
Je 7 Mark 50 Pfennig

I Marc Chagall

II Alexander Archipenko

III Paul Klee

Musik

Herwarth Walden

Gesammelte Tonwerke

Dann / Vergeltung / Verdammnis / Werk 11-3

Dichtungen von Else Lasker-Schüler

Für Gesang und Klavier / Je 3 Mark

Bruder Liederlich / Werk 5¹

Für Gesang und Klavier / 3 Mark

Entbietung / Werk 9²

Dichtung von Richard Dehmel

Für Gesang und Klavier / 3 Mark

Zehn Dafnislieder / Werk 11

Zu Gedichten von Arno Holz

Für Gesang und Klavier / 12 Mark

Die Judentochter / Werk 17¹ / 4 Mark 50 Pfennige

An Schwager Kronos / Werk 17²

Für Gesang und Klavier / 3 Mark

Schwertertanz / Werk 18

Für Klavier / 6 Mark

Der Sturm / Heeresmarsch / Werk 21

Für Klavier / 3 Mark

Tanz der Töne / Werk 23

Für Klavier / 3 Mark

Handdrucke

Oskar Kokoschka: Plakat für die Zeitschrift
Der Sturm / Originallithographie

Abzug 30 Mark

Sturm-Karten

Jede Karte 70 Pfennige

Nach Gemälden, Zeichnungen und Bildwerken
folgender Künstler:

Alexander Archipenko 3	Fernand Léger 2
Rudolf Bauer 4	August Macke 1
Fritz Baumann 1	Franz Marc 1
Willi Baumeister 1	Carl Mense 1
Vincenc Benes 1	Jean Metzinger 1
Umberto Boccioni 2	Johannes Molzahn 2
Campendonk 2	Georg Muche 1
Marc Chagall 5	Gabriele Münter 1
Robert Delaunay 1	Negerplastik 1
Lyonel Feininger 1	Oskar Schlemmer 1
Albert Gleizes 2	Georg Schrimpf 1
Jacoba van Heemskerck 3	Kurt Schwitters 1
Hjertén-Grünwald 1	Gino Severini 3
Alexei von Jawlensky 2	Arnold Topp 1
Kandinsky 2	Maria Uhden 1
Paul Klee 1	Nell Walden 1
Oskar Kokoschka 2	William Wauer 6
Otakar Kubin 1	Marianne von Werefkin 1

Sturm-Ausstellungskataloge

Mit Abbildungen

Alexander Archipenko Skupina
Molzahn Gino Severini

Je 90 Pfennige

Tour Donas / Nell Walden

Franz Marc

Je 1 Mark 50 Pfennige

Erster Deutscher Herbstsalon Der Sturm 1913

Mit 50 Abildungen in Kupfertiefdruck

3 Mark

Kunstdrucke aus dem Verlag Der Sturm

Auf Japanpapier

Jeder Kunstdruck 6 Mark

Rudolf Bauer

Schwarz-Weiss-Komposition 14

Umberto Boccioni: Abschied / Die Abfahrenden
Die Zurückbleibenden

Campendonk: Zeichnung

Marc Chagall: Intérieur / Der Jude / Der Geigen-
spieler / Die Schwangere / Essender Bauer / Mädchen

Robert Delaunay: Der Turm

Lyonel Feininger: Klein Schmidthausen

Mark Wippach II

Jacoba van Heemskerck: Baum / Landschaft

Kandinsky: Zwei Zeichnungen

Paul Klee: Kriegerischer Stamm

Oskar Kokoschka Menschenköpfe: 1 Adolf
Loos / 2 Herwarth Walden / 3 Karl Kraus

4 Richard Dehmel / 5 Paul Scheerbart / 6 Yvette Guilbert

Oskar Kokoschka: Tierbilder

Fernand Léger: Akt

Franz Marc: Katzen

Johannes Molzahn: Zeichnung

Gino Severini: Tango argentino

William Wauer: Sehnsucht / Tanz

Farbige Kunstdrucke

Jedes Blatt 7 Mark 50 Pfennige

Marc Chagall: Intérieur / Aquarell

Marc Chagall: Kutscher / Aquarell

Marc Chagall: Akt / Aquarell

Jacoba van Heemskerck: Landschaft / Gemälde

Kandinsky: Aquarell 4 / Aquarell 6

Paul Klee: Spiel der Kräfte einer Landschaft

Fernand Léger: Kontrast der Formen / Gemälde

Franz Marc: Pferde / Aquarell

Nell Walden: Aquarell

Reinhard Goering: Aquarell

Albert Gleizes: Gemälde

Sturm-Künstler / Lichtbildkarten

Jede Karte 70 Pfennige

I. August Stramm	XII. Gabriele Münter
II. Herwarth Walden	XIII. Rudolf Bauer
III. van Heemskerck	XIV. Nell Walden
IV. Kandinsky	XV. Mynona
V. Rudolf Blümner	XVI. Molzahn
VI. Campendonk	XVII. Kurt Heynicke
VII. Peter Baum	XVIII. William Wauer
VIII. Albert Gleizes	XIX. Lothar Schreyer
IX. Oskar Kokoschka	XX. Georg Muche
X. Alexander Archipenko	XXI. Arnold Topp
XI. Paul Klee	XXII. Kurt Schwitters

Sturm-Hochschule

Viertes Jahr

Berlin / Potsdamer Strasse 134 a

Leitung: Herwarth Walden

Nähere Auskunft im Sturm

Leitung der Sturmschule für Holland:

Jacoba van Heemskerck / Den Haag

Anmeldungen durch den Sturm / Berlin W 9

Der Sturm

Ständige Ausstellungen

Berlin / Potsdamer Strasse 134a

Geöffnet täglich von 10-6 Uhr / Sonntags 11-2 Uhr

Tageskarte 2 Mark

Monatlicher Wechsel

Einundneunzigste Ausstellung

November 1920

Albert Gleizes

Johannes Molzahn

Auswärtige Sturmausstellungen: Stuttgart / Rom
New York

Zweiundneunzigste Ausstellung

Dezember 1920

Otto Nebel

Paul Busch

Der Sturm

verfügt über Werke folgender Künstler (Gemälde
Graphik / Holzschnitte / Handdrucke) zum Verkauf
und für Ausstellungen:

Gösta Adrian-Nilsson / Alexander Archipenko
Rudolf Bauer / Willi Baumeister / Fritz Baumann
Vincenc Benes / Umberto Boccioni / Campendonk
Carlo D. Carra / Marc Chagall / Delaunay / Sonja
Delaunay-Terk / Tour Donas / Emil Filla / Oskar
Fischer / Albert Gleizes / Reinhard Goering / Otto
Gutfreund / Hugo Händel / Jacoba van Heemskerck
Sigrid Hjertén-Grünwald / Isaac Grünwald / Johan-
nes Itten / Kandinsky / Paul Klee / Oskar
Kokoschka / Otakar Kubin / Fernand Léger / Franz
Marc / Jean Metzinger / Johannes Molzahn / Otto
Nebel / Francis Picabia / Kurt Schwitters / Oskar
Schlemmer / Gino Severini / Fritz Stuckenberg
Arnold Topp / Maria Uhden / Nell Walden
William Wauer

Sturm-Abende

In der Kunstaussstellung Der Sturm

Jeden Mittwoch $\frac{3}{4}$ 8 Uhr

Rezitation Rudolf Blümner

Von allen Holzschnitten der Zeitschrift Der Sturm
sind signierte und nummerierte Handdrucke, von
den meisten Zeichnungen Kunstdrucke käuflich
zu erwerben. Die Originale sind verkäuflich.
Ausführliche Verzeichnisse des Verlags Der Sturm
kostenlos.

Kunstbuchhandlung Der Sturm

Potsdamer Strasse 138a

Fernruf Lützow 4443

hat gute und seltene Bücher und Noten vorrätig
und nimmt Bestellungen entgegen

Neuanzeigen Der Sturm

Soeben erschienen

Sturm-Bilderbücher

Ganzseitige Abbildungen der Hauptwerke

IV. Kurt Schwitters

Einführung von Otto Nebel

15 Mark

Expressionismus / Die Kunstwende

Herausgegeben von Herwarth Walden

Mit 140 Abbildungen und 4 Originalgraphiken

30 Mark / gebunden 50 Mark

Die Sturm-Bühne

Jahrbuch des Theaters der Expressionisten

Jede Folge 90 Pfennige

Achte Folge erschienen

Farbige Kunstdrucke

Albert Gleizes: Gemälde

Alexander Archipenko: Aquarell

Je 9 Mark

Voranzeigen

Ende November erscheinen

Rudolf Blümner

Der Geist des Kubismus und die Künste

Mit Abbildungen

Herwarth Walden

Das Buch der Menschenliebe

Zweite Auflage

Herwarth Walden

Einblick in Kunst

Mit 64 Abbildungen

Dritte bis siebente Auflage

Sturmbühne / Theater der Expressionisten

In Vorbereitung

Die Haidebraut / Dichtung von August Stramm

Uraufführung

Für die Mitglieder der Gesellschaft der Sturmfreunde
zu halben Preisen

Anzeigen werden nicht aufgenommen

Verantwortlich für die Schriftleitung:

Lothar Schreyer

Verantwortlich für den gesamten Inhalt und Verlag

Verlag Der Sturm G. m. b. H. / Berlin W 35

Druck: Druckerei für Bibliophilen / Berlin NO 18