



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Meßleny, Richard: Neue Kunstbücher

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



## Neue Kunstbücher

Von Dr. Richard Meßleny



n einem sonnenstrahlenden Septembertag habe ich es übers Herz gebracht, in den Glaspalast zu gehen, da man in München ausnahmslos der Meinung war, „man“ müsse hinein. Ich ging, — so sauer es mich auch ankam, denn es war ein Münchener Tag, der die glückspendende Schönheit dieser einzigen Stadt offenbarte, die nur denen aufgeht, die nicht nach München kommen, um „die Kunststadt an der Isar“ anzusehen, sondern die dahin gehören, die aus irgendeinem klaren oder unklaren Grunde dem genius loci verwandt sind. Und da wandelte ich denn in der gläsernen Kunstgarage von einem Saal zum anderen mit ergebungsvollem, tragem Pflichtgefühl. Plötzlich stand ich vor einem offenen Seiteneingang. Die türenlosen Pfosten mit hellgelbem Kupfen bespannt, rahmten ein Stück Rasen bildhaft energisch ein. Und Befreiung, jubelnde Entdeckung erscholl mir in der Brust, ein Dankgebet, daß all die gequälten Leinwände um mich her nur ein böser Traum sind, nichts, nichts Wirkliches, all das verzweifelte Gesuche nach dem Etwas; Sicherheit stieg schmetternd mir fast zur Kehle heraus: Du bist, du allewige Jugend, Natur! Der Schlagschatten, wie mit dem Lineal gezogen, hegte das hohe Gras in blaueiche Dunkelheit und flimmernd geigte im blitzenden Grün jedes Hälmchen seinen Sopran sonnenhalb im echten Bild. Da ward ich ruhig, beglückt: ich hatte das Pfand dafür, daß wir uns noch so sehr verirren dürfen im Gewirr aller Begrifflichkeit, im steinernen Labyrinth des Ismus. Jedesmal wird wohl einer kommen, die Türe aufschlagen und mit dem dümmsten, banalsten Sonnenstrahl auf blonden Zöpfen uns von unserer allzugroßen Klugheit glücklich befreien.

Hermann Uhde-Bernays treffliches Buch über Carl Spitzweg: „Des Meisters Leben und Werk, seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst“ (zweite vermehrte Auflage, Delphin-Verlag München 1914; 14 Mark) ist wahrhaftig so ein Notausgang, inmitten der leid- und qualvollen Kunstliteratur, die uns umgibt. Nirgends die so „beliebten“ Abgründe erkenntnistheoretischer Fasetei, nirgends ein künstliches Hinaussteigern des Stoffes in Regionen lebloser Abstraktion, grundsätzlicher Spekulation, oder das ebenfalls moderne Herumwerfen mit einer unerquidlichen Terminologie ateliertechnischer

Einzelheiten, die im Material des Schriftstellers, im Worte, nimmermehr zur Anschauung werden können.

Uhde-Bernays besitzt einen Überblick über die von ihm geschilderte Epoche, eine Kenntnis des Bodens, dem die Erscheinung entwachsen, die nicht ad hoc, dem einen vorliegenden Buche zuliebe erworben wurden. Die Grenzen zwischen Kulturgeschichte, Literatur, Kunstgeschichte sind in seiner Darstellung aufgehoben, die Papierwände der Fakultäten durchbrochen, das nackte Gefühlsleben der Zeiten als waltendes Lebenselement um uns verbreitet.

Aber so groß der klare Reichtum des Inhalts auch ist, nur die menschengestaltende Kraft des Verfassers konnte die Einheit zwischen Spitzwegs eigentümlicher Persönlichkeit und seinem Werke sichtbar herstellen. Greifbar und doch symbolisch steht der liebenswürdige Schöpfer der zahllosen sonnigen Biedermeierbilder vor uns, ein Symbol jenes alten Münchens, ja jenes alten Deutschlands, das unmittelbar vor der Weltmachtsperiode des Reiches dahinschwand, mit allen seinen kleinen Torheiten und lieblichen Gefühlen, und uns Heutigen mit Recht als ein verlorener Garten kindlichen Glückes aus der Vergangenheit entgegenstrahlt.

Die mitgeteilten Briefe des Meisters, die unzähligen und entzückenden Illustrationen, die uns Spitzwegs Kunst auf allen seinen Stufen in trefflicher Gliederung und Auswahl vor Augen führen, nicht zuletzt der schöne Druck, die höchst geschmackvolle Ausstattung des Buches haben dazu beigetragen, hier einmal etwas Vollkommenes entstehen zu lassen.

Wie von einem Sonntagsspaziergang ruft uns Max Raphael von Uhde-Bernays zurück in die mühevolle Arbeit des Alltags, des geistigen Alltags. Nichts von Genuß in seinem Werk: „Von Monet zu Picasso“ (Delphin-Verlag München 1913. 6 Mark), sondern harte Auflösungsarbeit schwerflüssig ineinandergeschachtelter Begriffsmengen — mit mindestens zweifelhaftem Ergebnis. Daß die Kantische Ästhetik vielfach dahin mißverstanden wurde: Kunst sei Geschmacksache, kann das Bedürfnis, die Erscheinungen der Kunst auch begrifflich einzuordnen, sicherlich nicht aus der Welt schaffen. Ohne Zweifel muß eine philosophische Ästhetik den grundlegenden Neuerscheinungen des letzten halben Jahrhunderts gerecht werden. Max Raphael versucht hierzu — wenn ich nicht irre — einen Beitrag zu liefern, und dies vom psychologisch-erkenntnistheoretischen Gesichtspunkt aus. Allein seine Gedankenoperationen vollziehen sich so weit ab von dem mit Sinnen Erfahrbaren, daß selbst das endliche Verstehen seiner Prinzipien nichts nützt, weil das Resultat zum sinnlich Erfassten nicht mehr zurückfindet und somit jeder Kontrolle der sinnlichen Erfahrung ermangelt. Ein Urteil ist daher unmöglich, ebenso eine Meinungsäußerung, und wenn es ein Rezensent gestehen darf, ja wenn er es nicht darf, so gestehe ich es doch: ich verstehe dieses Werk nicht. Auch glaube ich nicht, daß die letzten gedanklichen Abstraktionen sich so unmittelbar mit den materiellsten Problemen diagonaler oder vertikaler Linienführung, gelber oder grüner Farben verbinden lassen.

wie Max Raphael dies fertigbringt. Und wenn ich die Abbildungen 26, 27, 28, 29, 30 von Pablo Picasso daneben halte, fällt mir das Geständnis leicht, daß diese heller und dunkler schattierten geometrischen Formen, die sich meinem blöden Auge als eine zerkratzte, feuchte Mauer darstellen, aber „Studentin“ oder „Männlicher Kopf“ benannt sind, einer Sphäre angehören, in die ich nicht zu folgen vermag. Was ich über van Gogh, Cezanne und den Impressionismus im Buche fand, ist anregend und inhaltsvoll, wie überhaupt das ganze Werk den großen Ernst strenger und tiefgründiger Arbeit atmet.

Ist die Psychologie eines Bucherfolges nicht aller Logik bar, dann müßte man der Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München, „Das neue Bild“, Text von Otto Fischer (Delphin-Verlag, München 1912, geb. 18 Mark) in kurzer Zeit eine ganz ungeheure Auflageziffer prophezeien können. Nicht als wäre hier Gott weiß was für ein Meisterwerk erschienen, auch nicht, als wäre irgendein Masseninstinkt im Spiele, sondern aus dem einfachen Grunde, daß hier ein Zeitdokument vorliegt, das im hohen Maße für die Geistesverfassung unserer Tage charakteristisch ist. Zuerst ein Manifest von Otto Fischer. Inhaltlich etwa die popularisierte Kunstanschauung Schopenhauers, jener idealistische Pessimismus, der für die Geistesaristokratie des neunzehnten Jahrhunderts die Zufluchtsstätte bot vor der Unerträglichkeit der rationalistischen Ingenieurweltanschauung. Die historischen Begleiterscheinungen dieser Weltanschauung sind bei Schopenhauer, Nietzsche und anderen dieselben gewesen, sie treten bei Fischer in etwas äußerlicherer Form und etwas verspätet wieder auf. Aphoristische Darstellung, etwas buddhistisch angehauchtes Weltseelentum, wuchtige einfache Aussagesätze, rhetorische Fragen, Gedankenrhythmus mit biblischer Wiederholungsart des Hauptmotivs — alles das mutet peinlich kostümmäßig an. Buddha-Ghotama oder Salomon oder Zarathustra, aber in München. Man hört fast das Münchener Mädel antworten: „gehn's reden's nit so gschmerzt daher!“ Auf die inhaltlichen Unhaltbarkeiten dieses Textes wäre es taktlos, grausam einzugehen. Es ist ja ein Manifest, eine Programmrede.

Nur im allgemeinen sei bemerkt — weil stets von ganz neuen Mitteln einer neuen Anschauung gesprochen wird und wie die Kunst diese unsere neue Welt erschaffen und ausdrücken müsse, als rief die Menschheit selber hungrig nach diesen neuen Formen —, daß Hodler, Cezanne und van Gogh noch lange nicht so aufgezehrt sind, auch von den Erleuchtetsten nicht, daß wir schon wieder „ein verändertes Bild der Welt mit völlig neuen Mitteln der Anschauung“ zu suchen gezwungen wären, was selbstredend ja nicht bedeuten soll, daß das Kommen eines Formengewaltigen zu irgendeiner Stunde der Welt nicht das größte Glück bedeutete, das der Menschheit widerfahren könne. Allein gegen dies Herbeibeten des hinter dem Vorhang bereitstehenden Messias wehren wir uns.

Der Text Fischers hat dennoch — abgesehen von dem stets und immerdar außerhalb der Diskussion stehenden Offenbarungsinhalte — ein sehr ernstes stilistisches Verdienst. Wenn Fischer zur Wiedergabe des bildlichen Eindrucks

in strenger Beobachtung die Aktivität der Formen und Farben durch das bewegte Zeitwort statt durch das ruhende Adjektiv auszudrücken bemüht ist, dann betritt er den Weg, der zu einer ebenso notwendigen, wie belebenden Bereicherung unserer kunstkritischen Ausdrucksweise führt. Was Formen und Farben alles tun können, wie ihre adjektivische Wirkung durch Stilanschaulichkeit in verbale Handlung umgesetzt werden kann, das gilt es zu erspähen und aus den Tiefen des verbalen Sprachschatzes heraufzuholen. Fischer hat sich um dieses Ziel redlich und mit Erfolg bemüht.

Von den neun im Bande vertretenen Künstlern scheinen mir zwei die Gemeinschaft zu überragen: Erbslöh vor allem und dann von Bechthejeff.

Erbslöh ist trotz all seiner Kühnheit klar erkenntlich kein „Revoluzzer“, sondern ein „Evoluzzer“ — um dem Münchener Dialekt per analogiam auch das andere Fachwort nachzubilden. Das nur allzu dringliche Geschrei der anderen und ihres Wortführers: „Neu, neu, hier zum erstenmal“ ist ihm fremd und unbekannt. Seine inhaltschwere Behandlung der Farbfläche, der monumentale Aufbau der Masse zeigt, daß er von Cezanne und Hodler alles gelernt hat, was man nur lernen kann und zugleich in einer Weise, wie nur der Eigenbegabte lernen kann. Das Bild X „Der violette Schleier“ steht in diesem Band wie eine reife, sonnendurchleuchtete Traube, wenn die anderen Stöcke noch im Maienschmerz weinen oder frierend ihre graubehaarten Blättchen aufzurollen beginnen. Aus der genialen Verwendung des Spitzbogenmotivs an den beiden Ellenbogen innen und außen, an der Kopfform oben und unten, am Busen links, am Hals geht einem die wahre Bedeutung des Kubismus auf. In der beängstigenden Flut wechselnder Erscheinungen geht von der ewigen geometrischen Form eine neue Beruhigung aus; der Ismus ist hier eingeeistert, dem höheren Zweck zu Ehren verbraucht.

Bild XI: „Komposition“, zeigt uns Erbslöh als überlegenen Könner der Raumgestaltung. Er versteht es, die starrende Gewalt Hodlerscher Komposition mit der musikalischen Schwunghaftigkeit und Zartheit der Mareesschen zu vereinigen. Greifbar und traumhaft, streng und doch voller süßesten Anmut stehen und sitzen auf einem recht kleinen Raum sieben Frauen, und großzügig findet noch die Landschaft Platz, sich ins Unendliche zu breiten. Durch das Aufundnieder gebrochener Linienführung der Sitzenden, wie durch den sich stufenweis entfernenden Horizont ist das Senkrechte der stehenden Gestalten doppelstimmig, kunstvoll instrumentiert. Das Licht aber, im übermütigen Bewußtsein der Sicherheit dieser Zügel, spielt seine unübersehbare Skala von tiefster Nacht bis in die funkelnde Helle und schlägt die Form der Dinge mit ihrem zarten Wesen aus dem amorphen Chaos hervor wie aus dauerhaftestem Stein.

Wenn Erbslöh, obwohl nicht unmotiviert, jedoch ohne sichtbare Notwendigkeit in dieser Gruppe steht, so ist von Bechthejeff ihr eigentlicher und, wie mich dünkt, begabtester Vertreter. Dennoch ist der Zusammenhang zwischen den beiden nicht zu leugnen. Erbslöh geht entschieden vom Angesehenen aus; das Be-

obachtete ist bei ihm wie die Beobachtung völlig bedingt — er ist deutsch — und alles andere kommt erst in Betracht bei der Gestaltung, beim Ausdruck. So hoch er seine Form ins Symbolische hinaufzudestillieren bemüht ist: er bleibt auf dem Boden stehen, von dem er ausging. Er vergeistigt die Erfahrung. Bechthejeff geht von der Idee der Bewegung aus, er inkarniert den Gedanken. Und so berühren sie sich auf dem Punkte, auf dem sinnliche Erscheinung zur Idee wird: Bechthejeff ein Luftfahrer, von oben kommend, Erbslöh ein kühner Kletterer, der den Boden unter den Füßen keinen Augenblick verliert.

Die Malerei selber spielt bei Bechthejeff eine untergeordnete Rolle, seiner Kontur ist jedoch eine ungewöhnliche Kraft der Bewegung nicht abzuleugnen. In seiner Amazonenschlacht stürmt es dahin in wilder Jagd, daß einem Angst und Bange wird. Die Berge sie sausen mit und die Welt ist zur rennenden Währe geworden, es schwirren die Pfeile und den Kosmos ergreift ein vorwärtsrasendes Getrabe. Wie in der Walpurgisnacht die Landschaft die ganze wilde Hast des menschlichen Gefühlslebens mitmachen muß:

Hör, es splintern die Säulen  
Ewig grüner Paläste.  
Gären und Brechen der Äste!  
Der Stämme mächtiges Dröhnen!  
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!  
Im fürchterlich verworrenen Falle  
Übereinander krachen sie alle,  
Und durch die übertrümmerten Klüfte  
Bischen und heulen die Lüfte.

so reißt auch Bechthejeff siegreich die allruhende Masse der toten Natur mit hinein in die Bewegungsidee seines organischen Erlebens. Im Bild „Reiter am Meere“ ist das Aufbäumen und das Niederhalten in möglichster Abstraktion der Bewegung gegeben. Pferd und Mann und Gebirge sind nur die Ausdrucksmittel dieses Ideeinhaltens. Es gehört ein starkes inneres Selbstgewicht dazu, um bei dieser Entkörperung sich nicht ins Hohle, Leere, Unbegrenzte zu verflüchtigen. Bechthejeff besitzt dieses Gewicht, er durfte sich in diese dünne Luft wagen.

