

# Kurze Texte über Musiker und bildenden Künster/Briefe an Frans

Stefan Zweig

# **Kurze Texte über Musiker und bildenden Künster/Briefe an Frans Masereel**

# **Stefan Zweig**

# **Stefan Zweig**

# **Arturo Toscanini**

## Ein Bildnis

Jeder Versuch, die Gestalt Arturo Toscaninis dem vergänglichen Element der nachschaffenden Musik zu entziehen und in der beständigeren Materie des Wortes zu bewahren, muß unwillkürlich mehr werden als bloß Biographie eines Dirigenten: wer Toscaninis Dienst an dem Genius der Musik und seine magische Macht über jede Menschengemeinschaft zu veranschaulichen sucht, schildert vor allem eine moralische Tat.

Denn in Toscanini dient einer der wahrhaftigsten Menschen unserer gegenwärtigen Welt der immanenten Wahrheit des Kunstwerkes mit einer derart fanatischen Werktreue, mit einer so unerbittlichen Strenge und gleichzeitigen Demut, wie wir sie heute kaum in einer anderen Sphäre des Schöpferischen

bewundern dürfen. Er dient ohne Stolz, ohne Hochmut, ohne Eigenwillen dem höheren Willen der von ihm geliebten Meister, und zwar in allen Formen irdischen Dienens: mit der vermittelnden Kraft des Priesters und der Hingebung des Gläubigen, mit der zuchtvollen Strenge eines Lehrers und der rastlos bemühten Ehrfurcht eines ewig Lernenden.

Nie geht es diesem Hüter der heiligen Urformen in der Musik um ein Einzelnes, immer um das Ganze, nie um den äußereren Erfolg, sondern immer um die innere Durchsetzung der Werktreue, und weil er jedesmal und überall nicht bloß seine persönliche Genialität, sondern auch seine einzigartige sittliche und seelische Energie zum vollen Einsatz bringt, werden seine Taten nicht nur für diese eine Kunstform, sondern für alle Künste und Künstler zum vorbildlichen Ereignis. Hier überschwingt ein großartiger individueller Triumph den musikalischen Raum und wird zum überpersönlichen Sieg des schöpferischen Willens über die Schwerkraft der Materie,

glorreiche Bestätigung, daß auch in  
brüchiger und zersprengter Zeit immer und  
immer wieder ein einzelner Mensch das  
Wunder der Vollendung zu erschaffen  
vermag.

Für diese unermeßliche Aufgabe hat sich  
Jahre und Jahre Toscanini die Seele gehärtet  
zu einer beispiellosen und darum  
beispielgebenden Unerbittlichkeit. In der  
Kunst zählt für ihn – dies seine sittliche  
Größe, dies seine menschliche Bürde – nur  
das Vollendete und nichts als das  
Vollendete. Alles andere, das ziemlich  
Lobenswerte, das annähernd Vollkommene,  
das bloß Approximative, ist für seinen  
Künstlertrotz überhaupt nicht vorhanden  
oder nur im Sinne der Feindschaft.  
Toscanini haßt die Konzilianz in jeder ihrer  
Formen, er verabscheut in der Kunst wie im  
Leben das freundliche Sichbescheiden, das  
billige Sichzufriedengeben, das  
Kompromiß. Vergeblich, ihn zu erinnern,  
ihn zu mahnen, daß das Vollendete, das  
Absolute innerhalb unserer irdischen  
Sphäre eigentlich gar nicht erreichbar ist,

daß auch dem grandiosesten Willen immer nur eine äußerste Annäherung verstattet ist an die Perfektion, die einzig Attribut Gottes bleibt und nicht des Menschen; nie wird er – herrlich unweise – diese weise Bescheidung anerkennen, für ihn gibt es nichts als das Absolute in der Kunst, und jenem dämonischen Helden Balzacs gleich verbringt er sein ganzes Leben in dieser »recherche de l'absolu«. Jeder Wille aber, der ständig das Unerreichbare erreichen, das Unmögliche möglich machen will, erreicht in der Kunst und im Leben eine unwiderstehliche Wucht: einzig das Übermaß, niemals das Maß wird produktiv.

Wenn Toscanini will, müssen alle wollen, wenn er befiehlt, alle ihm gehorchen. Es ist undenkbar – jeder Musiker im Schatten seines magischen Stabes hat es bezeugt –, im Banne der von ihm ausbrechenden elementaren Gewalt müde, lässig oder ungenau zu bleiben; in geheimnisvoller Transfusion strömt etwas von seiner elektrisch geballten Energie in jeden Nerv und Muskel, sei es der Mitschaffenden, sei

es der bloß Genießenden, über. Toscaninis Wille, einmal dem Werke zugewandt, hat sofort die Macht eines heiligen Terrors, eine das überwältigende Gefühl erst lähmende, dann aber weit über die eigenen Grenzen emportreibende Gewalt; mit seiner entladenen Spannungskraft erweitert er gewissermaßen das musikalische Gefühlsvolumen jedes Menschen über das bislang gültige Maß, er steigert die Kräfte, die Fähigkeit jedes Musikers und, fast möchte man sagen, sogar des leblosen Instrumentes. Wie aus jeder Partitur das Verborgenste und Geheimste, so holt er mit seinen ständigen Forderungen und Überforderungen aus jedem einzelnen im Orchester das Äußerste und Letzte seiner individuellen Virtuosität, er zwingt ihm einen Werkfanatismus, eine Hochspannung des Wollens und Könnens auf, die der einzelne, losgelöst von ihm, nie vormals in gleicher Intensität empfunden hatte und nachher kaum wieder erreicht.

Eine solche Willensvergewaltigung kann, man begreift es, nicht friedlich und

gemäßhlich sich vollziehen. Eine solche Vollendung setzt notwendigerweise einen zähen, einen wilden, einen fanatischen Kampf um die Vollkommenheit voraus. Und es gehört zum Wunderbaren unserer Welt, zu den großartigsten Offenbarungen für jeden schaffenden und nachschaffenden Künstler, zu den wenigen unvergeßlichen Stunden eines Lebens, daß man bei Toscanini dieses Ringen um die Vollendung, diesen Kampf um das Maximum des Maximums erregt, erschüttert, angespannt, mit einer atemberaubten und geradezu erschreckten Bewunderung sichtbar miterleben kann. Im allgemeinen vollzieht sich jener Kampf um die vollkommene Form bei Dichtern, Komponisten, bei Malern und Musikern in der verschlossenen Werkstatt. Höchstens aus ihren Skizzen und Manuskripten kann man späterhin annähernd die heilige Mühe des Schaffens ahnen; bei einer Probe Toscaninis aber erlebt man den Jakobskampf mit dem Engel der Vollendung visuell und akustisch mit, und es ist allemal ein Schauspiel, beängstigend

und großartig wie ein Gewitter. Wer immer um die Kunst bemüht ist, und in welcher Sphäre immer, empfängt hier eine beispielgebende, eine unvergleichliche Anfeuerung zur Werkstreue, wenn er sieht, mit welcher Gewalt, welcher Intensität und sogar Brutalität hier ein einziger, von dem Dämon der Vollendung getriebener Mann aus jedem einzelnen Instrument, aus jedem einzelnen Menschen die Höchstleistung zwingt, wie er das bloße Ungefähre und Verschwommene mit einer heiligen Geduld und heiligen Ungeduld genau in das Maß seiner eigenen fehllosen und makellosen Vision des Werkes zwingt. Denn bei Toscanini – dies seine Besonderheit – entsteht die Auffassung des Werkes niemals mehr bei der Probe. Jede Symphonie eines Meisters ist längst innerlich ausgearbeitet, rhythmisch und plastisch bis in die leiseste Abschattung, ehe er an das Pult tritt; Proben bedeutet für ihn nicht mehr Schaffen, sondern nur Einpassen und Anpassen an diese innere, herrlich exakte Vision, denn immer ist Toscanini schon fertig mit seiner bildnerischen Arbeit, wenn die Musiker die

ihre beginnen. Wochen um Wochen hat er in ganzen Nächten – dieser erstaunliche Körper benötigt nie mehr als drei bis vier Stunden Schlaf –, die Blätter ganz nahe an sein kurzsichtiges Auge pressend, die Partitur durch- und durchgearbeitet, Takt für Takt und Note für Note. Sein eminentes Gefühl hat jede Nuance ausgewogen, seine sittliche Gewissenhaftigkeit über jede Betonung, über jede rhythmische Einzelheit sich geradezu philologische Rechenschaft gegeben. Nun ist seinem fehllosen, seinem unvergleichlichen Gedächtnis das Ganze so gegenwärtig wie jedes Detail, er benötigt die Partitur nicht mehr, er kann sie wegwerfen wie eine lästige Schale. Denn wie auf einem Rembrandt-Stich die leiseste Linie mit ihrer bestimmten Schärfe und Tiefe, mit ihrem besonderen persönlichen Schwung in die Kupferplatte, so ist jetzt schon in diesem musikalischesten aller Gehirne das Werk Takt für Takt unabänderlich eingestanzt, sobald er zur ersten Probe an das Pult tritt. Er weiß mit einer dämonischen Klarheit, was er will: nun gilt es, die anderen diesem Willen

willenlos zu unterwerfen, sein platonisches Vorbild, seine vollendete Vision in orchestralen Klang, die musikalische Idee in reale Tonschwingung umzusetzen und einer Vielzahl von Musikern als Gesetz aufzuzwingen, was er, der eine, in sich schon mit sphärischer Vollkommenheit hört. Titanische Arbeit, unmöglich scheinendes Unterfangen: eine Gruppe verschiedenster Naturen und Talente soll mit photographischer, mit phonographischer Treue die geniale Vision eines einzelnen einheitlich erfühlen und verwirklichen! Aber gerade diese Arbeit, obwohl tausendmal schon glorreich getan, ist Toscaninis Lust und Qual, und einmal dies miterlebt zu haben, wie er in ständiger Angleichung jede Vielheit zur Einheit formt, wie er mit gespanntester Kraft das Verschwommene zum Vollkommenen hinaufführt, bleibt eine unvergeßliche Lehrstunde für jeden, der die Kunst in ihren höchsten Formen als Sinngebung des Sittlichen verehrt. Denn nur von diesen Stunden her begreift man Toscaninis Wirken nicht nur als künstlerische, sondern

auch als ethische Tat. Die öffentlichen Konzerte, sie zeigen den Künner, den Künstler, den Virtuosen seines Handwerkes, den Führer, den Triumphator, sie sind gleichsam schon der Einmarsch in das unterworfone Reich der Vollkommenheit. In den Proben aber erlebt man den Entscheidungskampf um die Vollendung, in ihnen allein erschließt sich das hintergründige, das wahre, das tragische Bild des ringenden Menschen, nur in ihnen versteht man den Mut und die Wut des hinreißenden Kämpfers in Toscanini; wie Schlachtfelder sind sie erfüllt von dem Tumult des Auf und Nieder, durchjagt vom Fieber um das Gelingen oder Nichtgelingen, in ihnen und nur in ihnen ist der Mensch in Toscanini bis zu seiner nackten Seele entblößt.

Und wirklich, wie zu einem Kampf geht Arturo Toscanini jedesmal zur Probe, schon äußerlich ist er verwandelt, sobald er den Saal betritt. Sieht man ihn sonst, mit sich allein oder in engerem Kreis, so wäre man paradoixerweise versucht, diesen

feinhörigsten aller Menschen für schwerhörig zu halten. Denn er geht und sitzt meist mit einem fremden Blick, die Arme an sich gezogen, die Stirn verwölkt, etwas Abwesendes ist in ihm, etwas völlig Versperrtes gegen die äußere Welt.

Unverkennbar: es arbeitet in ihm, er horcht, er träumt in sich hinein, und alle Sinne sind nach innen gezogen. Kommt man ihm nahe oder spricht man ihn an, so schrickt er auf, die tiefen dunklen Augen brauchen dann eine halbe Minute oder eine ganze, um sich von innen nach außen zu wenden und selbst einen nahen Freund zu erkennen; derart ist er in sich versonnen und verloren, derart hermetisch abgeschlossen allem anderen außer seiner innen wogenden Musik. Ein Tagträumer, ein Werkträumer, völlig in der Isolation und Konzentration des schaffenden und nachschaffenden Künstlers, so geht Toscanini durch die Stunden. Aber sofort in der Minute, da er den Taktstock nimmt, da er sich vor die Aufgabe stellt, die er sich entgegengestellt fühlt, verwandelt sich diese Isoliertheit in eine höchste Verbundenheit, diese

Verträumtheit in leidenschaftlichsten Tatwillen. Mit einem Ruck strafft sich seine Gestalt, plötzlich fährt etwas Militärisches, Martialisches in seinen Schultern hoch, er wird Kommandant, Befehlshaber, Diktator. Wachsam und feurig blitzen die sonst samtig dunklen Augen unter den buschigen Brauen vor, um den Mund spannt sich streng die Falte des Willens, an der Hand jeder Nerv, alle Organe sind sofort in einem Zustand höchster Wachheit, in angriffsmäßiger Bereitschaft, sobald er an das Pult tritt und mit einem napoleonischen Blick seinen Gegner mißt – denn die wartende Masse der Musiker, sie fühlt er in diesem Augenblick als eine noch unbezwungene Rotte, die er zu meistern hat, als ein gegenwilliges, ein widerstrebendes Wesen, dem es nun Zucht und Gesetz aufzuwingen gilt. Er grüßt aufmunternd die Gefährten, er hebt den Taktstock, und in dieser Sekunde ist schon – wie in einem Blitzableiter die Elektrizität in dünner Spitze – sein ganzer Wille in diesem magischen Stäbchen hypnotisch versammelt. Nur ein Schwung jetzt, und

das Element ist entfesselt, rhythmisch folgen die Instrumente seinem klar und männlich gegebenen Takt. Weiter, weiter, weiter, schon fühlt, schon atmet man mit. Da plötzlich – es tut förmlich weh, dieses jähe Aufhören, wie unter einem Hieb schrickt man zusammen – ein hartes, trockenes Klopfen mit dem Stab auf das Pult, die Musiker setzen ab in dem vollkommenen – für uns schon vollkommenen – Spiel. Es wird still, eine Leere steht erschreckt um ihn, und in dieser Stille hört man nun Toscaninis Stimme, ein müdes, ein ärgerliches »Ma no! Ma no!« Wie ein Seufzer der Enttäuschung klingt dieses Nein, dieser schmerzliche Vorwurf. Irgend etwas hat ihn erweckt, enttäuscht in seiner Vision, der lebendige Klang, der von den Instrumenten allvernehmbar hinschwang, war nicht derselbe, den er, Toscanini, mit dem inneren Ohr gewollt. Noch ganz ruhig, sachlich, höflich versucht Toscanini nun seine Auffassung den Musikern verständlich zu machen. Dann hebt er den Taktstock, man beginnt von neuem an der brüchigen Stelle, schon rückt

die Ausführung näher an sein erträumtes Klangbild heran, aber noch immer ist die letzte Übereinstimmung nicht erreicht, noch immer deckt sich nicht restlos Rand zu Rand die orchestrale Ausführung mit der inneren Vision. Nochmals klopft Toscanini ab, erregter, leidenschaftlicher, ungeduldiger wird schon seine Erklärung; weil er Deutlichkeit will, wird er deutsamer. Allmählich entfalten sich aus ihm alle Kräfte der Überredung, und die gestikulative Begabung des Italieners wird in seinem prachtvoll ausdrucksvollen Körper geradezu zum Genie. Selbst der Unmusikalischeste muß aus seinen Gesten jetzt schon fühlen, was er eigentlich will und fordert, wenn er den Rhythmus vortaktiert, wenn er beschwörend die Arme entbreitet oder wieder glühend ans Herz preßt, um die geforderte stärkere Empfindung zu akzentuieren, wenn er, mit dem ganzen Körper plastisch arbeitend, das ideale Tonbild gleichsam visuell herausmodelliert. Leidenschaftlich und immer leidenschaftlicher setzt er alle Überredungskräfte ein, er bittet, beschwört,

bettelt, fordert, gestikuliert, er zählt, er singt vor, er verwandelt sich in jedes einzelne Instrument, sobald er es aneifern will, allsichtbar fahren ihm die Bewegungen des Geigenden, des Blasenden, des Paukenden in die Hände, und ein Bildhauer, der menschliche Bitte und Ungeduld, Sehnsucht, Anspannung und inbrünstiges Drängen symbolisch darstellen wollte, fände kein wundervolleres Modell als diese tonbildnerischen Gesten Toscaninis. Wenn aber trotz diesen Anfeuerungen, trotz diesen nervösen Versichtlichungen das Orchester seine individuelle Vision noch immer nicht begreift und erreicht, wird dies Leiden an dem Nochnichterreichten, an der irdischen Unzulänglichkeit bei Toscanini geradezu zum Schmerz. Er stöhnt auf wie ein Verwundeter in seiner verletzten Feinhörigkeit, er gerät völlig außer sich, weil er so völlig in seiner Arbeit verharrt. Er vergißt alle Hemmungen der Höflichkeit, weil er nur die Hemmungen im Werke spürt, ein Zorn gegen den dumpfen Widerstand der Materie fährt ihm ins unbeherrschte Wort, er schreit, er tobt, er

schimpft und beschimpft, und man versteht, warum er nur vertrautesten Freunden den Zugang zu diesen Proben gestattet, wo er sich jedesmal als den Besiegten weiß seiner ungeheuren und unersättlichen Leidenschaft zur Vollkommenheit.

Erschütternder und erschütternder wird das Schauspiel dieses Ringens, je gewaltsamer Toscanini die letzte, die äußerste Form, seine geträumte, seine so sphärisch gehörte Form des Werkes den Musikern entreißen will. Sein Körper bebt allmählich vor Erregung wie der eines Ringers während des Kampfes, die Stimme wird heiser von den unablässigen Anfeuerungen, der Schweiß strömt ihm von der Stirn, erschöpft, gealtert erscheint er immer nach diesen unermeßlichen Stunden unermeßlicher Arbeit; aber nicht einen Zoll vor der Vollendung, vor seiner erträumten Vollendung gibt er nach. Mit immer neu anspringender Energie treibt er vorwärts und vorwärts, bis endlich die Masse der Musiker restlos sein Wille geworden ist und seine Vision makellos zum Werk.

Nur wer dieses Ringen, dieses tagelange  
zähe Ringen um das einzelne und einzelnste  
der Vollendung einmal von Probe zu Probe,  
von Stufe zu Stufe mitansehen durfte, weiß  
um das Heroische in Toscanini, nur der ahnt  
den Preis jener Vollkommenheit, die das  
Publikum bei ihm schon als  
Selbstverständlichkeit bewundert. Aber  
immer ist die höchste Stufe des Könnens  
nur dort erreicht, wo das Schwierigste wie  
das Natürlichste, wenn das Vollkommene  
als das Selbstverständliche wirkt. Sieht man  
Toscanini abends im überfüllten Saal,  
Magier und Gebieter über die hörige Schar  
des Orchesters, gleichsam ganz mühelos  
mit seiner Zeichengebung die Musiker wie  
Hypnotisierte führend, so scheint dieser  
Triumph ohne Kampf gewonnen und er  
selbst die Summe aller Sicherheit, der  
höchste Ausdruck der Sieghaftigkeit. Aber  
in Wahrheit gilt keine Aufgabe jemals für  
Toscanini als vollendet gelöst, und was das  
Publikum als Endgültigkeit bewundert, ist  
ihm unterdes schon wieder zum Problem  
geworden. An keinem Werk fühlt trotz  
fünfzig Jahre Vertrautheit der

Siebzigjährige ein volles und reines  
Zufriedensein, bei jedem immer wieder von  
einemmal zum anderen nur die erregte  
Ungewißheit des neu und neu sich  
versuchenden Künstlers. Nie kennt er ein  
eitles Behagen, nie, wie Nietzsche sagt, das  
»braune Glück« der Entspannung, des  
Selbstbezaubertseins. Vielleicht ist niemand  
unter den Lebenden, der an der  
Unvollkommenheit alles Instrumentalen  
gegenüber dem visionär gehörten Klange so  
tragisch leidet wie dieser, der sein  
Orchester am großartigsten bemeistert.  
Denn anderen ähnlich Leidenschaftlichen  
unter den Dirigenten sind doch wenigstens  
flüchtige Augenblicke der Verzückung  
gegeben. Bruno Walter, sein apollinischer  
Bruder in der Musik, hat, man fühlt es,  
manchmal Sekunden des Erlöst- und  
Begnadetseins mitten im Werk. Wenn er  
Mozart spielt oder dirigiert, ist hin und  
wieder sein Antlitz unbewußt angeleuchtet  
von einem Widerschein dieses seligen  
Lichtes. Er fühlt sich getragen von der  
selbstgeschaffenen Woge, er lächelt, ohne  
es zu spüren, er träumt, er schwebt in den

Armen der Musik. Solche Gnade des Sichvergessenkönnens ist Toscanini, dem Unersättlichen, dem großen Gefangenen der Vollendung, niemals gegeben. Eine wilde Sehnsucht verzehrt ihn nach immer höheren Formen der Vollkommenheit, und es ist durchaus keine künstliche Pose bei diesem wahrhaftigsten Manne, wenn er am Ende jedes Konzertes, vom Beifall umstürmt, jedesmal mit einem befangenen und beschämten, mit einem scheuen und bestürzten Blick vom Pulte tritt, wenn er unwillig und nur, um der Höflichkeit Genüge zu tun, dem dröhnenden Enthusiasmus der Menge dankt. Denn über allem Erreichten und Errungenen schwebt für ihn eine geheimnisvolle, eine mystische Trauer. Er weiß, daß auch das heldisch Erzwungene in seinem nachschaffenden Element keine Bleibe hat, er fühlt, wie Keats, sein Werk »in Wasser geschrieben«, hingespült in die Woge der Vergänglichkeit, nicht mit den Sinnen, nicht in der Seele dauernd festzuhalten: darum kann kein Erfolg ihn betören, kein Triumph ihn berauschen. Er weiß, daß im orkestralen

Raum nichts für immer getan ist und jede Vollendung von Werk zu Werk, von Stunde zu Stunde wieder neu errungen und erzwungen werden muß. Wie kaum einer weiß dieser große Friedlose, weil nie zu Befriedigende: Kunst ist ein ewiger Krieg, nie ein Ende, sondern ein unablässiger Anbeginn.

Eine solche sittliche Strenge der Auffassung und des Charakters ist ein Ereignis im Räume unserer Kunst und unseres Lebens. Aber beklagen wir es nicht, daß eine so reine und zuchtvolle Erscheinung wie Toscanini eine seltene bleibt und daß nur an wenigen Tagen des Jahres uns das Glück gegönnt ist, vollendete Werke von diesem vollendeten Meister in vollendet Weise dargeboten zu hören. Nichts ist ja gefährlicher für die Würde und das Ethos der Kunst als das Geölte und Bequeme unseres tagtäglichen Kunstbetriebes, als die Leichtigkeit, mit der heute durch Radio und Grammophon das Erlauchteste zu jeder Stunde auch dem Lässigsten handgreiflich wird; denn diese Bequemlichkeit läßt die

meisten die Mühe der Schöpfung vergessen und ohne Spannung und Ehrfurcht Kunst in sich aufnehmen wie Bier oder Brot. Wohltat und geistige Wollust ist es darum, in solcher Zeit einen am Werke zu sehen, der durch die Gewalt seiner Erscheinung wieder bezwingend erinnert, daß Kunst eine heilige Mühsal ist, apostolischer Dienst an dem unerreichbar Göttlichen unserer Welt, nicht Geschenk des Zufalls, sondern erdiente Gnade, nicht laue Lust, sondern auch schöpferische Not. Toscanini hat kraft seines Genius so sehr wie kraft seines unbeugsamen Charakters das Wunder erreicht, Millionen zu zwingen, das glorreich überlieferte Erbe der Musik als lebendigsten Wert der Gegenwart zu empfinden, und diese seine Tat innerhalb der nachschaffenden Musik wirkt fruchtbar hinaus über ihre Grenzen: immer ist, was im Räume einer Kunst glorreich vollbracht ist, gleichzeitig für alle getan. Immer führt nur der außerordentliche Mensch die anderen zu Ordnung und Unterordnung zurück. Und nichts macht uns ehrfürchtiger vor diesem großen Anwalt der Werktreue,

als daß es ihm gelungen ist, selbst eine so tief verwirrte und ungläubige Zeit wie die unsere noch einmal wieder Ehrfurcht vor ihren heiligsten Werken und Werten zu lehren.

# Busoni

Sein wirkliches Gesicht lag lange hinter der dunklen Wolke des Bartes verschattet. Tragisch schien er und düster, sah man ihn von der Tiefe des Raumes aus an das Klavier treten, ein leidender Christus an dem schwarzen Holz, das alle irdische Lust und Qual in sich verschließt, immer wieder aufs neue durch ihn zu erlösen. Aber nun, da der dunkle bärtige Rand gefallen ist, der Sturz der Haare nicht mehr schwarz wallend über seinem Antlitz dräut, sondern in silbrigem Grau hell eine helle Stirne freiläßt, schön geformt und rein, entdeckt man in seinen so aufgeheiterten Zügen (diesen seltsam geistigen, seltsam sinnlichen) einen sehr beweglichen Mund, der nur herb bleibt in den Stunden der Musik, sonst sich aber gern zum Lächeln des Gespräches rundet, manchmal sogar überquillt in ein eruptives Lachen, dies einzige italienische, aretinische Lachen Busonis, mit dem er Menschen ebenso

fortreißen kann wie mit seiner  
meisterlichen Kunst. Und man sieht,  
freudig überrascht, in dem nun erhellten  
Gesicht die Augen leuchten, rein und  
Wasserfarben, aber nicht im stumpfen Ton  
des ruhenden untiefen Wassers, sondern  
voll der glitzernden Unruhe des beständig  
fließenden, von steten innerlichen Quellen  
erneuteten und gespeisten. Augen, die es  
lieben, in die Welt zu schauen, dann wieder  
in Büchern zu rasten, die sich an Farben  
und Frauen freuen, trinkende, suchende  
Augen, die aber plötzlich heilig ruhig  
werden – in der ernsten Sekunde, da unter  
seinen Fingern der erste Ton aufklingt.  
Keinen unserer Meister liebe ich so sehr am  
Klavier wie Busoni. Andere sind erregt im  
Schaffen, sie schaufeln, sie graben  
donnernd die Töne aus dem weißen  
Steinbruch der Tasten, ihr ganzer Körper  
schwingt in Anstrengung mit. Andere  
wieder lächeln zum Spiel das betrügerische  
Lächeln der Athleten, die getürmtes  
Gewicht mit gespielter Mühelosigkeit  
hochheben, einer staunenden Menge  
zeigend, daß es ihnen nur Spiel sei,

unsagbare Leichtigkeit. Andere wieder  
bäumen sich im Stolz, zittern in Erregung.  
Er aber, Busoni, lauscht. Er lauscht sich  
selber im Spiel. Eine unendliche Ferne  
scheint dann zwischen den geisternden  
Händen da unten, die in Tönen wühlen, und  
dem erhobenen Antlitz voll seliger  
Entrücktheit, das sich versteinert in süßem  
Erschrecken vor der namenlosen  
Medusenschönheit der Musik. Unten ist  
Musik, oben Stille, unten das Schaffen,  
oben das Genießen. Er scheint vergessen zu  
haben in diesen kostbaren Minuten, daß all  
dies, was ihn jetzt mit süßen Schauern  
ergreift, aus ihm selber strömt, er atmet,  
trinkt und lauscht nur ekstatisch ein, fremd  
sich selber in dieser nicht zu erlernenden  
Gebärde hingebener Verzückung. Sein  
Gesicht verklärt sich in der Spannung des  
Lauschens, und seine Augen spiegeln,  
aufwärts schauend, irgendeinen  
unsichtbaren Himmel und darin den ewigen  
Gott. Wie ich ihn liebe in diesen  
Augenblicken! Wie ich ihn beneide in  
diesen Augenblicken um so höchste,  
seltenste Lust, sich selbst nicht mehr zu

fühlen im Staunen des Schaffens, erlöst zu sein von allen Unzulänglichkeiten der Arbeit in die Reinheit der Werkbewunderung, um diese äußerste, nicht mehr ringende und fragende, sondern schon ruhende und sich selbst genießende Meisterschaft! Doch wie einen beneiden, der selbst immer neidlos war, den Hilfreichen, Freudigen, den sich an Jüngeren immer wieder Erneuernden? In Jahren, da andere bitter werden, will erst Freudigkeit in ihm erwachen, in Jahren, da andern die Quelle des Schaffens versiegt, beginnt Musik aus ihm strömend zu quellen. Dem Virtuosen sperrt heute die eigene Vollendung den Weg, nun hat der Künstler, der Schöpfer Busoni erst Zeit, erst Raum, um auszuschreiten. Ich glaube, ohne sie zu kennen, an seine Musik. Etwas Helles wird in ihr sein, die Sorglosigkeit der spät Gereiften, und vielleicht wird sein Lachen, sein einzig herzliches, kindliches Lachen, darin klingen. Die Kunst der Jungen ist eigensüchtig, und darum wild und verworren. Aber die Meisterschaft der

Gütigen trägt immer im Haar den silbernen  
Kranz der Heiterkeit.

# Der Dirigent

Ein goldner Bienenkorb, in dessen Waben  
Summend das Volk sich drängt, so scheint  
Das Haus mit seinem hingeströmten Licht  
Und der Erwartung vieler Menschen, die  
In schwärmender Erregung sich  
versammeln.

Alle Gedanken tasten unablässig  
Dort an die dunkle Wand, dahinter sich  
In einer Wolke unbestimmter Ahnung  
Die Träume bergen.

Unten schäumt der Kessel,  
Darin sich die gefährliche Magie  
Der Töne braut. Die bunten Stimmen  
brodeln  
In erster Hitze, zucken, sieden, spritzen  
Schon manchmal eine kleine Melodie  
Wie Schaum herauf. Allein sie zittert  
schwank  
Im hohen Raum und stürzt dann wie  
zerbrochen  
Zurück ins Ungefähr der andern Stimmen.

Und plötzlich wo ein Klang: das Licht  
verlischt,  
Der Ring des Raums zerrinnt ins  
Grenzenlose,  
Nacht stürzt herab, und alles wird Musik.  
(– Denn sie, im Unbegrenzten heimisch  
schweifend,  
Gibt schamhaft ihre körperlose Seele  
Den Blicken nicht und ausgereckten  
Händen:  
Urschwesterlich sind Dunkel und Musik.)  
Und was vordem im ausgesparten Raume  
An zagen Stimmen suchend rang, was sich  
Noch scheu und ganz vereinzelt erst  
versuchte,  
Das greift jetzt ineinander, flutet über,  
Meer wird es, Meer, das seine Wellen bald  
Wie Knabenhaar verliebt und eitel kräuselt,  
Bald sie wie Fäuste ballt, ein Meer,  
Das auf zu Sternen will. Nun sprengt es  
hoch

Bis ans Gebälk die farblos heiße Gischt  
Der Töne, wirft sie gegen unser Herz,  
Das sich noch weigert (denn wer gibt sich  
gern

An ein gefährlich unbekannt Gefühl  
Ganz ohne Zagen hin?). Allein es reißt  
Gewaltsam mit in seine blinde Kraft,  
Und Flut sind wir mit ihm, nur wesenlos  
Verströmte Flut, die bald zum Wogenkamm  
Des seligsten Entzückens hochgeschleudert  
In weißen Schäumen funkelnnd sich  
zersprührt,  
Bald wie begraben in der jähnen Trauer  
Des Niederstürzens ins smaragdne Dunkel.  
Wir alle, sonst vieltausendfach zerstückt  
Durch Zufall, Schicksal und geheime  
Neigung,  
Sind eine Welle zitternder Entzückung,  
Drin unser eigen Leben unbewußt  
Und ohne Atem, ohne Willen flutet,  
Ertrunken in den Tönen.

Aber dort,  
Hoch über diesem Meer, schwebt einer  
noch,  
Wie eine schwarze Möwe mit den  
Schwingen  
Hinreisend über das erregte Stürmen  
Des namenlos beseelten Elements.  
Er ringt damit, taucht bald hinab, als griff

Er Perlen von dem Grund, bald schnellt er  
hoch  
Wie ein Delphin sich aus dem  
wildgepeitschten  
Gewirr der brennend lodernden Musik.  
Ein Einziger, da wir schon hingerissen  
Und schwank verströmt sind, selber Wind  
und Welle,  
Kämpft er noch mit den losen Elementen,  
Gebändigt halb und halb der Töne Meister.

---

Der Stab in seiner Hand (ist er der gleiche,  
Mit dem einst Prospero den grausen Sturm  
Hinwetternd auf die reine Insel warf?)  
Scheint, ein Magnet, das fließend Erz der  
Töne  
Hinaufzuzwingen in die starke Hand,  
Und all die Wellen, drin wir uns verbluten,  
Strömen ihm zu, dem roten Herz, darin  
Die Unruh Rhythmus wird, das wirre Leben  
Der Elemente klare Melodie.

Wer ist der Zauberer, wer? Mit einem Wink  
Hat er des Vorhangs harte Nacht gespalten.  
Sie rauscht hinweg. Und hinter ihr sind  
Träume

Mit blauem Himmel, aufgeblühten Sternen,  
Mit Duft und Wind und Bildern wie von  
Menschen.

Nein, nein! Mit Menschen! Denn kaum hat  
er jetzt

Die Hand gehoben, so bricht diesem schon,  
Den er bedeutet, Stimme aus der Wunde  
Der aufgerißnen Brust, und jetzt den  
andern!

Sie atmen Leid und Lust. Und alles ist,  
Wie er gebietet. Seht, die Sterne löschen  
Jetzt mählich aus, die Wolkenzüge brennen  
Vom Feuerhauch der neuen Dämmerung,  
Und Sonne naht und mit ihr andre Träume.  
Und über all dies schüttet er Musik,  
Die er von unten aus dem unsichtbaren  
Geström mit seinen losen Händen schöpft.  
Tag wird aus Nacht. Womit hat er Gewalt,  
Daß ihm die Töne dienen, Menschen sich  
Ausbluten im Gesang und daß wir alle  
Hier leise atmend wie im unruhvoll  
Erregten Schlafe sind, vom süßen Gift  
Des Klangs betäubt? Und daß ich immer  
Das Zucken seiner Hand so spüren muß,  
Als riss' er eine angespannte Saite  
In meiner Brust entzwei?

Wohin, wohin  
Treibt er uns fort? Wir gleiten nur wie leise  
Barken des Traums auf niegesehenen  
Wassern  
Ins Dunkel weiter. Goldene Sirenen  
Neigen sich manchmal über unsre Stirnen,  
Doch er lenkt weiter, steil das Steuer in  
Die feste Faust gepreßt. Wir gleiten, gleiten  
Zu stillen Inseln, sturmzerrißnen Wäldern.  
Wer weiß, wie lang? Sind's Stunden, Tage,  
Ist es ein Jahr?

Da sinkt der Vorhang zu.  
Die Barke hält. Wir wachen wie verschreckt  
In unsre Wirklichkeit. Doch er, wo ist  
Er hin, in dessen Händen wir gewesen,

Der dorten stand, ein unbewegter Stern  
Über dem Aufschwall geisternder  
Gewässer?  
Hat ihn die Flut, die er bezwang, nun doch  
Hinabgerissen in ihr Dunkel? – Nein!  
Dort stiebt ein Schatten weg. Der heiße  
Blick  
Greift rasch ihm nach. Doch ringsum  
schwillt

Schon Unruh und Geräusch, die Menge  
bricht

In tausend Stücke, einzelne Gesichter,  
Zerrinnt in Worte, die sich laut verbreitern,  
Der Jubel dröhnt! Aufflammen alle Lichter

—  
Wir sind am Strand, daran die Träume  
scheitern.

# Bruno Walter: Kunst der Hingabe

Zu seinem sechzigsten Geburtstag 15.  
September 1936

Wir wußten früh schon von ihm, aber spät  
erst haben wir ihn gekannt und erkannt.  
Denn für uns, deren Jugend in fanatischer  
Eingötterei der dämonischen Erscheinung  
Gustav Mahlers verfallen war, gab es  
keinen außer diesem einen in der Musik.  
Daß neben ihm in den letzten Lebensjahren  
ein Jüngerer stand, mit bewußter Demut in  
den Schatten zurücktretend hinter seinem  
stärkeren Licht, sein Helfer, sein Schüler,  
sein Mitwerker, das wußten und spürten wir  
wohl, aber der Jugend Sache ist es nicht,  
gerecht zu sein. Sie liebt es nicht, ihre  
Liebe zu teilen und maßvoll zu verteilen,  
und so blieb alles, was wir an Enthusiasmus  
an die Sachwalter der Musik auf Erden zu  
verschenken hatten, an diesen einen  
gebunden (dem wir eigentlich nie uns

persönlich zu nahen wagten, aus Furcht vielleicht, der Zauber könnte sich lösen). Die andern mochten musizieren und dirigieren und noch so vollendet in ihrem Werke sein – nur dieser eine, Gustav Mahler, war uns die Musik. So mußte erst Gustav Mahler entchwunden sein, das Sternbild unserer Jugend gesunken, daß wir nun jenen als Eigenperson bemerkten, der ihm der nächste gewesen und nun sein Erbe geworden; zunächst liebten wir Bruno Walter darum nur mittelbar, nur als den Erhalter und Verwalter der Mahlerschen Tradition. Und erst allmählich wurden wir gewahr, daß, der aus Treue und aufopfernder Hingebung sich so lange als Schüler gewandet, unterdes schon selbst längst ein Meister gewesen war.

Diese wundervolle Fähigkeit der Hingabe bis zur Selbstverschattung, die wir als moralische Tugend bei dem jungen Menschen bewunderten, ist auch heute noch das innerste Genie seiner Musicalität. Immer verwandelt sich auf einer reiferen Stufe Charakter in Werk, und so ist diese

ursprüngliche Disposition noch immer die entscheidendste und unvergleichliche Form seines Wesens geblieben. Nicht seinen Eigenwillen sucht Bruno Walter den Werken aufzuprägen, sondern seine Lust ist, der vollkommene Diener ihres transzendenten Willens zu sein, einzufluten und sich aufzulösen in dieser immer anderen Sphäre, wandelbar mit jedem Werk und beharrend in dieser Verwandlung, überall die Vollendung suchend, aber immer die individuale des Werkes. Bis zum herrlichsten Extrem der Schöpferischen weiß dieser restlos Dienende seinen Dienst zu steigern. Und wenn man bei dem anderen Genius der nachschaffenden Musik, bei Toscanini, in manchen Augenblicken das Gefühl hat, das Orchester verschwinde und alle Kraft, alle Kunst ströme einzig aus seinem Willen und Wesen, so ist es bei Walter wieder in seinen gesegnetsten Momenten, als ob er selber nicht mehr vorhanden wäre, weggetragen von der Welle, selbst nur Instrument, Klang, tönendes Element geworden aus einem Menschen.

Eine solche Hingebung bedeutet immer eine letzte Liebesbeziehung zum Kunstwerk. Niemals von außen, nicht wie der Geist an die Materie, niemals als Fachmann, als Intellektualist vermag Walter an ein Werk heranzutreten, er braucht immer Gebundenheit und letzte Verbundenheit. Und da Liebe immer eine äußerste Durchdringung sucht, ein Eindringen bis in Fleisch und Blut der geliebten Substanz, muß er jedesmal bis in seine tiefsten Tiefen sich verbunden fühlen, er muß ein Werk verstanden haben, aber nicht bloß mit dem Verstand, sondern sich der Seele des zu Beseeelenden angeglichen, sich ihm eingelebt haben bis in den letzten Nerv. Erst wenn er ein Werk so bis ins Innerste durchdrungen hat und es selbst wieder sich seines Innersten völlig bemächtigte, erst dann und nur dann vermag er es als Erlebnis zu verwirklichen. Darum ist Bruno Walter an manche Meister und manche ihrer Werke erst so spät und erst nach langem Zögern herangegangen. Darum hat er trotz seinem lautersten Verlangen, gerade der Jugend zu dienen,

von manchen modernen Komponisten, die er vom Menschlichen her auf das äußerste schätzt, sich ferngehalten, weil er sich bewußt war, ihre Absicht noch nicht im völligsten zu verstehen oder nicht aus ganzer Seele zu billigen, und er sich selbst nur, wenn mit ganzer Seele und in restlosester Hingebung schaffend, beflügelt und berechtigt weiß.

Wer so als comprehensive Natur geboren ist und sich als Sinn seines Lebens gesetzt hat, Erhabenes zu verstehen und anderen verständlich zu machen, der wird sich niemals spezialistisch auf ein einzelnes Fach beschränken können, der muß zutiefst erkannt haben, daß die Künste nicht einander begrenzen, sondern ergänzen, und daß, wer der einen wahrhaft dienen will, brüderlich verbunden sein muß mit allen. Wer nun die Ehre erworben hat, sich Bruno Walters Freund nennen zu dürfen, und die Freude kennt, oftmals mit ihm ein geistiges Gespräch zu teilen, der weiß um die wahrhaft universalische Bildung dieses Mannes, dem jeder Vers Goethes so vertraut

ist wie jeder Takt Mozarts, dem jedes Bild irgendeiner Galerie auf Erden so in Farbe und Form bewußt ist wie die einzelnste Melodie seiner musikalischen Meister. Der Dichtung, dem Theater, dem Tanz, den Problemen der Regie mit gleicher Einfühlung vertraut, mußte ein Mann seiner universalischen Art geradezu unausweichlich der Genius werden, um das wagnerische Ideal der Oper als der Synthese aller Künste innerhalb unserer Zeit zu verwirklichen. Welche Abende danken wir ihm, welche unvergeßlichen und wie vielseitigster Art! Wie oft und wie immer anders hat er uns bezwungen, bald silbernen Klangs am Klavier oder Spinett Mozartsche Magien erweckend, dann wieder grandios Händels ›Messias‹ mit riesigen Quadern aufbauend, diesen Babelsturm bis in den Himmel, dann jenen unvergeßlichen ›Tristan‹, jenen unvergeßlichen ... Aber nein, lieber nicht vereinzeln ein so wunderbar einheitliches Wirken! Wozu zählen und aufzählen, da doch nichts uns vergeßbar ist von allen diesen geistsinnlichen Manifestationen, in

denen er uns Musik gelehrt in ihrem edelsten Sinn: Lastendes zu entschweren, Beengtes zu entbinden, Widerstreitendes zu lösen im endlichen Einklang. Wie haben wir ihn lieben gelernt in diesen Stunden bis in seine körperliche Gegenwart, wie liebten wir schon dies Gesicht, das in Gegenwart der Musik immer zu strahlen beginnt wie der Engel Antlitz, wenn Gott sie anblickt! Denn Lust ist es immer, einem Künstler sich hinzugeben, der selber so herrlich sich hinzugeben weiß und damit glorreich bezeugt, daß die Demut vor fremdem Werk nicht Schwäche verrät, sondern die schönste schöpferische Kraft auf Erden. Nur der Allverbundene schafft die wahren Verbundenheiten, immer geht von jeder großen Leistung entscheidendes Beispiel aus, gültig nicht einer Kunst, sondern allen Künsten. Wohl darum unserer Zeit, wenn sie von dieser herrlich harmonischen Natur das Geheimnis lernte, Kontraste zu lösen durch gleich gerechte Bemühung und allen Widerstreit, alle Dissonanzen zu binden in menschlich beglückendem Zusammenklang!



# **Auguste Rodin**

Der große Meister ist müde und alt. –  
Ein weißes wehendes Dickicht umwallt  
Sein Bauernbart den zerfurchten Basalt  
Des abgelebten grauen Gesichts.  
Und wenn er schwer durch die Säle geht,  
Durch die er sein steinernes Werk gesät,  
So schlurft er so schläfrig und urallein,  
Als schritt' er in seinen Tod hinein.

Aber weiß,  
Ein funkender Kreis,  
Umstehn ihn die Statuen und strahlen von  
Licht!  
Die Augen weitfort von sich aufgetan,  
Träumen sie schweigend ein Ewiges an.  
Sie rühren sich nicht, sie regen sich nicht,  
Sie spüren sich nicht, sie bewegen sich  
nicht,  
Stumm  
Ruhn sie aus in unendlichem Ruhm.  
Ein Lächeln verloren im marmornen Mund,  
Stehen sie da, die großen Trophäen

Verschollener Siege, gemeisterter Zeit,  
Gefrorne Kristalle Unendlichkeit.

Der Meister umschlurft sie mit langsamem  
Gang,  
Als schritt' er sein ganzes Leben entlang  
Mit seligem Schauern, mit zärtlichem  
Graun  
Muß er sie wieder und wieder anschauen,  
Und kann's doch nicht fassen, das  
Unfaßbare,  
Daß sie, die ihm vor verschollenen Jahren  
Gespielen und Spiel seiner Jugend waren,  
Noch immer dieselben, die strahlenden sind  
Und ihre Formen, die kühlen, die klaren,  
Noch rein die Welle des Lebens durchrinnt,  
Indes er selber, der sie gestaltet,  
In sich zerfaltet, in sich veraltet,

An jeder Stunde zu sterben beginnt.  
Und wie er sie so, die strahlenden, sieht,  
Fühlt er sich selber uralt und müd.  
Er ahnt, in den klaren, körnigen Quadern  
Müsse tiefinnnen  
Das eigene Blut seiner todmatten Adern  
Noch feurig quellen und rotfunkelnd

rinnen.

Und mit denselben uralten Händen,  
Die das Leben in ihre Leiber getan,  
Röhrt er jetzt zägend die Statuen an,  
Noch einmal in ihnen, den stummen, den  
kühlen,  
Das weggelebte Leben zu fühlen:  
Wie ein Dürstender beugt er sich über den  
Stein  
In den Brunnen verschollener Jahre hinein.

Aber fremd

Stehen die Statuen im Totenhemd.  
Sie ehren ihn nicht, sie wehren ihm nicht,  
Sie atmen nur Schweigen, sie leben nur  
Licht.

Sie haben vergessen, woher sie kamen,  
Den Fels und das Land und die Zeit und  
den Namen.

Wortlos gereiht

Stehn sie in ihren weißen Gewändern  
Unberührt von Vergehn und Verändern  
Jenseits der Zeit.

Und kein Wort von ihrem marmornen  
Munde

Spricht mehr zurück zu den Menschen der

Stunde.

Die Uhren, die ihnen zu Häupten gehangen,  
Sind weitergegangen,  
Städte erstanden und andre verdarben,  
Gesichter fielen aus Formen und Farben,  
Geschlechter erwuchsen, Geschlechter  
verblühten,  
Menschen wurden zu Masken und Mythen,  
Alles ward in der mitleidlosen  
Mühle der Jahre zerstäubt und zerstoßen –  
Nur sie in ihren erstarnten Posen  
Dürfen im rastlos Wandernden ruhn,

Weil sie ihr Wesen ewig zu Ende tun.  
Der geht – und sein Gehen ist ewiges Gehn

---

Der ruht – und sein Ruhen ist ewige Ruh –  
Und wie auch die Stunden stürmen und  
schwingen,  
Keine Stunde nimmt, keine gibt etwas zu,  
Denn jede der stummen Gestalten hält  
In sich kristallt einen Augenblick Welt,  
Der nie wiederkehrt und niemals zerfällt.  
Niemals werden die weißen, die glatten  
Gestalten in ihrem Wesen ermatten,  
Ewig werden, die sich umschlingen,

Im Liebeskampf um Erfüllung ringen,  
Ewig wird die Welle der Lichter  
Die Qual der vier Gebeugten umzittern,  
Ewig wird mit den Schreckblick der  
Dichter  
Aus innerer Nacht in die Welt gewittern,  
Und das Lächeln, das jener Lippe  
umschwebt,  
Ist irdisch verklungen und bleibt doch und  
lebt,  
Indes sie selber, die wachen Gesichter,  
Sich längst zerstäubten aus Formen und  
Falten  
Und mit den Stunden verwehten wie Wind.

---

Sie aber, die Schatten des Lebens, die  
kalten  
Steine, sie stehen, sie dauern: sie *sind*.  
Der Meister steht staunend im steinernen  
Wald,  
Von Schweigen umschart, von Stille  
umschallt,  
Und mit einmal begreift er die Urgewalt,  
Die wie große Musik aus den Steinen  
bricht:  
Sendung

War ihm gegeben,  
Vollendung  
Schafft Leben über dem eigenen Leben,  
Gestalteter Stein ist stärker als Zeit!  
Und selig erkennt er das große Licht  
Ob seinen Gestalten: Unsterblichkeit.

Da lächelt der Meister zum erstenmal,  
Seit er stumm vor den Steinen steht.  
Von Licht und Schweigen orgelt der Saal,  
Und sein Herz braust mit in dem großen  
Choral.  
Wie im Gebet  
Hebt er die Hände,  
Die all dies getan,  
Und sieht sie, die eigenen, ehrfürchtig an,  
Er sieht sie an, die kranken, die kalten,  
Mit ihren Schrunden und Schwielen und  
Falten,  
Die Werkmannshände, in denen vor Jahren  
All diese aufgerekchten Gestalten  
Wie zitternde, unflügge Vögel waren,  
Und die nun, heilig und unnahbar,  
Hinglänzen durch die stürzende Stunde  
Wie eine niederverlorene Engelschar,

Die Gott anschweigt mit marmornem  
Munde.

Groß rauscht es im Saale, still sinken die  
Hände,

Stumm stehen die Statuen, weiß leuchtet  
der Stein.

Wie in eine Legende  
Geht der Meister fromm in sein Werk  
hinein.

# Konstantin Meunier

Die Kunst hat eigene Formen der Entwicklung. Nicht geradlinig, langsam und zielbewußt, wie die exakten Wissenschaften, hebt sie sich immer stolzer empor, sondern ihr Weiterschreiten ist ein fortwährendes Ringen und Sichentfalten der gegensätzlichen Kräfte, ein Kampf, bei dem erst immer die Nachgeborenen entscheiden können, ob er ein Sieg war im Sinn des ewigen Fortschritts, oder eine Stauung und Hemmung. Jeder Kunstrichtung erwächst die Spannkraft, die sie zur Herrschaft führt, erst immer aus dem Widerstand feindlicher Richtungen, und ihr eigenes Aufblühen nährt schon wiederum die Keime der besieгten Strebungen, die sich in anderer Form offenbaren.

Neue Kunstrichtungen entstehen also nie organisch, sondern immer in Revolutionen, die eine von vielen gleichzeitig erfaßte neue Idee oder eine überragende Persönlichkeit

herbeiführt. Und unablässig weist die Kunstgeschichte dieses wichtigste regulative Prinzip auf, daß, wenn eine Richtung ihre klassische Blüte überwunden hat und sich gleichsam über sich selbst hinaus in ihr Extrem fortsetzt, wenn sie nur die formalistischen Werte steigert und vervielfältigt und nicht die innerlichen, harmonischen, plötzlich die Gegenströmung vorbricht, heftiger, konsequenter in ihren Tendenzen, als sie es eigentlich meint, aber nachdrücklich in Rangstellung zu den herrschenden Prinzipien, die sie überwindet oder rückhaltlos in sich aufgehn läßt.

Eine solche große Revolution, die sich in ihren letzten Konsequenzen längst wieder abgeschwächt hat, haben wir in den letzten zwei Jahrzehnten auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens erlebt. Die klassische Schule, die längst epigonal geworden war, ohne es eingestehn zu wollen, und unfähig war, der Kunst neue Ideale und Formen einzuhauen, mußte notwendig einmal eine Strömung erzeugen,

die der lebendigen Gegenwart das Wort redete und ihren gesunden Instinkten. Und was Zola und Gerhart Hauptmann für den dichterischen Realismus getan, das schufen einige verwegene Neuerer in der Kunst, als erster Jean Francois Millet, der den »Cri de la terre«, das Evangelium der Arbeit, zuerst im Bild gestaltete und dabei beinah verhungert wäre, weil er zu früh kam und eine Entwicklung instinktiv um einige Jahre vorausahnte. Dann Courbet, der gesunde Realist, der seine Thesen durch rhetorische und schriftstellerische Propaganda unterstützte, in Deutschland Meister Menzel mit seiner Schmiede – alle ohne voneinander zu wissen und beseelt vom Atem der Zeit, der sie in die Gegenwart wies, an ihren innersten Nerv, an die Arbeit und den Arbeiter, auf dessen Schulter unser Jahrhundert ruht. Aber die letzte endgiltige Formel der künstlerischen Gestaltung des Arbeitsgedankens blieb einem andern bewahrt, der sie prägen durfte, weil er sie nicht als These schuf, sondern als eigenes Lebensschicksal und als Ausstrom menschlicher Empfindung.

Mitten in den Jahren des ersten Ansturms gegen die klassische Kunst, gegen 1886, flattert in Paris zuerst der Name Konstantin Meuniers auf. Damals war er keiner der Jüngsten mehr. Zu einem mehr als Fünfzigjährigen, der ein Menschenleben lang um Leben und Verständnis gekämpft, der spät erst sich selbst und seine eigenste Begabung gefunden hat, kommt der Ruhm, der seit jenen Tagen sich an Gewichtigkeit und Breite immer gesteigert hat und heute die ganze gebildete Welt umspannt.

Meunier hat lange um diese Anerkennung gekämpft, ein ganzes bitteres Menschenleben lang voll von Entzagungen und Enttäuschungen. Hat man das unerbittlichste aller Bücher, die Geschichte, gelesen, die mit grausamer, unabänderlicher Wahrheit von den Schicksalen der Männer erzählt, die im Kampf mit dem Leben lagen, weil sie ihre Zeit schon tiefer erfaßten als alle um sie her, dann bleibt man oft dem Ringen großer Menschen unserer Zeit gegenüber ein wenig kühl und skeptisch; aber der tiefen Eindruck bleibt mir

unvergeßlich, wie mir Konstantin Meunier, der greise Meister, dessen Schultern sich schon zu beugen beginnen von der Last der Jahre, in seinem Atelier in Brüssel aus seinen Jugendtagen erzählte. Als Sechzehnjähriger habe er begonnen und – was das Merkwürdige ist – als Bildhauer; aber es schien ihm nicht das Rechte. Er versuchte es mit dem Malen als Schüler der historischen Richtung, die damals Frankreich und Belgien beherrschte, aber es waren kleinliche Erfolge, die er erntete. Und vor allem keine materiellen. Seine Bilder aus dem religiösen Leben interessierten wenig, obzwar sie, z. B. das jetzt recht bekannte ›Begräbnis eines Trappisten‹, in Brüssel zur Ausstellung gelangten; und um sich und seine Familie zu ernähren, mußte er für industrielle Zwecke arbeiten. Nie aber kam die rechte Befriedigung, die Freude an seinem Werk; und es schien auch, als sei eine Entwicklung für ihn unmöglich, denn Meunier stand damals schon in einem Alter, da andere abzuschließen pflegen er war ein Fünfziger. »Damals führte mich« – so

erzählt er – »ein Zufall hin zu der ›Terre noire‹, einem wallonischen Winkel, zu den Kohlenbergwerken der Vorinage, und da fühlte ich, wie ich das sah, gleichsam mit einem Schlag: *das* ist Leben, *das* ist etwas Neues; hier mußt du beginnen.« Und der Fünfzigjährige begann dort ein Lebenswerk, das nicht nur gehaltlich, sondern auch rein numerisch sich mit dem lebenszeitlichen Schaffen eines jeden messen darf.

»Zwischen fünfzig und sechzig Jahren war die emsigste Periode meines Schaffens«, erzählt er weiter.

»Da konnte ich arbeiten, wenn ich wollte, bei Tag und bei Nacht, die Ideen strömten mir nur so zu, und immer hatte ich Eifer und Lust.« Und in diesen Jahren hat er uns eine neue Kunst gegeben, er hat in den kraftvollen harten und herben Umrissen seiner Arbeitergestalten die Psychologie des fünften Standes versteinert und versinnbildlicht, die wuchtigen Pfeiler entblößt, auf denen die heutige Gesellschaft

ruht. Einzelne seiner Arbeiter sind Modelle aus den Glashütten und Kohlenbergwerken gewesen, und es sind immer die einzelnen, die er darstellt, aber in seiner Skulptur hat er das wichtigste Geheimnis des Künstlers für sich entdeckt, das Individuelle, das Realistische und Persönliche zum Typischen zu erheben. Sein Standbild eines Werkmannes ist zwar nur das Bild eines einzelnen, ist individuell betont, aber doch kein Porträt; jene letzte Feile, die die Skulptur zum Porträt ergänzt, lässt er weg, etwas Ropes und Unvollendetes bleibt in der Erscheinung, etwas Allgemeines an dem Individuellen es ist nicht der Arbeiter X Y, der sein Modell gewesen ist, sondern *ein* Arbeiter, *der* Arbeiter als Repräsentant des ganzen Standes. Und durch dieses Verfahren ist es ihm gelungen, alle Empfindungen des Einzelnen als Regungen des ganzen Standes und der ganzen Menschheit aufglühen zu lassen; er hat den Eindruck des Allgemeinmenschlichen, den die klassische Schule durch Darstellung des Nacktkörperlichen, des Allgemeinen und Gemeinsamen sucht, eben durch sein

Verfahren der formalen Halbvollendung eines gewöhnlichen, bekleideten, äußerlich poesielosen Alltagsmenschen erzielt, der aber in seiner Stimmung eine ganze Klasse repräsentiert. Unbewußt – denn Meunier ist fast ausschließlich Autodidakt – ist er da dem tiefen Schöpfungsgeheimnis Michelangelos nahegekommen.

In diesem äußerlich so eng scheinenden und in Wirklichkeit so wunderweiten Schöpfungskreis ist Meuniers Arbeit fast unübersehbar. Wenn auch wesentlich die Skulptur ihn beschäftigte und seinen Ruhm schuf, so hat er sich doch in jenen Jahren mit jeder Technik befreundet, um der Stofffülle Herr zu werden. Er hat Ölgemälde, Aquarelle, plastische Silhouetten, Porträtszeichnungen nur so nebenbei in diesen Jahren des Alters geschaffen, die an und für sich das Werk eines fleißigen Künstlers sein könnten. Aber in diesen Arbeiten lebt eine ganze Menschheit, das Volk der Bedrückten und Unterjochten; wie eine Anklage sind diese Schöpfungen, die das Leid, die Not und die

Arbeit so wahr, so glühend schildern, daß sie selbst schon von dem Leben Meuniers erzählen. Denn nur einer, der selbst gedungen und wie ein Knecht im Dienst des Lebens geschaffen hat, belauscht dieses schaffende Volk mit so schöpferischem Mitleid, nur er weiß so die Gesten der Verzweiflung, die langsam Gleichgiltigkeit und Stumpfheit wird, die dunklen Wolken des Trotzes und der Auflehnung so zu sehn und wiederzugeben. Man muß Blatt auf Blatt seiner Schöpfung umschlagen, um das immer mehr zu empfinden, wie wahr, wie furchtbar wahr seine Arbeit ist.

Alles hat er geschildert, was zu schildern war, Nachtretern hat er keinen Raum gelassen. Hier gehn die Menschen zur Arbeit – »La descente des mineurs« – hinab in den dunklen Schacht, wo sie das Joch und vielleicht auch der Tod erwartet. – Man sieht, daß sie es wissen, denn in ihren Blicken glüht ein Etwas, das nicht mehr Angst ist und nicht mehr Trotz, nur das letzte Funkeln der Ohnmacht, die der Hunger erstickt. Und Meunier folgt ihnen

hinab zur Arbeit selbst. Hier wären die unzähligen Erzskulpturen zu nennen, die einzelne Menschen bei ihrer Tätigkeit darstellen und von denen die bekanntesten ›Der Lastträger‹, ›Der Mäher‹ und ›Der Sämann‹ sein dürften. Die großartigste aber von seinen Gruppendarstellungen erscheint mir die plastische Silhouette ›Les puddleurs‹, die in der »Luxembourgausstellung« in Paris ist, leider allzuschlecht postiert. Sie stellt einige Arbeiter an einem Schmelzofen dar, und hier ist Meunier – was sonst der Hauptmangel seines so überreichen Talents ist – gerade die Anordnung und wirkungsvolle Gruppierung der Gestalten wunderbar geglückt. Alles ist an dieser Gruppe Bewegung und Anspannung, man spürt es gleichsam mit, wie sich die Muskeln im Kampf der letzten Anstrengung straffen, wie sich alles konzentriert und ein einziger Gedanke wird in diesem entscheidenden Moment der Arbeit. Sehr wirkungsvoll unterstützt hier auch Meuniers originelle Technik die spontane Wirkung: der dunkelgrüne Erzguß gibt das

Trübe, Überwölkte dieser Stimmung wieder, und in der plastischen Silhouette ist jede Ablenkung durch die Geschlossenheit der Front vermieden, so daß nur die Aktion zur Geltung kommt. Von den Arbeitergestalten will mir sonst am wertvollsten erscheinen die Statue ›Le marteleur‹ und der ausdrucksvolle ›Tête de mineur‹.

Selbstverständlich hat sich Meunier aber nicht nur auf die Darstellung der Arbeit beschränkt. Die Berliner werden aus der Nationalgalerie seine in ihrer Schlichtheit ergreifende Gruppe ›Der verlorene Sohn‹ kennen und lieben und wohl von Ausstellungen her die Christusgestalt ›Ecce homo‹, die allerdings vielen sowohl in der Auffassung als auch der peinlich-anatomischen und durchaus nicht idealisierenden Durchführung dem Stoff nicht würdig erscheinen wird. Zu nennen wäre noch seine ›Walküre‹, dann der bekannte Frauenkopf ›Tête de femme‹, eine ungemein realistische Skulptur einer alten Arbeiterin, die aber trotz ihrer Vollendung

keine reine ästhetische Wirkung erzielt, ferner das meisterhafte Porträt seines verstorbenen Sohnes Karl Meunier, in dem Belgien gleichzeitig einen seiner tüchtigsten Künstler verloren hat, und noch manches andere Werk, das beweist, daß Meuniers Gesichtsfeld durchaus nicht eng ist und er nur dem Fluch aller Neuschöpfenden, der kalten Schabionisierung erliegt, wenn man ihn einfach nur als sozialen Bildhauer wertet.

Allerdings, in diesem Gebiet hat er uns das meiste gegeben, mehr als je einer vor ihm. Und in seinem Atelier steht die Skizze eines herrlichen Werks, das die Krönung seines Schaffens und gleichsam sein Schwanengesang sein soll, das ›Monument der Arbeit‹, jener Riesenplan, der ihn schon seit vielen Jahren beschäftigt. Alle Gattungen der Arbeit will er hier in ihren wichtigsten Repräsentanten in einem Werk vereinen, dessen bedeutende Kosten ihn auf Staatshilfe anweisen; ein Triumph und ein Denkmal der Arbeit wird es zugleich sein. Noch ist der Aufbau in der Skizze nicht

vollendet, wohl aber einzelne Gestalten, die teils Wiederholungen früherer Arbeiten sind, und die Krönung des Ganzen soll die Mutter mit dem Kind bilden, die Volksmadonna, das Symbol des ewigen Lebens und der unendlichen Güte, die über allen diesen harten Gestalten herrscht. – Dazwischen sind noch eine Menge kleinerer Arbeiten, die ihn jetzt beschäftigen, ein Porträt Camille Lemonniers, ein paar neue Gruppen, auch Aquarelle – ein weiter hoher Saal voll Schönheit und echtem Künstlertum. Nichts aber von seinen Werken erreicht den unvergeßlichen Eindruck Konstantin Meuniers für den, dem es vergönnt war, einige Stunden mit ihm zu verbringen. Die bezwingende Schlichtheit seiner Kunst verrät schon seine einfache und doch überwältigende große Persönlichkeit, in der sich die Güte eines reifen, schmerzgeprüften Mannes mit einer herzlichen, geradezu rührenden Liebenswürdigkeit paart; und nie ist es mir so sehr bewußt geworden, wie in der kleinen stillen Vorstadtstraße de l'Abbaye in

Brüssel, daß gerade das Neue und Große  
nicht mit dem Kopf gemeistert wird,  
sondern nur aus der Seele eines gütigen und  
sich selbst treuen Menschen entwächst.

# Theresa Feodorowna Ries

Bei keiner Kunstgattung offenbart sich der Einklang zwischen Persönlichkeit, Temperament und Schöpfung unmittelbarer und intensiver als bei Plastiken. Der Dichter kann in souveräner Höhe der Objektivität über seinen Werken stehen, ein Maler in dekorativen und landschaftlichen Studien nur einen geringen Teil seines persönlichen Erlebens und Fühlens zum Ausdruck bringen, wer aber Charaktere und Symbole in der tauben Form eines menschlichen Körpers vergegenwärtigen will, muß zu ihrer Besiegelung ein starkes Stück eigenständigen Temperaments verwerten. Bei Theresa Feodorowna Ries, der jungen Russin, die sich mit ihren Arbeiten rasch einen Weltruf geschaffen, scheint mir diese Gemeinsamkeit ihres reinseelischen und bildnerischen Drangs in jener sehnsüchtig-verlangenden Unruhe zu hegen, die sich in wilder Unbändigkeit und einem brennenden revoltierenden Trieb

gegen alle Beschränkungen und Alltäglichkeiten wehrt. Leicht lässt sich dieser Drang, der alle großen und vorwärtsstrebenden Künstler mehr oder minder durchglühte, zuerst aus ihrem Lebensbild ablesen, das ich einer Darstellung ihrer Entwicklung entnehmen will, da mir ihre Schülerarbeiten fremd geblieben sind.

»In Moskau geboren und erzogen, kam Theresa Feodorowna Ries zugleich mit der Tochter Tolstois, Varja, in das traditionelle französische Pensionat, wo sie anfangs die erste, dann eine der schlechtesten, in Mathematik und Algebra unbestritten die schlechteste Schülerin wurde. Als siebzehnjähriges Mädchen trat sie in die Moskauer Akademie ein, entgegen allen Regeln und Gesetzen dieser Anstalt, die von ihren Zöglingen Vorstudien in Anatomie und Perspektive erheischte. Theresa Ries kannte diese Lehrfächer nicht und hat das Versäumte nie mehr nachgeholt. Nach wenigen Monaten übertraf sie in der Malerei alle ihre Mitschülerinnen und

erhielt einen ersten Preis für einen Studienkopf. Dieser stellt einen grauhaarigen Muschik vor, der mit trübem, stumpfem Blick verängstigt und melancholisch in die Welt sieht. Die junge Malerin ging bald mit Glück zur Skulptur über; eine Ariadne nach der Antike war ihr erster Versuch auf dem neuen Gebiet. Wie im Spiel lernte sie die spröde Materie souverän beherrschen, das Arbeiten im freien Raum, das durch keinen Rahmen eingeschränkt sein durfte, die Darstellung des massig Körperlichen entsprach völlig ihrer Begabung. Mit ihrem Können wuchs der Neid der Umgebung und trübte ihre frische Schaffenslust. Das ungefügige Benehmen der von Ehrgeiz glühenden Schülerin erregte das Mißfallen der Professoren, bis endlich ein Vergehen gegen die Disziplin ihren Ausschluß aus der Akademie herbeiführte. Ein wenig wohlwollender Lehrer ignorierte absichtlich und regelmäßig Theresa Ries und ihre Arbeit. Eines Tages, als man sie wieder übersehen, erhob sie sich zornig von ihrem Platz: »Sie scheinen in einem Irrtum

befangen<, rief sie dem verdutzten Professor zu, ›Sie sind hier für uns, nicht wir für Sie< – das Consilium abeundi war die unmittelbare Folge dieser Missetat.«

Dieser kleine Ausschnitt aus Theresa Feodorowna Ries' Leben ist typisch für ihre Kunst. Wo andere sorgfältige Vorbildung hatten, lenkte sie der unfehlbare Instinkt, die naive Technik des Genies, und solches Schaffen muß sich immer in naturgemäßem Gegensatz zu Schulen und Akademien befinden. Die Rache, die sie für die Demütigung durch die Professoren nahm, war die einzige große und einer echten Künstlerin würdige: sie schuf aus eigener Kraft ein Meisterwerk, ihre ›Somnambule‹, die zuerst in der Moskauer Kunstausstellung Platz fand. Dem Fachmann wird bei der Wahl des Motivs wohl gleichzeitig die Kühnheit und Dankbarkeit des Stoffs auffallen, kühn, weil seine Bewältigung eine Summe von Fähigkeiten in sich schließt, weil die treibenden Kräfte hier unsichtbar wirkende und rein psychische sind, die in dem

unbeweglichträumenden Antlitz unsäglich schwer zu veranschaulichen sind. Und doch ist die Schönheit der Idee überwältigend: die Gestalt eines halbbekleideten Mädchens, das mit tastenden Händen vorwärtsstrebt in der seltsamen, befangenen Unsicherheit eines Traums, der das strömende Mondlicht ihr zu leuchtenden Wundern verklären muß. Das schwebende, aufstrebende, von allen Gleichgewichtsgesetzen förmlich erlöste Hingleiten ihres Gangs, die verträumte Sehnsucht, das Urgeheime und Unfaßbare einer Mädchenseele – das ist eine schöpferische Idee, die nicht anders leben kann wie in formaler Vollendung.

Aber Theresa Feodorowna Ries erteilte sich damals selbst noch nicht den Freispruch von einer ausbildenden Leitung und begab sich zu dem bekannten Künstler Eduard Hellmer nach Wien, das seitdem ihr ständiger Aufenthalt geblieben ist. Die Büste, die uns ihren Lehrer darstellt, ist eine prächtige Spende ihrer dankbaren Empfindung; nicht nur die Charakteristik

des großen Bildhauers ist ihr ausgezeichnet gelungen, sondern auch das formale Problem der Verschmelzung von Gestalt mit dem Material selbst, jenes fast unmerkliche Gestaltwerden des Marmors hat bei ihr eine originelle und vortreffliche Lösung gefunden.

Die erste Arbeit, die in Wien zur Ausstellung kam, war ›Die Hexe‹. Unwillkürlich mußte dieses interessante Werk die Aufmerksamkeit aller Besucher des Künstlerhauses auf sich ziehen; eine junge Hexe, die sich zum Blocksbergreigen rüstet. Und wiederum ist hier die ganze Charakterisierungskunst auf die Züge verlegt: das lüstern-erwartungsvolle Lächeln, das von den teuflischen Orgien träumt, die Sinnlichkeit, die sich kaum zurückhalten läßt, eine schwüle, verwirrende, satanistische Stimmung verwirklicht sich alles in dieser einen Gestalt.

Mit dieser ›Hexe‹ hat Theresa Feodorowna Ries einen Weg betreten, der für fast alle

ihrer späteren Plastiken charakteristisch ist. Sie strebt nicht die Darstellung der Elementargefühle an, sondern symbolisiert in ihren Gestalten jenen seltsamen, komplizierten und der Gestaltung widerstrebenden Ideenkreis des Rätselvollen und Dämonischen. Sie kann für die Plastik vielleicht noch das Gleiche werden, was Charles Baudelaire für die Literatur bedeutet: die Darstellerin des Revoltierenden, Negierenden (›Lucifer‹), des Satanischen, Hysterischen (›Die Hexe‹, ›Die Somnambule‹) und des Übersinnlichen, Rätselvollen, das Tod und Grauen in sich schließt (›Der Tod‹, ›Die Unbesiegbaren‹). In ihr ist jene sinnliche Kraft des Schauens, der allein sich diese dunklen und unruhigen Gefühle entschleiern, und vor allem besitzt Theresa Feodorowna Ries die dichterische, synthetische Fähigkeit, eine Eigenschaft und ein Gefühl in eine einzige Idee einzuschließen, um sie dann auch in einer Gestalt zu verkörpern. Darum ist auch Reichtum und Vieldeutigkeit in ihren Gestalten, es ist jenes erhabene

Lebendigwerdenwollen eines Gedankens in ihnen, der »Schrei nach Leben«, der nach einem englischen Ästhetiker stets das letzte und erhabenste Kriterium eines Kunstwerks sein soll. Viel Dichtwerk ist in ihren Plastiken und doch noch viel Raum für Dichter, eigene Gedanken in diese gewaltigen Stimmungen einzubannen.

Am meisten empfinde ich dies bei der Gestalt ›Lucifer‹. Ein finster-schöner Kopf mit der gedankenvollen Stirn eines Titanen; die schweren Brauen sind zusammengeballt, man fühlt, ein furchtbarer Schmerz tobt hinter dieser eisernen Stirn im Kampf widerstrebender Gedanken. Kraft und Trotz liegt in der ganzen Gestalt; aber das Haupt lehnt sich drohend auf die muskelstrotzenden Hände: es ist einer, der mit dem Leben, Gott und der Hölle gerungen, nie gesiegt hat und doch nie gedemütigt worden ist. Eine Fülle von Ideen durchweht einen bei der Betrachtung dieses Meisterwerks, aber die bange, schicksalstiefe Frage, die unten in den Stein gemeißelt, drängt das Problem

zusammen. »Bist du glücklich, Ebenbild Gottes?« steht dort, und aus den dunkelüberschatteten Augen, die tausend- und abertausendmal das Leben gesehen, brennt die gleiche Frage. Und sie klärt auch das Symbol des Totenkopfs, der, wie achtlos hingerollt, zu seinen Füßen liegt. Das ganze urewige Wunder des Werdens und Vergehens liegt in ihm begraben und das ganze Verlangen zu wissen, ob ein Zweck sei und ein wahrhaftes Ende in diesem Leben. Und man spürt erst, wenn man alles dies begriffen, wie sehr sich hier diese Idee verkörpert hat: ein Lichtbringer, Lucifer, muß es sein, der solche gewaltige Fragen in die Welt wirft, aber auch ein Dämon, der weiß, daß er alles Glück des Seienden vernichtet, wenn er mit den letzten und geheimnisvollsten Fragen die Menschen zu Antworten hinaufpeitscht, deren Erfüllung ihnen für ewig versagt ist.

Die gleiche großzügige Behandlung wie der Idee hat Theresa Ries hier dem Kunstwerk selbst zuteil werden lassen. Kraft und Fülle charakterisieren hier alle Glieder, eine

grandiose Einheitlichkeit, die nie das Detail und seine mühsam-originelle Durchbildung den Eindruck der Geschlossenheit überwuchern läßt. Ein gewisser Rest von Roheit und Uneigentümlichkeit bleibt oft zurück bei ihren Gestalten, der aber verstärkt – wie bei Rodin – nur immer noch die unmittelbare Wucht der spontanen Impression. Dadurch vor allem wirkt ihre Gruppe ›Die Unbesiegbaren‹ so machtvoll. Sie offenbart aber gleichzeitig am stärksten, wie Theresa Feodorowna Ries von einem künstlerischen Formalismus ist, wie ihr nicht nur jede Gruppe, sondern auch jede individuelle Gestalt der Typus einer eigenen Idee werden muß. Wer oberflächlich und verständnislos sieht, erblickt nur vier Arbeiter, die an einem Seil eine unsichtbare Last nach vorwärts ziehen, aber der verschiedene Gesichtsausdruck jedes Einzelnen wird ihn noch nicht auf die künstlerische Vertiefung dieses Bildwerks hinführen. Denn Theresa Ries hat hier ein wundervolles Symbol des Lebens geschaffen, ein pessimistisches dunkles Bild voll Entzagung und Wehmut. Denn das

Leben ist, wie sie veranschaulicht, nichts als eine unsichtbare Last, die wir nicht erblicken können, aber wir fühlen ihre Schwere, weil wir sie vorwärtsschleppen müssen. Und jeder trägt sie anders. Die vier Gestalten sind nichts anderes als die vier Temperamente und als solche zugleich die Symbole der Lebensauffassung Der erste Arbeiter, der gebückt und teilnahmslos schleppt wie ein Tier im Joch, ist der Phlegmatiker, der sich willenlos in den harten Urteilsspruch des Schicksals fügt. Der zweite stellt den Melancholiker dar, der den Schmerz des Lebens bereits erkennt und ihn in jeder Minute bewußt fühlt. Und auch der dritte verachtet das Leben: in wildem Zorn reißt er an dem Seil, unfähig, das Leid in schweigender Gelassenheit zu ertragen. Und nur der vierte – die Künstlerin hat ihn jünger dargestellt als die andern – zieht mit frohem Mut und kraftbewußter Ausdauer an der Last; im Sanguiniker ist vielleicht noch allein die Hoffnung, Herr des Lebens werden zu können. Aber sie kämpfen noch alle, ob sie sich auch als Schwächere fühlen, und so

erklärt sich auch jener große Titel ›Die Unbesiegbaren‹, der diese Gruppe adelt.

Und diese düstere Lebensanschauung ist der Grundklang ihrer Werke geblieben, allerdings gepaart mit einem finsteren und kraftvollen Trotz gegen das Schicksal. Die andern kleineren Arbeiten, wie z.B. die heilige Barbara, die für die Kirche in Pola bestimmt ist, sind nur Schöpfungen ihrer künstlerischen und nicht auch ihrer menschlichen Intentionen. Der Todesgedanke und die Idee von der drückenden Last des Lebens haben ihr ganzes bisheriges Werk erfüllt; ihn selbst, den Allbezwinger, hat sie als schönen, ernsten Jüngling dargestellt, der aber selbst einen Zug leiser Schmerzlichkeit um die Lippen eingeprägt hat; auch er ist ein Sklave des Unabwendbaren und des Schicksals. Das nächste Werk, das von Theresa Ries zur Veröffentlichung gelangt, hat sich ebenfalls den Todesgedanken zum Motiv genommen, allerdings schon in einer sanften Verklärung und Erhebung, wie es die Verwertung als Grabdenkmal bedingt.

Nach dem, was ich von Theresa Feodorowna Ries gesagt habe, ist es wohl kaum nötig, noch zu betonen, daß dieser jungen Künstlerin noch reiche Vertiefung und Entwicklung bevorsteht. Denn wer sich in Kleinlichkeiten und formalen Vollendungen ein Ziel sucht, gelangt zur Manier und zur Manieriertheit; jene Künstler aber, die ihre Werke gedanklich mit Leben erfüllen und sie nur irdische Formen der großen Ideen sein lassen, die sie durchbeben, die wachsen mit jedem Tag, der ihnen ein Erlebnis wird. Und der Tag der Gedankendichterin und so überreich begabten Plastikerin Theresa Feodorowna Ries ist darum viel zu steil gegen die Höhe gerichtet, als daß wir heute schon sein Ende absehen könnten.

# Gustav Mahlers Wiederkehr

1915

Er ist wieder heimgekehrt, der große  
Vertriebene von einst, heimgekehrt im  
Ruhme zur Stadt, die er, ein Verstoßener,  
vor wenigen Jahren erst verließ. Im  
gleichen Saale, wo früher sein zwingender  
Wille dämonisch gewaltet, wirkt nun seines  
entschwundenen Wesens vergeistigte Form,  
klingt jetzt sein Werk. Nichts hat es  
wegzuhalten vermocht, nicht Schmähung  
und Erbitterung; unwiderstehlich wachsend  
am eigenen Werte, reiner zu fühlen, weil  
nicht mehr kämpfend betrachtet, füllt und  
dehnt es jetzt unsere innere Welt. Kein  
Krieg, keine Geschehnisse haben dies  
elementare Aufblühen seines Ruhmes  
hindern können, und derselbe, der vor  
engster Frist den Leuten hier noch Anstoß  
war, Unhold und Ärgernis, über Nacht ist er  
nun Tröster geworden und Befreier.  
Schmerz und Entschwundenes – seine

Kindertotenlieder künden ihn stärker als irgendeiner der Zeit, und wie sich Trauer durch Tiefe des Gefühles selber verklärt, wer will es nicht heute fühlend lernen in seinem Abschiedsgesang, im »Lied von der Erde?« Nie war er so lebendig und beseelend dieser Stadt, er, Gustav Mahler, als nun, da er ferne ist, und die den Wirkenden undankbar ließ, ist ihm nun Heimat für immer. Die ihn liebten, haben gewartet auf diese Stunde, aber nun sie gekommen ist, macht sie uns nicht froh. Denn von einem sehnten wir uns zum andern: solange er wirkte, galt unser Wunsch, sein Werk, seine Schöpfungen lebendig zu sehen. Und nun, seit sie im Ruhme sind, ersehnen wir wieder ihn, der nicht mehr wiederkehrt.

Denn uns, einer ganzen Generation, war er mehr als ein Musiker, ein Meister, ein Dirigent, mehr als Künstler bloß, er war das Unvergeßliche unserer Jugend. Jung sein bedeutet im letzten ja, des Außerordentlichen gewärtig sein, irgendeines phantastisch schönen, über die

enge Welt des Blickes hinausgesteigerten Begebens, einer Erscheinung, die Erfüllung ist einer vorgeträumten Vision. Und alles, Bewunderung, Begeisterung, Demut, all die regen Kräfte der Hingebung, des Überschwangs, sie scheinen nur so heiß und chaotisch im unfertigen Menschen geballt, um von solcher erkannter oder vermeinter Erscheinung – in der Kunst, in der Liebe – bis ganz innen in Brand zu stehn. Und es ist Gnade, solche Erfüllung in der Kunst, in der Liebe früh und unverbraucht an einem wahrhaft Bedeutsamen zu erleben, noch mit vollem, strömendem Gefühl ihr frei zu sein. Uns ist dies geschehen. Wer diese zehn Jahre der Oper unter Mahler jung erlebt hat, dem ist etwas gewonnen für sein Leben gewesen, das mit Worten nicht zu messen ist. Mit der feinen Witterung der Ungeduld spürten wir vom ersten Tage an das Seltene, das Wunder in ihm, den dämonischen Menschen, diesen Seltensten aller, der durchaus nicht eines ist mit dem Schöpferischen, sondern vielleicht noch geheimnisvoller in seiner Wesenheit, weil

er ganz Naturkraft ist, beseeltes Element.  
Nichts zeichnet ihn von außen, kein  
Merkmal hat er als seine Wirkung, die  
unbeschreibliche, nur vergleichbar  
manchen zauberischen Willkürlichkeiten  
der Natur. Dem Magnet ist Ähnliches inne.  
Tausend Stücke Eisen mag man  
durchgreifen. Sie sind alle trag, nur nach  
unten wissen sie zu stürzen in der Las: ihrer  
inneren Schwere, fremd allen anderen und  
unwirksam. Und da ist ein Stück Eisen,  
nicht glänzender und reicher als die  
anderen, aber innen hat es eine Gewalt –  
Gewalt von Sternen her oder den letzten  
Tiefen der Erde –, die alles Verwandte an  
sich reißt, seiner eigenen Form verkettet  
und von der inneren Schwere löst. Was der  
Magnet an sich gerissen, das beseelt er,  
kann er es lang genug an sich halten, mit  
der eigenen Kraft, er strömt sein Geheimnis  
aus und gibt es weiter. Er saugt Verwandtes  
an sich, um es zu durchdringen, er teilt sich  
aus, ohne sich zu schwächen: aber Wirkung  
ist sein Wesen und sein Trieb. Und diese  
Gewalt – von Sternen her oder den letzten  
Tiefen der Erde – ist im dämonischen

Menschen der Wille. Tausend Menschen sind um ihn, tausend und tausend, jeder nur hinausstürzend in die eigene Lebensschwere, trag und unbeseelt. Aber er reißt sie an sich, er füllt, ohne daß sie es wissen, ihr Wesen mit seinem Willen, mit seinem Rhythmus, er steigert sich in ihnen, indem er sie beseelt. In einer Art Hypnose zwingt er alle an sich heran, spannt die Stränge ihrer Nerven in die eigenen, reißt sie (oft schmerhaft) in seinen Rhythmus. Er knechtet, er zwingt ihnen Willen auf, aber dem Willigen gibt er vom Geheimnis seiner Kraft. Ein solcher dämonischer Wille ist in Mahler gewesen, einer, der niederzwang und Gegenwehr brach, aber er war Kraft, die beseelte und erfüllte. Um ihn war eine feurige Sphäre, die jeden anglühete, brennend oft, aber immer zur Klarheit. Unmöglich war es, ihr sich zu entziehen: man sagt, die Musiker hätten es manchmal versucht. Aber dieser Wille war zu heiß: an ihm schmolz jeder Widerstand. Mit seiner Energie ohnegleichen zwingt er diese ganze Welt von Sängern, Statisten, Regisseuren, Musikern, das wirre Beieinander von

Hunderten von Menschen in zwei, in drei Stunden in seine Einheit um. Er reißt ihnen den Willen aus, er hämmert, walkt und feilt ihre Fähigkeiten um, er stößt sie, selbst nun schon Glühende, in seinen Rhythmus hinein, bis er das Einmalige aus dem Täglichen gerettet hat, die Kunst aus dem Betrieb, bis er sich selbst in dem Werke und das Werk in sich verwirklicht hat.

Und magisch strömt ihm von außen alles zu, was er benötigt, er scheint es zu finden, aber es findet ihn. Es sind Sängerinnen vonnöten, reiche, feurige Naturen, Wagner zu gestalten und Mozart: von ihm gerufen (oder eigentlich von dem Dämon in ihm unbewußt gewollt), erstehen uns die Mildenburg und die Gutheil; ein Mahler ist vonnöten, um hinter die belebte Musik auch belebtes Bild zu stellen, und Alfred Roller entdeckt sich. Was ihm verwandt ist, wessen er bedarf zum Werke, ist auf einmal wie durch Zauber da, und je mehr sie Persönlichkeiten sind, desto leidenschaftlicher fügen sie sich der seinen. Alles ordnet sich um ihn, gleitet gefügig in

seinen Willen, und an diesen Abenden ist plötzlich ein Werk, eine Menge, ein Haus um ihn gestellt, wie für ihn allein. Aus seinem Taktstock zuckt der Rhythmus unseres Blutes: wie ein Blitzableiter die Spannung einer ganzen Atmosphäre, so bindet er in der einen Spalte unser ganzes gedrängtes Gefühl. Nie in der darstellenden Kunst habe ich so etwas an Einheit erlebt wie an manchen dieser Abende, die in ihrer reinen Wirkung nur Elementarem vergleichbar sind, einer Landschaft mit Himmel, Wolken und dem Atem der Jahreszeit, jener ungewollt harmonischen Geschlossenheit der Dinge, die nur für sich selbst da sind, urteilslos und unbefangen. Damals haben wir junge Menschen an ihm die Vollendung lieben gelernt, wir haben erkannt durch ihn, daß es dem gesteigerten Willen, dem dämonischen, noch immer möglich ist, mitten in unserer fragmentarischen Welt aus dem brüchigen irdischen Material für eine Stunde, für zwei, das Ewige, das Makellose aufzubauen, und er hat uns dadurch gewärtig gemacht, es immer wieder zu

erwarten. Er ist uns damals ein Erzieher geworden und ein Helfer. Keiner, kein anderer in jener Zeit hat ähnliche Gewalt über uns gehabt.

Und so stark war diese Dämonie seines inneren Wesens, daß sie durchschlug wie eine Stichflamme durch die dünne Schicht seines äußeren Seins, denn er war ganz Glut, kaum zu halten in der schwächlichen Rinde seiner Körperlichkeit. Man wußte ihn, wenn man ihn einmal gesehen. Alles an ihm war gespannt, war Überschuß, vorbrechende Leidenschaft, es flackerte etwas um ihn wie die Funken um die Leydener Flasche. Der Furor war sein Element, das einzige Adäquate seiner Kraft, in der Ruhe schien er überreizt, war er ohne Bewegung, riß und zuckte es elektrisch an ihm. Man konnte sich ihn kaum müßig denken, schlendernd oder sanft, das Überheizte seines inneren Kessels verlangte immer Kraft, zu treiben, etwas vorwärts zu stoßen, tätig zu sein. Immer war er unterwegs, einem Ziele zu, wie mitgerissen von einem großen Sturm, und alles war ihm

zu langsam, er haßte vielleicht das wirkliche Leben, weil es brüchig, zähe, träge, weil es Masse mit Erdschwere und Widerstand war und er zu jenem wirklichen Leben hinter den Dingen wollte, auf den äußersten Firnen der Kunst, wo diese Welt in den Himmel greift. Er wollte durch, durch alle diese Zwischenformen zu den reinen, zu den klaren, wo die Kunst durch Makellosigkeit zum Element wird, schlackenlos und kristallen, absichtslos und frei; aber dieser Weg ging, solange er Direktor war, durch das Tägliche des Betriebes, die Widerwärtigkeiten des Geschäftes, die Hemmungen der Böswilligkeit, durch das dicke Gestrüpp der menschlichen Kleinlichkeiten. Er riß sich wund daran, aber er ging, er lief, er raste nach vorwärts, wie ein Amokläufer diesem Ziele zu, das er außen wähnte, im Unnahbaren, und das doch schon in ihm lebte: der Vollendung. Ein Leben lang lief er so nach vorwärts, alles beiseite schleudernd, niederstoßend, zertretend, was Hemmnis war, er lief und lief, wie von der Angst gejagt, die Vollendung nicht zu

erreichen. Hinter ihm gellten die hysterischen Schreie der gekränkten Primadonnen, das Stöhnen der Bequemen, das Höhnen der Unfruchtbaren, die Meute der Mittelmäßigen, aber er wandte sich nie zurück, er sah nicht, wie die Zahl seiner Verfolger anschwoll, spürte die Prügel nicht, die sie ihm in den Weg warfen, er stürmte weiter und weiter, bis er stolperte und fiel. Man hat von ihm gesagt, diese Widerstände hätten ihn gehemmt. Es mag sein, daß sie sein Leben unterhöhlten, aber ich glaube es nicht. Dieser Mensch brauchte Widerstände, er liebte sie, er wollte sie, sie waren das bittere Salz des Alltags, das ihn immer nur noch lechzender machte nach den ewigen Quellen. Und in den Tagen der Ferien, wenn er ledig war all dieser Lasten, in Toblach oder am Semmering, da türmte er sich selbst die Widerstände vor sein Schaffen. Klötze, Gebirge, Urgestein des Geistes. Das Höchste der Menschheit, den zweiten Teil des Faust, das Urlied vom schöpferischen Geist »Veni creator Spiritus« setzte er selbst als Damm vor seinen musikalischen Willen,

um ihn dann mit seiner Schöpfung zu überströmen. Denn Kampf mit Irdischem war seine Gotteslust, ihr war er hörig bis zum letzten Tag. Das Elementare in ihm liebte das Ringen der freien Elemente mit der irdischen Welt, er wollte keine Rast, weiter, weiter, weiter trieb es ihn zur einzigen Rast des wahren Künstlers: zur Vollendung. Und mit letzter Kraft, ein Todgeweihter, hat er sie im »Lied von der Erde« noch erreicht.

Unbeschreiblich, was uns jungen Leuten, die wir den Willen zur Kunst in uns gären fühlten, das feurige und hier im Freien der Öffentlichkeit aufgeschlagene Schauspiel eines solchen Menschen war. Ihm uns unterzuordnen, war unsere Sehnsucht, ihm zu nahen, hemmte uns eine Scheu, rätselhaft und geheimnisvoll, wie man etwa nicht wagt, an den Rand eines Kraters zu treten und in die kochende Glut zu schauen. Nie versuchten wir, uns ihm anzudrängen, sein bloßes Sein, sein Dasein, das Bewußtsein seiner Existenz nahe bei uns, mitten in unserer gemeinsamen äußersten

Welt, war uns schon Glück. Ihn gesehen zu haben, auf der Straße, im Kaffeehaus, im Theater, immer von fern, zählte schon als Begebnis, so sehr liebten, so sehr verehrten wir ihn. Noch heute ist sein Bild in mir wach, wie das weniger Menschen, ich weiß jedes einzelne Mal, wenn ich ihm von fern begegnete. Immer war er ein anderer und immer derselbe, weil ständig belebt von der Vehemenz des seelischen Ausdruckes. Ich sehe ihn bei einer Probe: zornig, zuckend, schreiend, gereizt, leidend an allen Unzulänglichkeiten, wie von körperlichem Schmerz, sehe ihn einmal heiter irgendwo auf der Gasse im Gespräch, aber auch da elementar, von einer so naturhaft kindlichen Heiterkeit, wie Grillparzer die Beethovens schildert (und von der in seinen Symphonien manche Seite körnig durchmischt ist). Immer war er irgendwie mitgerissen von einer inneren Kraft, immer im ganzen belebt. Aber unvergeßlich wird mir das eine, das letzte Mal sein, da ich ihn erblickte, weil ich noch nie so tief, so mit allen Sinnen das Heroische eines Menschen gespürt. Ich reiste von Amerika herüber,

und auf demselben Schiffe war er,  
todkrank, ein Sterbender. Vorfrühling lag in  
der Luft, die Überfahrt ging sanft durch ein  
blaues, leichtwogiges Meer, ein paar  
Menschen hatten wir uns  
zusammengefunden, Busoni schenkte uns,  
den Freunden, von seiner Musik. Immer  
lockte es uns, froh zu sein, aber unten,  
irgendwo im Schacht des Schiffes,  
dämmerte er, behütet von seiner Frau, und  
wir fühlten es wie Schatten über unserm  
leichten Tag. Manchmal, wenn wir lachten,  
sagte einer: »Mahler! Der arme Mahler!«  
und wir wurden stumm. Tief unten lag er,  
ein Verlorener, verbrennend im Fieber, und  
nur eine kleine, lichte Flamme seines  
Lebens zuckte oben im Freien am Verdeck:  
sein Kind, sorglos im Spiel, selig und  
unbewußt. Wir aber, wir wußten es: wie im  
Grabe fühlten wir ihn drunten, unter  
unseren Füßen. Und dann in Cherbourg bei  
der Landung, im Remorqueur, der uns  
hinüberfuhr, sah ich ihn endlich: er lag da,  
bleich wie ein Sterbender, unbewegt, mit  
geschlossenen Lidern. Der Wind hatte ihm  
das ergraute Haar zur Seite gelegt, klar und

kühn sprang die gewölbte Stirn vor, und unten das harte Kinn, in dem die Stoßkraft seines Willens saß. Die abgezehrten Hände lagen müdegefaltet auf der Decke, zum erstenmal sah ich ihn, den Feurigen, schwach. Aber diese seine Silhouette – unvergeßlich, unvergeßlich! – war gegen eine graue Unendlichkeit gestellt von Himmel und Meer, grenzenlose Trauer war in diesem Anblick, aber auch etwas, das durch Größe verklärte, etwas, das ins Erhabene verklang wie Musik. Ich wußte, daß ich ihn zum letztenmal sah.

Ergriffenheit drängte mich nah, Scheu hielt mich zurück, von fern nur mußte ich auf ihn sehen und sehen, als könnte ich in diesem Blick noch von ihm empfangen und dankbar sein. In mir wogte dumpfgefühlt Musik, an Tristan mußte ich denken, den Todwunden, der heimkehrt nach Careol, seiner Väter Burg, aber es war doch ein anderes, tiefer noch, schöner, verklärter. Bis ich dann die Melodie fand und die Worte in seinem Werk, längst geschaffen, aber in diesem Augenblicke erst erfüllt, die todesselige, gottnahe Melodie im »Lied von

der Erde« zu den Worten: »ich werde niemals in die Ferne schweifen ... still ist mein Herz und harret seiner Stunde.« Ureins sind mir jetzt die fast geisterhaften Klänge und dieser Anblick, dies verlorne und nicht zu vergessende Bild.

Aber doch, als er dann verging, war er uns nicht verloren. Seine Gegenwart war längst für uns kein Äußerliches mehr, tief eingepflanzt in uns, wuchs weiter, denn Erlebnisse, die das Herz einmal erreichten, haben kein Gestern mehr. In uns ist er lebendig heute wie je, tausendfach spüre ich noch heute seine untilgbare Gegenwart. Ein Dirigent in einer deutschen Stadt hebt den Taktstock. In seiner Geste, in seiner Art fühle ich Mahler, ich weiß, ohne zu fragen, daß er sein Schüler ist, daß hier das Magnetische seines Lebensrhythmus über die Existenz hinaus schöpferisch ist (so wie ich oft noch im Theater plötzlich Kainzens Stimme höre, deutlich, als käme sie aus einer verstummtten Brust). Im Spiel mancher Menschen strahlt noch etwas von ihm aus, in der menschlich herben Haltung

mancher der neueren Musiker ist seines Wesens oft nur gewollte Spiegelung. Aber am stärksten ist seine Gegenwart in der Oper selbst, im stummen und klingenden, im wachenden und ruhenden Haus, wie ein Fluidum ist hier sein Wesen eingedrungen, nicht auszulöschen durch alle Exorzismen. Die Kulissen sind verblaßt, das Orchester ist nicht das seine mehr, aber doch, in manchen Aufführungen – in »Fidelio« vor allem, »Iphigenie« und der »Hochzeit des Figaro« – spüre ich manchmal durch die eigenwillige Übermalung Weingartners, durch die dicke Staubschicht von Gleichgültigkeit, die sich seit Gregor über diesen kostbaren Besitz gelegt, durch all den Spinnweb des Verfalles etwas von seiner Vehemenz des Gestaltens, und unwillkürlich greift der Blick hin zum Pulte nach ihm. Irgendwo ist er noch immer in diesem Haus, durch Rost und Schutt schimmert noch Glanz seines Wesens, wie letzte verlöschende Glut manchmal aufleuchtet in der Asche. Selbst hier, wo er im Vergänglichen schuf, wo er nur Luft zum Tönen brachte und Seelen in

Schwingung, selbst hier ist noch irgendwo im Unbelebten seines Wirkens eine Spur im Schatten rege, selbst schon schattenhaft, und im Schönen, im Vollendetem fühlen wir hier immer noch ihn. Ich bin mir bewußt, nicht unmittelbaren Empfindens seine Opern bei uns je mehr sehen zu können, mein Fühlen in diesem Räume ist zu sehr gemengt mit Erinnern und alles Genießen vermindert durch Vergleichen. Er hat uns alle ungerecht gemacht wie jede große Leidenschaft.

So hat sein Dämon auf uns, auf eine ganze Generation gewirkt. Die andere, die nun zu ihm tritt, seinem Lebensbilde fremd, die nur das lieben kann, was von seiner geheimnisvollen Feurigkeit sich sublimierte in Musik, weiß nicht sein ganzes Wesen. Ihnen tönt Mahlers Werk schon aus dem Wesenlosen, aus den hohen Himmeln der deutschen Kunst, uns ist für immer das hohe Beispiel gewärtig, wie er sein Unendliches dem Irdischen entrang. Die Essenz nur kennen sie, den Duft seines Wesens, während wir noch die glühende

Farbe kannten, die diesen Kelch umschloß. Ein Bild dieser Zeit, eine Brücke der Worte zu jenen Tagen zurück ist freilich erbaut in dem schönen Buche von Richard Specht (»Gustav Mahler«, Berlin, Schuster & Löffler, 1914), das wert ist, von jedem gelesen zu sein, weil es ehrfürchtig ist, ohne abgöttisch zu werden, vertraut, ohne sich vertraulich zu gebärden, weil es nicht formulieren will, ein Lebendiges und erst Blühendes schon verschnüren wie ein Dokument, sondern nur dankbar sein für ein Erlebnis, für das Erlebnis Gustav Mahler. Auch hier ist der Rhythmus jener vollendeten Abende darin und der Wille des Meisters, lieber das Einzelne ganz und makellos zu geben, wie voreilig zusammenzuraffen. Immer, wenn ich es aufschläge, wird mir Verlorenes lebendig: einen Abend von einst sehe ich, Stimmen fluten auf, Bilder grüßen, das Vergängliche wird wieder Erlebnis und immer spüre ich ihn, den Lebendigen, darin, den Willen, dem all dies entströmte und in dem es sich wieder zusammenschloß. Es ist die Hand des Dankbaren, die einen führt, und ich

spüre sie selbst wieder dankbar, weil sie auch die eines Wissenden ist, die näher heranführt an das Geheimnis Mahlers. Und wo die Worte des Buches nicht mehr führen, sondern nur begleiten – denn wie könnte man Musik anders darstellen als im Gedicht, das selbst nur Musik ist, selig verwandelte –, da ist nun die Zeit selbst wach geworden und hilft mit an dem Werke. Die Lieder Mahlers, sie tönen nun selbst, seine symphonischen Werke dürfen sich erfüllen, und jetzt noch, in den Frühlingstagen, sammelt er in Wien die Menschen um sich. In demselben Saale, wo man ihm die Türe wies, hat sein Werk sich Einlaß erzwungen, er lebt nun unter uns wieder wie einst. Sein Wille ist erfüllt und es ist Wollust, den Totgemeinten als selig Erneuten zu spüren.

Denn er ist auferstanden, Gustav Mahler, in unserer Mitte, fast als die letzte der deutschen grüßt unsere Stadt wieder den Meister. Noch fehlen die Zeichen der klassischen Einkleidung, noch weigert man ihm das Ehrengrab, noch trägt keine Gasse

stolz seinen Namen, noch schmückt seine Büste – selbst von Rodin ein vergeblicher Versuch, diesen Feurigen im starren Erz zu fassen – nicht des Hauses Gang, das er wie keiner beseelt und zum geistigen Wahrbild der Stadt gemacht. Noch zagen und warten sie. Aber eines ist schon geschehen, die Hasser und Hetzer gegen ihn sind verschwunden, sie haben sich verkrochen in alle Winkel der Scham und zumeist in jene letzten schmutzigsten und feigsten, in die falsche verlogene Bewunderung. Die gestern noch Crucifige schrien, rufen heute Hosanna und salben das nachschleifende Kleid seines Ruhmes mit Myrrhen und Spezereien. Verschwunden sind die Übelgesinnten von gestern, keiner, keiner will es gewesen sein. Denn so unfruchtbar sind die Hasser und Hetzer, daß sie furchtsam werden, wenn ihr eigener Haß seine Früchte trägt. Tumult und Zwist – der Meinungen wie der Völker – ist ihre trübe Welt, aber sie werden ohnmächtig, wo immer ein Wille sich seine Ordnung schafft und Reinheit der Einheit unaufhaltsam entgegenstrebt. Denn die großen Gewalten

sind stärker als der Tag und die Stunde und jedes Wort des Hasses wesenlos gegen das willensgestaltete Werk.

# Abschied von Alexander Moissi

1935

Es war zu Anfang dieses Jahrhunderts, da erklang auf dem deutschen Theater zum erstenmal die Stimme eines jungen unbekannten Schauspielers. Man horchte auf. Denn es war eine neue Stimme, anders als die andern, ein neuer, ein süßer Ton war darin, unvergeßlich und unverkennbar, wenn man ihn nur einmal gehört. Sie war harmonischer, gebundener, weicher, melodischer als die deutschen Stimmen, ein goldener, ein warmer Ton schwang in ihr, als hätte Südwind sie über die Berge mit linder Schwinge getragen, und wir, wir spürten das Italienische in ihr, das uns sonst auf der Bühne nur im Gesänge beglückt. Aber melodisch wie die Stimme, so war auch dieser Körper, leicht und geschmeidig, die Anmut eines Epheben war darin und doch die Kraft eines Fechters; herrlich war

es, diesen jungen Menschen anzuschauen,  
der in allen Verwandlungen gleich  
bezaubernd blieb, als Herr und als Knecht,  
als Fürst und als verlorene Seele und am  
schönsten, am berückendsten als Liebhaber.  
Da ward diese seine Stimme Musik, sein  
ganzer Körper zur Zärtlichkeit; schon wenn  
man ihn bloß ansah, spürte man seine  
italienisch plastischen Gesten, schon  
vordem Worte bereits die Werbung. Und  
wer konnte ihr widerstehen? Eine ganze  
Generation hat ihn geliebt, diesen  
wundervollen Liebhaber, er sprach, er sang  
sich hinein in das Herz der ganzen  
deutschen Nation.

Aber in diesem knabenhafte schlanken  
Körper war eine brennende Seele, in  
diesem hellenisch schönen Haupte ein  
wacher und begieriger Geist. Die Welt der  
zärtlichen Gefühle ward diesem großen  
Künstler bald zu eng, ihm war es nicht  
genug, immer nur der Liebhaber zu sein,  
der begehrende und begehrte Jüngling; ein  
großer Durst war in ihm nach den tieferen  
Geheimnissen des Lebens. Auch in die

anderen Seelen wollte er sich verwandeln, in die heroisch Leidenden, in die kühn Machtvollen, in die von düstern Fragen Verzehrten. Nicht Romeo wollte er bloß in tausend Formen bleiben, der ewige Jüngling, sondern auch Faust sein, der geistige Schwärmer, und Mephistopheles, der ewige Verneiner, und Oedipus, der Kämpfer gegen das übermächtige Schicksal, und Hamlet, der unwillige Knecht seiner Gedanken – nein, eine brennende Seele wie die seine konnte sich nicht bannen in das enge Gefäß eines »Faches« (wie man im Theaterjargon sagt), sie wollte überströmen in alle Formen des schöpferischen Geistes, sich erfüllen in immer höheren Erfüllungen. Jede irdische Gestalt, in der er Raum fühlte, Menschliches bis an jene Grenze zu entwickeln, wo es das Göttliche berührt, zog ihn an, und nicht die lauten Helden, die panzerklirrenden des Krieges, sondern die Helden des Leidens waren ihm die nächsten. Ihnen wie uns allen wird unvergeßlich sein, wie er den Fedja im »Lebenden Leichnam« spielte, seine liebste

Rolle, den zerstörten Menschen, erdrückt von seiner eigenen Schuld, aber auch geläutert von ihr; nichts lockte ihn mehr als zu zeigen, daß das Tiefste, das Reinsten in einem Menschen auch sein

Unzerstörbarstes ist und daß der Hammer des Schicksals, statt den wahren Menschen zu vernichten, ihn nur von den Schlacken des Irdischen löst und reiner, freier herausarbeitet. Immer mehr und mehr zog ihn die Tiefe des menschlichen Charakters an, die verwirrten, die verstrickten, die sündigen Seelen waren der seinen die liebsten und nichts drängte ihn so sehr als zu zeigen, wie aus den Trümmern seines Lebens ein Mensch immer wieder aufersteht.

Diese Liebe zu den tiefen und in sich verworrenen Seelen entstand bei Moissi aus dem Grunde, daß er selbst eine tiefe Natur war. Ihn reizte das Problem an sich, und wer das Glück hatte, ihn nah zu kennen, der weiß, daß seine liebste Lust das geistige Gespräch war, die brennenden Diskussionen. Oh lange Nächte: wohin seid

ihr vergangen, da man mit ihm saß, dem innigsten der Freunde, und er sich brennend erregte an geistigen oder moralischen Problemen? Wie wunderbar strömte ihm da die Rede, wie herrlich beherrschte er, wie elegant und geschmeidig das blitzende Florettspiel der sich kreuzenden Argumente, wie gab er sich hin, wie glühend, wie leidenschaftlich, wie ganz! Denn Geistiges und Menschlichstes war dieses Theaterspielers tiefste Lust. Nie sah man ihn gemächlich und eitel seinen Ruhm verwalten, er lebte ohne Spiegel, er ging nicht in die Gesellschaften, um dort zu glänzen, und die Salons, diese Stätten der geschwätzigen Neugier, haben ihn niemals gesehn. Nur mit Dichtern, mit Musikern, mit Kameraden beisammen zu sein, hatte für ihn Reiz, und seine geheimste Begierde galt dem Schöpferischen – selber einmal zu schaffen und nicht nur nachzubilden, nicht nur in Masken zu schlüpfen, sondern selbst Menschliches zu gestalten. Sein Napoleon-Drama ist ein solcher Versuch, und wer, frage ich, wer von allen andern Schauspielern unserer Tage hat sich so sehr

dem Begriff des Schöpferischen genähert als er in diesem Werk? Er wußte zuviel von dem Schein des Theaters, um nicht auch die andere Welt zu begehrn, die des wahren Seins; nicht die nächste Rolle allein, auch die Wirklichkeit, das ungeheuer dramatische Leben unserer Zeit erregte seine Leidenschaft. Und je mehr er Anteil nahm, um so weiter und wissender wurde er, nichts war ihm mehr unverständlich und schwierig, und so war er am Wege, der wahrhaft universalische Schauspieler unserer Zeit zu sein, an nichts gebunden und allem verbunden – Proteus, der Gott der ewigen Verwandlung und doch immer göttlich in allen seinen Formen.

Aber das ist vorbei. »Vorbei« – ein unbegreifliches Wort, nennt es einmal Faust. Denn wirklich, wie es fassen, daß etwas, was in uns so in tausend Formen lebt, was unserm Auge gegenwärtiges Bildnis ist, unserm Ohre noch Musik, was Erregung noch ist und Nahrung unserm Gefühl, »vorbei« sein soll, nicht mehr da, nicht mehr vorhanden? Wie es fassen, daß

wir hier »Moissi« sagen und damit den Lebendigen, den ewig in uns Lebendigen meinen und nicht ein Nichts, das nicht mehr spricht und atmet und glüht. Nein, denken wir diesem Unausdenkbaren nicht nach, daß er nicht mehr da ist, denken wir einzig an das Unvergeßliche, das von seinem Wesen ausging: an die Abende unserer Jugend, da wir die Augen schlossen, um tiefer in uns hinein die Musik seiner Stimme zu hören, und doch wieder blickten, um nicht eine Geste von ihm zu verlieren – denken wir die Stunden wieder in uns wach, da wir rasch hinter die Bühne drängten, nur rasch ihn zu umarmen oder nur seine Hand zu fassen, denken wir, nein, fühlen wir die Wärme, die er in ihr so wunderbar erregte, und daß von diesem einen Menschen, weil er so herrlich menschlich war, zu Millionen derart bestärkende Wirkung ging. Denken wir daran und danken wir ihm, der nun nicht mehr antworten kann, für alles Wissen um den Menschen und die Seele, die er uns gelehrt – und ich glaube, es gibt keine reinere Lust im Menschen, als um das

Menschliche zu wissen. Wer uns gelehrt in dieser heiligen Kunst, der sei gesegnet; wer für sie lebt und leidet, der sei geliebt.

Einen wundervollen, einen einzigen Künstler haben wir in ihm verloren, wir und ihr. Ziemt es da noch zu fragen, was Alessandro Moissi im tiefsten Grunde war, was zuerst und was zutiefst – ein deutscher Schauspieler oder ein italienischer? Nein, gemeinsame Liebe rechtfertigt nicht. In jeder großen Künstlerseele leben viele Seelen und an der höchsten, der herrlichsten Stufe enden alle Unterschiede: wer sie erreicht, gehört nicht einer Nation mehr, sondern allen Nationen, nicht einem Lande, sondern der ganzen Welt. Eine solche Seele war unser Alessandro, in tausend Leben lebte er sein Leben. Er war Griechen mit Sophokles und Engländer mit Shakespeare, war Deutscher mit Goethe und Hauptmann und Hofmannsthal, Russe mit Tolstoi und Dostojewskij, war Italiener mit d'Annunzio und Pirandello, er war auch als Schauspieler der »Jedermann«, der »Everyman«, der »Ognuno«, Weltbürger

jenes heiligen Reichs der Kunst, wo der Blick sich aus dem Irdischen gegen das Göttliche richtet, gegen die heilige Einheit über aller Verschiedenheit. Aus diesem Unbegreiflichen ist er gekommen, in dieses Unbegreifliche ist er wieder dahingegangen – gemeinsames Glück für uns alle sein Kommen, gemeinsamer Schmerz sein Entschwundensein.

Brüderlich sei darum auch in dieser Stunde unser Gedenken. Halten wir inne mit dem Wort, das ihn nicht mehr erreicht, um noch einmal im Schweigen seine Stimme von innen zu vernehmen, um noch einmal mit dem geistigen Blick seine geliebte Gestalt zu sehen, jeder für sich, jeder in seiner eigenen Seele. Dann ist er nicht allein mit sich in seinem Tode, dann ist er nicht entchwunden, sondern als geliebter Freund, als unverlierbare Gestalt in unserer Mitte, der große Künstler, den die italienische Erde der Welt gegeben, er, Alessandro Moissi, der Stern unserer Jugend, das Sinnbild der Schönheit im Wesen und im Geiste, er, der Freund, der

Gefährte, den wir verloren haben und doch  
nicht verlieren wollen. Halten wir Treue  
seinem inneren Bildnis und Ehre und Liebe  
seinem Gedenken.

# **Frans Masereel**

## Der Mann und Bildner

Glücklicherweise weiß ich ganz unwiderleglich gewiß, daß Frans Masereel, dieser meisterlichste aller neuern Holzschnieder, am 30. Juni 1889 in Blankenberghe seinen ehelich angetrauten, gut bürgerlichen Eltern geboren ist: denn sonst wäre ich niemals den Verdacht los geworden, er sei ein natürlicher Sohn Walt Whitmans, eines jener verschollenen außerehelichen Kinder, die der amerikanische Weltmensch während seines Aufenthaltes im Süden mit einer unbekannten Mutter gezeugt hat. Niemals nämlich habe ich in einem Menschen, einem zeitgenössischen Künstler so sehr den Walt Whitman-Typus der freien und doch beherrschten, der überfülligen und doch heiteren Kraft gefunden, dieses unwiderstehlich Kameradschaftliche zu allen Erscheinungen, und ein ähnlich

sicheres selbstverständliches Äquilibrium zwischen Persönlichkeit und Umwelt. Wirklich nur in Walt Whitman-Rhythmen und jenem Katarakt von Eigenschaftsworten, jener schmetternden Wucht der gesteigerten Whitmanschen Aufzählung könnte man sein Äußeres beschreiben: hoch gewachsen, männlich schön, muskelstark, bedächtigen Ganges und doch leicht gelenk, dunklen Auges und hellen Blicks, kraftvoll bei äußerster Sanftmut, energisch bei hilfreicher Güte, heiter bei werktätigstem Ernst, ungehemmt, wahrhaft frei und allein der innern Stimme gehorchend bei äußerster Hellhörigkeit für das ganze Orchester der Welt. Sein frankes offenes Tun gibt seiner Kunst, seinem Leben den unwiderstehlichen Ausdruck von Selbständigkeit. Man kann sich ihn niemals befangen denken, weder im Sinn der Unsicherheit noch jenem der Scham, so daß man in seiner Gegenwart beglückt das seltenste aller menschlichen Schauspiele genießt: den wahrhaft freien, sich selbst gehörigen und doch allem hingegaben Menschen. Man muß wirklich seine ganzen

inneren Kräfte zusammenfassen, um ihn genug zu lieben, und dies nicht bloß in seinem heute schon gewaltigen Werk, sondern im Urtümlichen, Elementaren seines Wesens.

Er ist einer unserer gewaltigsten Könner, ganz Mann der Zeit: jedoch nichts in seinem Wesen, in seinem Werk wirkt von außen her dämonisch. Aber erinnern wir uns nur: es gibt eine (sehr hohe, vielleicht die höchste) Gattung des Künstlers, wo der Genius aus einem Zusammenklang von großen Kräften entsteht, ich glaube nicht, daß Händel, Rubens, daß Walt Whitman und Tolstoi, daß Balzac (trotz der Büste Rodins) in ihrem Leben einen anderen Eindruck hervorgerufen haben als den einer unendlich gesteigerten Naturkraft. Solchen Vollmenschen ist es gegeben, rastlos, tagtäglich, gleichsam strömend zu schaffen. Sie haben nicht die Hemmungen und psychischen Stauungen, die seelischen Untiefe und grandiosen Plötzlichkeiten des Nervenkünstlers, sondern eine ebenmäßige und geradezu quellhafte

Produktivität, die Kraft aus Kraft schafft,  
und nur aus derart naturhafter  
Nichtanstrengung vermag eine solche  
kolossalische Fülle zu entstehen, eine  
Vielfalt der Welt, wie sie Händel in seiner  
Musik, Rubens in seinen Bildern, Whitman  
in seinen Versen, wie sie dieser heute noch  
Junge und Unverbrauchte in seinen  
vielleicht tausend Holzschnitten geschaffen  
hat. Bei solchen Naturen scheint das  
Produktive sein Wunderbares zu verlieren,  
weil es organische Funktion darstellt, und  
das Wunder besteht dann eben in der  
Weltbreite des Werkes, in seiner  
unbegreiflichen Fülle, im Unabsehbaren  
seines Horizontes.

Solche Naturen und vielleicht nur sie allein  
haben die wahre Gabe der Universalität.  
Nur solche, die allem offen und für nichts  
verschlossen sind, die keine Vorliebe haben  
in ihrer Weltliebe, empfinden die ganze  
Welt und jede ihrer Formen als Gegenstand,  
und das ganze Register der hellen und  
dunklen Tasten wartet bildsam auf ihre  
Hand. Ein Händel kann ebenso heitere

Opern und künstliche Arien wie den tragischen Messias und die Schicksale der Propheten schaffen, ein Whitman in einem Atem den Körper der Frau besingen und die Wolkenkratzer des Broadway, ein Balzac ebenso das Schicksal eines alternden Provinzmädchens schildern wie die Schlacht an der Beresina und die Börsenoperationen eines Parfümeriehändlers: nur sie, die das Gleichmaß der Kräfte haben, die geduldige, ohne jede besondere Stimmung bereite, durch nichts gehemmte Produktivität, nur sie können einen Orbis pictus geben, das kosmopolitische und kosmische Bild. Diese Fülle hat Masereel für mein Gefühl allen andern lebenden Zeichnern und Bildnern voraus. Ihm ist die ganze gegenwärtige Welt in allen ihren Gegenständen, Erscheinungen und Formen gleichmäßig Motiv für seine Zeichnungen und Holzschnitte: schon heute hat der Unermüdliche eine solche Menge gestaltet, daß man wie von der Bilderschrift der Ägypter von seinen Blättern die ganze äußere Formenwelt unserer Welt restlos

ablesen könnte. Ginge alles zugrunde, alle Bücher, Denkmäler, Photographien und Berichte, und blieben nur die Holzschnitte erhalten, die er in zehn Jahren geschaffen hat, so könnte man aus ihnen allein unsere ganze gegenwärtige Welt rekonstruieren, man wüßte, wie man in unserer Zeitwende gewohnt hat, wie wir gekleidet waren, man würde den ganzen grauenhaften Krieg an der Front und im Hinterland mit allen seinen teuflischen Maschinen und seinen grotesken Gestalten, man würde Börsen und Fabriken und Bahnhofshallen und Schiffe und Türme und Moden und Menschen, ja die Typen selbst und darüber hinaus noch den ganzen gefährlichen Geist und Genius, das seelische Tempo unseres Zeitalters einzig und allein von seinen Blättern begreifen. Von wem nun, frage ich, von welchem zeichnerischen Künstler außer ihm, dem Benjamin der Graphik, kann eine ähnliche quantitative und dokumentarische Leistung gerühmt werden (ich lasse zunächst die qualitative noch beiseite)? Wer von allen hat, im Sinne der Vielfalt und der Verschiedenheit, ein

Ähnliches unter seinen Zeitgenossen getan? Fleiß allein konnte solches nicht schaffen und Technik nicht minder, es war ein Höheres dazu nötig, ein Bindendes, ein Umfassendes, jene wunderbare Offenheit des Wesens für die Gesamtheit der Erscheinungen und zugleich die fanatische Liebe zum Detail. Masereel ist das Gegenteil einer explosiven, einer sprunghaften Natur; sein Geist, sein Genius ist wie jener Balzacs, wie jener Walt Whitmans ganz auf das Universale gerichtet. Er liebt alle Nationen, alle Sprachen, alle Zeiten, das Alte wie das Neue, das Romantische wie das Maschinelle, und ich weiß nichts, was dieser leidenschaftliche Weltfreund auf unserer Erde haßt, als eben das Gegenelement, alle jene Institutionen also, deren Sinn und Absicht es ist, die ungeheure belebte, blutgetriebene Fülle des Daseins zum Erkühlen, zum Stocken, zur Uniformierung zu bringen, die das lebendige Leben einzuschnüren und abzugrenzen trachten. Er ist ein Feind des Staates, wo er Gewalt und Unrecht fördert,

ein Feind der »Gesellschaft«, die sich als ein Höheres abschließt, die ihre Macht erhalten will, und ohne irgendwie Politiker zu sein (er verabscheut auch die Parteien als Einschränkungen und Erstarrungen der inneren Freiheit), ist er doch immer kämpfend an die Seite der Schwächeren und Unterdrückten und Benachteiligten getreten. In seinen bildnerischen Romanen ›Passion d'un homme‹, ›Idée‹, ›Le soleil‹, in seiner imaginären Selbstbiographie hat er alle Treiber und Getriebenen der die Freiheit des einzelnen befeindenden Mächte in grotesken Karikaturen an die Wand genagelt, die Kriegshetzer, die Spekulanten, die Klassenrichter, die Polizisten, alle die Vertreter einer selbstsüchtigen Moral, eines egoistischen Zweckes. Sein Weltgefühl duldet eben nichts, was die Welt vergewaltigt, keine einzelnen Gruppen, die die heilige Einheit des Alls unterbrechen. Sein Genius zielt immer auf das Ganze: wie Walt Whitman in tausend Strophen will er die Welt in Bildern auflösen, in unendlicher Verschlungenheit durch Tausende

Einzelheiten darstellen, ohne darum die Idee der Einheit zu verlieren.

Zehntausend Zeichnungen und Holzschnitte hat er heute geschaffen und trotz seiner beispiellosen Produktivität ist doch nicht zu befürchten, daß er jemals fertig werde.

Denn sein visionärer Vorrat ist unermäßlich wie die Welt selbst. Masereel hat ein malerisches Auge wie Balzac. Was immer ihn nur einmal, auch nur im Vorübergehen, auch nur in der Reproduktion angestreift hat, das sitzt in klaren, unbeugsamen Linien in seinem Innern fest; hinter seiner Stirn ist ein ganz ungeheures Magazin aller irdischen äußereren Formen. Er weiß alles auswendig, was er jemals auch nur in flüchtigster Form gesehen. Nie nimmt er ein Modell, nie muß er für eine Zeichnung Studien machen, nie schlägt er ein Kostümverzeichnis nach, um irgendeine Sache, ein Motiv »richtig« zu reproduzieren. Sein Gedächtnis ist unfehlbar so wie seine Hand; er weiß (und das wirkt wirklich magisch auf alle, die ihn kennen) jede Einzelheit der Welt auswendig

und hat sie lebendig mit allen Details zu jeder Stunde bereit. Er weiß jede Spiere an einem Segler, jeden Kolben an einer Lokomotive, jede Masche an einem Netzwerk aus dem Gedächtnis hinzuzeichnen. Er erinnert sich ebenso an den Turban eines Mekkapilgers und an die Tätowierung einer Rothaut wie an den Parademarsch und Gewehrgriff eines preußischen Füsiliers. Er hat jede Bewegung gegenwärtig, die Verkürzung des Körpers im Fluge, die Krümmung des fahrenden Zuges, das sich bäumende Pferd, den aufspringenden Fisch, Lachen und Schmerz in einem irdischen Gesicht. Ich habe dieses Unglaubliche selbst oft staunend miterlebt: man geht mit ihm spazieren in fremder Stadt, in heißestem Gespräch. Er scheint ganz versenkt darin und verloren. Und ein Jahr später findet man auf einem seiner Holzschnitte einen Türklopfer aus jener Straße mit allen Details so peinlich genau wiedergegeben, als hätte er ihn heimlich photographiert, oder das Antlitz eines Hundes, der unterwegs einen angesprungen hatte: dieses

dunkle Auge unter der runden Hornbrille  
braucht ein belebtes Ding nur  
vorbeigleitend anzurühren und schon ist es  
nach innen gezogen wie auf eine belichtete  
Platte, schon aufgespeichert in der  
gigantischen Vorratskammer seines  
Gedächtnisses, wo nichts vermodert und  
verblaßt, sondern alles chaotisch wogend,  
ein unendlicher Kosmos der Formen,  
beisammenruht, bis ein Wink des Willens  
die einzelnen Linien aufruft und sie  
magisch überfließen läßt in seine Hand.

Dieses beispiellose Gedächtnis der  
millionenhaft bewegten Formen des Lebens  
und die makellose Willigkeit, mit der sich  
jede dieser Formen dem zeichnenden  
Finger, dem grabenden Messer fügt, ist  
Masereels eigentliche Genialität. Nicht im  
einzelnen, nicht in einem vorspringenden,  
charakterologischen Zug, sondern in der  
Fülle der Fähigkeiten, im Umfang der  
Visionen verbirgt sich bei ihm die Dämonie  
des Werkes. Und sie paart sich bei ihm ganz  
merkwürdig einer andern, scheinbar ganz  
bürgerlichen Tugend, nämlich seinem

handwerkerhaften, geduldig zähen Fleiß.  
Ich sagte früher schon, daß seinem Wesen  
äußerlich etwas Undämonisches beiwohne,  
eine gewisse schwere, sanfte, fast  
bäuerliche Langsamkeit, erinnernd an den  
zähen, gleichmäßigen Schritt, mit dem der  
Landmann bei Saat oder Ernte über den  
Acker stapft, und im künstlerischen Sinn  
äußert sich diese Bedächtigkeit des  
Fortschreitens auf ein unendliches Ziel in  
einem ehernen, granitenen Fleiß, einer  
fanatischen Sachlichkeit, in jenem »Nulla  
dies sine linea« der alten deutschen Meister.  
Tagtäglich sitzt Masereel mit dem Messer  
stundenlang vor seinem Tisch wie ein  
Goldschmied, wie ein Graveur, wie ein  
Uhrmacher, wie alle diese Urtüchtigen des  
gesunden, rechtschaffenen Handwerks, und  
wie jene liebt er sein Handwerk, in dem ja  
selbst etwas Mittelalterliches, Primitives,  
Antiquarisches ist. Er arbeitet heute in der  
vom elektrischen Licht überschütteten, von  
Untergrundbahnen durchwühlten, von  
tausend magnetischen Strömen  
durchflossenen Stadt Paris genau so, wie  
irgendein mythischer Urahne vielleicht vor

ihm die alten Holzschnitte von Thourout, jene frommen Bilderbogen, in einer kleinen Stube schnitt, mit derselben einfachen Technik, mit dem gleichen Messer in dem gleichen Holze, mit derselben unerschütterlichen und gleichmäßigen Geduld. Und er liebt diese Technik um der männlichen Freiheit vom Requisit willen. Alle die chemischen Fabriken, die Farben erzeugen, könnten stillestehen, die surrenden Webstühle, die Leinwand aus feinen Fäden binden, einstürzen, er würde gelassen weiter arbeiten. Denn er braucht nur ein Messer und ein quadratisches Stück Holz, um die Welt zu formen, ja selbst dies nicht einmal, denn in Genf, erinnere ich mich, hat er einmal selbst einen Birnbaum gefällt und mit der Axt zerschlagen und sich selber seine Holzplatte gesägt. Wäre er wie Robinson auf eine wüste Insel geworfen, er könnte dort nach drei Tagen ebenso arbeiten wie in seinem Atelier, er würde sich seine Blöcke schaffen (ich sage Blöcke: denn in seinem Tun ist irgend etwas vom Bildhauer, zu dem er geheimnisvoll hinstrebt) und würde in

ihnen alles noch einmal lebendig sein lassen. Er braucht keine Stimmung, er braucht keine Hilfe, kein Modell, kein Motiv mehr: Jahrzehnte könnte er noch so weiter schaffen, ohne den Kopf zu heben von seiner Arbeit, so voll ist sein Inneres erfüllt, so rastlos seine Geduld. Und doch hat er schon Tausende und aber Tausende von Gestalten und Formen ins Leben gestellt: im Scherze sagte ich oft, er könnte sich heute ein Haus oder ein Segelschiff aus den Scheitern von Holz, die er schaffend zu Bild und Geschehnis verschnitt, erbauen.

Gerade diese Zwiefalt scheint mir der besondere Reiz von Masereels Kunst, nämlich, daß sie in ihrer handwerklichen Technik so altvaterisch primitiv ist, genau noch dieselbe wie aus der Zeit der Blockbücher und Familienbibeln, und daß ihr Inhalt, ihr Eindruck, ihr Tempo, ihr Rhythmus so unerhört modern und zeitgenössisch ist. Er hat selbst einmal diese Zwiefalt in einem Bild dargestellt, das den Anfang seines Buches ›Erinnerungen an meine Heimat‹ bildet. Da steht er im

Selbstporträt in der Mitte zwischen zwei Welten, zwischen den beiden Flandern, zwischen dem sinnlichen, lebendigen von heute mit seinen Arbeitern, Maschinen und Riesenstädten, und dem andern der Vergangenheit, dem frommen, glockendurchklungenen der Kirchen und Klöster, wo gesenkten Blicks eine Nonne von der Ewigkeit träumt. Unablässig steht er auf diesem Kreuzweg zwischen Fleisch und Geist, zwischen Primitivität der Kraft und nervösestem Lebensgefühl. Denn auf den gleichen kleinen Platten, in derselben Technik, im selben Acht-Zentimeter-Raum, wo die alten Meister in starr gebundener, kaum aufgelockerter Form ihre Heiligenlegenden hinmalten, lodert bei ihm ein neues Element: das Kinobild. Seine Zeichnungen haben die Geschwindigkeit, die pulsende, springende Kraft der Kinobilder (die er unendlich hebt, er hat sogar selbst einen Film geschrieben), und fügt man sie zusammen, so sind sie genau wie ein Film rasend rasch und spannend und aufregend. Und durch jedes dieser Blätter mit ihrem einfachen Zweiklang

schwarz-weiß saust der ganze hitzige,  
nervöse Rhythmus unseres eiligen  
zwanzigsten Jahrhunderts. Das aber ist für  
ihn stärkster Anreiz, gerade in der härtesten  
farblosen Form, im Holzschnitt, auf  
engstem Raum die unerhörteste Fülle  
einzupressen, die Bewegtheit des  
Geschehens bis in die kleinste Spiegelung  
hinein in diese paar Zentimeter zu  
komprimieren. Darum sind auch diese seine  
Holzschnitte so unendlich gefüllt mit  
tausend Einzelheiten, Symbolen und  
Gleichzeitigkeiten. Bei dem ersten Anblick  
sieht man immer nur die Hauptsache, um in  
allmählichen Entdeckungen die  
verblüffendsten Paraphrasierungen und  
Kontrastierungen des Motives zu erspähen.  
Je länger man in sie hineinsieht, desto mehr  
findet man in ihnen. Ich selbst kenne sie  
seit beinahe zwanzig Jahren und werde nie  
müde, die Bücher und Mappen  
aufzuschlagen, nie noch habe ich sie aus  
der Hand gelegt, ohne irgendwo etwas mir  
bislang Entgangenes gefunden zu haben.

Aber trotz dieser Fülle bleibt sein Werk nicht ein bloßes Nebeneinander von Dingen und Dingen, von Formen und Formen, Masereel ist längst nicht bloß Illustrator von Büchern mehr: so hat er nur als ein Dienender fremder Kunst angefangen. Nun hat er sich frei zu schaffen, frei zu dichten begonnen, zuerst in geschlossenen Serien, wie sie auch schon Dürer, Goya und Callot schufen. In den letzten Jahren ist Masereel weit über das Reproduktive hinausgewachsen und hat einen neuen zeichnerisch-dichterischen Typus geschaffen, den Roman, die Novelle, die kleine Erzählung in Bildern ohne Worte; und nun wäre es umgekehrt an den Dichtern, zu diesen wortlosen Büchern eines Meisters den Text zu schreiben. Ich könnte mir Charles Louis Philippe oder Zola denken, die Masereels *'Passion d'un homme'* in meisterlicher Prosa erzählten, einen Christian Morgenstern, der die skurrilen Abenteuer seines *'Livre d'heures'* mit Versen versieht, und sein Lieblingsbuch *'Idée'* scheint mir so schön, daß ich im Augenblick gar keinen Dichter unter den

zeitgenössischen weiß, der diesen Roman in Worte umschreiben könnte. Denn jeder unserer Künstler-Dichter würde ihn zu künstlich, zu literarisch schreiben: das aber ist das Wunderbare an der Kunst Masereels, daß sie bei all ihrer Neuheit so eminent demokratisch ist, daß er wirklich »gute Bilder« in dem Sinne schafft, den Tolstoi bei den »guten Büchern« als Forderung stellt, nämlich, daß jeder sie verstehen kann, das Dienstmädchen wie der Künstler, der Student wie der Professor. Und wirklich, Masereels Zeichnungen gehören, wie Walt Whitmans Verse, einer imaginären Demokratie. Jeder kann sie verstehen. Ich würde mich getrauen, sie vor Arbeitern und Lehrjungen in Lichtbildern zu zeigen, ohne viel daran erklären zu müssen, und weiß andererseits, wie gerade die größten Künstler den ehrlichen Expressionismus seiner Blätter bewundern. Weil er die ganze Welt fühlt, wirkt er eben wieder auf die Gesamtheit, weil er keiner Klasse geistig angehört, ist er fähig, auf das Volk und die Völker zu wirken.

Dieser Wille zum Welthaften wächst unaufhaltsam mit seinem Werke mit der Kunst selbst. Immer glaubte man von Jahr zu Jahr, den weitesten Umkreis schon erreicht zu sehen, und immer wieder umkreist er in breiteren, umfassenderen Serpentinen die Sphäre der Wirklichkeit. Waren seine früheren Bücher groß, so ist sein letztes, »Die Stadt«, bereits monumental, ein Denkmal, ein unvergängliches, der modernen Großstadt mit ihrer Schicksalsfülle, ihren breitströmenden Menschenmassen und den tragisch aufgerichteten Kontrasten zwischen Armut und Luxus, Ausschweifung und Entbehrung, ein Pandämonium aller ihrer Leidenschaften. Mit diesem Werke ist der Bildner in ihm gewissermaßen vorgeschritten von der Sonate zur Symphonie.

Aber indes die graphische Bemühung ins Weite wächst, immer höhere Horizonte durch immer mehr Lichtkraft aufschließt, hat Massereel, der Künstler, gleichzeitig neue Elemente der Darstellung sich erobert,

nach der gewaltigen Form nun auch die Farbe. Sein Weg war langsam, denn Leichtfertigkeit ist diesem im Fleiße Beharrlichen vollkommen fremd. So ist er Schritt für Schritt, lange zögernd erst an die Malerei herangegangen, gleichsam auf Umwegen. Erst waren es gewissermaßen nur illustrierte Zeichnungen, die er schuf, Farbstiftblätter und versuchsweise Theaterkostüme, dann Aquarelle, in denen noch immer der Umriß und die graphische Geste dominierte, erst seit kurzem beginnt er nicht mehr in Formen, sondern in Farben zu dichten, und jedes Jahr, jeder Monat fast bedeutet leidenschaftlichere Annäherung an die Mysterien der Farbe. Es ist, als müßte er gleichsam einer Düsternis, einer ungeheuren Weltnacht diese selige Lust des Auges, die Lust an der Farbe entringen, und seine ersten Bilder tragen dieses Dunkel noch mit, die Schwere der Materie. Aber von Leinwand zu Leinwand, von Opus zu Opus wird das farbige Licht glühender und glühender, es überströmt die abteilenden, absondernden Formen und schon geht die gleiche Gewalt, die unwiderstehlich

überzeugende, von ihnen aus wie von seinen graphischen Blättern. Wenig in der neuen Malerei ist der seinen vergleichbar an Männlichkeit und Kraft, an gesunder, fast brutaler Sinnlichkeit: wer kann sie vergessen, diese Straßen von Paris, die Szenen am Hafen, der wie ein Wald gesehen ist, wie ein ungeheures, gar nicht mehr künstliches Stück Natur, wer seine Fischer mit ihrer Schwere des Leibes, der verhaltenen Wucht ihrer Kraft, wer die Frauen in den Kabaretts im grausigen Licht ihres Lasters? Eine so titanische Masse der Leistung sein graphisches Opus auch bedeutet, vielleicht war auch sie nur eine Stufe, von der sich jetzt seine Gestalt zu neuerem, höherem Ausblick ins unübersehbare Dasein erheben wird.

Das ist für mich die unvergleichliche Gewalt, die von Masereel ausgeht: Weltkraft, Fülle und unendliches Leben, von einer reinen und starken Männlichkeit getragen. Durch seine Blätter weht wahrhafter Weltwind, und man fühlt wie auf dem Vordersteven eines Schiffes die

Luft aus allen Fernen schwingen, die Kraft des Vorwärtstriebes und die tonisch belebende Wirkung, wie sie von Wind und Wellen, den freiesten Elementen, ausgeht. Er ist wohltuend wie alles Naturhafte, ein steigernder Künstler, ein beschenkender, stärkender, erfreuender Mensch, und selten habe ich so sehr wie bei ihm die Wahrheit von Emersons Worten empfunden: »Große Kraft macht uns glücklich.«

# Briefe an Frans Masereel

Salzburg, Kapuzinerberg 5  
29. III. 1920

Mein lieber Frans,

Ich war sehr glücklich mit Deinem Brief.  
Das Leben ist so ekelhaft, daß man vorzieht  
in der Sicht seiner Freunde zu leben. Du  
hast keine Vorstellung von der Depression,  
die hier aus jedermanns Mund hervorgeht  
wie ein übler Geruch. Die guten Leute  
haben endlich angefangen zu begreifen, daß  
man nach einem verlorenen Krieg sehr, sehr  
arm wird und diejenigen, die die ganze Zeit  
das Doppelte und Dreifache ihres Gehalts  
bezogen haben, wundern sich, wenn sie  
sehen, daß die Preise sich  
verhundertfachen. Mein Freund, wenn es  
nicht so traurig wäre, könnte man lachen:  
Du gehst in einen Laden um einen Bleistift  
zu kaufen; er kostet drei Kronen. Zwei Tage  
später gehst Du in den gleichen Laden um

den gleichen Bleistift zu kaufen, und er kostet bereits 12 Kronen. Ein Brief in die Schweiz wurde mit einer 25 Heller Marke frankiert; seit einem Monat ist das Porto auf eine Krone gestiegen und vom nächsten Monat an wird es zwei Kronen sein. Du kannst wohl verstehen, daß die Leute verrückt werden. All das ist zu schnell gekommen für ihre dummen Köpfe – ich hab's bereits seit zwei Jahren vorausgesagt!

Trotz allem, mein lieber Frans, würde Dir das Leben hier ungemein gut gefallen. Die Ernährung ist natürlich wenig zufriedenstellend, aber man bescheidet sich. In Deutschland ist man besser dran, nur fürchte ich, daß Du schwer Unterkunft finden wirst, wenn Du Dich in München niederlassen willst. Alles ist voll, die Leute warten ganze Monate und man ist übermäßig streng, besonders mit Ausländern. Aber die Idee ist ausgezeichnet. Du wirst sicherlich in Deutschland ungeheuer viel zu tun finden und Du wirst sehr bekannt werden, sowie Deine Bücher im Insel-Verlag und bei Kurt

Wolff erschienen sind. Nur weiß ich nicht ob der Verkauf von Büchern und besonders von illustrierten Büchern weitergehen wird; sie sind bereits jetzt furchtbar teuer. Und überdies, was für Schwierigkeiten! Es wird noch eine Weile dauern bis ›Zwang‹ herauskommt, in Leipzig fabrizierten sie Barrikaden anstelle von Bucheinbänden. Gott weiß wann die Ordnung wieder hergestellt sein wird. Für uns wäre es natürlich das größte Glück Dich in München zu wissen, denn wir sind nur zweieinhalb Stunden von dort entfernt und man könnte sich oft sehen. Vielleicht könntest Du Dich auf dem Land niederlassen, ein oder zwei Stunden von München weg, um dort ein friedliches Landleben zu führen und nur ein- oder zweimal im Monat in die Stadt gehen. Auf alle Fälle komm, um das Terrain auszukundschaften, und wenn Du über München kämst, würde ich die Reise machen um Dir zu helfen und Dich zu uns zu führen.

Du weißt, daß der Kongreß, der in Bern gehalten werden sollte, vielleicht hier stattfinden wird. Man wird sich vorher in der Schweiz treffen und ich würde mit Vergnügen hinkommen um Dich wiederzusehen, nur ist die Reise sehr, sehr teuer für uns. Es scheint, die guten Schweizer haben zu viele Geschäfte gemacht und ersticken in ihrem eignen Fett. Für Euch ist die Situation natürlich anders, da ihr von andren Ländern abhängt. Die Rettung für Dich wäre einen amerikanischen Verleger zu finden; ich bin augenblicklich in Verbindung mit einem, vielleicht kann ich etwas für Dich tun. Du könntest dort einen ungeheuren Erfolg haben, genug um Dir eine Reise um die Welt zu leisten, (diese schmutzige Welt, die man trotzdem sterblich liebt, die man bis in die Eingeweide umwühlen möchte mit Liebe und Zorn). Ich fürchte, daß die Situation für Jouve und Arcos schwieriger ist; was Dich betrifft, Du stehst gerade vor großem Ruhm. Widersetze Dich dem nicht aus falscher Bescheidenheit – mein lieber Frans. Ich habe meinen guten Instinkt

bewiesen; ich habe den Erfolg von Verhaeren, von Rolland und manchen Anderen vorausgesehen. Ich bin Deiner sicher und ich bin sicher, daß Du Erfolg nie mißbrauchen wirst. Mein Lieber, dies ist ein langer Brief für einen Schriftsteller, der gezwungen ist ein oder zwei dutzend Briefe per Tag zu fabrizieren; möge er Dir meine Freundschaft bezeugen. Meine Frau erwidert die Grüße Deiner lieben Familie von ganzem Herzen. Wir sprechen so oft von Euch. Dein Bild ist auf unserem Schreibtisch und macht uns große Freude – aber nicht so viel wie das Original selbst machen würde! Ich umarme Dich, mein lieber Frans.

Stefan

›Zwang‹ wird im April herauskommen!  
Viele Grüße an die Freunde.

Salzburg, am 10. Juli 1920

Lieber Frans, Verzeih, wenn ich Dir deutsch schreibe und diktiere, ich habe jetzt etwas reichlich zu tun und die Korrespondenz beginnt mich allmählich ganz aufzufressen. Ich habe gestern an Dich das Manuskript von zwei kleinen Novellen geschickt, die noch nicht in Buchform veröffentlicht sind, die aber zu meinen wichtigeren Sachen zählen und von denen ich mich freue, daß Du nun die Handschrift besitzt. Du wirst daraus ersehen, daß ich so wie Du auch ein ziemlich fleißiger Arbeiter bin: ich hoffe, es Dir noch in diesen Tagen durch Zusendung eines neuen Buches zu beweisen, das schon erschienen ist, von dem ich aber nur noch nicht die Exemplare bekommen habe. Den »Zwang« erhoffe ich auch für die nächste Zeit, er ist schon lange ausgedruckt und wird nur besonders sorgfältig gebunden. Die Insel macht diese Sachen erstaunlich schön und auch der »Ewige Jude«, auf den Kippenberg besonders viel hält, wird sicherlich Deine Stellung in Deutschland sehr befestigen. Leider scheinen die guten Zeiten des Buchabsatzes bei uns vorbei. Während man bisher nicht genug Papier

aufstreiben konnte, um alles zu drucken, was die Leute kaufen wollten, hat jetzt infolge der ungeheuren Preise eine Art Streik der Käufer eingesetzt. Aber immerhin wäre sehr ernstlich zu erwägen, ob Du nicht von der Schweiz herüber übersiedeln solltest, für Dich hätte Deutschland ein viel weiteres Feld als Frankreich, und ich glaube, Deine künstlerische Stellung würde hier viel besser und früher anerkannt werden.

Das Blatt, das Du mir geschickt hast, finde ich ganz wunderbar. Du bist ja einen kolossalen Schritt weiter gekommen, und ich kann mich kaum erinnern, je in acht Blättern so viel Leben und Schicksal zusammengedrängt gesehen zu haben. Dieses Blatt ist irgendwie flämisch in seiner Kühnheit, in seiner dämonischen Freiheit, und Du kommst immer mehr zu den eigentlichen Quellen Deiner Kunst zurück.

Däubler habe ich dringend beauftragt, Dich aufzusuchen, er ist nicht nur einer unserer besten Dichter, sondern auch einer der ersten Kunstkennner. Ich kenne ihn

persönlich nicht, aber ich weiß, wie viel er wert ist und hoffe, daß er auch für Dein Werk eintreten wird. Mein Buch über Rolland ist fertig, oder soviel wie fertig und erscheint gleichzeitig in England. Wir hoffen auf einen Holzschnitt von Dir, weil die Zeichnung für eine Reproduktion mir doch für zu intim scheinen will. Aber vielleicht gibst Du einmal eine eigene Portraitgruppe heraus, das wäre das schönste. Von unseren Freunden höre ich garnichts, außer einer Karte von Arcos und auf Umwegen, daß der kleine Sohn Jouves so krank war. Ich hielte für das beste, wenn er jetzt nach Frankreich zurückginge, wo eine so reine und leidenschaftliche Natur in der Literatur von äußerstem Werte wäre. Bei uns ist jetzt alles so wie bei Euch: der ideelle Zug in der Politik vollkommen niedergeschlagen, einzig Finanz- und Wirtschaftspolitik und diese von einer Torheit und Kleinlichkeit, daß man ihr am besten den Rücken dreht. Man gewöhnt es sich ordentlich ab, Zeitungen zu lesen und kehrt reuig zu seinen Büchern zurück.

Ich schreibe Dir bald wieder einmal  
ausführlich, für heute nur meinen innigsten  
Dank und viele Grüße für Deine Frau,  
Deine Tochter und Dich von meiner Frau  
und Deinem getreuen

Stefan Zweig

Salzburg, am 2. Juli 1921.

Lieber Freund!

Ich soll von der Salzburger künstlerischen  
Vereinigung, die hier eine große  
internationale Graphik-Ausstellung  
veranstaltet, Dir beifolgende Einladung  
übermitteln und das ist mir ein  
willkommener Anlaß Dir endlich zu  
schreiben, denn ich stehe schwer in Deiner  
Schuld.

Was die Einladung des »Wassermann«  
betrifft, so finde ich es natürlich lächerlich,  
daß sie jemandem im Ausland für eine

Originalgraphik 1 000 Kronen – etwa 9 Schweizer Franken anbieten und ich kann das auch gar nicht ernsthaft Dir empfehlen. Du kannst ihnen allenfalls ein noch nicht veröffentlichtes Blatt dieser Größe im Abzug (aber nicht im Original) schicken und ruhig das doppelte und dreifache verlangen. Die Ausstellung selbst wird sehr schön und sehr besucht sein, es wäre eventuell zu erwägen, ob Du sie nicht beschicken sollst. Im Notfalle kann ich jedenfalls meine eigenen Privatexemplare Deiner Bücher dort zur Ausstellung bringen, damit du jedenfalls vertreten bist.

Aber nun von diesen ärgerlichen Dingen weg zu den Wesentlicheren! Ich schulde Dir einen Dank für Deine letzten beiden Bücher, bin aber momentan so ganz in vielfacher Arbeit verhackt und eingefangen, daß ich Dir mit bestem Willen nicht einen langen französischen Brief schreiben kann, sondern an Deine deutschen Sprachkenntnisse appelliere.

Deine »Souvenirs« haben mich sehr ergriffen. Wer so wie ich, Belgien einmal innerlich erlebt hat in allen seinen Formen, weiß wie prachtvoll Du das wesentlichste herausgeschnitten hast. Ich sehe ganz deutlich die Entwicklung, die Deine Kunst nimmt und muß Dir gestehen, daß ich eine zeitlang gegen das Simultane der Darstellung, gegen die Fülle von Gleichzeitigkeit auf jedem einzelnen Blatt, ein gewisses Bedenken hatte. Bei Deinen früheren Büchern, besonders in »Idee« faßte matt noch mit dem ersten Blick das Wesentliche und seinen Rhythmus zusammen.

In den späten Büchern trägt sich das Auge erst allmählich einen – allerdings unermeßlichen Reichtum gleichzeitiger Details zusammen, meinem Gefühl widersprach das letztere schon der rein künstlerischen Wirkung und ich hatte das Gefühl, als hättest Du Dich trotz Deiner persönlichen Stärke ein wenig in die Pariser oder eigentlich internationalen theoretischen Experimente des sterbenden

Expressionismus hineinreißen lassen. In diesen »Souvenirs« wiederum bist Du zu einer glücklichen Lösung gekommen, indem Du immer in das Zentrum klare Einzelerscheinungen setzt und das episodische gleichsam als Arabesken in den Hintergrund verteilst, womit Du Dich ja an die ältesten und besten flämischen Traditionen anschließt. Hier hast Du eine neue Lösung gefunden und bist wieder ein Stück weiter gekommen. – Ich verstehe, wie sehr Dir das gerade zur Gefahr wird, was die andern nicht kennen, nämlich unter einer *Fülle* der Formen, der Visionen, geradezu zu leiden. Für Dich ist es heute beinahe notwendiger fortzulassen als hinzuzuerfinden und ich bin überzeugt, daß Du da noch lange nicht am Ziele bist.

Ich habe schon lange Colin einen zusammenhängenden Aufsatz über Dein Werk versprochen, es drängt sich aber immer wieder viel eigenes dazwischen. Das wichtigste aber ist, den richtigen Schwung zu haben, und daß ich Dich wieder einmal sehe und ich erinnere Dich dringend und

dringlich an Deinen versprochenen Besuch.  
Im Sommer kommt Jouve her – das ist  
gerade eine unglückliche Zeit, weil da viel  
Tumult und Unruhe herrscht, aber  
September und Oktober ist es herrlich und  
schön hier und Du würdest es nicht  
bereuen.

Ich hoffe, Du hast Rolland besucht. Ich  
fürchte, er ist jetzt sehr allein und ich weiß,  
daß ihm die Anwesenheit von Freunden  
jetzt sehr sehr wohltun kann.

Herzlichst Dein Stefan

[undatiert, vermutlich 1925]

Mein lieber Frans,

Ich danke Dir für Deinen lieben Brief –  
auch ich hatte große Lust Dir zu schreiben.  
Aber leider nimmt die Korrespondenz in  
einem erschreckenden Ausmaß zu und die  
Freude andererseits nimmt ab. Ich bin oft der

Literatur ein wenig müde; noch ein Buch und noch und noch eines und das Leben geht vorbei, die Jugend vergeht und man schreibt mehr und mehr Bücher! Wenn man einmal bewiesen hat, daß man gute Bücher schreiben kann, dann fehlt die beglückende Erregung und das Ganze wird zum Handwerk. Mein Lieber, es ist fast 25 Jahre – ein Vierteljahrhundert – her, seit ich meine ersten Verse veröffentlicht habe – und im Grunde meiner Seele hätte ich Lust, die Schriftstellerei beiseite zu lassen und zu reisen. Aber der Erfolg, die ›Pflicht‹ wird zur Kette, zur goldenen Kette, wenn Du willst – eine Freude für andere, aber ich (Du kennst mich), der ich nicht für einen Groschen Ehrgeiz und Stolz besitze, habe Sehnsucht nach meinem einstigen Leben, anonym, abenteuerlich, unstet und sorglos. Von allen Autoren, die ich kenne, bin ich vielleicht der, der seinen sogenannten Erfolg am meisten verabscheut. Ich glaube, daß Erfolg das Leben und den Charakter verdirbt und daß anonymes Leben das wirkliche ist. Ich hätte Lust, einen anderen

Namen für mein Privatleben anzunehmen und eine neue Haut wachsen zu lassen.

Du bist einer der Wenigen, die mich verstehen. Die Anderen sagen mir, daß ich Erfolg habe und daß sie mich beneiden ohne zu wissen, wie sehr alles öffentliche Leben mich anekelt. Mein Lieber, wie wäre es, wenn wir wie zwei Jungens zusammen für vier oder sechs Wochen nach Spanien reisten, was hältst Du davon? Du brauchst nur ein Wort zu sagen, und ich komme im Frühling.

Ich bin sehr neugierig, Deine Holzschnitte für das ›Liber Amicorum‹ zu sehen. Es wird sehr schön werden, dieses Buch, und ich bin stolz, diese Idee gehabt zu haben, die unseren Freund ehren wird (dessen Freundschaft eines der seltenen Dinge ist, an denen ich mit ganzer Seele hänge).

Da ich mit den verschiedensten Pflichten überhäuft war, habe ich vergessen, ›Ville‹ voraus zu bestellen. Wenn noch ein verfügbares Exemplar existiert, bitte den

Herausgeber, mir eines von der gewöhnlichen Ausgabe zu schicken mit der Rechnung. Ich werde sie sofort begleichen. Ich arbeite augenblicklich an einem neuen Band Erzählungen, und ich bin dabei, eine Komödie vorzubereiten basierend auf einem alten und sehr schlechten englischen Lustspiel aus der Zeit Shakespeares. Es wird eine Posse sein, die das Geld verspottet, die, die es besitzen und die, die es verachten. Wenn dies gelingt, wird es sehr amüsant sein – auf alle Fälle amüsiere ich mich während der Vorbereitung. Sie enthält nicht ein Wort über Liebe, alles dreht sich um das Gold.

Ich bin ungeduldig den zweiten Band Jean-Christophe zu sehen und den Eulenspiegel. Ich werde mich in drei Wochen nach Italien zurückziehen, um die Komödie in Angriff zu nehmen. Aber vielleicht werde ich noch dieses Jahr nach Paris kommen.

Dein alter Stefan

Grüße an Deine Frau.

Salzburg, Kapuzinerberg 5  
am 8. November 1926.

Lieber Frans!

Ich sehe heute mit Freude einen Aufsatz von Holitscher über Dich in der »Literarischen Welt« und freue mich über jedes Zeichen der Liebe, das Dir gilt. Du hast jetzt in Deutschland eine ganze Welt für Dich und solltest einmal herüber kommen, um Deine Wirksamkeit zu spüren. Mache es doch möglich!

Heute komme ich mit zweierlei: erstens schicke ich Dir meine Bearbeitung des »*Volpone*«, wobei ich Dir im Vertrauen mitteile, daß in dieser bösen Farce von Ben Jonson keine zehn Worte übrig geblieben sind, sondern alles von mir ist. Das Stück hatte vorgestern einen großen Erfolg im Burgtheater und wird jetzt viel gespielt werden. Ich habe ein sicheres Vorgefühl, daß es Dir gefallen wird, weil es vehement

unter einer scheinbaren Sorglosigkeit ist. Bei der Aufführung haben sich die Leute mehr an das Heitere gehalten, was natürlich dem Erfolge sehr gut war, mir ist daran wichtig die Satire, die unbarmherzig gegen die Zeit geht. Lies es und habe möglichst Deine Freude daran. Meine Novellen hast Du hoffentlich erhalten.

Und nun mein lieber Freund, – erschrick nicht! – eine geschäftliche Angelegenheit. Du wolltest seinerzeit einen *Holzschnitt von meinem holden Antlitz* machen und dieser Wunsch ist jetzt von drei Seiten rege geworden, erstens möchte mein Verlag einen haben, zweitens soll jetzt in Rußland eine Gesamtausgabe meiner Werke erscheinen (die Novellen sind in vielen Tausenden verbreitet, manche bei drei Verlegern zugleich erschienen) und da möchte ich statt einer Fotografie einen Holzschnitt von Dir. Nun ist es zu umständlich da eigens nach Paris zu kommen, aber erstens hast Du mein Gesicht, wie ich Dich kenne, gut in Erinnerung, dann wurden vor zwei Tagen in

Wien zwei ausgezeichnete Fotografien von mir gemacht, die ich Dir schicke. Könntest Du sie, mein Lieber, baldigst anfertigen? Ich kann Dir dank der Vereinbarung mit dem Verlag dafür *200 Mark (zweihundert)* zusprechen, im Notfall sogar mehr.

Ich weiß, Du bist ein geplagter Mann und ich wende mich eigentlich schweren Herzens an Dich, aber ich kenne andererseits Deine gute Freundschaft und weiß, daß so wie *ich Deinem* Werk, auch *Du dem meinen* gern verbunden bist und wir uns einer des andern nicht schämen.

Herzlichst Dein alter getreuer  
Stefan

Gruß Deiner Frau und Charlotten

Salzburg, Kapuzinerberg 5  
29. Juni 1928

Mein lieber Frans!

Ein Buch von Dir ist immer ein Festtag,  
und es gibt eine kleine Boxszene zwischen  
mir und meiner Frau, wer es zuerst besehen  
darf. Aber welches Vergnügen auch, Deiner  
Fantasie bis in den Weltraum hinein zu  
folgen und mit freundschaftlichem Stolz zu  
spüren, daß das Erfinderische Dich nicht  
verläßt, sondern sich immer fantastischer  
und verwegener ausformt. Auf seine  
Freunde stolz sein zu dürfen, außerdem daß  
man sie liebt, gehört zu den paar exquisiten  
Dingen des Daseins: schade, daß so selten  
einem die Freunde den Gefallen tun!

Nun noch dies: Ich beabsichtige, im  
Sommer nach Belgien zu fahren und zwar  
möchte ich gerne in die Nähe von Ostende  
oder nach Ostende selbst. Die kleinen  
Plätze sind mir widerlich durch  
Kleinbürgerlichkeit und Kinderanhäufung.  
Ich brauche – erinnere Dich an Boulogne! –  
einen Hafen mit Schiffen und wirklichen  
Menschen und eine Stadt. Da hängen nun  
zwei Fragen daran: 1. soll ich in Gand  
Deinen Vater aufsuchen und wie ist seine  
Adresse? 2. soll ich versuchen, in Brüssel

oder sonstwo etwas für Deine Sache zu tun? Ich erhalte gerade heute eine Aufforderung, in Brüssel im Palais des Beaux-Arts einen Vortrag zu halten, und ich werde darum wahrscheinlich mit den Herren zu konferieren haben. Du magst Dir den Schrecken denken, wenn ich ihnen nicht mehr und nicht minder als einen Vortrag über Dich unter anderem vorschlage. Ich bin neugierig, wie sie darüber denken werden.

Leb wohl und sei vielmals gegrüßt! Wenn ich im Herbst nach Paris komme, so freue ich mich schon sehr, diesmal auch Deine Bilder zu sehen.

Innigst  
Dein Stefan

am 13. Juni 1931 Salzburg, Kapuzinerberg  
5

Lieber Freund!

Ich bin sehr glücklich, wieder von Dir zu hören, wir haben oft und immer liebenvoll an Dich gedacht, und ich sprach jüngst erst mit dem Bruder Reinharts davon, wann die feierliche Enthüllung Deiner Arbeiten stattfindet. Es ist gar nicht ausgeschlossen, daß ich komme, entscheidend für mich wäre nur, ob ich bei diesem Anlaß Rolland sehen kann oder nicht, der jetzt noch in Zürich ist, aber sehr müde und bedrückt wegen der Gesundheit seines Vaters und seiner Schwester. Ich weiß nicht recht, ob wir ihm jetzt willkommen wären, obwohl wir beinahe die letzten sind, die ganz und unverbrüchlich zu seinem engeren Kreise gehören. Du hörst noch davon.

Ich bin furchtbar neugierig, was Du jetzt machst und möchtest gern von der momentanen Masereel-Baisse profitieren und die Honorare für »Fouché« in Öl anlegen, freilich in solchem, das gerade Du zu Deinen Farben verwendet hast. Hier in Österreich und Deutschland herrscht eine beispiellose Pleite und zwar in Dimensionen, von der Ihr Euch im

goldunterkellerten Frankreich keine richtige Vorstellung machen könnt. Natürlich sind wir alle davon gestreift, auch die Bücher verkaufen sich nicht mehr so wie dereinst in der seligen Zeit, aber immerhin hat sich der Radius meiner Wirkung soweit gespannt – Spanien, Italien, Rußland, Amerika – daß ich ungerecht wäre, wollte ich klagen! Natürlich arbeite ich – was soll man anders tun? – und zwar an einem Roman, von dem ich noch nicht weiß, ob er etwas wird oder nicht. Im Sommer verkrieche ich mich an einen kleinen Ort, um diese Beschäftigung fortzusetzen. Mir graut immer mehr vor aller Öffentlichkeit, und mein pessimistisches Gefühl in allen politischen Dingen behält in einer erschreckenden Weise recht. Wir Rollandisten, die nie an die Europäer Briand und Stresemann, an die Berufspolitiker und Völkerbundsbüros geglaubt haben, sehen unser Mißtrauen in gräßlicher Weise bestätigt. Ex oriente lux, nur von Rußland her kann eine Auffrischung in dieses morsche Gebäude Europas kommen (in dem wir doch so gern

und früher so heiter gewohnt haben). Aber laß Dich nicht entmutigen, wenn jetzt der Kunsthändel schlechter geht. Viele Maler, die nie Maler waren, hören jetzt auf, es zu sein, ebenso viele Schriftsteller. Und die es wirklich sind, werden es bleiben und in dieser Reinigung der Atmosphären erst sichtbar werden.

Lieber Frans, zu den guten Dingen, die ich mir manchmal ausdenke, gehörte einmal ein Tag, zwei Tage mit Dir allein am Meer oder in einer Stadt oder auf einer Reise zu sein. Es ist zu wenig, so wie wir uns sehen, bei einem Abendessen in der Familie auf zwei Stunden, auf drei Stunden, vielleicht kriegen wir das einmal wirklich zusammen. Was ich am liebsten täte, wäre, daß wir in diesem Herbst zusammen auf zwei Monate nach Rußland fahren und dorten zusammen ein Buch machen, Darstellung und Zeichnung. Ich garantiere Dir, daß das Buch über die Welt ginge. Bitte, betrachte dies nicht als eine vage Träumerei, sondern denke Dirs gut und genau durch. Am liebsten wäre mir Oktober, November, ich

habe allerhand Gründe, um diese Zeit nicht zuhause zu sein.

Lebe wohl und grüße die Deinen!

Dein Stefan

Salzburg, Kapuzinerberg 5 am 18. Januar  
1933

Lieber Freund!

Du bist ja ein furchtbar gut funktionierender Empfangsapparat für Grippen, Dir diesen Luxusscherz alle zwei Jahre zu leisten. Hoffentlich ist nun schon alles vorbei. Mit Kippenberg habe ich gesprochen, er möchte leidenschaftlich gern (und will sich deshalb mit dem Transmare-Verlag ins Einvernehmen setzen) zur Einführung einer Deiner früheren Sachen, etwa »Idee« in der Inselbücherei zu 80 Pfennig bringen, und ferner Deine neuen Bücher. Er erwartet da konkrete Vorschläge,

da er nicht weiß, wieweit Du noch an den Transmaren gebunden ist. An *Buch-Illustrationen* glaubt er zur Zeit nicht mehr, wohl aber an ganze Novellen und Romane ohne Worte, wie Du sie geschaffen hast. Ich bin überzeugt, daß Du mit ihm ins Reine kommen wirst und wenn es soweit ist, nehme ich die Verhandlungen selbst in die Hand.

Es wäre wirklich schade, wenn Du Dein Atelier aufgeben würdest, denn die schwerste Zeit ist wohl schon vorbei. Wäre es nicht eigentlich klüger, Du würdest Dich an eine der zahlreichen englisch-amerikanischen Agenturen wenden und es lieber für ein Jahr oder ein halbes Jahr vermieten und mit dem Geld freizügig in die Welt fahren, nach Spanien oder Rußland? Man muß sich auffrischen und erneuern und selbst Du, der Du jünger bist als ich, hast nicht mehr viel Zeit dazu. Lasse Dich aber nur nicht innerlich davon berühren, daß die äußeren Verhältnisse keine ganz glücklichen sind, ich habe das Gefühl, daß die Welt langsam wieder in Schwung

kommt und besonders im Kunsthandel die Depression hauptsächlich darauf beruht, daß man heute kaum international etwas kaufen kann, weil die Überweisungen nicht gestattet sind. Die Werte aber sind innerlich unberührbar – im Gegenteil, je mehr sich die Fabriksware verbilligt und alles was mechanisch erzeugt wird, umso mehr muß das was nur individuell gemacht werden kann, in der Wertung stehen.

Ich ruhe mich jetzt auf den Lorbeeren  
meiner »Marie Antoinette« noch immer aus  
und habe nur eine kleine Oper für Richard  
Strauss gemacht, an der der alte Meister  
wacker komponiert. Tausend Grüße Deiner  
lieben Frau und Dir, von Deinem

Stefan

Salzburg, Kapuzinerberg 5  
am 15. April 1933

Lieber Freund!

Ich müßte Dir sechs Briefblätter schreiben, denn seit dem Tage, wo wir [uns] sahen, hat sich die Welt reichlich verändert. Nach Schweden bin ich natürlich nicht gegangen und das war sehr klug, denn man hätte das natürlich als Flucht deklariert oder als Anmaßung, daß wir es überhaupt noch wagen, ein Wort in deutscher Sprache zu sprechen. Vielleicht hast Du das gestrige Dekret der deutschen Studentenschaft gelesen, die auffordert, aus allen Privatbibliotheken alle »undeutschen« Bücher verbrennen zu lassen (auch die Studie über Dich gehört dazu) und daß in Hinkunft wir unsere Bücher zuerst hebräisch erscheinen lassen und allenfalls davon Übersetzungen erlaubt werden. Du lachst wahrscheinlich wenn Du dies liest, aber die Haßpsychose in Deutschland ist so, daß dies buchstäblich wahr ist und in der deutschen Studentenschaft als Befehl verkündet wird. Was sonst geschieht, spottet jeder Beschreibung, jede Art von Recht, Freizügigkeit ist in Deutschland aufgehoben, und es wird nur ganz kurze Zeit dauern, und wir haben in Österreich

das gleiche Schicksal. Was man dann tun wird, ist unklar, ich habe die stärkste Abneigung, Emigrant zu werden und würde das nur im äußersten Notfall tun, denn ich weiß, daß alles Emigrantentum gefährlich ist, man macht dadurch die Zurückgebliebenen zu Geiseln und erschwert ihnen das Leben. Jetzt wären die Verhältnisse für uns noch viel fürchterlicher als im Kriege, dort war wenigstens die Entschuldigung einer Psychose aus wirklicher Gefahr, während hier eine rein provokatorische Haltung vorliegt, die auch über kurz oder lang zu den schwersten internationalen Konflikten führen muß. Alle diese national-antisemitischen Exzesse sind ja vorläufig nur da, um das Volk zu beschäftigen und auf billige Weise zu begeistern. Nach und nach wird aber die Regierung außenpolitische Erfolge unbedingt brauchen und dann sehe ich wirklich verhängnisvolle Entwicklungen voraus. Seit zwanzig Jahren, seit 1914 ist alles was geschehen ist, der Krieg, der Frieden von Versailles, gegen die Vernunft geschlossen und für uns, die mit einem

unerklärlichen Optimismus immer wieder an Aufstieg, Einigung geglaubt haben, der Beweis erbracht, daß wir falsch gedacht haben und daß vielleicht die Hälfte, oder vielleicht die ganze Mühe vergeblich gewesen sind. Am ärgerlichsten bei allem aber ist, daß man unter dieser täglichen Gehässigkeit, den Bedrohungen und Spannungen nicht recht arbeiten kann. Aber vielleicht gewöhnt man sich auch daran. Man muß nur lernen, innerlich zu resignieren, härter, strenger, abgeschiedener und vielleicht auch gleichgültiger zu leben.

Sei vielmals gegrüßt von Deinem getreuen

Stefan Zweig

Lyncombe Hill, Bath

20. 11. 1940

Mein lieber Alter,

Ich habe Dir lange nicht geschrieben, aber ich schreibe nicht gern über Grenzen hinweg, und überdies hoffe ich im April für eine Vorlesung in Frankreich zu sein.

Natürlich wird es eine Menge von Schwierigkeiten zu überwinden geben – eine Reise nach Frankreich heute ist viel komplizierter als eine zum Nordpol früher, und dazu kommt noch eine Charakterschwierigkeit – es liegt mir nicht zu bitten, Behörden zu bestürmen und Freunde zu mobilisieren; aber ich tue was ich kann. Ich brauche eine freundschaftliche Atmosphäre so nötig wie ein Anregungsmittel. Ich habe hier wenige wirkliche Freunde, eben Freunde von früher wie Fleischer und Friedenthal, aber wenig intimen Kontakt mit Schriftstellern – die Künstler haben weder die Gabe noch den Willen für freundschaftliche Mitteilsamkeit. Ich habe große Sehnsucht nach Frankreich.

Mein Freund, nach diesem Krieg werden wir eine andere Welt sehen. Ich weiß nicht, ob es eine bessere Welt sein wird, und ob wir, die wir immer Vergleiche mit der alten

anstellen, in ihr glücklich sein werden; aber es geht jetzt nicht mehr um Glück und sich Wohlfühlen; man muß dieses kleine innere Gebiet verteidigen, unsere persönliche Freiheit, wie schwer es immer sein mag, auch nur einen Zoll davon zu bewahren. Ich arbeite, ich habe (aus Verzweiflung) ein großes Gemälde angefangen – einen »Balzac« in zwei dicken Bänden, einen über sein Leben, den anderen über sein Werk. Es wird das erste vollständige Buch über Balzac sein, vorausgesetzt daß ich am Leben bleibe und daß ich die nötige Kraft und Ausdauer habe. Ich werde noch anderthalb oder zwei Jahre dazu brauchen und wir wollen hoffen, daß es seiner würdig sein wird und Deines Freundes

Stefan Zweig

Freundliche Grüße an Deine Frau!

Editora Guanabara Rua do Ouvidor 132  
Rio de Janeiro,

23. November 1940

Mein lieber Freund,

Endlich habe ich Deine Adresse auf dem Umweg über New York erfahren. Du kannst Dir vorstellen, wie sehr ich mich gefreut habe, Nachricht von Dir zu erhalten. Ich selbst habe England Ende Juni nach den üblichen Schwierigkeiten verlassen und ich weiß jetzt nicht, was aus meinem Haus, meinen Büchern und meinen angefangenen Arbeiten geworden ist. Im Unterschied zu Anderen bin ich für einige Zeit hierher nach Brasilien gegangen, dann habe ich Literaturvorträge in Argentinien gehalten, was sogar sehr vorteilhaft war, da ich dort ein großes Publikum habe, und nun bin ich nach Brasilien zurückgekehrt, das ich leidenschaftlich liebe. Es hat die schönste und abwechslungsreichste Landschaft mit den herrlichsten lokalen Farben, die man sich vorstellen kann, und ich fühle mich so wohl hier wie es in diesen schrecklichen Zeiten möglich ist. Ich habe vor, im Februar, wenn es hier zu heiß wird, für

einige Zeit in die Vereinigten Staaten zu gehen und dann, wenn der Krieg noch nicht beendet ist, hierher zurückzukehren. Ich mag New York nicht sehr, wo jetzt die ganze Emigration sich trifft und wo das Leben teuer und kommerziell ist. Für Dich als Maler ist das anders. Hier würdest Du Dich wundervoll inspiriert fühlen, Du würdest das Land lieben und die Leute, die charmant sind. Nur fürchte ich, daß die Möglichkeiten, Geld zu verdienen, hier sehr beschränkt sind, ausgenommen in Argentinien, wo ich immer eine Ausstellung für Dich arrangieren könnte. Auf alle Fälle wüßte ich einen Buchhändler in Buenos Aires und eine Galerie für Deine Holzschnittbücher, wenn Du sie noch zu Deiner Verfügung hast. Ich glaube, man bemüht sich um Dich in New York und ich bezweifle nicht, daß man Erfolg haben wird. Wenn Du dennoch vorziehst, hierher nach Brasilien zu kommen, schreib mir und gib mir alle notwendigen persönlichen Angaben über Dich selbst und Deine Frau. Obwohl es im allgemeinen sehr schwierig ist ein Visum zu erhalten, glaube ich sicher,

es arrangieren zu können für eine Person von Deiner Bedeutung. Von unserem Freund Villeneuve-Vézelay habe ich nicht ein Wort gehört. Ich habe ihm geschrieben, aber ich weiß nicht ob mein Brief ihn erreicht hat. Verzeih die anscheinende Kühle dieses Briefs. Du kennst meine Gefühle für Dich, aber es war nötig klar zu sein, und alle anderen Dinge lassen wir bis zu unserem Wiedersehen.

Von ganzem Herzen

Dein alter Stefan

c/o Editora Guanabara 132 Rua Ouvidor  
Rio de Janeiro  
1. August 1941

Mein lieber Frans,

Ich erhielt Deinen Brief vom 14. VI. hier in New York gerade zwei Tage ehe ich nach Rio zurückkehren muß. Ich hatte eine lange

Korrespondenz mit dem kolumbischen Botschafter in Buenos Aires, der ein persönlicher Freund von mir ist. Er hat vom Präsidenten von Kolumbien sofort die Antwort erhalten, daß Dein Visum für Kolumbien genehmigt ist und daß der Konsul in Marseille es Dir und Deiner Frau geben wird. Herr Engel hatte als erster diese Möglichkeit vorgeschlagen und er hat Dir telegraphiert. Mein Lieber, ich weiß, daß Kolumbien weit weg ist und recht klein, aber es war notwendig, ein Visum für Dich in Eile zu beschaffen und mit ihm kannst Du Durchgangsvisen für Brasilien und Argentinien erhalten. Ich werde in einem Monat in Brasilien sein und ich kann Dir fast versprechen, daß Du auch für dort ein Visum haben wirst – versuche für den Augenblick ein Durchgangsvisum Portugal-Brasilien zu bekommen. Wenn Du erst da bist, habe ich genug Einfluß Dir ein Dauervisum zu beschaffen. Und was für ein wunderbares Land! Was für Möglichkeiten! Ich hoffe dorthin zurückkehren zu können – man weiß nie bis zum letzten Augenblick ob nichts dazwischen kommt. Ich bin sehr

deprimiert, sehr müde! Ich habe eine Selbstbiographie geschrieben, auch mit Erinnerungen an Dich. Aber wann wird man wieder leben und arbeiten können? Mein Lieber, Du kannst sicher sein, daß ich für Dich alles nur irgend Mögliche tun werde. Meine Frau und Friderike, die wir gestern sahen, senden Euch beiden die besten Grüße.

Dein Stefan

Viele Grüße an Vézelay.