



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Warstat, W.: Die Futuristen

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die vielen Gradationen u. Formalitäten werden Preußen dann wohl eine passende Gelegenheit des Ausscheidens bieten. Bis dahin ist Preußens Aufgabe, die „der erkannten Wahrheit u. Ueberzeugung nichts zu vergeben, sondern dieselben unummunden, furchtlos und ehrlich auszusprechen“.

Die Frage, ob beide Länder Einen oder zwei Staaten bilden sollen? mag ich nicht entscheiden. Ich neige bestimmt für die Einheit, es werde mich freuen, wenn sie beliebt wird. Wird das Gegentheil beschlossen, so tröst' ich mich leicht darüber, denn das ist, wie mir bedünkt, recht eigentlich eine Convenienzfrage, namentl. für Rußland u. Oestreich, u. werde ich Sie, lieber Louis, darüber später noch instruiren lassen. Meine *Conditio sine qua non* kann mit Trennung u. Vereinigung zu gleichem Maaße erfüllt, zu gleichem Maaße verworfen werden. Vale.

F. W.



Die Futuristen

Von Dr. W. Warstat-Altona



Wenn man die Bilder der Futuristen zum ersten Male sieht und die stolz-verstiegenen Phrasen ihres Manifestes durchliest, die hinter einer Fülle von gewollt hochtrabenden, teils aber auch rührend unbehilflichen Worten die künstlerischen Ziele dieser neuesten Propheten der Bewegung mehr verhüllen als klarlegen, so ist man geneigt, mit einem Lächeln und Achselzucken an beidem vorüberzugehen. Ich habe allerdings auch schon Leute gesehen, die unter lautem Lachen ihren Spott mit den rätselhaften Bildern trieben und die durch pathetische Deklamation der Phrasen aus dem Manifeste die Lächerlichkeit und Ungereintheit mancher dieser Ergüsse sehr gut zum Ausdruck zu bringen wußten.

Hohn und Spott ist auch der Grundton der meisten Äußerungen, die über die Futuristen in die Öffentlichkeit gelangt sind. Und die jungen Maler, von denen „die ältesten dreißig Jahre alt sind“, haben diesen Spott selber herausgefordert, nicht nur durch die lächerlichen Übertreibungen ihres Prinzips — genaueste Beobachtung und Darstellung aller Einzelphasen in der Bewegung —, sondern auch durch die allzu kämpferische Art ihres Auftretens. Allerdings — künstlerischer Sturm und Drang ist ja stets gleichbedeutend mit dem Kampf gegen das Alte, Gewohnte, Festgegründete. Das Neue braucht Platz und glaubt diesen Platz an der Sonne sich nur auf Kosten des Alten und Anerkannten erkämpfen zu können. Diese Erscheinung ist uns zwar längst aus der Geschichte aller Künste bekannt; dennoch aber sind wir nicht imstande, sine

ira et studio, mit vollendeter Leidenschaftslosigkeit den Vorgängen gegenüberzustehen, wenn dieser Kampf sich in der Gegenwart neu entzündet, und zumal wenn der Angreifer zu so lächerlich-gewaltigen Schlägen ausholt, wie die Futuristen es tun.

Sie „wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören, den Moralismus bekämpfen, den Feminismus und alle opportunistischen und Nützlichkeit bezweckenden Feigheiten.“ Das Wichtigste aus diesem ganzen Programm ist aber den Malern unter den Futuristen der Kampf gegen die Museen, d. h. den Inbegriff und die Gesamtheit der bisherigen bildenden Kunst. „Museen, Kirchhöfe! . . . Wirklich identisch sind sie im finsternen Berühren ihrer Körper, die einander nicht kennen. Öffentliche Schlafstellen, wo man auf ewig verhassten und unbekanntem Wesen gegenüber schläft. Reziprokes Ungefühl der Maler, die sich mit Linien- und Farbenschlägen gegenseitig in demselben Museum töten.“ Daher rufen die Futuristen sich gegenseitig zu: „Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! . . . Da sind sie! . . . Da sind sie ja! . . . Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen! . . . Ha! Laßt sie dahintreiben, die glorreichen Bilder! Nehmt die Spitzhacken und Hammer! Untergrabt die Grundmauern der hochhehrwürdigen Städte!“ So schleudern sie, „auf dem Gipfel der Welt stehend“, ihre Herausforderung „den Sternen zu“.

Das ist ein fatales Pathos, fatal auch deswegen, weil seine Gesuchtheit zugleich als Reklame wirkt und weil überdies auch die künstlerischen Übertreibungen der Futuristen auf das große Publikum nicht anders wirken als eine geschickte Reklame. Das Publikum sucht das Neue um jeden Preis, und wenn es das Berrückte wäre. Die Futuristen aber verkünden das Neue um jeden Preis — bleibt für uns die Aufgabe, zu untersuchen, ob es wirklich etwas ganz und gar Berrücktes ist.

Unter den Futuristen gibt es nicht nur Maler, sondern auch Dichter. Nur die ersten sollen uns hier interessieren. Für den Stil der letzten möge die Art als charakteristisch gelten, wie beide Künstlergruppen ihre künstlerischen Ziele in ihrem Manifeste in Worte kleiden. Sie wollen, so sagen sie, „die aggressive Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den gymnastischen Schritt, den gefährvollen Sprung, die Ohrfeige und den Faustschlag preisen.“ Die Schönheit der Bewegung, speziell die „Schönheit der Schnelligkeit“ glauben sie neu entdeckt zu haben. Die künstlerische Darstellung der Schnelligkeit, der schnellen Bewegung, das ist das künstlerische Problem, das sie auf ihre Art zu behandeln suchen. Sie drücken sich aber auch auf ihre Art aus und sagen: „Wir werden die arbeitbewegten Mengen, das Vergnügen, die Empörung singen, die vielfarbigen, die vieltönigen Brandungen der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; die nächtliche Vibration der Arsenale und Zimmerplätze unter ihren heftigen, elektrischen Monden; die gefrässigen Bahnhöfe voller rauchender Schlangen; die durch ihre Rauchfaden an die Wolken gehängten Fabriken; die gymnastisch

hüpfenden Brücken über der Messerschmiede der sonndurchflimmerten Flüsse; die abenteuerlichen Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen stampfen wie riesige, mit langen Röhren gezügelte Stahlrosse, und den gleitenden Flug der Aeroplane, deren Schraube knattert wie eine im Winde wehende Flagge, und die klatscht wie eine beifallstobende Menge.“

Auf eine so blumige Ausdrucksweise müssen wir natürlich bei unseren kunsttheoretischen Erörterungen verzichten und kurz und gerade heraus noch einmal feststellen: die Darstellung schneller Bewegungen jeder Art ist das künstlerische Problem, das sich die Futuristen stellen. Wenn man nun die Bilder der Maler unter ihnen betrachtet, so muß man gestehen, daß Ansätze zur Lösung dieses Problems darin wohl vorhanden sind. Umberto Boccionis großes Gemälde „Die erwachende Stadt“ erscheint dem Blick zuerst als ein gewaltiges Gewirre von Farben, als ein Chaos von sprühenden, blauen und roten Farbtönen. Dieses Chaos ordnet sich erst nach längerer Betrachtung, vielleicht erst mit Hilfe einer Erläuterung — die Futuristen geben im Katalog ihrer Ausstellung allen ihren Bildern Erläuterungen bei — zu einigermaßen sinnvollen Einzelheiten. Da entwickelt sich in leuchtendem Rot ein gewaltig gebäumter Pferdehals, ein Kopf mit schnaubenden Nüstern, überragt von einem blauen Kummel, das sich hoch über der Mähne aufstürmt. Solcher Pferdehäupter lassen sich in der Umgebung noch mehr — nicht sehen, aber ahnen. Auch der Führer des Pferdes tritt aus dem Farbgewimmel hervor, wenn man länger zusieht, im Hintergrunde taucht für einen Augenblick das Gelb eines Straßenbahnwagens auf, das Ganze aber verflimmert und verflattert wieder in einem Meer von sprühender Farbe, die schwer arbeitenden Pferde und ihre Führer, die vorüberhuschenden Gefährte, die Wagen, die sonnenbeschienenen Häuserfronten. Der Maler hat auf jede Modellierung der gegenständlichen Formen verzichtet, während die künstlerischen Lösungen des Bewegungsproblems bisher gerade die Form zur Trägerin der Bewegung machten, die Bewegung mit Hilfe der bewegten Form darstellten. So wird in der Kunst gemeinhin das Gegenständliche, die Form, Ausdruck für die Bewegung. Der Futurist Boccioni verzichtet auf diese gegenständliche Form und versucht die farbige Erscheinung, die Farbe allein, zur Trägerin der Bewegung in seinem Bilde zu machen. Ob das möglich ist, läßt sich durch theoretische Erwägungen allein nicht ausmachen. Die Kunsttheorie ist sehr geneigt, das zu bezweifeln; aber sie neigt ihrer Natur nach zu Zweifel an jedem Neuen, das sich herausbilden will, weil sie ihre Erkenntnis nur aus den bisherigen Tatsachen der Kunstgeschichte ableitet und daher für Neues noch kein Organ und keinen Begriff haben kann. Vor jedem Neuen aber, das durch sein wirkliches Dasein und Aufwachsen seine Existenzberechtigung erwiesen hat, muß jener Zweifel schwinden, muß die Kunsttheorie Gesetz und Formel für das Neue zu finden suchen.

Zweifel an der Möglichkeit einer derartigen Lösung des Bewegungsproblems wie Boccioni in seinem Bilde sie versucht hat, dürfen uns also nicht dazu

führen, das tatsächlich Erreichte zu übersehen oder wegen dessen Unvollkommenheit den ganzen Weg für ungangbar zu erklären. In Boccionis Bild gibt es keine Konturen, keine Modellierung, die Formen zerfließen daher, sie lösen sich auf zu Farben und die Farben, die einzelnen Farbeindrücke, fließen sogar ineinander über. Aber der Gesamteindruck dieses Farbgewimmels ist doch schließlich unverkennbar: es spricht aus ihm eine gewaltig arbeitende, eine sinnverwirrend schnelle und in allen Farbtönen sprühende Bewegung. Die Futuristen sagen von sich in ihrem Manifest: „Wir leben schon im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, die allgegenwärtige Schnelligkeit geschaffen.“ Kleiden wir das Körnchen Wahrheit, das in dieser Phrase liegt, in nüchterne Worte, so könnten wir zugeben, daß die Futuristen die Bewegung in einer gewissen Abstraktion darzustellen unternehmen, da sie vom Körperlichen als dem Träger der Bewegung absehen und lediglich mit Hilfe der Farbe in der Erscheinung, mit Hilfe des farbigen Einzeleindrucks, die Bewegung zum Ausdruck zu bringen suchen. In gewissem Sinne ist es also in der Tat „absolute“ Bewegung, was sich in einigen ihrer Bilder findet, in anderen nach ihrer Behauptung sich finden soll.

Auch in Luigi Russolos Bild „Revolution“ findet sich eine solche „absolute“ Bewegung, und sie ist auch abstrakt dargestellt, das heißt sie ist nicht an naturalistische Formen gebunden. Dafür ist sie hier aber gewissermaßen in ein Schema gebracht, schematisiert und rhythmisiert. Ferdinand Hodler bringt in seinem „Auszug der Jenenser Studenten“ den festen Rhythmus, das „Schema“ der Marschbewegung durch das immer wiederholte Gleichmaß in der Stellung der Marschierenden zum Ausdruck, sie heben zum Beispiel die Beine alle zu gleicher Höhe, alle mit derselben Kraft. Und aus dieser immer wiederholten, immer gleich dargestellten Bewegung klingt der unaufhaltsame Rhythmus des Marschierens, der „gleiche Schritt und Tritt“, nachhaltig verstärkt heraus, so wie der Böllerschuß in den Bergen an den Felswänden entlang und durch das Echo verstärkt zurückrollt. Dieses schematisierende oder rhythmisierende Prinzip in der Bewegungsdarstellung hat Russolo in jenem Gemälde weiter fortgebildet. Eine Menschenmasse, nach der Erklärung „Das Element der Enthusiasten und roten Lyriker,“ dringt vorwärts. In der Masse geht die Form der einzelnen Körper verloren, aber die rhythmisch und gleichmäßig gehobenen Beine, die hochgeschwungenen Arme sprechen das unaufhaltsame Vordringen aus, genau wie bei Hodler. Aber nun löst sich die Bewegung von der vordringenden Masse gewissermaßen los und setzt sich beinahe wellenförmig über die Masse hinaus fort, wie sich Schall- oder Lichtwellen fortpflanzen. Was wir nur noch fühlen, nicht mehr sehen, das Vorwärtsstoßen der Bewegung, ihre Tendenz, suchte der Maler uns anschaulich zu gestalten und dadurch eindrucksvoller zu machen. Er ließ die Bewegung über die bewegte Masse hinaus- und vorwärtsfließen und nahm sie auf durch rechtwinklig sich treffende Strahlen, die die ganze linke Seite des Gemäldes füllen und wie Wellensysteme hintereinander

geordnet sind. Es findet sich noch eine Sonderbarkeit in dem Bilde: nämlich „die Macht der Schlawheit“, gegen die sich der Vorstoß der „Enthusiasten und roten Lyriker“ richtet, wird durch ein Haus symbolisch dargestellt, aber — die Perspektive des Hauses ist zerstört, „wie ein Faustkämpfer zweimal gebeugt, der einen Schlag in den Wind empfängt.“ Das erscheint schließlich als etwas Nebensächliches. Uns kam es darauf an, nachzuweisen, daß in einigen Werken der Maler-Futuristen in der Tat Ansätze vorhanden zu sein scheinen zu einer neuartigen künstlerischen Lösung des Problems der Bewegungsgestaltung. Wir sagten oben, die Bewegung finde bei ihnen eine abstrakte Darstellung, und wollten damals vorzugsweise damit ausdrücken, daß bei dieser Art der Bewegungsgestaltung abgesehen würde von naturalistischen Formen als Trägern der Bewegung. Das, was an die Stelle dieser naturalistischen Ausdrucksformen für die Bewegung getreten ist, das ist in dem einen Falle die bloße Farbe, der bloße Farbeindruck, wohlgemerkt wieder nicht die naturalistische Farbe: man denke an die roten Pferdeköpfe Boccionis mit ihren blauen Kummets. Im anderen Falle wirkt als Ausdrucksform für die Bewegung ein abstraktes Schema.

Besonders in diesem letzten Falle, repräsentiert durch die „Revolution“ Ruffolos, scheint es uns, als ob sich hier ein neuer Weg öffnet, der zu einer symbolischen Darstellung der Bewegung führen kann. Aber die Futuristen sind leider dazu geneigt, von den Möglichkeiten zum Symbolismus, die in ihrer Kunst liegen, zu viel zu verlangen. Sie wählen sich Motive zur symbolischen Gestaltung, die ihnen noch unfassbar sind und wollen nicht sehen, wie kläglich und nichtsagend das Erreichte ist im Vergleich zum Gewollten. Da will Severini den Rhythmus schildern, „den Gegenstände und Umgebung seines Zimmers auf den Maler ausüben“, oder „das Gefühl der krankhaften Beklemmung nach der Lektüre der Novelle („Der schwarze Kater“) von Edgar Allan Poe“. Die symbolischschaffende Kraft des Künstlers hat hier anscheinend nicht ausgereicht, um für den gewählten Gefühlszustand einen verständlichen Ausdruck zu finden. Das liegt aber zum Teil daran, daß eben dieser zum Motiv gewählte Gemütszustand zu komplexer Art ist, daß er zu allgemein, zu unbestimmt und daher in einem einzigen und einheitlichen Ausdruck, in einem einzigen Symbole, zu schwer faßbar ist.

Sogar bei der Behandlung des Problems, das im Mittelpunkt ihrer Bestrebungen steht, bei der Darstellung von Bewegungen, machen die Futuristen einen ähnlichen Fehler, wie bei ihren Versuchen, Symbole für allzu umfassende Gemütszustände zu schaffen. Sie wählen auch ihre Bewegungsmotive zu umfassend, zu komplex, sie suchen mehr von der Bewegung zu geben, als der Malerei und der bildenden Kunst überhaupt zugänglich ist. Um die Tragweite dieses Fehlers zu verstehen, ist es nötig, einen Blick auf die allgemeinen Gesetze künstlerischer Bewegungsgestaltung zu richten.

Der Verlauf einer Bewegung in der Natur erfolgt in der Zeit, ihre einzelnen Phasen liegen zeitlich hintereinander, sie sind sukzessiv. Die bildende

Kunst dagegen schafft ihre Werke im Raume, sie vermag rein tatsächlich nichts zu geben, was zeitlich hintereinander liegt, sondern sie vermag nur einen einzigen Punkt aus dem Zeitverlaufe, hier aus dem Verlaufe der Bewegung, zu fixieren und alles das, was an diesem einzelnen Zeitpunkte, also gleichzeitig und örtlich nebeneinander existierte oder in Erscheinung trat. Die bildende Kunst, die im Raume arbeitet, vermag uns unmittelbar keinen Gesamteindruck einer Bewegung darzustellen, weil der als solcher sukzessiv in der Zeit mit Hilfe unserer assoziierenden Seelentätigkeit aus einer Reihe objektiver Einzeldrucke entstanden ist; sie vermag vielmehr lediglich einen einzigen simultanen Eindruck, also eine einzige Bewegungsphase unmittelbar darzustellen.

Dennoch hat die bildende Kunst Mittel und Wege gefunden, um wenigstens mittelbar ein etwas umfassenderes Bild, ja eine Gesamtvorstellung von der Bewegung in uns hervorzurufen. Sie weiß ihr simultanes Einzelbild, das aus dem gesamten Bewegungsverlaufe gewissermaßen herausgerissen und fixiert ist, so zu gestalten, daß es nach vorwärts und rückwärts über sich hinausweist und assoziativ in uns die Vorstellung vom Gesamtverlaufe der Bewegung hervorrufft. Diese tatsächliche Übung der Kunst brachte Lessing auf eine Formel und ein Gesetz, indem er vom Künstler verlangte, daß er den fruchtbarsten Moment aus dem Gesamtverlaufe einer Bewegung zur Darstellung auswähle, d. h. etwa jene relativen Ruhepunkte in der Bewegung, in denen ihre treibende Kraft erschöpft ist, so daß ein Rückschlag eintritt, oder jene, wo nach solchem Rückschlag die Bewegung neu Atem holt zu wiederholtem Vorstoße. So läßt Hodler seinen Holzhacker bis zum äußerst möglichen Punkte ausholen: im nächsten Augenblicke erfolgt der Schlag der Art.

Die bildende Kunst kennt aber noch einen zweiten Weg, um bei uns die Gesamtvorstellung einer Bewegung zu reproduzieren. Über diesen Weg hat uns erst eine ganz moderne Erfindung, die Momentphotographie und, in noch vollkommenerer Weise, die Kinematographie Aufklärung verschafft. Wir haben jetzt die Möglichkeit, eine unendlich große Menge von Bewegungsphasen durch die kinematographische Aufnahme eines bewegten Körpers, eines dahinstürmenden Rennpferdes etwa, festzulegen, so wie sie sich in der Natur hintereinander folgen, und wir haben die Möglichkeit, diese naturalistischen Bewegungsphasen mit den künstlerischen Darstellungen der Bewegung, also etwa des Rennpferdes, zu vergleichen.*) Die typische Darstellung des dahinstürmenden Rennpferdes läßt es „über die Ebene fliegen“ bei äußerster Streckung der Vorderbeine nach vorne, der Hinterbeine nach hinten, Beine und Bauch bilden fast eine gerade Linie. Das Kinematogramm des galoppierenden Pferdes zeigt aber, daß im Galopp niemals die Vorder- und Hinterextremitäten gleichzeitig gestreckt werden, daß die Hinterbeine gekrümmt sind, wenn die Vorderbeine ihre äußerste Streckung erreicht haben, und umgekehrt. Der Künstler hat also zwei Bewegungsphasen, die in

*) Man vgl. das „Nennen von Epion“ von Gericault und den Artikel von Dr. Saager im Kosmos, Januar 1912. „Die Bewegung i. d. Wirklichkeit u. i. d. Kunst“.

der Natur zeitlich getrennt aufeinander folgen, in seinem simultanen Bilde vereinigt, um die Schnelligkeit der Bewegung und ihren Gesamtverlauf energischer zum Ausdruck zu bringen.

Daß dieser Kunstgriff bei der Bewegungsgestaltung, man hat ihn als Dyschronismus bezeichnet, seinen Zweck nicht verfehlt und daß uns diese Zweizeitigkeit gleichwohl eine einheitliche und dazu noch besonders kraftvolle Gesamtvorstellung von der Bewegung auch in simultaner Darstellung vermittelt, das hat einen psychologischen Grund. Jene beiden Teilbewegungen, die bei zweizeitiger Bewegungsgestaltung vereinigt werden, sind regelmäßig Grenzpunkte und daher Ruhe- und Umschwingungspunkte der Bewegung, fruchtbare Momente im Lessing'schen Sinne. Die äußerste Strecklage der Vorder- und Hinterbeine eines galoppierenden Pferdes sind die beiden Grenzphasen, zwischen denen alle übrigen Bewegungslagen der Beine blitzschnell hin- und herschwingen. Aber diese Zwischenlagen vermag unser Auge und damit unser Bewußtsein nicht zu fixieren, erst Momentphotographie und Kinematographie haben sie uns genauer gezeigt. In unser Bewußtsein treten vielmehr nur jene relativen Ruhepunkte, jene Umschwingungs- und Wendepunkte der Bewegung, zwischen denen sie pendelt, und verschmelzen darin zu einer Gesamtvorstellung der Bewegung. Werden sie in einer künstlerischen Darstellung fixiert, so repräsentieren sie für unser Bewußtsein jene einheitliche Gesamtvorstellung der Bewegung, obgleich sie in Wirklichkeit zeitlich auseinanderfallen.

Die Futuristen suchen nun einen dritten Weg zur künstlerischen Gestaltung von Gesamtbewegungen. In Wahrheit tun sie allerdings nichts anderes, als daß sie das Prinzip der mehrzeitigen Bewegungsgestaltung übertreiben und dadurch verballhornisieren. Die künstlerischen Fehler, die sie dabei begehen, lassen sich in zwei kurzen Sätzen festlegen. Sie sehen erstens nicht auf die Qualität, die Ausdruckskraft, sondern auf die Quantität, die Menge, der fixierten Bewegungsphasen und Teilbewegungen, und zweitens vereinigen sie diese Teilbewegungen nicht zu einem einheitlichen Bildeindruck, sondern stellen sie wahllos und ohne Zusammenhang nebeneinander.

Die Futuristen wissen sehr wohl, daß unsere Gesamtvorstellung von einer Bewegung aus sehr vielen Einzeleindrücken zusammengewachsen ist, die sich in der Zeit folgten, ja die sogar an verschiedenen Orten und von verschiedenen Seiten her beobachtet worden sein können. Sie glauben nun, diese Gesamtvorstellung eines bewegten Körpers wiedergeben zu können, indem sie die schmerzhaftesten Einzeleindrücke in möglichst großer Menge und Mannigfaltigkeit simultan und in örtlichem Nebeneinander irgendwo auf der Bildfläche anbringen. Ein Musterbeispiel für dieses Verfahren ist etwa die „Ruhelose Tänzerin“ von Gino Severini. Nach der Erklärung will dieses „Gemälde“ „Gesamteindrücke, vergangene und gegenwärtige, nahe und entfernte, kleine und große einer Tänzerin, so wie sie dem Maler erscheinen, der sie in verschiedenen Perioden seines Lebens studiert hat“, wiedergeben. Es findet sich in der Tat über die

Bildfläche verstreut ein Auge, eine halbe Frisur, ein halber Mund, ein ganzer Mund, noch ein Auge, dazwischen ein fast vollständiges Fernbild der Tänzerin. Das Nahbild ist deswegen so zerrissen, die Einzeleindrücke sind mit Absicht nebeneinander geordnet und decken sich nicht, weil die Einzelbeobachtungen von verschiedenen Standpunkten, oder auch etwa mit verschiedener Kopfhaltung und Blickeinstellung gemacht sind, so daß natürlich die Einzeleindrücke räumlich im Bewußtsein auseinanderfallen mußten, also auch im Bilde. Man muß eben bei den Futuristen eine naive körperliche Vorstellung vom Bewußtsein und vom Seelischen überhaupt voraussetzen, wenn man halbwegs zu einem Verständnis ihres künstlerischen Wollens gelangen will. Dasselbe Prinzip verwendet Severini dann noch in dem Bilde „Modistin“ und im „Pan = Pan“ - Tanz in Monaco, in dem „der Lärm einer Musikkapelle, die Champagnertrunkene Menge, der perverse Tanz der Artistin, das Gelächter und der Farbenreichtum in dem berühmten Nachtlokal auf dem Montmartre“ in einzelne Teileindrücke aufgelöst und durcheinandergewirbelt werden, so daß hier eins, zwei, drei — sechs Beine der Tänzerin nebeneinander erscheinen, da ein großer Hut, da ein Glas, ein Arm, ein Kopf usw. Ja, Carlo D. Carra unternimmt es sogar, Einzeleindrücke, die verschiedene Personen von verschiedenen Seiten her von einem Gegenstande haben, darzustellen. Er schildert den „zweifachen Eindruck, den eine alte Droschke durch das plötzliche Rütteln hervorruft, bei den Insassen und bei den Vorübergehenden“, oder „die Empfindung eines in der Straßenbahn Fahrenden und des Beschauers von draußen“.

Vor derartigen Bildern muß man allerdings eingestehen: das ist heller Unsinn! Man verlangt vom Beschauer, daß er sein Ich teile, sich in zwei Persönlichkeiten spalte! Wer das kann, ist krank, ist psychisch entartet. Die Kunst der Futuristen führt uns hier in der Tat auf direktem Wege in das Gebiet des Psychotischen. Gerade eine derartige Spaltung des Ichbewußtseins ist charakteristisch für gewisse psychische Krankheitszustände.

Und auch der Umstand, daß es den Futuristen nicht gelingt, oder daß es ihnen kein Bedürfnis ist, die zersplitterten naturalistischen Teileindrücke in ihren Werken zu einem neuen und einheitlichen Ganzen zusammenzuschließen, weist auf eine stark psychotische Veranlagung bei ihnen hin. Der Arzt Dr. S. Stadelmann betrachtet in seinem lesenswerten Werkchen „Psychopathologie und Kunst“*) gerade den Umstand, daß der Künstler die Fähigkeit zu einem neuschaffenden Zusammenschluß der sinnlich gegebenen Teileindrücke und Teilvorstellungen besitzt, als das Wesentliche, wodurch sich künstlerische und psychotische Begabung unterscheiden. Mit Recht weist er darauf hin, daß beide Arten der Begabung soweit übereinstimmen, als sie sich durch eine über das Normale gesteigerte Empfänglichkeit für nervöse Reize, z. B. durch eine überaus große Feinfühligkeit für Sinnesindrücke auszeichnen. Weil aber der psychotischen Persönlichkeit die

*) München, Piper u. Co., 1908.
Grenzboten III 1912

psychische Kraft zum Zusammenschluß dieser mannigfaltigen dissoziativen Eindrücke im Bewußtsein fehlt, so zersplittert sich ihr gesamtes Seelenleben an diesen Eindrücken, es kommt zuletzt sogar zu jenen oben berührten Spaltungen des Selbstbewußtseins. So erscheinen die zuletzt erwähnten Werke der Futuristen geradezu als Produkte einer solchen psychotischen Veranlagung und als Musterbeispiele für sie. Dennoch wird man die Möglichkeit nicht ausschließen dürfen, daß auch unter den Futuristen einmal eine starke Persönlichkeit auftaucht, die Kraft genug besitzt, um die Fülle seiner Einzeleindrücke, die sich bei ihnen finden, zu einem Ganzen zusammenzuschließen, der mit Hilfe ihrer Schulung in der Beobachtung von Bewegungen neue Wege zur Bewegungsgestaltung erschließt. Daß auch bei einigen der jetzigen Futuristen Ansätze vorliegen, die zu einer Gestaltung der abstrakten oder der absoluten Bewegung führen könnten, haben wir oben anerkannt.



Die Blumen des Florentin Kley

Novelle von Margarete Windthorst

V.

Wieschen war dann wieder hoch mit demselben nächsten Tage, hustete nur noch und hatte kleine weiße Hautfetzen auf den Lippen vom Fiebern. Der Florentin sah sie so am Morgen, als er auf die Tagesarbeit wollte. Er sei in der Volterschlucht ums Hecken schneiden, sagte er, lachte und zwinkerte ihr heimlich mit einem Auge zu. Sie ging mit einem Tuch um den Hals geknotet, aber sie wurde rot, als hätte er ihr auf die bloße Haut im Nacken gesehen. Er mahnte sie noch um die Gesundheit, sie solle sich den Tag noch schenken lassen von Setten.

Da antwortete sie unsicher: „Ein Tag geht mit dem andern hin, und wenn sie vorbei sind, weiß man erst, was man versäumt hat.“ Sie gab ihm einen starken Druck in die Hand und erinnerte ihn: „Komm auf den Abend wieder, Florin.“

Sie war voll Unruhe an diesem Tage, dachte daran, gesäumt und vielleicht versäumt zu haben. Sie mußte ihn drüben bei der Regine und zitterte neu um ihn. Sie saß wieder näher und hörte das einförmige, taftmäßige Klappen seiner Heckenschere, die mit ihren Riesenbeinen das Dreifache durchschnitt wie Settes und Wieschens Schneiderschere.

Am Nachmittag wurde sie von Sette geschickt, der Regine das weiße Kleid hinzutragen. Regine war draußen um den Kley, nahm das Kleid und warf