



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schacht, R.: Der erste deutsche Herbstsalon

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



Der erste deutsche Herbstsalon

Don Dr. R. Schacht in Charlottenburg



ein Zweifel ist mehr möglich: wir stehen mitten in einer neuen Kunstbewegung. Was bei uns in Deutschland seit etwa fünf Jahren erst vereinzelt auftrat und Gelächter oder verächtliches Achselzucken über anscheinende Verrücktheit, Entrüstung über lecke Spekulation, aber auch rasch berauschten, allerdings vereinzelt Enthusiasmus hervorrief, all das, was sich Synthetismus, Expressionismus, Kubismus oder Futurismus nannte, hat sich jetzt gesammelt und seinen ersten offiziellen Ausdruck gefunden in einer großen Ausstellung, die nun als „Deutscher Herbstsalon“ neben die zwei bisher bestehenden alljährlichen Kunstrevuen, die Große Berliner Kunstausstellung und die Sezession treten wird. Unzweifelhaft also haben wir ein neues Wollen und es erhebt sich zunächst die Frage: Ist dieses Wollen berechtigt?

Sicher ist einmal, daß das bisher in der Sezession gesammelte Wollen müde geworden war. Schon daß der Führer zurücktrat, konnte seine tieferen Gründe nicht in persönlich hervortretenden Differenzen haben, sondern nur darin, daß das sezessionistische Wollen nicht mehr genug Lebenskraft besaß, ihn bei seinem Lebenswerk zu halten. Nur so ist es zu erklären, daß schon zwei Jahre nach dem Rücktritt Liebermanns eine kleine Gruppe recht mittelmäßiger Begabungen den stolzen Bau mit leichter Mühe sprengen konnte. Die alten Ideale waren eben nicht mehr stark genug, die im Altern erstarrenden Kräfte beisammen zu halten. Etwas Neues mußte also kommen.

Ist dieses Neue nun eine bloße Negation, das Neue um jeden Preis? Ich muß, ohne paradox sein zu wollen, gestehen, daß ich an der neuen Kunst, wie sie der Herbstsalon repräsentiert, nichts überraschend Neues finden kann. Mit Ausnahme gewisser futuristischer Ideen, die aber auch ihre Parallelen in der Lyrik und der Musik haben, finde ich vielmehr in dem anscheinend so Unerhörten nur teils organische Weiterentwicklung, teils die natürliche Reaktion gegen endgültig Ausgeprägtes.

Schon der Impressionismus hatte nicht mehr das Wesen der Dinge im Sinne der Altmeister gegeben, sondern hatte sie artistisch genommen, hatte ihre

Oberfläche, ihre Erscheinung, ihre Bewegung, wie sie sich im Moment darstellten, wiedergegeben. Natürlich waren seine Möglichkeiten bald erschöpft und etwas Neues stand zu erwarten. Dieses Neue brachten im wesentlichen der Neoimpressionismus, Cézanne und van Gogh. Der Neoimpressionismus unter Signac ging in der Abstraktion von den Dingen noch einen Schritt weiter und löste, indem er ein lediglich farbig differenziertes Lichtgesimmer über die ganze Leinwand breitete, sowohl Gegenstände wie Farbenvaleurs bis hart an die Grenze der Erkennbarkeit auf. Die Impressionisten hatten sich ferner etwas zugute getan auf die Auflösung der Lokalfarbe, auf die Differenzierung der Valeurs. Cézanne geht von dieser Differenzierung aus. Aber sie ist ihm, den man wohl den Klassiker des Impressionismus genannt hat, zu kompliziert, er strebt nach Vereinfachung. Deshalb faßt er aus der Menge der Valeurs die wesentliche, arbeitet gewissermaßen den freilich subjektiv empfunden Grundton vieler Valeurs heraus, synthetisiert (weshalb sich seine Nachfolger Neosynthetiker nannten) und stellt aus diesen verschiedenen Grundtönen ein Bild zusammen, das nun allerdings noch etwas Gegenständliches darstellt, aber ebenfugut als eine Harmonie einfacher Farbentöne angesehen werden kann. An ihn schließt sich eine reiche Entwicklung. Neufranzösische Landschaftler, wie Affelin, Camoin u. a. gehen nicht mehr wie Cézanne von Valeurs aus, sondern von einer Lokalfarbe, deren Grelle sie in Reaktion gegen den vornehm gedämpften Meister und unter dem Einfluß Gauguins noch meist übertrieben. Wie aber der Meister nur eine Valeur herausgenommen hatte, so nehmen sie häufig nur die eine Lokalfarbe, die sie auf den ganzen Gegenstand übertragen. Eine Baumkrone z. B. wird also nicht mehr wie etwa bei Monet als ein ungeheuer differenziertes Neben- und Zueinander verschiedener Grundtöne, sondern als eine einzige grüne Silhouette aufgefaßt. Hieraus lassen sich dann wieder neue Möglichkeiten entwickeln: z. B. die Verschiebung farbiger Silhouetten gegen die dahinter liegende Bergkette usw. Wollte man aber unter dem Einfluß des Neoimpressionismus stark flimmernde Eindrücke geben oder turbulente Massen, so mußte man die ruhigen synthetischen Flächen Cézannes wieder aufteilen. Dies tut im Grunde der Futurist Severini, der Lokalfarbensynthesen nicht geschlossen nebeneinander setzt, sondern ihre geometrisch abgegrenzten Teile durch- und ineinander schiebt, so daß also (wie auf dem starken „Pan-Pan-Tanz in Monaco“, der auf der Futuristenausstellung vom Mai 1912 alle Bilder überragte und leider im Herbstsalon fehlte) ein bewegtes Bein aus sechs oder zehn rosa Flecken besteht, die durch andere zu anderen Gegenständen gehörige Flecken getrennt werden können, wodurch nun allerdings der Ausdruck höchster wirbelnder Bewegung erzielt wird. Endlich konnte man auch, von Cézannes späten Bildern ausgehend, den letzten Schritt in der Abstraktion vom Gegenstande tun und nur noch Farbflecken gegeneinander stellen, entweder scharf abgegrenzt wie es Bolz oder W. Burljuk tun oder verschwimmend wie Kandinsky, und dann auch folgerichtig die Bilder nicht mehr nach Realem

benennen, sondern nur noch als „Bild“ schlechthin oder „Komposition“ bezeichnen. Van Gogh endlich hatte gleich von Anfang an weniger Gewicht auf die momentane objektive Erscheinung als auf den momentanen Eindruck gelegt; was ihn aber zur Zeit der Reise am meisten frappierte, war nicht der Eindruck formaler Werte, sondern des Objekts, hinter dem er eine eigene Seele sah. Ein Stuhl von van Gogh, eine Peise, ein paar Schuhe sind durchaus wie Individuen mit persönlichem Eigenleben dargestellt; er sah weniger die Dinge selbst als etwas, das hinter den Dingen zu sein schien, die Seele der Dinge. Daß das sehr wohl möglich ist, wissen wir aus den Phantasien der Kinder und in demselben Sinne hat einmal Maupassant gesagt, daß das unheimlichste aller Dinge die menschliche Hand sei. Und hier liegt der Keim zum Expressionismus. Ihm gilt nicht mehr die äußere Erscheinung des Dings als wesentlich: sie darf willkürlich verzerrt werden zugunsten einer Darstellung des unerklärlichen, aber fühlbaren Seelischen in oder hinter den Dingen. Hier wurzeln Matisse, Pechstein und andere. Hier wurzelt auch der Kubismus. Denn wenn van Gogh, der sich stets nur als Vorläufer einer neuen Kunst betrachtet hat, gewissermaßen auf die Entdeckung des Seelischen ausging, so geht der Kubismus eben von diesem Seelischen, das jetzt gefunden war, selbst aus. Bei der Darstellung dieses Seelischen aber, das ja um sichtbar zu werden, der Verbindung mit Materiellem bedarf, verschmäh't es der Kubist, wieder auf die reale Materie, deren Darstellungsmöglichkeiten ihm erschöpft zu sein scheinen, zurückzugehen, sondern zieht es vor, dieses Seelische selbständig, sozusagen als ein schöpferischer Gott neu zu organisieren entweder mit Hilfe wahrgenommener konstruktiver Einheiten (Le Fauconnier) oder mathematisch bestehender (Braque, Metzinger) oder selbständig geschaffener Kuben oder Flächen (Picasso, Léger, Picabia u. a.). Durch die scharfe Abgrenzung dieser Elemente erhält dann das Bild, das bei Kandinsky auseinanderzuströmen droht, seine innere Geschlossenheit, während die äußere Geschlossenheit Cézannes, der noch im Alltagsinne deutlich komponierte, als eine Fälschung der Natur verworfen wird.

Wie man leicht sieht, gerät dies, wenigstens für unser Gefühl, ins Abstrakte und Theoretische, aber noch viel theoretischer arbeitet der Futurismus. Diese Bewegung stammt ausschließlich aus Italien und ist ursprünglich rein literarisch. Daraus mag sich auch das Gezwungene in seinen malerischen Theorien erklären. Zunächst steckt darin eine Reaktion gegen das rein Artistische des Impressionismus. Die rein formalen Werte genügen nicht mehr, man will mehr, tiefer Wurzelndes, tiefer Packendes geben. Die Futuristen wollen nicht mehr den passiven Beschauer, der sich von Farbenschwingungen streicheln läßt wie oft bei Manet und noch bei Kandinsky, sie wollen den Beschauer mitten in das Bild hineinversetzen. Auch das ist nichts Neues. Schon C. D. Friedrich, Schwind und Thoma haben nicht selten in den Vordergrund ihrer Landschaften eine Figur gesetzt, mit der sich der Beschauer identifizieren sollte, um sich leichter in die Landschaft einzufühlen. Den Futuristen aber genügt dies distanzierte

Anschauung nicht mehr. Sie reißen den Beschauer zunächst in die Mitte des Dargestellten. Aber hier verhält er sich nicht ruhig, sondern dreht sich im Kreise und nimmt alle Dinge zugleich auf. Aber nicht etwa nur die Außenseite dieser Dinge, sondern vor allem ihre „Energien“, ihre inneren Kräfte, welche die Dinge konstituieren. Ein Ding ist nur ein Zusammenklang bestimmter Molekularschwingungen, der Rhythmus dieser konstituierenden Schwingungen muß wiedergegeben werden. Die Dinge werden also nicht in Ruhe, sondern schwingend, daher mit mehreren parallelen Konturen wiedergegeben wie wir etwa eine vibrierende Stimmgabel zeichnen würden. Aber auch das genügt noch nicht. Auch die durch optische oder akustische Eindrücke, ja durch Gedankenassoziationen mancherlei Art erregte Empfindung des Beschauers muß ausgedrückt werden, was durch abstrakte Linien, oder fertige Flächen geschieht, die nach bestimmten inneren Gesetzen, wie sie die Futuristen in sich zu haben versichern, angeordnet werden*). Ich kann aber als Futurist, den Einflüssen der Kubisten folgend, noch weiter von den Erscheinungen der Dinge abstrahieren und nur deren inneren Rhythmus darstellen. Die Phasen eines Aufstandes etwa, die tobende Menge, die angreifende Kavallerie werden dargestellt durch Linienbündel, die die Erregung widerstrebender Seelenkräfte symbolisieren. Und so kommen wir schließlich zu Bildern, wie sie etwa Carrà malt, die Titel tragen wie „Zentrifugale Kräfte“ oder „Plastische Emanation“.

Übrigens ist der Futurismus, soweit ich sehe, keine einheitliche Bewegung. Ein Teil der Futuristen, besonders Boccioni, sind von Haus aus lyrisch veranlagt, womit denn wieder das Literarische, das der Impressionismus mit starker Einseitigkeit verpönte hatte, seinen Einzug in die Malerei nimmt. Boccioni malt z. B. die traurigen Empfindungen des Reisenden, der seinen Abschied genommen hat. Es ist als malte er die verschiedenen Strophen eines lyrischen Gedichts nebeneinander. Er denkt an die Lokomotive — sie wird also stückweise angedeutet. Er denkt daran, wie er auf dem Bahnhof sein Abteil suchte — setzen wir also irgendwohin eine Abteilnummer. Ihm schweben die Gesichter der Zurückbleibenden vor — nebelhaft tauchen sie auf der Leinwand auf. Er sieht unbewußt ein Stück Bank, ein Stück Gepäcknetz, sieht die Landschaft draußen vorüberhuschen, und alles wird dargestellt, aber nur stückweise, weil es ja nur stückweise bewußt wird. Er hört den Wind sausen, empfindet das dumpfe Rollen des Zuges — es wird im Rhythmus der Verbindungslinien ausgedrückt; er ist endlich von gedrückten Empfindungen beherrscht, die durch düstere Farbenflecke symbolisiert werden.

Versuchen wir nun nach diesen Feststellungen die Resultate der Entwicklung, soweit wir sie bis jetzt überschauen können, allgemein zu werten, so ergibt sich, daß gegen die Tendenzen des Expressionismus nichts zu sagen ist. Er ist, wie

*) Wenn bei dieser Wiedergabe wirblich wird, der nehme den Katalog der erwähnten Futuristenausstellung zur Hand; er wird dann gestehen, daß ich mich der äußersten Klarheit befleißige.

ich gezeigt zu haben glaube, nur eine konsequente Entwicklung des Impressionismus und keineswegs etwas so Unerhörtes, wie man auf den ersten Blick meinen mag. Wer z. B. vergleicht, wie in den Werken der deutschen Stürmer und Dränger des achtzehnten Jahrhunderts, die ja, ein Zeichen der Zeit, jetzt wieder neu herausgegeben werden, die Wirklichkeit verzerrt wird, zugunsten einer Wiedergabe von subjektiven oder objektiven Empfindungen, der wird die Möglichkeit expressionistischer Arbeitsweise von vornherein zugeben. Anders steht es mit Kubismus und Futurismus. Beide wollen Dinge ausdrücken durch eine Sprache, die keine Allgemeingültigkeit hat, also auch nicht verstanden werden kann. Etwas Ähnliches hatten wir vor nun bald dreißig Jahren in der französischen Lyrik. Man denke an Mallarmé, der den Worten einen so einseitig individuell zugespitzten Sinn verlieh, daß seine Gedichte für Fernerstehende geradezu unverständlich wurden. Auch bei Stephan George werden bekanntlich die Worte weniger nach ihrem gegenständlichen Sinn, sondern nach Klängen und Assoziationen, nach einem nur für den Dichter selbst verständlichen inneren Sinn gruppiert. Man denke auch an Rimbauds berühmtes Vokalgedicht, in dem jedem Vokal eine bestimmte Farbe, ein bestimmter Gefühlston zugesprochen wird. Der Futurismus wurde, wie gesagt, von einem Dichter, Marinetti, ins Leben gerufen, ist es zu verwundern, daß jene Theorien auch in der Malerei wiederkehren? Eine andere Frage ist es freilich, ob die Realisierung dieser Theorien auch möglich ist. Möglich nicht nur für den Künstler, insofern er dadurch sein Eigenleben ausdrückt, das ließe sich noch verteidigen, aber insofern er es anderen zugänglich machen will. Und das scheint mir nicht der Fall zu sein, die Künstler scheinen es nach dem Vorwort zum Herbstsalonkatalog selbst zu empfinden. Wenn Rimbaud schreibt A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, so wird unter hundert Lesern vielleicht nicht einer sein, der die Berechtigung dieser Gleichungen zugibt. Und solange wir nicht einen bestimmten Farben-, Kuben-, Flächen- und Kurvensymbolismus haben — und wie sollten wir dazu kommen? — solange werden die Bilder der Kubisten und Futuristen, weil ihnen die allgemein empfundene Notwendigkeit fehlt, alldeutig und nicht eindeutig und damit für uns bedeutungslos sein. Denn was hilft es uns, wenn wir vor lauter verschiedenfarbigen Drei- und Vierecken im Katalog den Titel „Der Athlet“ lesen und beim besten Willen nichts als eben unserer Empfindung nach wahllos aneinandergefügte Drei- und Vierecke sehen. Und was helfen uns die langen, langen Erläuterungen zu den Bildern der Futuristen; wir wollen doch sehen und nicht lesen, und ein Bild, zu dessen Verständnis es erst langer Erläuterungen bedarf, ist eben als Bild vom Standpunkt des unvoreingenommenen Beschauers glatt schlecht zu nennen, ganz einerlei, ob es nun von W. von Kaulbach oder Dverbeck, zu deren Bildern ja auch Kommentare geschrieben wurden, oder von Futuristen ist.

Die Sache ist auch insofern bedenklich, als das Streben nach absolut Neuem, nach Wiedergabe des in den Grenzen der bildenden Kunst nicht Darstellbaren

und das grundsätzliche Wegwerfen aller gebräuchlichen Symbole und Formen von jeher eine typische Eigenschaft theoriebestochener Dilettanten war, während die großen Meister, abgesehen von Mörglern und Neidern, immer verstanden worden sind, weil sie stark genug waren, das Vorhandene zu benutzen und für ihre Zwecke auszubilden. Dagegen kann alle noch so stürmisch betuernde Theorie nicht aufkommen. Bis die Künstler nicht aus ihrem bis ins höchste Extrem getriebenen Individualismus den Wegweiser zu unmittelbar verständlicher, eindeutig nacherlebbarer Kunst finden, werden wir ihre Werke mit Achtung für ihr strenges Wollen, aber darum nicht weniger energisch für uns ablehnen müssen und uns im übrigen abwartend verhalten. Denn es ist leicht möglich, daß sie, die so ganz den höchsten und ausschließlichen Individualismus erstreben, auf das Allgemeinste hinauskommen, auf eine ganz unbewußt primitive Dekorationskunst. Dekorationen in diesem Sinne jedoch kann man nur anbringen, nicht mehr als selbständige Bilder malen und ausstellen.

Was nun die erste Ausstellung des Herbstsalons betrifft, so muß man zunächst im Auge behalten, daß sie ein erster Versuch war, der wohl die Gesamtheit der neuen Kunstbestrebungen gut repräsentierte, von den meisten Malern aber zu wenig Stücke zeigte, als daß sich bei der Neuheit der Dinge über den einzelnen immer ein sicheres Urteil gewinnen ließ. Für Kandinski, Leger, W. Burljuk fehlt mir aus den angeführten Gründen das Organ. Die Farbenspiele Delaunays kann ich mir wohl als Dekorationen, nicht aber als Bilder wirksam denken. Das große Bild „Tierschicksale“ von Marc, ein paar Glasbilder von H. Campendonk ließen mich gleichfalls starke dekorative Talente spüren. Am stärksten wirkte auf mich, wie schon in der Ausstellung der neuen Künstlervereinigung München 1909, Bechthejeff, dessen Wesen man am besten umschreibt, wenn man sagt, er wolle das Ziel von Marcs mit expressionistischen Mitteln erreichen; ein feiner und starker Klang geht von diesen Silhouetteschiebungen, diesem Gleiten, Stehen und Schweben der Dinge in der groß gesehenen Landschaft aus. Von den Futuristen endlich heißt es: abwarten. Lassen wir sie ruhig bis ans Ende aller Möglichkeiten laufen; was innere Kraft hat, kann nicht verloren gehen und wird wieder zu uns zurückkehren.

