



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Warstat, W.: Die Grundlagen des Expressionismus

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



Die Grundlagen des Expressionismus

Von Dr. W. Warstat



Wenn man heute vom „Expressionismus“ spricht, so meint man in den meisten Fällen den malerischen Expressionismus. Auf dem Gebiete der Malerei nämlich hat sich die Abwendung vom Naturalismus zu diesem neuen Kunststil und dieser neuen Kunstauffassung am energischsten und — mit dem meisten Geräusche vollzogen. Gerade weil aber für den malerischen Expressionismus so laut die Trommel gerührt wird, ist man in den Kreisen, die ernsthafter Kunstübung und ernsthafter Kunstbetrachtung sich hingeben, geneigt, den Expressionismus — und nicht bloß den malerischen allein — als eine Einzelerrscheinung, als eine Augenblicksverirrung aufzufassen, die entsprungen ist aus dem Bedürfnis einiger junger Künstler nach dem Neuen um jeden Preis.

In dieser Auffassung liegt vielleicht ein Körnchen Wahrheit; dennoch ist sie nicht im vollen Umfange zutreffend und führt zu einer Unterschätzung des Expressionismus. Mag der malerische Expressionismus noch so einseitig sein, mag er noch so sehr des beherrschten künstlerischen Stiles, der Form und dadurch des Kunstcharakters überhaupt entbehren, für den Ästhetiker, für den Kunst- und Kulturpsychologen hat er doch ein ausnehmendes Interesse als ein Symptom. Wenn man ihn mit ähnlichen und gleichlaufenden Entwicklungen vergleicht, so wird deutlich, daß der Expressionismus mehr ist als eine bloße Richtung in der Malerei, daß er hindeutet auf eine gänzliche Umkehr nicht nur in unserer Kunstauffassung, sondern auch in unserer Lebensauffassung. Genau so wie man unter dem Namen „Naturalismus“, wenn man will, nicht bloß einen Kunststil und eine Kunstauffassung, sondern eine gesamte Lebensauffassung, eine Weltanschauung verstehen kann, so verbirgt sich auch hinter dem Expressionismus der Anfang wenigstens einer neuen Kunst- und Lebensauffassung.

Daß zwischen dem Naturalismus und der naturwissenschaftlich = materialistischen Weltanschauung bestimmte Zusammenhänge bestehen, darauf ist schon

oft hingewiesen worden*). Die naturwissenschaftliche Weltanschauung lenkte die Aufmerksamkeit auf die objektiv-realen, die gegenständlichen Faktoren des menschlichen Erlebens als die in erster Reihe, wenn nicht einzig wichtigen und wertvollen. Der Naturalismus, als der Kunststil des naturwissenschaftlichen Zeitalters, bemühte sich um die Darstellung eines solchen Gegenständlichen, Realen, allerdings stets unter einem ganz besonderen künstlerisch-persönlichen Gesichtspunkt. Diese Tatsache formulierte Zola in seiner berühmten Formel: „Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un temperament,“ und dem deutschen Naturalismus, in Sonderheit seinem Vorkämpfer Arno Holz, blieb es vorbehalten, diese mit künstlerischem Feingefühl erfasste Formel zu vergrößern zu dem Satz: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein,“ während sie allerdings niemals in Wirklichkeit Natur sein kann. Das Kunstwerk erscheint in dieser naturalistischen Ästhetik eben als „Natur—x“, wobei x ein veränderliches ist**).

Auch die gesamte Ästhetik des naturwissenschaftlichen Zeitalters, die psychologische Ästhetik, steht unter der Herrschaft der naturalistischen Kunstauffassung. Sie arbeitet sich zu der Erkenntnis hindurch, daß das Kunstwerk zwar keine adäquate Wiedergabe der Natur sei, daß es aber eine möglichst klare und deutliche, mit einem Blick erfassbare Wiedergabe der Erscheinung eines Gegenstandes erstrebe, des Eindruckes, den der Künstler auf Grund allgemein psychologischer Gesetze einerseits und andererseits auf Grund seiner individuellen Anlage und Begabung von der Natur erhält. Ihre Hauptaufgabe erblickte die psychologische Ästhetik demgemäß in der Analyse dieses ersten künstlerischen Eindruckes, der Konzeption, ferner in der Analyse des künstlerischen Schaffens im engeren Sinne und endlich in der Analyse der Kunstwirkung auf den ästhetisch genießenden Menschen. Sie blieb dabei in diesen formalen Aufgaben stecken und machte nur vergebliche Versuche, von der Form zum Gehalt des Kunstwerkes zu gelangen. Auch mit Hilfe der Begriffe „Assoziation“ und „Einfühlung“ ist es ihr nicht gelungen, eine völlig befriedigende Brücke zwischen Inhalt und Form in der Kunst herzustellen. —

Es ist nun bemerkenswert, daß das Aufkommen des Expressionismus als Kunststrichtung sich gleichzeitig mit einer Abwendung unseres geistigen Lebens, unserer Kultur, von der naturwissenschaftlichen Weltanschauung vollzieht, genau so wie sich das Aufblühen des Naturalismus an die siegreiche Entwicklung des naturwissenschaftlichen Materialismus angeschlossen hatte. Ich habe vor kurzem in den „Grenzboten“ das „romantische Bedürfnis unserer Zeit“***) zu schildern versucht, das Bedürfnis nach dem Erleben starker Gefühlswerte und der Betätigung der Gefühlsseite der menschlichen Veranlagung. Der Expressionismus erscheint unter diesem Gesichtswinkel betrachtet als die Ausstrahlung

*) J. V. D. Hansson: „Der Materialismus in der Literatur.“ Stuttgart 1892.

**) Vgl. Arno Holz: „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze.“

***) 1914, Heft 5.

jenes romantischen Bedürfnisses unserer Zeit in das Gebiet der schaffenden Kunst hinein. Man prüfe einmal das Programm der Führer unter den expressionistischen Malern daraufhin, etwa das Kandinskis!*) Unter Verzicht auf alle natürlich-gegenständlichen Formen bemühen sie sich, nur das Subjektive, nur das künstlerische Gefühl darzustellen, zum Ausdruck zu bringen, und zwar in reinen Formen, Farben, Tönen, ohne Anlehnung an irgendeine gegenständliche Bedeutung. Der künstlerische Expressionismus bemüht sich also, die reine „absolute“ künstlerische Form für das Gefühl des Künstlers zu finden und der Mitwelt als künstlerisches Symbol verständlich zu machen. Daß es ihm bei weitem noch nicht gelungen ist, dieses Ziel zu erreichen, das ist in diesem Zusammenhange für uns unwesentlich; denn wir beabsichtigen nicht eine ästhetische Kritik des künstlerischen Expressionismus, sondern nur eine Darstellung der treibenden Kräfte in ihm.

Als die treibende Kraft in ihm erscheint uns aber jene allgemeine geistige Wandlung, die sich in unserer Zeit vollzieht, und die das gesamte geistige Leben nicht mehr in der objektiven, der gegenständlichen Seite des menschlichen Erlebens verankern möchte, wie es die naturalistische Welt- und Kunstanschauung tat, sondern vielmehr in der subjektiven, in der gefühlsmäßigen Seite des menschlichen Erlebens.

Und genau so, wie neben dem künstlerischen Naturalismus eine naturalistische Kunstauffassung, eine naturalistische Ästhetik einherging, so entwickelt sich auch heute neben dem künstlerischen Expressionismus eine expressionistische Ästhetik. Während sich der künstlerische Expressionismus noch ohne großen Erfolg um die absolute Form für den Gefühlsausdruck abmüht, wendet sich die moderne Ästhetik immer mehr der Erforschung derjenigen Formen und Erscheinungen in der Kunst und im künstlerischen Schaffen zu, die als Ausdrucksformen des subjektiven Gefühls anzusprechen sind. Die Ausdruckstatfachen, die expressiven Elemente in der Kunst, erregen in immer stärkerem Maße die Aufmerksamkeit der Ästhetik, ja man hat sogar die Behauptung aufgestellt, die gesamte Kunst und Kunsttätigkeit sei Ausdruckstätigkeit, Ausdruckstätigkeit schlechthin, und hat diese Behauptung biologisch zu begründen versucht**).

Mit Recht weist E. Neumann in seinem eben erschienenen „System der Ästhetik“ ***) gegenüber dieser radikalen Anschauung darauf hin, daß in der Kunst,

*) Vgl. meinen Aufsatz „Das Symbol in der Kunst“: Grenzboten 1913, Heft 28.

**) Man vgl. z. B. O. Kohnstamm, „Kunst als Ausdruckstätigkeit“. „Biologische Voraussetzungen der Ästhetik.“ München 1907.

***) Auf das geistvolle Buch von Professor Dr. Ernst Neumann (Leipzig, Verlag von Quelle u. Meyer) seien alle hingewiesen, die sich für die ästhetische Forschung interessieren. Von der Analyse der produktiven künstlerischen Betätigung des Menschen ausgehend, entwickelt Neumann ein System der Ästhetik und gewinnt fruchtbare Gesichtspunkte für eine Kritik der modernen Kunst. Nach seiner Auffassung ist eine kritische Selbstbestimmung über den Grundcharakter aller künstlerischen Motive das einzige Mittel zur Gesundung der modernen Kunstbestrebungen.

Die Schriftleitung

daß im künstlerischen Schaffen neben dem „Ausdrucksmotiv“, auch das „Darstellungsmotiv“ richtungsgebend tätig sei. Als Beweggrund für das künstlerische Schaffen wirkt nicht bloß das Bedürfnis des Künstlers, sein inneres Erleben zum Ausdruck zu bringen, sein Gefühl zu „entladen“, sondern auch der Trieb, diesem Erleben eine objektive, für immer feststehende Form zu geben, es „darzustellen“.

Einen wertvollen Beitrag für die Erforschung der Formen des Gefühlsausdrucks in Leben und Kunst liefern nun die Untersuchungen von Joseph, Clara und Ottmar Ruz, die von Ottmar Ruz in dem umfangreichen Werk „Musik, Wort und Körperhaltung als Gemütsausdruck“^{*)} zusammengefaßt sind. Ihr Wert ist um so größer, weil sich Ruz nicht nur von jener radikalen Anschauung freihält, welche in der Kunst nur Ausdruckstätigkeit und nichts als Ausdruckstätigkeit sehen möchte**), sondern auch weil er den Rahmen seiner Untersuchungen weit über das Gebiet der Kunst hinaus spannt, in das Gebiet der gesamten menschlichen Lebensäußerung hinein. Man könnte sagen: Ruz stellt die gesamte Lebensstätigkeit des Menschen unter den expressionistischen Gesichtspunkt. „Zusolge einer besonderen Einrichtung der menschlichen Natur ist jede Erregung der Gefühlsphäre mit einer zugehörigen Ausdruckstätigkeit verbunden. In allem, was der Mensch tut und schafft, selbst in solchen Tätigkeiten, welche scheinbar nur durch seinen Verstand veranlaßt sind, sind bestimmte Ausdrucksmerkmale der Gefühlsregung vorhanden.“ „Wir können kein Wort sprechen, keine körperliche Bewegung vornehmen, ohne daß nicht bestimmte Ausdruckstatsachen im Klange unserer Stimme, in der Aneinanderreihung unserer Worte, nach Rhythmus, Tempo, Tonhöhe, Lautheit, nach dem Rhythmus der körperlichen Bewegung vorhanden sind.“ Das ist etwa die Ruzsche Grundanschauung.

Sein besonderes Augenmerk richtet Ruz nun auf gewisse körperliche Ausdruckstatsachen, auf die Art, wie sich der Charakter des individuellen Gefühlslebens in der Körperhaltung ausdrückt. Es handelt sich bei dieser „Körperhaltung“ in der Hauptsache um die „Art und Weise, wie man die oberhalb der großen Beckenknochen befindlichen Rumpfmuskeln gespannt und eingestellt (dauernd zusammengezogen) hält.“ Ruz geht von der Beobachtung aus, daß man im Theater und Konzertsaal beim Anhören aller möglichen Ton- und Sprachdichtungen, wenn man darauf achtet, Veränderungen in jener „Körperhaltung“ bei sich wahrnehmen kann, je nach der Persönlichkeit des Künstlers, der das aufgeführte Werk erzeugt hat. „Vollends wenn man mit seiner Stimme die Tonfolgen verschiedener Meister wiedergibt, fühlt man sich möglicherweise geradezu gezwungen, seine gewohnte Haltung des Körpers mit einer anderen zu vertauschen, obendrein womöglich anders, höher oder tiefer zu atmen.“

*) Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

**) „Diese Macht des Gefühlslebens über das Körperliche . . . ist keine Alleinherrschaft. Mehr oder weniger herrschen daneben Verstand, Zweckmäßigkeit und bestimmte Naturgesetze.“

Denn wenn man anderseits seinen eigenen Körper beobachtet, ohne unter dem Einfluß einer fremden Äußerung (sei es Kunstwerk oder sonst irgendeine Wesensäußerung) zu stehen, so kann man bei einiger Übung feststellen, daß eine ganz bestimmte Art jener Körperhaltung uns gewohnheitsmäßig eignet. Auch an Bildern und Standbildern bekannter Persönlichkeiten, z. B. Napoleons, kann man feststellen, daß die Rumpfhaltung bei ihnen stets die gleiche ist, mögen sie nun stehen, sitzen oder reiten.

Auf Grund seiner planmäßigen Beobachtungen glaubt Ruß nun folgende vier Haupttypen der Körperhaltung feststellen zu können:

Der erste Typus besitzt als allgemeines Kennzeichen eine Erweiterung der Unterleibshöhle, entstanden durch Vorwölbung des Unterleibes und durch eine Dauerzusammenziehung des Lendenteiles des Zwerchfelles. Der Stimmklang dieses Typus ist dunkel und weich, der Atem tief. Ruß glaubt ihn namentlich an Italienern, aber auch an Männern wie Caesar, Napoleon, Goethe, Heyse, Schubert, Bruckner und anderen beobachten zu können.

Der zweite Typus kennzeichnet sich durch eine Erweiterung der Oberleibshöhle vermöge einer Dauerzusammenziehung des queren Bauchmuskels, durch hellen und weichen Stimmklang und höheren Atem. Es ist der deutsche Typus; er kommt z. B. regelmäßig bei den Hohenzollern vor, ferner bei Schiller, Beethoven, Weber, Schillings.

Beim dritten Typus schieben sich unter gleichzeitiger Streckung des Körpers die äußeren oder inneren schiefen Bauchmuskeln nach abwärts. Er besitzt hellen und harten Stimmklang und höheren bzw. tieferen Atem. Ruß findet ihn bei manchen Statuen der alten Griechen, auch bei Liszt und Wagner.

Der vierte Typus endlich zeichnet sich aus durch eine Schiebung der Bauchmuskeln nach oben, durch dunkelen und harten Stimmklang und ebenfalls wechselnden Atem. Er ist zwar im Leben an Völkern oder Einzelpersonen noch nicht nachgewiesen, läßt sich aber durch praktische Versuche in der Körperhaltung herstellen.

Mit diesen Haupt- und primitiven Typen sind gewisse Unterarten, vor allem die „warme“ oder die „kalte“ Unterart stets notwendig verknüpft. Daneben unterscheidet Ruß noch eine „große“, eine „dramatische“, eine „ausgeprägte“ Unterart. Es ist klar, daß diese Namen die Eigenart des Gefühlscharakters schildern sollen, der mit diesen Typen verbunden ist.

Die Methode, auf Grund deren Ruß zu diesen Typen gelangt ist, ist natürlich in sehr starkem Grade intuitiv, sie stützt sich in erster Reihe auf das feine Gefühl des Forschers und appelliert daher auch in erster Reihe bei denen, die die Rußsche Typenlehre nachprüfen wollen, an die Fähigkeit nachzufühlen. Ruß sucht nun aber die Nachprüfung der Ausdruckstatistiken, auf die es ankommt, nicht nur dadurch zu erleichtern, daß er die Körperhaltung der einzelnen Typen genau beschreibt und am Schluß seines Werkes in einer größeren Anzahl von Altpthographien bildlich vorführt, sondern auch dadurch, daß er

eine große Anzahl von Musik- und Sprachwerken der ersten drei Typen auf die Form des Gefühlsausdrucks hin analysiert und den Typus ihrer Verfasser feststellt. Er dehnt dann diese Betrachtungen auf die Völker Europas und auch auf außereuropäische Rassen aus und glaubt an den historischen Denkmälern dieser Rassen nachweisen zu können, daß in ihnen die Form des Gefühlsausdrucks konstant bleibt oder sich nur nach bestimmten Gesetzen verändert. Beobachtungen und Folgerungen über die sonstigen Gebiete der Kunsttätigkeit und für die Alltagsäußerungen des täglichen Lebens, z. B. für die Handschrift, schließen sich an.

Auf diese Weise liefert Ruß eine ganz eigenartige Formenlehre des Gefühlsausdrucks, die auf ein bewundernswert umfangreiches Untersuchungsmaterial gestützt ist. Es kommt ihm darauf an, diese Formen des Gemütsausdrucks möglichst klar zu erfassen und verständlich zu schildern, denn der letzte Zweck, den er mit seiner Typenlehre verfolgt, ist ein kunstpädagogischer. Er erwartet nicht nur, daß die reproduzierenden Künstler, die Sänger, Schauspieler und Vortragskünstler, sich seine Typenlehre zunutze machen und nach Möglichkeit jeweilig diejenige Körperhaltung einnehmen werden, die dem Gefühlscharakter des Kunstwerkes und seines Schöpfers entspricht — nein, die Hoffnung Ruß' geht noch weiter.

Er erwartet, daß das kunstgenießende Publikum, der kunstgenießende Mensch die Erkenntnis von dem Ausdrucksverhältnis, das zwischen Gefühl und Körperhaltung besteht, für sich ausnützen wird, daß er diese Erkenntnis als Grundlage und Hilfe beim Nachfühlen des Kunstwerkes benützen kann und wird. Der genießende Mensch kann dadurch, daß er die entsprechende Ausdruckshaltung schon selbständig und bewußt bei sich herbeiführt, eine gewisse Gleichgestimmtheit des Gemütes, die Grundlage für das seelische Nachfühlen, sich schaffen. So stellt Ruß seine Lehre von den körperlichen Ausdrucksformen des Gefühls bewußt in den Dienst einer Erziehung zum expressionistischen Kunstgenuß, zum gefühlsmäßigen Genuß der Kunst. „Ohne Nachfühlen kein Verstehen! Ohne Pflege des Gemütslebens überhaupt keine Kultur, keine echte Kunst!“

Auch dies ist wahrer, echter Expressionismus!

Es scheint aber nun angezeigt, am Schluß noch einmal den malerisch-künstlerischen Expressionismus mit diesem ästhetisch-psychologischen Expressionismus von Ruß zu vergleichen. Aus dem gleichen Interesse unserer Zeit für die Gefühlsseite des menschlichen Erlebens sind beide entsprungen. Aber der künstlerische Expressionismus ist vorläufig noch etwas durch und durch Subjektives, Lyrisches, der formlose, stammelnde Ausdruck eines bloß künstlerischen Fühlens. Um die feste, objektive, allgemein-verständliche Form des Ausdrucks muß er noch verzweifelt ringen, um den Weg zum kunstgenießenden Publikum zu finden.

Der ästhetische Expressionismus Ruß' dagegen faßt von vornherein bestimmte Formen des Gefühlsausdrucks fest ins Auge und will mit ihrer Hilfe dem genießenden Publikum den Weg zeigen zum Genuß der expressiven Werte im

Kunstwerk. Er will das Publikum zu einem gewissen Expressionismus im Kunstgenuß erziehen, und zwar im Genusse der Kunst schlechthin und gewiß nicht im Genuß einzelner Kunstströmungen, wie zum Beispiel des künstlerischen Expressionismus. Dennoch kann gerade der künstlerische Expressionismus aus der Arbeit Ruß' manche Lehre und manchen Vorteil ziehen. Er kann aus ihr die Wichtigkeit der Form des Gefühlsausdrucks, d. h. der objektiv ein für allemal bestimmten Ausdrucksform noch einmal sich eindringlich zu Gemüte führen lassen. Er kann aber zweitens hoffen, daß expressive Kunstsziehung, die mittels der Rußschen Methode möglich ist, das Interesse und die Auffassungsbereitschaft des Publikums für den künstlerischen Expressionismus günstig beeinflussen wird, sobald es ihm nur gelungen ist, zu einem einigermaßen festen und bestimmten Formenschatz vorzudringen.

So beginnen der künstlerische und der ästhetische Expressionismus ihre Arbeit an ganz verschiedenen Enden: der eine beim Künstler, der andere beim Publikum. Sie treffen sich aber, oder sollten sich wenigstens treffen in ein und demselben Punkte: bei der Ausdrucksform des Gefühls.



Russische Eindrücke eines Kroaten*)

Von Prof. Dr. Dragutin Prohaska

II.

Moskau



odsolnuschki sind die Samenerne der Sonnenblume. An und für sich verdient die Sonnenblume nicht viel Aufmerksamkeit. Ich fand in ihr nie Poesie. Keine Blume hat ein so prosaisches Gesicht wie sie. Nicht daran riechen läßt es sich, ins Knopfloch paßt sie nicht. Sie ist ein Symbol der Bourgeoisie, weil die Frucht süß und ölig, mehlig, daher nahrhaft und nuzbringend ist. Die Samen der Sonnenblume sind eßbar. Der Kern wird zwischen die Zähne gesteckt, man drückt seine Rippen ein, die Schale bricht entzwei, der Same fällt auf die Zunge und schon ist er geschmolzen.

Der Moskauer Händler, der an der Promenade einen Stand mit Kwas, Zucker, Süßigkeiten und Sonnenblumen aufgeschlagen hat, zeigt mir, die Hand einen Meter hoch über den Saß erhebend, daß er täglich soviel „Bodsolnuschki“ verkauft. Ganz Moskau ist mit den Hülsen von Sonnenblumenternen bedeckt.

*) Vergl. Heft 4.