



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Schacht, R.: Die erste Ausstellung der Berliner Freien Sezession

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

Johannes geweiht. Wißt Ihr noch, Sehestedt, wie im Rheinland die Papisten kleine Kapellchen erbauten, zu Ehren der Heiligen? Das hat mir wohl gefallen, ich meine, die Evangelisten soll man ehren, ohne dem Herrn Christus zu nahe zu treten!"

"Im Rheinland!" der Herzog wiederholte die Worte. „Es war doch fein an der Konzer Brücke und wie ich den Crequy erwischte? Und dann vorher in Mayen, wo die Franzosen waren und wir sie wegjagten? Ihr gingt durch das Loch in der Mauer! Ach ja, es war eine schöne Zeit!"

Der Herzog streichelte seine Knie und seufzte ein wenig. Er hatte sich auf den Feldzügen die Gicht geholt und konnte sie nicht wieder loswerden.

Herr Jostias wollte etwas sagen, aber Hans Adolf wickelte nach alter Gewohnheit seine langen Haare um die Hand und hing seinen eigenen Gedanken nach.

(Fortsetzung folgt)



## Die erste Ausstellung der Berliner freien Sezession

Von Dr. R. Schacht



n der Freien Sezession haben sich die meisten Mitglieder der im vorigen Jahre gesprenkten Alten Sezession zusammengefunden. Diese Zusammensetzung legt die Vermutung nahe, daß diese erste Ausstellung eine im Sinne des Impressionismus konservative Richtung hervortreten läßt. Aber davon ist nicht die Rede. Der Stamm ist durchaus seinem Programm von 1899 treu geblieben, nämlich — kein Programm zu haben. „Für uns gibt es“, so hieß es im ersten Katalog der Alten Sezession, „keine allein seligmachende Richtung in der Kunst, sondern als Kunstwerk erscheint uns jedes Werk — welcher Richtung es angehören möge —, in dem sich eine aufrichtige Empfindung verkörpert.“ Dementsprechend findet sich auch heute Bekanntes, Altes, ja Veraltetes neben Ultramodernstem.

Und doch bietet die Ausstellung ein anderes Bild als, sagen wir, vor fünf Jahren. Die Gründung der Sezession bedeutete, daß der erst verlachte, dann siegreich vordringende Impressionismus die Eroberung auch des breiten Publikums begann. Diese Eroberung ist ihm während der folgenden Jahre gelungen. Seit einiger Zeit aber tritt ein Neues hervor, das ungewohnt wie

es ist, und durch allerlei Experimente und jeder neuen Bewegung anhaftende Energieüberschüsse entstellt, zunächst die Gegensätze deutlicher hervortreten läßt, als den breiten Strom selbstverständlicher und ohne Sprünge vor sich gehender Entwicklung. Diesen Gegensatz deutlich zu empfinden, dazu bietet die diesjährige Ausstellung eine vortreffliche und sehr lehrreiche Gelegenheit. Im achten Saal hat man nämlich eine Anzahl Bilder aus der Sammlung des kürzlich verstorbenen Julius Stern vereinigt. Dieser Kunstfreund hat, ohne Engherzigkeit und Snobismus, die heute bekannten modernen Meister gesammelt. Da finden wir sie alle wieder die stolzen Größen des Impressionismus, Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Degas, van Gogh; von Deutschen Liebermann, Slovot, Trübner; von den Dekorativen Cézanne, Gauguin, Denis, Roussel. Tritt man nun von diesem Saal in den danebenliegenden, so erhält man einen Chok: man ist mitten unter den Allernmodernsten. Große verzerrte Akte, brutale Farben, verwegene Kompositionen, all das stürzt unvermittelt auf den Beschauer ein, der entsetzt zu den altvertrauten Impressionisten zurückweicht. Aber es wäre doch grundfalsch, auf diesem Zurückschrecken eine Kritik aufzubauen, es wohl gar mit einer Kritik als gleichbedeutend zu achten. Denn genau dasselbe empfanden einst die Beschauer der ersten impressionistischen Bilder und genau wie wir uns heute versucht fühlen, über die Jüngsten, sei es belustigt, sei es geärgert herzuziehen, genau so zog man einst über Manets *Déjeuner sur l'herbe* oder seine *Olympia* her, die jetzt beide im Louvre hängen. Nun waren ja wirklich diese Werke noch keine Meisterstücke — der Manet, den wir heute lieben, sieht ganz anders aus — und insofern waren die tadelnden Stimmen berechtigt, wenn sie sich gegen übertreibende Lobprüche erhoben. Aber sie hatten unrecht, insofern sie das deutlich erkennbare Streben des Meisters einfach nicht sehen wollten, es lieblos für Humbug erklärten. Hätte man ruhig im Sinne des Historikers die Entwicklung abgewartet, so hätte man nicht vor-eiligen Tadel später zu widerrufen brauchen. Was aber dem jungen Manet, der doch auch noch kein Meister war, recht gewesen wäre, muß den Jungen von heute, bis wir mit Sicherheit feststellen können, daß sie keine Manets sein werden, nur billig sein und deshalb wollen wir wenigstens das eine aus der Geschichte lernen, daß es sich angefihts dieser neuen und ungewohnten Dinge weniger darum handelt zu urteilen, als sie zu verstehen und abzuwarten, was sie uns zu sagen haben werden.

Halten wir nun auf einem Gang durch die Ausstellung Altes und Neues gegeneinander, so bemerken wir, wie sich ruhig und sicher eine Entwicklung vollzieht, die alles eher denn abgeschlossen genannt werden kann, deren Tendenzen jedoch bereits ganz deutlich erkennbar sind. Die Impressionisten hielten sich an die Außenseite der Dinge, an ihre Oberfläche und ihre Bewegung. Das war zunächst eine Entdeckung, die neue wertvolle Reize vermittelte und unsere Anschauung bereicherte, aber sie mußte konsequenterweise zu Oberflächlichkeit und leerer Virtuosität führen. Zugleich war durch die Einführung des Freilichts

und die Beschränkung auf den Augenblickseindruck die Komposition aufgelöst worden, weshalb man denn auch die Impressionisten mit viel Berechtigung Meister der Skizze genannt hat. Man versuchte es mit der Annäherung an die Dekoration, endete aber in Leere. Dieser Leere nun sollte sowohl nach der stofflichen wie nach der inhaltlichen Seite abgeholfen werden, dort strebte man nach Verinnerlichung, hier nach Konstituierung der Form. Was van Gogh zur Verinnerlichung des Impressionismus getan hat, das habe ich schon neulich bei Besprechung des Herbstsalons (Grenzboten 1913, Nr. 52) auseinander gesetzt: er sieht wieder in das Innere der Dinge, verleiht ihnen ein Eigenleben. Doch nun dauert es nicht lange und die Dinge werden allzu lebendig, in eine Welt voll überlebendiger Einzelwesen fühlt sich der Mensch versetzt, wie ein Kind steht er diesen Dingen gegenüber, die bald erschreckend, bald anheimelnd auf ihn einwirken. Nicht zufällig beschäftigt sich zu gleicher Zeit die Psychologie so eifrig mit dem aufnehmenden Kinde, der Mensch ist selber zum Kinde geworden, das sich alle Dinge neu erschaffen muß und sich erstaunend oder zagend, jubelnd oder erschrocken den lebengewinnenden Einzeldingen gegenüber sieht.

Dieses Kindhafte der modernen Kunst — der Terminus soll nichts Ironisches ausdrücken — zeigt sich in der Ausstellung recht deutlich. Wenn Pissarro das Gewühl der Straße malen will, so gibt er uns ein Bild aus der Vogelperspektive; Max Beckmann stellt uns auf die Straße selbst mitten unter das Gewühl lebensgroßer Gestalten. Da haben wir also das neugierige Dichtherantreten des Kindes, das sich auch in der Kämpferszene von Bató zeigt. Aus solchem Hinzudrängen gewinnen wir sehr lebhaft, aber in merkwürdiger Weise aus Wesentlichem und scheinbar Nebensächlichem assoziativ zusammenge setzte Eindrücke, deren sich jeder Mensch aus der Kindheit erinnern wird. Schon Liebermanns Korfobild ist keineswegs eine bloße Bewegungsskizze mehr, sondern gibt eine sehr tief wurzelnde Augenblicksstimmung, noch deutlicher tritt dieses Prinzip in Le Beaus schöner Landschaft aus Südfrankreich hervor. vorn links ein paar Zweige mit grellgelben Zitronen, dahinter leuchtend rote Blüten. Der Vordergrund fällt steil ab gegen das blaue Meer, dessen Spiegelsonne mild überschritten wird durch weiße Baumsilhouetten, im Mittelgrunde wird es durchschnitten von einem grätig vorspringenden Hügelzug mit braunem Gestein und blauen Pflanzenmassen, nach rechts hin trägt es in weiter Ferne zwei weiße Segel, und verschwimmt endlich mit dem Himmel zu einem ununterscheidbaren Ganzen. Also auch hier das kleine Zufällige, aber Typische und Geliebte mit dem Großen, Weiten assoziativ verbunden. Eine andere Seite dieses Kindhaften in der neuen Kunst repräsentieren die scheinbar verrückt gewordenen Töpfe des Stillebens von Schmidt-Rottluff: das ist das Erschrecken des Kindes vor leblosen Gegenständen, das ja auch in der Literatur (siehe Romain Rollands „Jean Christophe“) behandelt worden ist. Oder man nehme die kleine Landschaft von Zaf. Eine Wasserfläche, eine Brücke, drei oder vier Häuser, eben-

soviele Bäume, das ist alles, aber es genügt, den Gemütseindruck der Landschaft hervorzubringen. Baut doch auch das Kind, wenn es spielt, aus vier Bäumen einen dichten Wald, in dem sich ganze Heere, die wiederum nur aus einem Duzend Bleisoldaten bestehen, bekämpfen, und ein paar Häuser bedeuten ihm eine Stadt, ein Sandhügel einen Berg. Der Gesichtskreis beschränkt sich auf ganz wenige Gegenstände, aber das kleine wird ausgeweitet zu einem großen Inhaltsreichen. Aus dieser Geistesrichtung erklärt sich denn auch wieder die kindliche Technik: ein blauer Fleck bedeutet einen See, ein paar Striche Bäume, ein paar Kästen Häuser, womit natürlich nicht gesagt werden soll, daß Bilder wie die Parklandschaft von Seewald Meisterwerke seien. Unstreitig haben wir in diesen und ähnlichen Werken einen traurigen Verfall malerischer Kultur vor uns, aber alle Kulturgöberei hat uns immer wieder zur Leere und Phrasenhaftigkeit geführt, während aus einem ehrlichen Verzicht immer Fruchtbare zu gewinnen sein wird.

Wir kommen zum Formalen. Cézanne suchte der impressionistischen Komposition Festigkeit zu geben durch Überwertung der Valeurs. Das genügt aber den Nachfolgern nicht mehr, sie lassen die Valeur fallen und beschränken sich, wieder mit der Freude des Kindes am Grellbunten, auf große Lokalfarbenflächen, die sie schließlich nach Willkür steigern oder ändern (Schmidt-Rottluffs Aufgehender Mond); Matisse hat unzweifelhaft nur darum so viel Nachahmung gefunden, weil er dieser naiven Farbenfreude entgegenkam. Einen Schritt weiter von den Farbenschwelgereien der Purrmann und Moll, und wir gelangen zu den reinen Farbenkompositionen der Herbstsalonleute. Auch Pechstein hat diesmal ein reines Farbenkompositionsexperiment ausgestellt.

Aber die bloße Farbe genügt schon nicht mehr. Das Kind drängt zur Betätigung, die Dinge sind nicht mehr bloßer impressionistischer Schein; sie haben eine Wirklichkeit und werden neugeformt, die Natur organisiert sich zu mächtigen Kuben, wie auf den Bildern Rosams mit dem ungefügen Lastkahn, der aus dem spiegelnden Neutrum des Wassers zwischen den Massen der Ufer und der Brücke emporsteigt, oder mit dem glatten Schienenweg, der sich durch die Massen der Bäume und Häuser Bahn bricht und doch an einer Biegung in ihnen verschwindet, wodurch ein sehr anmutiges Spiel der Kräfte zustande kommt. Ja, die Kuben werden sogar schon wieder dekorativ gebändigt in den beachtenswerten Bildern von Blanke.

Gehen wir über zur Bewegung. Bei Degas und Slevogt (bei ersterem immer) ist die Bewegung Selbstzweck, sie ist momentan erfaßt und allein ihre allgemeinsten Eigenschaften, wie Eleganz, Kraft, Geschmeidigkeit, Tempo, werden immer und immer wieder dargestellt. Aber schon bei Hodler und Liebermann zeigt sich ein Fortschritt. Beide rhythmisieren die Bewegung und Liebermann baut aus diesem Rhythmus ein abstrahierendes festkomponiertes Ganzes (Junge mit Pferd am Strand), während Hodler der Einzelbewegung eine typische Ausdrucksbedeutung verleiht (Tell, Holzfäller, und auf der Ausstellung: der

Schwörende). Die Neueren aber begnügen sich nicht mit der Linie allein, sie greifen auf Daumier zurück, monumentalisieren ihn und stellen typische Erlebnisbilder dar, (Fischerfrauen, Feldarbeit, Roggenernte von Partikel). Ja, sie sind bemüht, den Formenwert der Linie mit neuem Gehalt zu erfüllen, Marées' wohlabgewogene Linienkompositionen dünken ihnen leer, die Linien Sprache ihrer Figuren dagegen ist in den Dienst individueller Gefühle gestellt. (Otto Müller und andere.)

Man wird von Ausstellungen wie dieser nicht verlangen können, daß sie das Schaffen des einzelnen erschöpfend charakterisieren, genug, wenn sie einen guten Überblick über die Gesamtheit der sich regenden Kräfte geben. Das tut die gegenwärtige durchaus und ist daher als Ganzes gut zu nennen, auch wenn bei Bekannten wie Unbekannten etwas tapferer hätte gesichtet werden können. So ist Thoma mit einer Reihe meist minder wertvoller Stücke vertreten, Pankofs Bilderbogen-Zeppelin hätte man ruhig einmal ablehnen sollen und daß die Gattin des Vorkämpfers des Impressionismus von Stud zu einem Nachwerk verarbeitet wurde, das an gesuchter Kitschigkeit die meisten Werke des mit Recht vielgeschmähten süßlichen F. A. von Kaulbach weit hinter sich läßt, ist ein betrübendes Zeichen dafür, daß das beste Wollen manchen kleinen Realitäten gegenüber sich nicht durchsetzen kann. Eine eingehende Charakteristik der ausstellenden Künstler oder gar ein abschließendes Urteil wird man auf Grund einer solchen Ausstellung, die den einzelnen rasch sich Entwickelnden immer nur mit drei oder vier Stücken zu Wort kommen läßt, nicht verlangen wollen, die werden erst auf Grund von Kollektivausstellungen, wie sie die Salons veranstalten, möglich und erspriechlich. Von Liebermanns schönen Bildern wurde schon gesprochen, auf ein paar Trübners, die besser sind, als was man in letzter Zeit vorwiegend von ihm zu sehen bekam, auf zwei hübsche Delix und auf ein paar gute Skulpturen von Kolbe und August Kraus sei kurz hingewiesen.

