



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Warstat, W.: Das Symbol in der Kunst

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

verständlich habe, da umflorte sich sein Auge bereits, und er war nicht mehr fähig, diese Botschaft, die ihn mit unendlichem Glücke erfüllt hätte, zu vernehmen. Bald darauf, am 28. Juni vor hundert Jahren, stand dies Herz still, das wie wenige für Preußens Freiheit und Größe geschlagen.

„Keiner war wohl treuer, reiner,
Näher stand dem König keiner;
Doch dem Volke schlug sein Herz.
Ewig auf den Rippen schweben
Wird er, wird im Volke leben,
Besser als in Stein und Erz.“



Das Symbol in der Kunst

Von Dr. W. Warstat in Altona-Ottensen



Im modernen Geistesleben hat der Trieb zum Symbol, das Bedürfnis nach dem anschaulichen Ausdruck, der sinnlich-greifbaren, „symbolischen“ Gestaltung des Überfönnlichen auf mancherlei Gebieten eine Neubelebung erfahren. Unsere empirischen Erkenntnismethoden fangen an, uns nicht mehr genügend Befriedigung zu gewähren, wir fühlen immer stärker, daß es auch für das moderne, naturwissenschaftlich geschulte Erkenntnisvermögen noch etwas Letztes, Unfaßbares gibt, daß auch für unsere hochentwickelte Sprache, für das fein ausgearbeitete System unserer Begriffe noch Unfaßbares, jenseits aller Begriffe Liegendes existiert, das nur gefühlsmäßig, intuitiv erfaßt und auf symbolischem Wege der Erkenntnis nahe gebracht werden, anschaulich dargestellt werden kann.

Allerdings darf man auf dem Gebiete der Religion und der Wissenschaft, im besonderen der Philosophie, gerade nur erst von dem neuen Erwachen dieses Triebes zum Symbol, zum intuitiv Erfakten und anschaulich Dargestellten reden*). Dagegen macht er sich mit größerer Deutlichkeit schon in der modernen Kunst bemerkbar. Der symbolische Zug in manchen Kunststrichtungen, sei es die Literatur, die Musik, die bildende Kunst, ist so stark, daß es keine zu gewagte Behauptung ist, wenn man sagt, die Kunst ahne schon ihre neue Aufgabe, mitzuhelfen, ja zu führen bei der symbolischen Erfassung und Gestaltung unseres Lebens, seines erweiterten Erkenntnisgehaltes nicht nur, sondern auch seines größeren Reichturns an gefühlsmäßiger, triebhafter und willenserregter Erfahrung.

*) Man vgl. meinen Aufsatz: „Das Symbol im Kulturleben“, Grenzboten 1913 Heft 1, an den ich hier anknüpfe.

Wir möchten versuchen, den Beweis für diese Behauptung an dem Schaffen einer der neuesten Richtungen moderner Malerei zu führen, nämlich am Schaffen der Expressionisten, namentlich ihres Führers Kandinski. Wenn man vor den Erzeugnissen der Expressionisten steht, sei es Kandinski oder Beckstein oder ein anderer Vertreter, so ist man allerdings zunächst sehr stark versucht, mit einem Lächeln und Achselzucken vorüberzugehen, ja sogar ein gesunder Ärger fehlt wohl nicht darüber, daß solche „Schmiererei“ sich für Kunst auszugeben wage. Aber auch einem solchen unzulänglichen, ja unverständlichen Bemühen gegenüber ist der Kulturpsychologe nicht nur berechtigt, sondern sogar verpflichtet zu fragen: „Aus welchen geistigen Zusammenhängen heraus ist das entstanden?“, und der Kulturhistoriker fügt die Frage hinzu: „In welche geistigen Zusammenhänge paßt das hinein?“

Kandinski selbst macht es uns leicht, jene Frage nach den psychologischen und historischen Wurzeln des Expressionismus zu beantworten. Er legt sie in seinem Buche „Über das Geistige in der Kunst“*) mit großem Scharfsinn und Geschick selber bloß.

Übrigens kann hier der nachdenkliche Beobachter die Bemerkung nicht unterdrücken, es sei im Grunde doch ein pitantes Paradoxon, daß man sich über die modernsten Kunstströmungen — das gilt für die Futuristen nicht weniger als für die Expressionisten — aus Büchern, aus programmatischen Erklärungen eher Aufklärung holen könne als aus der genießenden Betrachtung und der Analyse der geschaffenen „Werke“.

Dennoch ist es jene Schrift Kandinskis durchaus wert, daß wir auf sie ausführlicher eingehen. Es zeigt sich nämlich in ihr klar, daß die Expressionisten die symbolische Kraft der Kunst zielbewußt für den Ausdruck jener Unterströmungen im modernen geistigen Leben nutzbar machen wollen, von denen wir oben sprachen. Allerdings zeigt es sich dabei auch mit nicht minderer Klarheit, daß sie dabei einen falschen Weg eingeschlagen haben und in Gefahr geraten sind, die symbolische Kraft der Kunst zu verkennen und zu überschätzen.

Auch Kandinski findet, daß sich im modernen geistigen Leben eine „geistige Wendung“ vorbereite, daß eine immer größere Zahl von Menschen „keine Hoffnung mehr setze auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit der ‚Nichtmaterie‘ oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich ist“. In einer Art Verzweiflung greifen diese Menschen, genau so wie sich die Kunst vielfach den Ausdrucksformen der Primitiven zuwendet, von den höchst exakten modernen Methoden der Erkenntnis auf jene halbvergessenen und in Mißachtung geratenen Erkenntnismethoden vergangener Zeiten zurück, die noch bei einigen alten Kulturvölkern, z. B. den Indiern, erhalten geblieben sind. Die Theosophen versuchen auf der rein gefühlsmäßigen und intuitiven inneren Erfahrung vom Überfönnlichen eine Weltanschauung aufzubauen.

*) Kandinski: „Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei.“ Mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten. München, N. Pieper u. Co. 1912. Preis 3 Mark.

Was die äußere, objektive Erfahrung nicht liefern kann, das soll das Gefühl, die Intuition, die innere Erfahrung liefern. „Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl . . . erkannt werden“, sagt Kandinski.

Diese Abwendung von der äußeren Erfahrung und dem Objektiven und die Vertiefung in die gefühlsmäßige innere Erfahrung und das Subjektive hat nun aber noch eine weitere Folge. Sie führt auch zu völliger Subjektivität des Erlebens in dem Sinne, daß die gefühlsmäßigen Regungen des Ich nicht mehr als Mittel zum Zwecke der Erkenntnis irgendeines Überfinnlichen betrachtet werden, sondern als Selbstzweck, daß sie mit eingehender Liebe um ihrer selbst willen beobachtet, gepflegt und hoch eingeschätzt werden. Wenn die letzten äußeren Stützen der Religion, der Wissenschaft, der Moral fallen, dann „wendet der Mensch seinen Blick von der Außerlichkeit ab und sich selbst zu“, sich selbst und seinem Gefühl. Das ist das, was Kandinski unter der „geistigen Wendung“ unserer Zeit versteht.

Es ist hier nötig, den Kreis der Kandinskischen Gedankengänge einen Augenblick zu verlassen und diese „geistige Wendung“ unserer Zeit kurz mit Rücksicht auf andere Zusammenhänge zu betrachten. Die „geistige Wendung“ äußert sich als eine Selbstbeschaunung, als eine Vertiefung des Ichs in sich selber, als ein orgiastisches Gefühlserleben um des Erlebens willen. Jedes Band, daß zu der objektiven Welt führt, wird nach Möglichkeit gelöst oder wenigstens vergessen. Daher wird das subjektive Erleben auch nicht nach festen, objektiven Normen, etwa moralischen, gewertet, es wird rein ästhetisch genossen. Hier liegen die Wurzeln zu jenem moralischen Indifferentismus in der Literatur, den neulich Otto Joff in den Grenzböten*) an der Hand der Werke von Max Brod schilderte.

Gerade weil diese Vertiefung in das eigene Gefühl aber nichts weiter ist als ein bloß ästhetisches Genießen des Ichs und seiner feinsten Regungen, losgelöst von allen objektiven Beziehungen, so stellt sie dadurch das Individuum auch gänzlich aus der durchschnittlichen menschlichen Gemeinschaft heraus, gänzlich isoliert für sich hin. Das ist sehr wichtig, wenn es sich darum handelt, das subjektive Erleben allgemeinverständlich zum Ausdruck zu bringen.

Als bewiesen aber muß man annehmen, daß durch diese „geistige Wendung“, durch die Vertiefung in die Regungen des individuellen Gefühlslebens bei dem modernen Menschen eine starke Bereicherung der gefühlsmäßigen Erfahrung eingetreten ist, die auf irgendeinem Wege zum Ausdruck drängt.

Die Kunst ist nun dasjenige Gebiet, auf dem diese neuen und verfeinerten Gefühle zuerst sich auswirken können. Während die Psychologie noch heute sich fast vergebens bemüht, das Gefühl und sein Wesen mit Hilfe abstrakter Begriffe zu beschreiben, weiß die Kunst von Urzeiten her mit Hilfe ihrer Mittel uns die

*) 1918 Heft 22.

Gefühle, die den Künstler inspirierten, dadurch zu zeigen, daß sie sie in uns wiedererweckt. Die anschaulichen, sinnlichen Mittel der Kunst machen uns die Gefühlswelt des Künstlers, also etwas Über- oder besser Außerfönnliches, zugänglich. Das ist die symbolische Grundlage der Kunst. In diesem Sinne sind die Mittel der Kunst symbolische Mittel, die Kunstwerke Symbole. Die moderne Kunst steht also vor der Aufgabe, neue und kräftige Mittel, neue Symbole zu suchen, um dem Reichtum modernen Geföhllebens gerecht werden zu können.

Randinski, zu dem wir hier wieder zurückkehren wollen, weist auf eine Anzahl von Künstlern aus dem Gebiete der Literatur, der Musik und der bildenden Kunst hin, die nach seiner Meinung instinktiv solche neuen symbolischen Mittel schon gefunden und zu neuem Geföhlsausdruck verwertet haben. In der Literatur ist ihm Maeterlinck nicht nur der Föhrer in eine phantastische, übersönnliche, nur innerlich erlebte und innerlich geschaute Welt, sondern auch derjenige, der am deutlichsten die reine künstlerische Form, das bloße Kunstmittel als Symbol, als Ausdruck für geföhlsmäßige Werte zu verwenden trachtet.

In der Betrachtung des Maeterlinckschen Schaffens zeigt sich nun bei Randinski zuerst mit völliger Deutlichkeit jener absolute Formalismus, der für ihn und die Expressionisten bezeichnend ist und zu dem jene absolute Selbstbeschauung des Ichs, die eine Folge der „geistigen Wendung“ ist, notwendig föhren muß.

Randinski findet, daß das Hauptmittel des Dichters Maeterlinck, das Wort, bei ihm innerer „Klang“ sei. Er meint damit „die abstrakte Vorstellung“, den „dematerialisierten Gegenstand“, welche „im Kopfe des Hörrers“ entstehen, wenn irgend ein Name, irgend ein Wort, z. B. Baum, ans Ohr klingt, und welche „im Herzen eine Vibration sofort hervorrufen“. Der Psychologie und ihrer Sprache wird es leichter, das kurz und klar auszudrücken, um dessen sprachlichen Ausdruck sich der Künstler hier qualvoll bemüht. Sie würde das, was Randinski meint, als den Geföhlston bezeichnen, der jede Vorstellung begleitet. Die Eigenart Maeterlincks in der Verwendung des Wortes als Kunstmittel besteht eben darin, daß er den Geföhlston mit in den Dienst des künstlerischen Ausdrucks stellt, den jedes Wort vermöge seines bloßen Klanges, vermöge seines rein musikalischen Elementes besitzt.

Ansätze zu einer solchen Verwertung des reinen Wortklanges in der Dichtkunst fanden sich als Tonmalerei auch früher schon. Die Tonmalerei sollte aber immer etwas Gegenständliches darstellen, sie sollte „malen“. Die neue Verwendung des Musikalischen im Wortklange dagegen geht wieder nur auf den symbolischen Ausdruck jenes subjektiven Geföhlstones, des inneren Klanges aus, den irgend ein Wort für den Dichter hat. Randinski sagt: „Bei öfterer Wiederholung eines und desselben Wortes verliert dieses den äußeren Sinn einer Benennung“, und es wird „nur der reine Klang des Wortes entblößt“. „Ein einfaches, gewohntes Wort (wie z. B. Haare) kann in richtig geföhlter Anwendung die Atmosphäre von Trostlosigkeit, Verzweiflung verbreiten“. Das Wort, als reines Kunstmittel, wird hier also zum Symbol nicht nur irgend

eines Gefühlstones, der für den Dichter damit verknüpft war, sondern sogar zum Symbol eines komplizierten Gemütszustandes.

Von dieser Symbolik des reinen Kunstmittels, von diesem symbolischen Formalismus,*) den Kandinski bei Maeterlinck findet, erhofft er reiche Möglichkeiten für die Zukunftsliteratur.

Ansätze zu diesem symbolischen Formalismus findet er nun auch auf dem Gebiete anderer Künste. Das Leitmotiv Wagners betrachtet er als „eine Art musikalisch ausgedrückter geistiger Atmosphäre, die dem Helden vorausgeht, die er also auf Entfernung geistig ausströmt“, d. h. doch wohl als ein Symbol, das die „geistige Atmosphäre“ des Helden im Hörer erzeugen soll. Unter den modernsten Musikern findet er bei Debussy und Strjabin Ansätze, bei Arnold Schönberg schon eine ziemlich vollendete Ausbildung jenes symbolischen Formalismus in der Musik. Unter Verzicht auf das „gewohnte Schöne“, d. h. auf die Harmonie und ihre Gesetze, führt Schönbergsche Musik nach Kandinskis Ansicht uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die „Zukunftsmusik“. Auch in dieser Zukunftsmusik soll die Verwendung der musikalischen Mittel, soll die Bindung der Töne nicht nach den objektiven akustischen Gesetzen der Harmonielehre, sondern nach dem Ablaufe des inneren, des gefühlsmäßigen Erlebens im Künstler vor sich gehen. Der Gefühlston, mit dem jeder musikalische Ton, sogar jede Dissonanz für den Künstler ausgezeichnet ist, soll allein maßgebend sein für seine Verwendung.

Auf dem Gebiete der Malerei endlich erblickt Kandinski in Rosetti, der die abstrakten Formen „der Präraffaeliten wieder zum Leben zu bringen suchte, in Böcklin, der seine „abstrakten Gestalten“ in zwar stark entwickelte materielle, aber doch mythologische und märchenhafte Formen kleidete, und schließlich in Segantini, der auch aus der bis ins kleinste durchgearbeiteten Naturform eine „abstrakte Gestalt“, gemeint ist wohl die typische Form, herauszuarbeiten verstand, in diesen drei Malern erblickt er mit Recht die Vorläufer des rein formalen Symbolismus, die „Sucher des Inneren im Äußerem“.

Über Cézanne, der die „innere malerische Note“ der Gegenstände zum Ausdruck zu bringen sucht, führt der Weg dann zu Matisse und Picasso, von denen jener den malerischen Eigenwert der Farbe, dieser den malerischen Eigenwert der Form mit Vorliebe kultiviert. Diese beiden Maler und ihre Art sind für Kandinski „zwei große Weisungen auf ein großes Ziel“.

Welches dieses große Ziel ist, das macht er sich nach den eben geschilderten Überlegungen völlig begrifflich klar. Es handelt sich darum, in der Malerei Form und Farbe, losgelöst von jeder gegenständlichen Bedeutung der einzelnen Formen und einzelnen Farben, zu verwenden als reine künstlerische Mittel, als Symbole lediglich für den Gefühlston, der mit jeder reinen Form, mit jeder Farbe für den Künstler verknüpft ist.

*) Dieser Ausdruck ist Kandinski fremd und stammt von mir.

Dies ist das Ziel, das sich Kandinski und der Expressionismus gesteckt hat! Der Expressionismus ist gelegentlich bezeichnet worden als die Kunst, die nichts darstellen will. Diese Bezeichnung ist nur insoweit richtig, als der Expressionismus nichts Materielles, nichts Gegenständliches darstellen will. Wohl aber will er seine Mittel, Farben und Form, als Symbole, als Ausdrucksmittel gebrauchen für die gefühlsmäßige innere Erfahrung, die der Künstler selbst an Form und Farbe gemacht hat. Man könnte daher beim Expressionismus sprechen von einer rein lyrischen oder rein musikalischen Verwendung der malerischen Mittel, von einer malerischen Lyrik oder einer Musik der Formen und Farben*).

Wenn man sich soweit über die Ziele des Expressionismus Aufschluß verschafft hat und nun die „Impressionen“, die „Improvisationen“ und „Kompositionen“, die Kandinski seinem Buche als Abbildungen beigegeben hat oder die Farbenphantasien irgend eines anderen Expressionisten anschaut, so besteht doch noch begründeter Zweifel daran, daß man aus diesem bunten Gewirr von Linien, dunkeln und hellen Flächen, unbestimmten Formen, aus diesem wüsten Farbgemische klug wird. Der symbolische Gehalt, der nach der Beteuerung der Expressionisten auch diesen Werken innewohnt, bleibt wirkungslos; denn das Symbol bleibt stumm, es spricht nicht zu uns, es erregt keinen verwandten Klang in unserer Seele.

Kandinski und die Expressionisten behaupten natürlich, das liege daran, daß die jetzige Menschheit jene „geistige Wendung“ noch nicht in dem Maße vollzogen habe, um die Symbolik der reinen Formen zu fühlen, und daß sie vielleicht erst nach Jahren, wie es schon so oft geschehen ist, dorthin nachkommen werde, wohin die Kunst ihr jetzt führend vorausseilt.

Diese Verteidigung ist so übel nicht. Sie hat den Vorzug, daß sie, theoretisch wenigstens, vorläufig nicht widerlegt werden kann. Nur die Entwicklung selber kann entscheiden, ob sie im Rechte ist.

Aber auch wir, die Heutigen, können doch schon den Versuch machen, zum Expressionismus insofern Stellung zu nehmen, als wir ihm gewissermaßen eine Prognose als Kunst stellen. Wir können untersuchen, ob der Expressionismus als Kunst zufolge seines Zieles und seiner Mittel geeignet dazu ist, diejenige Rolle im Kulturleben der Menschheit auszufüllen, die der Kunst gemeinhin zufällt. Das Resultat dieser Untersuchung hat mehr oder weniger übrigens Gültigkeit für allen symbolischen Formalismus, mag er sich nun in der Malerei, in der Musik, der Dichtkunst oder irgendeiner anderen Kunst äußern.

Die Kunst ist Symbol im weitesten und bedeutungsreichsten Sinne des Wortes. Es sei gestattet, die verschiedenen Seiten an der symbolischen Wirkung der Kunst noch einmal kurz zu beleuchten**).

*) Ist es Zufall oder Gesetz, daß gerade die extremsten Richtungen in allen Künsten schließlich dazu gelangen, die Grenzen der Künste untereinander zu verwischen?

**) Es ist im Anschluß an Schlegelers Geschichte des Symbols (Verlag L. Simion, Berlin) schon in meinem anfangs zitierten Grenzboten-Aufsatz geschehen. (1913, 1.)

Die Kunst ist Ausdruck. Sie kleidet das subjektive, gefühlsmäßige und daher unsinnliche und begrifflich unfafbare Erleben des Künstlers in eine sinnlich-anschauliche Form.

Die Kunst ist aber nicht nur reiner Ausdruck des Subjektiven, sie ist zugleich Mitteilung. In ihr findet nicht allein das Bedürfnis des Künstlers Befriedigung, sein Erleben dadurch bis in das Innerste zu durchkosten, daß er es aus sich herausholt und nach außen ausstrahlen läßt in der symbolischen Kunstform, sondern auch das Bedürfnis des Künstlers, sein Erleben andern mitzuteilen. Hier liegt die Wurzel für die soziale, für die menschlich-verbindende Kraft der Kunst. Wie weit diese Wurzel in die Psyche des Künstlers und die menschliche Psyche überhaupt zurückreicht, das läßt sich hier nicht mit kurzen Worten auseinandersetzen. Dieser soziale Drang ist im Künstler, diese soziale Kraft ist in der Kunst eben vorhanden, sie schläft nicht einmal ganz und gar im Expressionismus,

Daß die Kunst, der symbolische Ausdruck des subjektiven künstlerischen Erlebens, ihren letzten Zweck, nämlich verstanden zu werden, als Mitteilung vom Menschen zum Menschen zu wirken, wirklich erreicht, das hängt von zwei Vorbedingungen ab. Die eine von diesen ist inhaltlicher, die andere formaler Art.

Auf jene haben wir schon früher einmal*) hingewiesen. Nicht das nur persönliche Erleben und Fühlen des Künstlers, das extrem Individuelle, das vielleicht gleichzeitig etwas gänzlich Exzeptionelles ist, verschafft der Kunst menschenverbindende Kraft. Nur dasjenige Symbol wirkt in weitere Kreise der Menschheit, hinter dem das Typische, das allgemein Menschliche als Inhalt steht. Rein individuelle Kunst wird stets einen kleineren Wirkungskreis, eine kleinere Gemeinde haben, als eine Kunst, die auf das allgemein Menschliche gerichtet ist, die die Summe menschlicher Erfahrung zum Ausdruck bringen will. Insofern als der Expressionismus das individuelle Erleben des Künstlers an den Mitteln der Malerei, den Formen und Farben, als er den „inneren Klang“ dieser Kunstmittel schildern will, ist er eine durchaus individuelle, extrem subjektive Kunstströmung und tritt als Bruder neben das Schaffen der Futuristen, die dem extrem-subjektiven äußeren Eindruck der Natur, namentlich der Bewegung schildern wollen**). Aber im Futurismus liegt doch noch ein letzter Rest von Objektivität verborgen. Er bezweckt immer noch Naturdarstellung, Darstellung eines Gegenständlichen, wenn auch mit Hilfe eines noch so extrem individuellen Eindruckes vom Gegenständlichen. Der Futurismus ist die äußerste Überspannung des Impressionismus.

Der Expressionismus jedoch hat die Tendenz, auf das Gegenständliche überhaupt zu verzichten, das Nur-Subjektive, das Individuelle in reinster Form darzustellen.

*) Grenzboten 1913, 1.

***) Vgl. meinen Aufsatz „Die Futuristen“. Grenzboten 1912, Heft 31.

Man wäre dennoch allerdings nicht berechtigt, ihn lediglich wegen dieses extrem persönlichen Charakters abzulehnen, mag er deshalb auch noch so wenigen Menschen verständlich sein. Diese extrem subjektiven und höchst persönlichen Kunststrichtungen sind notwendig für die Entwicklung der Kunst, denn in ihnen allein liegt die Möglichkeit des Fortschrittes, der Bereicherung der Kunst.

Die Kunst, die das typisch Menschliche in ihren Symbolen ausdrückt, die die Summe der bisherigen menschlichen Erfahrung zum Ideal symbolisiert, sie registriert eigentlich nur, sie sammelt die Früchte zur Erntezeit.

Die individualistische Kunst dagegen ist diejenige, die den Acker mit schwerer Mühe umwirft und die Saat in die Furchen streut. Wenn sie auf die feinsten Regungen der Seele lauscht und die leisesten Zuckungen des Gefühls beobachtet, so erobert sie Neuland für die Kunst. Wenn sie diese neue Erfahrung symbolisch zu erfassen und zu gestalten versucht, so erweisen sich vielfach die bisherigen Kunstformen als unzulänglich, und in schwerem Ringen muß die individualistische, muß die extrem subjektive Kunst neue Mittel sich dienstbar machen, neue Symbole zu schaffen suchen. Gelingt ihr das, so erfährt der Formenschatz der Kunst jene Bereicherung, jene Ausstattung mit Ausdrucksmitteln für neue und reichere Erfahrungen, die der idealisierenden Kunst gestattet, aufs neue ans Werk zu gehen.

Die neuen Mittel, die die subjektive, individualistische Kunst anwendet, sind aber nur dann geeignet, wirkliche Symbole, d. h. allgemeinverständliche Ausdrucksmittel zu werden, wenn sie eine gewisse objektive Gesetzmäßigkeit aufweisen, auf Grund deren sie übersichtlich angeordnet werden können. Diese ermöglicht es dann dem subjektiven Gefühl, sich ein für allemal in dieser oder jener bestimmten Form mit dem Kunstmittel, dem Symbol zu verknüpfen. So erhält das Kunstmittel eine in gewissen Grenzen feststehende symbolische Bedeutung in der Kunst, die es dazu geeignet macht, als Mitteilungsmittel, als Verständigungsmittel der Kunst und ihrem sozialen Zwecke zu dienen. Eine solche objektive Gesetzmäßigkeit erhalten alle darstellenden Künste, die Malerei, Plastik, Dichtkunst, dadurch, daß sie ihre Mittel in den Dienst der objektiven Gesetzmäßigkeit der Natur stellen, daß sie die Natur und ihre Erscheinungsformen zur Grundlage ihrer Symbole nehmen. Die Mittel der Musik, die Töne, weisen an sich eine objektive, nämlich akustisch-physikalische Gesetzmäßigkeit auf, die ihre Übersicht und Beherrschung durch das Gefühl erleichtert.

Nun verzichtet aber der Expressionismus auf die Gesetzmäßigkeit der Natur bei seinem Schaffen und will die reinen Mittel der Malerei, Formen und Farben, als Symbole für die ihnen zugeordneten Gefühle gebrauchen. Dieser symbolische Formalismus hat nur dann Aussicht, sein Ziel, die Schaffung wirklicher, d. h. allgemeinverständlicher Symbole zu erreichen, wenn es ihm gelingt, objektive, ein für allemal gültige Gesetze für die Verwendung seiner Mittel, der reinen Form und der reinen Farbe, aufzustellen, Gesetze, die dann die Grundlage für eine ein für allemal gültige Gefühlsymbolik der Formen und

Farben abgeben können, nach der die kunstgenießenden Menschen sich richten können.

Das fühlt der Expressionismus und namentlich der geschichte Theoretiker des Expressionismus, Kandinski, sehr wohl. Er bemüht sich daher, für den symbolischen Formalismus, für die Verwendung der reinen Form und Farbe als künstlerisches Ausdrucksmittel einen ganzen „konstruierten malerischen Generalbaß“ zu erlangen.

Aber als das Grundgesetz dieser malerischen Harmonielehre stellt er das Prinzip der „inneren Notwendigkeit“ auf. Sowohl die Farben- als auch die Formenharmonie soll nur „auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele“ (durch die Farben und Formen als Reize nämlich) beruhen. Diese „innere Notwendigkeit“ aber, ebenso wie die Zweckmäßigkeit ist eine völlig subjektive und identisch mit dem subjektiven Erlebnis des Künstlers. So ist das subjektive Erlebnis des Künstlers oberstes Gesetz in dem „malerischen Generalbaß“ des Expressionismus.

Es wäre nun die Aufgabe Kandinskis, für dieses innere Erleben der Künstler an der reinen Form und der reinen Farbe bestimmte Grenzfälle oder Typen zu finden und festzulegen. Das gelingt ihm aber nur in sehr unvollkommener Weise, ja auf der Suche nach einer inneren Gesetzmäßigkeit der Formen leidet er völlig Schiffbruch. Was er von dem „inneren Klang“, dem gefühlsmäßigen Gehalt der reinen Formen zu sagen weiß, ist gleich Null. Er begnügt sich mit logischen Konstruktionen, konstatiert z. B. daß es Formen gebe, die materielle Gegenstände darstellen wollen, ferner völlig abstrakte Formen, die „keinen realen Gegenstand bezeichnen“, sondern „vollkommen abstrakte Wesen“ sind, und endlich, daß zwischen diesen beiden Grenzen die unendliche Zahl der Formen liege, „in welchen beide Elemente vorhanden sind und wo entweder das Materielle überwiegt oder das Abstrakte“. Zuletzt tritt er einen ehrenvollen Rückzug an, indem er zugibt, daß „mit ausschließlich rein abstrakten Formen der Künstler heute nicht auskommen kann“, weil sie „zu unpräzise“ sind. Die mathematische Gesetzmäßigkeit der Formen läßt Kandinski völlig außer Betrachtung, während diese doch allein zu einer reinen Formensymbolik führen kann und in der ornamentalen und monumentalen Kunst tatsächlich zu einer solchen geführt hat.

Mit etwas besserem Gelingen versucht Kandinski bestimmte Typen für die innere Wirkung der Farben, für die Farbensymbolik, aufzustellen. Er knüpft an eine objektive Gesetzmäßigkeit, nämlich an die optisch-physikalische, an und stellt Kontrastfarben in Paaren als Gegensätze einander gegenüber, um ihnen dann die künstlerische, die gefühlsmäßige Deutung zu geben auf Grund seiner Erfahrung als Künstler.

Das erste Paar dieser Gegensätze ist Gelb und Blau, gleichzeitig als Gegensatz des Warmen und Kalten. Im Gelb liegt ferner für Kandinski eine exzentrische, im Blau eine konzentrische Bewegung. Es seien zur Charakteri-

fierung seiner ganzen Farbensymbolik einige weitere Gefühlnuancen angegeben, die Kandinski in diesen Farben findet. „Gelb ist die typisch irdische Farbe.“ „Verglichen mit dem Gemütszustand des Menschen könnte es als farbige Darstellung des Wahnsinns wirken, aber nicht der Melancholie, Hypochondrie, sondern eines Wutanfalles, der blinden Tollheit, der Tobsucht.“ Das Gelb klingt wie eine immer lauter „geblasene scharfe Trompete oder wie ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton“. Blau ist die typisch himmlische Farbe. Sehr tiefgehend entwickelt das Blau das Element der Ruhe. Zum Schwarzen sinkend bekommt es den Beiklang einer „nicht menschlichen Trauer“. „Musikalisch dargestellt, ist helles Blau der Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend, den wundervollen Klängen der Baßgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar.“

Es würde hier zu weit gehen, noch mehr Einzelheiten aus Kandinskis Farbensymbolik anzuführen. Als weitere Gegensätze führt er neben Hell und Dunkel (Weiß und Schwarz, jenes charakterisiert durch „ewigen Widerstand und trotzdem Möglichkeit, Geburt“, dieses durch „absolute Widerstandslosigkeit und keine Möglichkeit, Tod“), noch Rot und Grün, Orange und Violett auf. Schon aus den wenigen hier stehenden Proben geht hervor, daß diese Farbensymbolik keineswegs sehr originell, sehr individuell ist. Sie ist aber, was schlimmer ist, vielfach gar nicht einmal gesehen und gefühlt, sondern vielmehr logisch konstruiert. So sagt z. B. Kandinski vom Grün: „Ideales Gleichgewicht in der Mischung dieser zwei in allem diametral verschiedenen Farben (Gelb und Blau) bildet das Grün. Die horizontalen Bewegungen vernichten sich gegenseitig. Die Bewegungen aus und ins Zentrum vernichten sich ebenso. Es entsteht Ruhe. Dies ist der logische Schluß . . . Und das direkte Wirken aufs Auge und schließlich auf die Seele führt zu demselben Resultat.“

Hier tritt bei Kandinski die logische Konstruktion, das begriffliche Denken ganz offenkundig vor das Schauen und Fühlen*), und das ist an unzähligen anderen Stellen ebenso der Fall. Der ganze Expressionismus — und damit sind wir bei dem ausschlaggebenden Endpunkt unserer Betrachtung angelangt — baut sich auf einem logischen Gedanken auf, nämlich auf dem Gedanken, daß es möglich sei, von jeder sachlichen Bedeutung der Formen und Farben zu abstrahieren, sich reine Formen und Farben vorzustellen. Das ist in der Logik in der Tat möglich; aber der Expressionismus ging daran, diese logische Abstraktion auf die Kunst zu übertragen. Er ist nicht so sehr das Produkt eines neuartigen Schauens und Fühlens als vielmehr des denkenden Verstandes, seine Symbole sind keine geschauten und gefühlten, sondern erdachte.

Es ist wohl überhaupt ein vergebliches Bemühen, eine allgemein-verständliche Symbolik für komplizierte Gemütszustände auf den reinen Formen

*) Das geschieht übrigens nicht nur bei Kandinski und dem Expressionismus, sondern auch beim Futurismus.

und Farben aufbauen zu wollen. Beide weisen zu wenig objektive Bestimmtheit auf, um sich zu konventionellen Trägern dieser Symbolik entwickeln zu können.

Was aus den Bestrebungen des Expressionismus für die gesamte Kunst Bleibendes erwachsen kann, ist eines nur. Es kann durch sie das Gefühl für die Symbolik, für die Ausdruckskraft der Formen und Farben geschärft und höher kultiviert werden, aber nicht für die Symbolik der reinen Form, der reinen Farbe für sich allein, sondern der Form und der Farbe am Gegenstande, für Form und Farbe als Bestandteil der Naturerscheinung.

Nur auf diesem Wege kann auch der Expressionismus zur Bereicherung der Ausdrucksmittel in der Kunst, zur weiteren Ausgestaltung ihrer Symbolik beitragen und so an seinem Teile mitarbeiten bei der Lösung der künstlerischen Aufgabe unserer Zeit, an der symbolisch-anschaulichen Gestaltung des vertieften Fühlens und des heimlichen Sehens unserer Zeit.



Zur Geschichte der modernen Arbeiterbewegung im letzten Jahrzehnt

Von Heinrich Göhring in Bremerhaven

(Schluß)

Entsprechend dem impulsiven Temperament der lateinischen Rasse gibt es für die französischen sowie für die anarchistischen Gewerkschaften überhaupt keine Ziele und keine Programme; es gibt vielmehr nur eine Aktion und alle Theorie läuft darauf hinaus, diese Aktion möglichst gewaltig zu machen. Man verzichtet auf alle kleinen erreichbaren Vorteile, auf alle Kompromisse mit den Gegnern. Man will daß der Feind Feind bleibe, damit der Kampfesifer im eigenen Lager nicht erlahme, sondern immer mächtiger anschwellen. Man liebt den Kampf um des Kampfes willen. So kam es bei den Arbeitskämpfen in Frankreich in den letzten Jahren gar nicht selten vor, daß erst nach der Arbeitseinstellung die Forderungen der Streikenden überhaupt formuliert wurden. Man verlangt ferner die Proklamierung des Generalstreiks als Mittel der sozialen Revolution und die Sabotage, das Kampfmittel der Verzweiflung. Wohin diese Theorie führt, zeigt so recht das Beispiel der französischen Industrie. Die französische Industrie hat unter den leidenschaftlichen Gewalttaten und unter der Sabotage so erheblich gelitten, daß sie in ihrer Leistungsfähigkeit wesentlich beeinträchtigt worden ist.