

auch die Idee der Komödie *Nidel* und die 36 Gerechten (1925); schade, daß Rehfsch ohne Klischeefiguren nicht auskommt und Kolportagemomente häuft. Nach einer jüdischen Legende schützen ständig 36 Gerechte die Welt vor dem Untergang, weicht einer von ihnen vom rechten Wege ab, so stürzt die Welt zusammen. Der Gauner Kaspar Nidel, der „geborene Haderlump“, redet sich ein, Nachfolger dieser Gerechten zu sein und will ein frommes Leben führen; er plagt sich mit der Gerechtigkeit ab, atmet aber befreit auf, als er hört, daß der Verstorbene, an dessen Stelle zu treten er sich bequadet fühlte, ein Lump gewesen ist. Das haltbarste von Rehfschs Theaterstücken ist die Komödie *Duell am Lido* (1925). Die Quintessenz des Stückes zwar, die Moral der männlichen Solidarität ist mehr Pointe als Idee, aber weltanschaulich unbeschwert, wird das Stück von Milieu, Witz und Spannung getragen. Es handelt von dem Wettstreit zweier Männer um ein junges Mädchen und schließt mit der Freundschaft beider, als sie diese für das Wertvollere erkennen. Die Berliner Tragikomödie *Razzia* (1926) wirft mit schillernden Farben Lichter auf Stätten und Gesellschaft Berlins, aber mit bedenklichen Mitteln reißerischer Art wird der Kampf der Armen gegen die Klassenjustiz geführt. Die Komödie *Skandal in Amerika* (1927) sollte eine politische Satire sein, ist aber gänzlich mißlungen. Unerquicklich ist das Schauspiel *Der Frauenarzt* (1927), ein arger Mißgriff in der Wahl des Stoffes, mag er auch noch so aktuell sein.

Die Groteskdichtung *Scheerbarts und Meyrinks* fand eine Fortsetzung durch Salomo Friedländer aus Gollantsh in *Bosen* (geb. 1871, Dn. Rhynona-Anagramm von anonym). Von ihm finden sich Verse („Gedichte“, „Schwarz-weiß-rot“ im „Jüngsten Tag“ (1916) in den Blättern der „Aktion“ und im „Sturm“; ferner verfasste er kleine Geschichten mit absonderlichen und frappierenden Aufschriften („Für Hunde und andere Menschen“, „Hundert Bonbons“, „Nur für Herrschaften, unfreudige Grotesken“ 1922), die Gespenstergeschichte „Unterm Leichentuch, ein Nachtsstück“, ferner Romane („Die Bank der Spötter, ein Unroman“, „Graue Magie, ein Berliner Roman“ 1922), dazu noch eine Schrift über „Psychologie und Logik“ (1907) und „Schöpferische Indifferenz“ (1918), in der er die Wirklichkeit des Wunderbaren und die Möglichkeit der Magie nachzuweisen sucht, in deren Dienst seine erzählenden Schriften gestellt sind. Viele Grotesken und Schmunzeln verfasste Hans Reimann (geb. 1889, lebt in Charlottenburg), von denen die satirische Verspottung des Leipziger Kleinbürgertums in „Null“ (1919) und des bekannten Dinterschen Buches „Die Tinte wider das Blut“, ferner „Mein Kabarettbuch“ (1923), die Schmunzensammlung „Das verbotene Buch“ und die giftig karisierende Anekdotensammlung „Dr. Geenig“ genannt seien.

Zu den wenigen heiteren, sanftern Büchern der neuen Stilart steuerte die Fürstin Mechthild Lichnowsky (Gräfin von und zu Arco-Zinneberg, geb. 1879 in Schönburg in Niederbayern) die Erzählung „Stimmer“ (1917) bei. Sie ist von feiner, eindringlicher Zartheit und reizvoll durch den seit E. Th. A. Hoffmann wohl nicht derartig wiederholten Versuch, die Musik geradezu als Stilmittel zu benützen, bestimmte Klänge und Tonarten, ja bekannte Motive erklingen zu lassen und damit Stimmungen zu erwecken. Von den anderen Werken der Dichterin seien erwähnt das feine Reisebuch „Götter, Könige und Tiere in Ägypten“, die psychologisch tiefe Erzählung „Geburt“ (1921), die ganz von Musik getragenen Szenen „Ein Spiel vom Tod“, neue Bilder für Marionetten, das Schauspiel „Der Kinderfreund“ und der Gedichtband „Gott betet“.

## 6. Der Dadaismus.

Als Reinhard Sorge 1910 seinen „Wettler“ schrieb und Kasimir Edschmid 1913 seine Sammlung „Die sechs Mündungen“ herausgab, ahnten diese beiden nicht, daß sie einmal die Befruchter des dichterischen Expressionismus genannt werden sollten. Diese zunächst unterminierende, das Gefüge der bisherigen Kunstauffassung lockende Bewegung brach während des Krieges mit eruptiver Gewalt aus, ergriff eine ganze Generation Europas, überschüttete sie mit Manifesten und Programmen, gelangte in der Nachkriegszeit zum restlosen Durchbruch, ermattete und sank um 1920 ausgeglüht in sich zurück. Schon Edschmid klagte über die „schmerzlichen Abstürze“ des Expressionismus und warnte vor Entartungserscheinungen. Eine solche ist der Dadaismus, dessen formalen Charakter wir schon in der Einleitung zur Ausdruckskunst andeuteten. Die Sprache wird durch maschinelle Handhabung aus der normalen Basis in die Sphäre des auf den ersten Blick grotesk Erscheinenden erhoben, um Distanz zu schaffen zwischen Dada und dem gewöhnlichen Erdenbürger. Revolution der Grammatik, des geordneten Blickfeldes von Linie und Wortfolge sollen einen Raum erzeugen, von dem aus sowohl Anhängerschaft wie Gegnerschaft leichter in die Erscheinung treten. Aller Sprachlogik und Psychologie zum Troß wird alle innere Bindung zerstört, die Sätze erst zum Träger einer „Ausgabe“ machen. Mit hohnlachender Freude werden alle bisherigen Mittel der Verständigung von Mensch zu Mensch vernichtet, herausgerissen aus den Zusammenhängen und mit der Kühnheit einer auf den Untergang zusteuenden Epoche wird eine neue Ausdrucksmöglichkeit fabrikmäßig hergestellt, über deren Zukunft keine Zweifel auftauchen können.

Was aber ist Dada und woher der Name? Im Jahre 1916 suchten in Zürich, wohin sie aus Kriegsverachtung oder Kriegsfurcht geflüchtet, fünf Literaten, die Deutschen Richard Huelsenbeck

und Hugo Ball, der französische Elässer Hans Arp, die Rumänen Tristan Tzara und Marcel Janco in einer kleinen Kneipe, dem Kabarett *Voltaire*, nach einem Namen für eine Sängerin. In einem deutsch-französischen Wörterbuche stießen sie auf das Wort *Dada*, das übersetzt „Holz-pferdchen“ heißt: ein Wort, das seinen Hindern Huelßenbeck und Ball durch seine Kürze, Komik und suggestive Kraft sofort geeignet erschien, das „Aushängeschild“ abzugeben für alles, was sie im Kabarett *Voltaire* „an Kunst lancierten“. So ward „Dada“ zunächst die Bezeichnung einer auf Neues und Abstraktes ausgehenden Kunstbewegung mit antibürgerlicher Tendenz. Beeinflußt von Marinetti und Picasso, den Vertretern der futuristischen und kubistischen Malerei, suchte der Dadaismus bei seinen Veranstaltungen in den „Künstler“-Kaffeehäusern zuerst ausländischer, später auch deutscher Städte durch möglichst starke Lärmerzeugung (Bruitismus) und Gleichzeitigkeit der Vorträge und Vorlesungen z. B. von Gedichten (Simultaneität) Aufsehen zu erregen. Ein etwas gewaltfamer Hinweis auf die „Bunttheit des Lebens“ sollte es sein, wenn Marinetti „das Geräusch“ (*le bruit*) in die Kunst einführte, wenn er „durch eine Sammlung von Schreibmaschinen, Kesselpauken, Rinderknarren und Topfdeckeln das Erwachen der Großstadt“ markieren ließ. Geräusch ist Bewegung, Tat, Bruitismus ein Bekenntnis zum Leben. Ebenso die Lehre von der Gleichzeitigkeit verschiedener Geschehnisse.

Dafür brauchte Dada eine neue Form, die nichts von dem hat, was vorher galt. Es heißt: „Innerhalb der einzelnen Verse, die durch keine rhythmische oder gedankliche Synthese gebunden sind, bleiben die Worte ausführliche Gebilde für sich, kleine Welten, die ihr eigenes Leben und ihre eigenen Gesetze haben . . . Zeitungsnotizen und Annoncen durchlaufen den Text und sind hier von demselben Wert wie die fremden Materialien in der Malerei, sie bedeuten ein direktes Zurückkehren zur Realität und versinnbildeln den Bruit. Fern von jeder psychologischen Interpretation oder irgend einer Betrachtungsweise trachtet der Dadaismus danach, das „Ding an sich“ hinzustellen und die Fülle der Erscheinungen zusammenzupressen in eine Wortfolge. Er erfindet daher die für ihn (scheinbar) adäquate Form des Gedichtes: „Das bruitistische Gedicht schildert eine Trambahn, wie sie ist, die Essen, die Trambahn mit dem Gähnen des Rentiers Schulze und dem Schrei der Bremse. Das simultane Gedicht lehrt den Sinn des Durcheinanderjagens aller Dinge. Während Herr Schulze liest, fährt der Balkanzug über die Brücke bei Nisch, ein Schwein jammert im Keller des Schlächters Ruite. Das statistische Gedicht macht die Worte zu Individuen, aus den vier Buchstaben Wald tritt der Wald mit seinen Baumkronen, Försterlivreen und Wildsauern, vielleicht tritt auch eine Person heraus, vielleicht Bellevue oder Bellavista.“ Nach der Erklärung seiner Erfinder hat Dada nicht das Geringste mit der Dichtung zu tun. So sagt der französische Dadaist und Maler Picabia: „Wir malen ohne die Absicht, wirkliche Dinge darzustellen, und wir schreiben ohne Rücksicht auf den Sinn der Worte.“ Da wäre es sinnlos, gegen die Sinnlosigkeit zu kämpfen, die sich selber aufhebt. Man brauchte gegen den Dadaismus nicht zu kämpfen, weil er die vollkommene Aufhebung der Logik fordert und eine Manifestation des Blödsinns ist, denn er kündigt auch das Gegenteil. „Der Dadaist hat die Freiheit, sich jede Maske zu leihen. Er kann jede Kunststrichtung vertreten, da er zu keiner gehört.“ In Deutschland nahm der Dadaismus seit 1917 die Wendung zum radikalen, politischen Anarchismus und kulturellen Nihilismus. Philosophie, Ethik, Kultur, Kunst und Zivilisation, alles höhere geistige Leben wurde über Bord geworfen, es entspringt aus gähnender Langweile und schafft nur öde Langweile. Das Denken ist Wahnsinn, die Welt ist ein Tollhaus, es lebe das lärmvolle, in Materialismus aufgehende Diesseits. „Die Zeit ist dadareif, sie wird in Dada aufgehen und mit Dada verschwinden.“ Von dem blöden Narrenhaus Welt ist der Dadazirkus, in dem „gegen angemessene Preise alles, was Geist, Kultur und Innerlichkeit zusammenhängt, symbolisch abgeschlachtet wird“, nur ein Abbild. Im Wilde des Blödsinns sollte er zeigen: so blödsinnig ist die Welt, ist jedes Handeln. Man glaubt, im Dadaismus einen harmlosen Scherz vor sich zu haben, und doch gewinnt man die Überzeugung, daß diese Leute ernst genommen sein wollen.

Von diesen hat der geschäftstüchtige Historiker des Dadaismus, Richard Huelßenbeck (geb. 1892 zu Frankenan, Hessen-Nassau, lebt in Berlin), im Auftrage des Zentralamtes der Deutschen Dadabewegung einen Almanach herausgegeben (1920), der für die Beurteilung der ganzen Bewegung von Wichtigkeit ist. Von demselben Verfasser stammen auch die Essays *En avant Dada* (1918) und „Deutschland muß untergehen“ (1918), ferner „Dada singt“ (1920), die Dichtung „Phantastische Gebete“, die Novelle „Die Verwandlungen“ (1918) und „Aktefen oder die Knallbude“. Neben Huelßenbeck, dem Vortführer der Bewegung, seien noch genannt: Der Novellist Walter Serner (geb. 1889 in Karlsbad), der Verfasser des Dada-Manifestes „Loderung“ (1920), in dem er bekannte: „Es würde mich freuen, zu hören, daß diese Seiten der letzte Mist sind, der geschrieben wurde.“ In Dramen („Debureau“, „Japanische Oper“, „Der Titan“, „Die Börse“ 1923) versuchte sich Melchior Vischer (geb. 1895 in Teplitz-Schönan), der auch Erzählungen („Der Hase“) und den Dada-Roman „Sekunde durchs Hirn“ (1920) verfaßte. Der Elässer Hans Arp (geb. 1887 in Straßburg) schrieb „Die Wolkenpumpe“ (1920) und den „Pyramidenrock“ (1924) und gab dadaistische Flugblätter heraus (1918). Neue Wege suchte Kurt Schwitters aus Hannover (geb. 1887, Dn. Merz) dem Dadaismus durch seine Zeitschrift „Merz“ (1924—1927) zu weisen. Er schrieb „Die Blume Anna“ (1922) und das „Sturmbilderbuch“ (1920).

Nach dem Weltkriege begann der Dadaismus, der doch nur durch Bluff und Reklame seine Welt aufgebaut hatte, abzuebben. „Dada sieht sein Ende voraus und lacht darüber, Dada hat das Recht, sich selbst aufzuheben und wird davon Gebrauch machen, wenn die Zeit gekommen ist.“ Doch ehe die Dadaisten noch dazukamen, als „Antidadaisten“ aufzutreten, wurden sie von anderen Sensationen abgelöst.

### 7. Die Gegenwart.

Jede Kunstübung wurzelt in den Erscheinungsformen des Geistes und der Zeit, bedient sich aber der eigenen Idee, des eigenen Pathos, um Gefäß neuen Werdens, um neue Übung und Auffassung zu sein. Das gilt auch von der neuesten Kunstrichtung, für die man das Wort *Neue Sachlichkeit* geprägt hat. Wäre der vorausgegangene Expressionismus nicht so geworden, so würde auch der neue Kunstwille nicht so geworden sein. Immer werden Ideen der abgebrochenen Zeit teils restlos von der neuen übernommen, teils umgewandelt und umgeändert zum Aufbau benützt. Keine Kunstübung ist originell in ihrem ganzen Umfange, sondern originell nur in einzelnen ihrer Teile. Mit verheißungsvollen Worten hatte Gdschmid als Programm des Expressionismus verkündet: „Seelische Kräfte sollen die Wirklichkeit überwinden. Mensch, Seele, Menschheit die erste Stelle in der Dichtung einnehmen, das Wichtigste, der Kern der Wirklichkeit, soll gesucht, ein Halt im Innern des Menschen aufgepflanzt und der Zeit gegeben werden, die nach Trost und Erhebung dürstet. Auf Liebe, Gott, Gerechtigkeit soll die Poesie gerichtet sein.“ Die Erfüllung dieses Programms aber gestaltete sich bei den meisten dieser Generation ganz anders. Doch trotz aller Verstiegtheit hat der Expressionismus dem neuesten Kunstwillen ein Erbe hinterlassen, mit dem er eine Bindung eingehen konnte. Charakteristisch am Expressionismus ist die einseitige Betonung des rein Geistigen. Dieser auffallende Zug an ihm wird erst offenbar, wenn man ihn aus den Umständen der damaligen Zeit herleitet: Der Weltkrieg und die nachfolgenden Jahre brachten den erschreckenden Zusammenbruch und die rasche Auflösung aller Realität. Das Erwachen in die Welt der Erscheinungen war grausam und bitter genug, um zum Gegenteil zu fliehen: zur Irrealität, zum reinen Geist, der nach der Meinung der Expressionisten keine Täuschung zuläßt, wie das Wirkliche. Seine Idealität beruht eben in einer merkwürdigen Blindheit und Taubheit der materiellen Welt gegenüber, in einer hartnäckigen Ablehnung jeder Realität überhaupt. Indem der Expressionismus die Wirklichkeit verleugnete, an der Welt vorüberging, indem er in seinem Menschheitsdusel über dem gemeinsten Nezer noch einen hellen Schimmer von Heiligenschein beobachtete, den er in seiner Verückung willkürlich heller und eindringlicher sah, als er in Wirklichkeit war, mußte er zu einer Übersteigerung der Irrealität gelangen, die an der Wirklichkeit zerbrach.

Die neue Sachlichkeit findet nun wieder ein Verhältnis zum Leben, zum Wirklichen. Nicht daß sie eine Flucht ins Gegenteil, eine restlose Hingabe an das Sachliche, an das Dingliche allein wäre, daß sie den reinen Geist ad absurdum führte: nein, man merkt ihr den Durchgang durch den Expressionismus an, Geist und Wirklichkeit, Geist und Leben bildet in der neuen Zeit eine glückliche, finnerfüllte Einheit, die niemals getrennt oder willkürlich und ohne Schuld und Rache aufgelöst werden kann in eine Dualität, will man nicht in das Extrem fallen: wirklichkeitsferne Geisterfülltheit führte zu einem leeren Schematismus; geisternes Leben zu einem profanen Schauspiel. So ist die neue Sachlichkeit keine reine Hinwendung an die Sache, an das wirklich Gegebene, an das normal Vorhandene, sondern sie beweist ihre teilweise Ableitung vom Expressionismus und ihren Durchgang durch ihn, eben dank ihrer ebenso wesentlichen Hingabe an den Geist und an die Form. Das wahre Verhältnis zwischen den Dingen um uns und in uns selbst beginnt sich wieder durchzusetzen und der wahre Mensch — nach Geist und Gefühl — bringt sich wieder zur Geltung. Wir und die Dinge sind nicht nur nebeneinander und miteinander, sondern auch füreinander da, und wir leben nicht nur auseinander und füreinander, sondern auch ineinander und gemeinsam zugleich in Gott. Übrigens hat schon vor dem Expressionismus eine Reihe von Dichtern der jüngsten Zeit im Sinne der „neuen Sachlichkeit“ Werke geschaffen