

Dom Expressionismus.

Eine so radikale Umwälzung aller künstlerischen Anschauungen, wie wir sie im letzten Jahrzehnt erlebt haben, steht in der Geschichte aller Zeiten einzig da. Zwar würden unter hundert Menschen neunundneunzig die Werke, die aus diesen neuen Anschauungen hervorgewachsen sind, als ungenießbar ablehnen, besäßen diese Werke nicht eine Eigenschaft, die sie dem modernen Menschen, der ja ein Sucher und leidenschaftlicher Rätsellöser ist, von vornherein der Beachtung empfiehlt: das Geheimnisvolle, Grüblerische, das in ihre Züge geschrieben ist. Es kommt dazu die unerhört lebhafteste Propaganda, die durch Presse, Händlertum und Ausstellungen für sie entfaltet wird, die hohen Preise, die man willig dafür bezahlt, und die Geringschätzung, die auf einmal Größen früherer Tage erfahren müssen, so daß der unparteiische Beobachter schließlich nicht mehr weiß, ob der fleiß gehörte Vorwurf, er verstehe nichts von Kunst, solange er sich nicht anbetend vor den Offenbarungen des neuen Kunstgenius niederwerfe, nicht doch zu Recht bestehe. Alles Selbstvertrauen ist verloren und die psychologische Grundlage für suggestive Beeinflussungen aller Art gelegt.

„Expressionismus“ heißt das Zauberwort, in das sich das Wesen dieser modernsten Kunstströmungen begrifflich verdichtet hat. Wir sind es gewohnt, dieses Wort im Gegensatz zum materialistischen Impressionismus, der von der Natur zehrte, für jene Werke der bildenden Kunst, Literatur und Musik zu gebrauchen, die in der Lebendigmachung inneren Geistes ihr Ziel erblicken, und zwar losgelöst von den äußeren Formen der Natur. Indessen greift diese neue Bewegung viel weiter und wurzelt viel tiefer. Was sich auf dem Gebiete der Künste zeigt, sind nur die seltsam geformten Früchte, die auf dem Baume des modernen Geisteslebens heranreifen, eines Geisteslebens, das nach der Epoche empirischer Erfahrungen und exakter Forschung den Bergen und Abgründen des Metaphysischen und Transzendenten zustrebt, dessen Abgott nicht mehr die Materie ist, sondern der Geist.

Der französische Philosoph Henri Bergson hat für dieses moderne Streben, das alle geistigen Errungenschaften der Vorzeit beiseitelegt, den philosophischen Unterbau geschaffen. Dieser Unterbau heißt Intuition. Alles, was die auf über sinnliches Erkennen und Wollen gerichtete, aber dem positiven Christentum fremde Kultur und Kunst unserer Tage hervorbringt, ist über diesem einen Fundament der Intuition aufgebaut. Suchten die früheren philosophischen Systeme den Dingen dieser Welt vorsichtig nahekommen durch Begriff, Analyse, Synthese, Induktion und Deduktion, so will Bergson den Dingen nicht nur nahekommen, sondern in sie eindringen vermittels seines Geheimnisses der Intuition. Alle Erkenntnisse, die der Verstand mit Hilfe der Begriffe erwerbe,

seien nur Konfektionskleider, die nie völlig sitzen und passen; nach Maß arbeite nur die Intuition. Diese selbst sei eine Verschmelzung des an sich blinden Instinktes, wohl besser: geistigen Ahnungsvermögens mit dem Verstande, die, heute noch selten, vielleicht die Erkenntnistraft der Zukunft sei.

Nun haben ja die Dichter aller Zeiten bereits den Beweis erbracht, daß das in jedem Menschen mehr oder weniger schlummernde geistige Ahnungsvermögen überraschende Ausblicke ins Räderwerk der Welt eröffnen kann, und Bergsons Werke selbst sind des Zeugen. Sie sind aber auch Zeugen, daß die sog. Intuition nichts anderes ist als eine sehr starke sinnliche Vorstellungskraft, verbunden mit sehr beweglichem Kombinationsvermögen. Denn Bergson spricht immer in Bildern und anschaulichen Vergleichen; immer sind es sinnliche Vorstellungen, durch die geistige Verhältnisse klargemacht werden sollen. So gewiß es nun ist, daß eine derart ausgeprägte Vorstellungskraft ein wichtiges Hilfsmittel für die Wissenschaften sein kann, so gewiß ist es anderseits, daß sich ein philosophisches System von Dauerwert — und nur ein solches kann dem menschlichen Wahrheitssehnen genügen — auf diese Weise nicht bilden läßt. Schon die ganze Grundlage der Bergsonschen Philosophie ist ja wankend: nur das Ichbewußtsein ist von Dauer, das Sein selbst in ständigem Fluß, von der Lebensschwungkraft zu immer neuen Entwicklungen getrieben, ein fortwährendes Neuwerden. Substanzen gibt es nicht, sondern nur Verschiebungen der Kräfte. Jede Erkenntnis kann also nur relativ sein. Was heute wahr ist, ist es morgen schon längst nicht mehr, und die Wahrheit entwindet einem in demselben Augenblick, in dem man sie eingefangen zu haben glaubt.

Diesem philosophischen Mystizismus läuft heute ein theologischer parallel. Ist das Formalobjekt des ersteren Erkenntnis, so des letzteren Gotterlebnis, befreit von jeder konfessionellen Gebundenheit. Wir finden diesen Mystizismus in den religiösen Schwärmsekten nicht minder wie in den theosophischen und anthroposophischen Schriften und Zirkeln, deren Einfluß tiefer reicht, als die meisten ahnen. Dieses moderne Seherium scheut jeden klaren Umriss, jede Tageshelle. Nur im Dämmerlicht fühlt man sich wohl und überläßt sich seinen Stimmungen und Phantasien. Daher das Verworrene, Widerspruchsvolle, das wir in theosophischen Schriften finden, das die Gedankenwelt eines Rudolf Steiner, des erfolgreichsten und unermüdblichsten theosophischen Apostels, jedem geschulten Denken so ungenießbar macht. Auch Steiner sieht im Schauen die Erkenntnistraft, den Schlüssel, der die verperrten Tore der Welt öffnen soll. Es wird nichts gefragt nach der Offenbarung, nach den Ergebnissen der wissenschaftlichen Empirie. All die Wunder, die uns Physik und Chemie aufgedeckt haben, sind dem Theosophen nur ein Herumkreisen um die Oberfläche der Dinge, der Ergründung ihres Wesens eher hinderlich als fördernd. Darum sieht der Theosoph z. B. in Goethes Farbenlehre unendlich mehr Weisheit und Tiefsinn als in den Forschungsergebnissen der Physik. In Goethes Farbenlehre habe sich zum erstenmal die kommende deutsche Weltanschauung geäußert („Das Reich“, April 1917).

Es liegt im Menschen eine tiefe Sehnsucht und eine unstillbare Neugierde nach den Geheimnissen, von denen die Welt voll ist. Nur so erklärt sich der immer wachsende Anhang, den die verschiedenen theosophischen Systeme finden, dessen Ausdehnung man vielleicht am besten aus den gewaltigen Auflageziffern der künstlerisch bedeutungslosen, aber mysteriös gefärbten Mehrreihigen Romane ermessen kann.

Nun ist es ja richtig, daß die exakten Wissenschaften das Wesen der Dinge nicht herausgreifen. Das können und wollen sie nicht. Andererseits sind die äußeren Phänomene der Dinge doch die Wegweiser, an die sich ein gesundes Denken zu halten hat, wenn es ihrem Wesen näherkommen will. Wer diese Wegweiser nicht beachtet, wer das Leitseil der Phänomene aus der Hand läßt, gerät unfehlbar in ein geistiges Labyrinth und in einen unerträglichen, hoffnungslosen Subjektivismus. Es ist eine Art geistiger Alchimie, wenn jemand die Stützen der Offenbarung verschmäht und aus den Elementen der beschränkten menschlichen Vernunft die höchsten transzendenten Wahrheiten gewinnen will.

Auf der kulturellen Grundlage dieses philosophischen und theosophischen Mystizismus läßt sich auch die merkwürdige Erscheinung des künstlerischen Expressionismus am leichtesten begreifen, so wie er sich im Laufe des letzten Jahrzehntes entwickelt hat, von den einen fanatisch gepriesen und angebetet, von den andern ebenso fanatisch verhöhnt und als billiger Bluff verlacht. Es ist aber kein Bluff, sondern ein tragisches Ringen, den künstlerischen Ausdruck für die neu-spirituelle, dogmenlose Weltanschauung zu gewinnen.

Die Verwandtschaft mit Bergsons Intuitionenphilosophie ist augenfällig. Was Bergson von der bisherigen Philosophie behauptet, daß sie, weil mit Begriffen arbeitend, nur um die Dinge herumgehe, nicht aber in sie einzudringen vermöge, behauptet der Expressionismus von der bisherigen Kunst. Indem sie sich an die Formen der Natur gebunden erachtete, habe sie gewissermaßen mit künstlerischen Begriffen gearbeitet und darum nur Oberflächendarstellung erzielt, statt das Wesen der Objekte zu ergründen. Was sie geboten habe, sei Optik gewesen, nicht Mystik.

Und nun betrachten wir ein expressionistisches Bild. Daß hier eine fast polemisch scharfe Abkehr von der Oberfläche der Dinge hervortritt, sieht jeder-mann. Wenn man aber nun fragt, wie denn der Expressionist beweisen wolle, daß er das Wesen der Dinge erfaßt habe, dann beginnt die Verlegenheit. Denn beweisen läßt sich das eben nicht. Hier kann es nur ein Mitfühlen, ein Miterleben geben. Der Intuition des Künstlers entspricht die Intuition des Beschauers, die Einfühlungskraft. Die Frage verwickelt sich noch dadurch, daß der Expressionist das Wesen des Objektes nicht in seinem realen Sein wiedergeben will, sondern so, wie er es empfindet, wie es ihm erscheint. Bei einer solchen Subjektivität entschwindet dem Beschauer jeder Standpunkt für eine objektive Beurteilung: wer nicht mitempfinden kann, muß eben glauben, daß er ein wahres Kunstwerk, eine geistige Expression vor sich hat und nicht einen ge-

malten Unsinn, und wenn er ein charakterschwacher Mensch ist, wird er es glauben aus Ehrfurcht vor der Tagesmeinung, oder er wird wenigstens so reden, als ob er es glaube.

Nicht minder augenfällig ist die Verwandtschaft des Expressionismus mit den Bestrebungen der Theosophen. Geisteswissenschaft nennen diese ihre Bemühungen, die Schleier zu zerreißen, die uns kosmische und transzendente Geheimnisse verhüllen. Dieser Geisteswissenschaft entspricht die Geisteskunst, wie sich der Expressionismus so gern im Gegensatz zur Formkunst nennt. Darum auch die liebevolle Pflege dieser Kunst von seiten der Theosophie. „Das Reich“, die Zeitschrift so wohl wie das gleichgenannte Münchner Kunsthaus, bemühen sich unablässig, durch Artikel, Vorträge und Ausstellungen der neuen Kunst den Weg zu ebnen. Rudolf Steiner hatte einmal in einem Vortrag auf den Zusammenhang zwischen seinen Bestrebungen und denen der modernsten Kunst hingewiesen. Gegen diese Behauptungen glaubte Wilhelm Hausenstein, der Kunstreferent der „Münchner Neuesten Nachrichten“, aufs heftigste protestieren zu müssen und bezeichnete die Beziehungen, die Herr Steiner von seinen Hintergründen aus zur bildenden Kunst hin zu knüpfen suchte, als „eine im besten Falle groteske Nichtigkeit“, und als der Referent der „Münchner Zeitung“ eine Parallele zwischen den Anschauungen Steiners und denen Picards zog, lehnte es dieser letztere, der mit Hausenstein zu den eifrigsten Verfechtern der neuen Kunst zählt, aufs allerstärkste ab, mit irgendwelchen theosophischen und anthroposophischen Angelegenheiten auch nur in den entferntesten Zusammenhang gebracht zu werden.

Allein durch diese Proteste, die wohl durch den künstlerischen Dilettantismus, der sich in theosophischen Kreisen breitmacht, veranlaßt waren, läßt sich der innere Zusammenhang nicht aus der Welt schaffen, mag er manchem expressionistischen Künstler und Kritiker vielleicht auch ganz unbewußt und von Steiner unglücklich formuliert worden sein. Schon in dem Artikel „Moderne Kunst von gestern und heute“ (diese Zeitschrift 83 [1912]) habe ich auf die Genese einer freien, die äußeren Objekte entmaterialisierenden Linienkunst, auf die koloristischen Grotesken der Somnambule Ahmann und auf die Zeichnungen eines Fidus hingewiesen, der selbst gesteht, daß er diese freie Linienkunst unter anderem auch dem Studium theosophischer und okkultistischer Literatur verdankt. Des weiteren habe ich auf bezeichnende Aussprüche der Väter des modernsten Expressionismus, Kandinsky und Marc, aufmerksam gemacht. Auch Hermann Bahr weist in seinem Buch „Expressionismus“ auf die Bestrebungen Rudolf Steiners hin, ja sogar auf das freilich nicht im engeren Sinne theosophische „höchst merkwürdige Werk“ von Ludwig Staudenmaier: „Die Magie als experimentelle Naturwissenschaft“, das er „ausgiebig hätte benutzen können“, wenn es ihm rechtzeitig zu Gesicht gekommen wäre. Und Paul Fehrer schreibt in seinem Buch „Der Expressionismus“: „Es ist der gleiche Gesamtgeist, der alle diese so verschiedenen Bestrebungen speist, der die neuen sublimierten religiösen Bestrebungen trägt, die trotz aller liberalen und monistischen Halbheiten mehr und mehr zutage treten, der Wille, der hinter den geisteswissenschaftlichen Versuchen Rudolf Steiners steht

und diesem seltsamen Menschen eine immer wachsende Gemeinde zuführt.“ Und über die futuristischen Experimente Picassos schreibt Fritz Burger in seinem Werk „Gézanne und Hodler“: „Die Mystik ist hier von allen theistischen Zusätzen befreit. Es ist die Mystik des Kosmos.“ Am eingehendsten und eindringlichsten behandelt unsere Frage G. F. Hartlaub, der stellvertretende Direktor der Mannheimer Kunsthalle und Veranstalter der vielbesprochenen Ausstellung „Neue religiöse Kunst“, in seinem ungewöhnlich klaren Aufsatz „Die Kunst und die neue Gnosis“ (in der expressionistischen Zeitschrift „Das Kunstblatt“, Juni 1917).

In der Tat entspricht dem ungeheuerlichsten weltanschaulichen Atavismus — so nennt Hartlaub die Theosophie — der künstlerische Atavismus der neuen Kunst. Unser empirisches Wissen und Können, das durch die Jahrhunderte vererbt und bereichert wurde, hat unser von Natur aus hellseherisch veranlagtes inneres Auge zum Rudiment verkümmert. Darum ist das Ideal der reine Tor, der seine Sinne noch nicht in den äußeren Schein der Welt festgebohrt hat und dem Wissen, dem größten Feind der Intuition, noch fernsteht. Er bringt am ehesten durch die Materie zum Geiste vor. Expressionistische Künstler glaubten sich deshalb vor der angefränkelten Kulturwelt in die Wildnisse ungebildeter Völker flüchten und bei dem künstlerischen Primitivismus wieder anknüpfen zu müssen, bei dem sie das reinste Streben geistiger Formgestaltung wahrzunehmen wählten. So kam es, daß Bücher wie das von Karl Einslein über Negerplastik und ein kostbar ausgestattetes über expressionistische Bauernmalerei von Max Picard, in der der Verfasser das Volkslied der bildenden Kunst zu erkennen glaubt, erscheinen und den Beifall der auf modernste Kunst eingeschworenen Kreise finden konnten.

Während aber diese primitiven Künstler ohne Zweifel in all den Fällen, wo sie nicht rein ornamentale Absichten verfolgten, der Natur nahezu kommen trachteten und nur am notwendigen Können scheiterten, verachteten die modernen Künstler in bewusster Absicht die äußeren Phänomene und gehen den umgekehrten Weg: fort von der Natur. Sie müssen so notwendigerweise in einen unheilbaren künstlerischen Skeptizismus verfallen, in einen Subjektivismus, der ebenso viele Richtungen zählt als Künstlernamen. Sie wollen den Geist suchen, ohne das Gebäude, in dem er wohnt, zu betreten. Da eine wirkliche Intuition so nicht möglich ist, muß die Phantasie zu Hilfe kommen und schafft die Verkörperung des Geistes durch eine oft unerträgliche individuelle Symbolik, die nur der versteht, der sie geschaffen. So werden Bildertitel notwendig, um dem Beschauer wenigstens einigermaßen eine leitende Richtung zu geben. Geheimnisse bleiben trotzdem noch genug übrig.

Es ist dieselbe Grundstimmung, dieselbe Ablehr vom Sichtbaren, die sich in der Gedankenwelt der theosophischen und okkultistischen „Systeme“ findet. Rudolf Steiner verdankt seine Anhängerschaft nur blindem Autoritätsglauben und seiner Persönlichkeit. In Wirklichkeit müßte jeder selbständige Theosoph sich sein eigenes geistiges Gebäude bauen oder vielmehr sein phantastisches Lustschloß. Denn diese übersinnliche Welt ist weit mehr von der Phantasie gebaut als vom Geist, oft

berückend, wenn man sie nur oberflächlich schaut, zerfließend aber wie schillernde Seifenblasen, wenn man sie genauer untersuchen möchte.

Gemäß seiner Herkunft aus dem philosophischen oder theosophischen Mystizismus teilt sich der Expressionismus, wenn wir einmal in eine lebende Sache Einschnitte machen wollen, in einen kosmologischen und theologischen. Theologisch nicht im Sinn des traditionellen Christentums, sondern eines mehr oder weniger pantheistisch gefärbten Monismus. Im Grunde genommen mündet freilich auch der kosmologische in dieses Meer der unergründlichen Allgöttlichkeit. Hören wir Burger in seinem mit fiebernden Pulsen und fliegendem Atem geschriebenen Buch „Einführung in die moderne Kunst“: „Das moderne Bild . . . will nicht mehr das Objekt des Genusses einer ästhetischen Rasse, sondern Verkörperung jener inkommensurablen Welt sein, die unser Innerstes umschließt, . . . es will als die gestaltete Welterkenntnis Religion sein, befreit von jeder Historie. . . Die Kunst geht mit der Philosophie, die ihr selbst auf halbem Wege entgegenkommt, einen unerhörten Bund ein. Beide wenden sich von der an der Naturwissenschaft orientierten Empirie ab, um dafür an einer nicht selten mit mystischen Ideen durchsetzten Welterkenntnis den Sinn des Lebens gestaltend zu erfassen. Damit wird die Kunst auf ihre letzten Zwecke zurückgeführt, und sie wird zur Veranschaulichung religiöser Welterkenntnis.“ Wie wenig diese religiöse Welterkenntnis mit der christlichen zu tun hat, ist jedem Leser des Burgerschen Buches klar. Auch Fechter sagt am Schluß seines bereits erwähnten Werkes „Der Expressionismus“: „Wir haben den großen religiösen Sinn nicht mehr, der im Mittelalter die Kirche gewissermaßen als geistiges Zentrum der Allgemeinheit hinstellte und nun jeden aus seinem Gefühl heraus dieses Symbol des Höchsten nach seinem Sinn schmückend steigern ließ; unsere Aufgabe ist es vielmehr, die neue Religiosität, die wir überall am Werden spüren, auch mit den Mitteln der Kunst erst bauen zu helfen. Unsere Kirche ist noch nicht da, wir müssen sie erst erschaffen, und daran zu wirken, wenn auch niemals direkt im Hinblick auf dieses Ziel . . ., das ist zuletzt wohl der Sinn der neuen Kunst, wie er sich dem Betrachtenden in dem bunten Bild der Gegenwart darstellt.“

Als Typus des reinen kosmologischen Expressionismus mag Franz Marc gelten. In der „Zeitschrift für bildende Kunst“ (1915/16, Heft 10) glaubt Ernst Benckard den Stoff- und Empfindungskreis des Künstlers mit folgenden, zwar nicht ganz richtigen, aber für gewisse Kreise bezeichnenden Worten rechtfertigen zu müssen: „Denn was bliebe unserer Epoche, die weder von Glaubenslehre noch von Antike erfüllt ist, die keine antiquarischen oder mythologischen Interessen als Kennzeichen einer allgemeinen Geistesverfassung aufzuweisen hat, kurz, der der sichere Kulturinhalt mangelt, was bliebe dieser Epoche anders übrig, als sich der Natur im Sinne des einzig für sie Bestehenden zuzuwenden?“

Wer möchte sich wundern, daß Menschen, die auf einem ganz andern Boden der Weltanschauung stehen, zur neuzeitlichen Kunst ebensowenig ein inneres Verhältnis gewinnen können wie zu ihrer geistigen Grundlage? Wer eine gesunde, logisch fortschreitende Verstandesphilosophie höher schätzt als eine künstlerisch gestaltete, mit blizenden Paradoxen verbrämte Intuitionenphilosophie, wer vor der

Natur als einer Schöpfung Gottes Ehrfurcht hat, und zwar auch vor ihrer äußeren Erscheinung, nicht nur vor ihrer uns unbekannten Wesenheit, wer sich ferner den Burgerschen Satz: „Ziel der Gestaltung ist nicht mehr die malerische Einheit der freien natürlichen Vielheit der Erscheinungswelt, sondern die Wesensgleichheit aller Erscheinungen als Teile eines geistigen Weltganzen“ unmöglich zu eigen machen kann, weil er auf monistischen Voraussetzungen beruht, wer das Okkulte lieber okkult sein läßt, als daß er dasselbe auf außergewöhnlichen, nicht kontrollierbaren Wegen zu enthüllen suchte, wer die theosophischen Lehren als eine traurige Verirrung des Gott auf falschen Spuren suchenden Menschengesistes ansehen muß und in der festgegründeten Überzeugung lebt, daß Christus bereits eine Kirche gestiftet hat, die Wahrheit und Leben birgt, kann unmöglich in den Erzeugnissen der neuen Kunst innere Befriedigung finden, einer Kunst, die, aus einem ganz andern Geiste geboren, gerade den Geist und nicht etwa eine an sich indifferente Form immer in den Vordergrund rückt und das Wort Religion und Mystik mißbräuchlich für alle Nervenreizungen und das Wort Geist für alles, was unklar ist, benutzt. „Transzendentalismus als Stimmung, Strebung, Weltgefühl ist noch nicht Religion — am allerwenigsten auf der ästhetischen Ebene“ (Dr. Hartlaub). Diese Mystik ist nicht unsere Mystik, dieser Geist nicht unser Geist, diese Seele nicht unsere Seele. Niemals werden wir uns, das sei einmal ohne Menschenfurcht ausgesprochen, davon überzeugen können, daß diese Kunst, wie sie sich heute vor uns breitzumachen sucht, das ausdrückt, was wir unter Religion, Mystik, Geist und Verinnerlichung verstehen. Vor dieser Kunst, natürlich nicht insofern sie brauchbare formelle Elemente birgt oder insofern sie ein treues Spiegelbild herrschender Geistesströmungen ist, sondern insofern sie in unserer Seele Resonanz finden soll, trennt uns dieselbe weltweite Kluft wie von ihrem kulturellen Nährboden. Das ist nicht der Geist der Bergpredigt, der uns aus diesen sich mit Vorliebe „religiös“ gebärdenden Malereien entgegenweht, sondern ein unruhiger, dämonisch flackernder Geist. Ein abgrundtiefer Pessimismus gähnt uns aus ihnen entgegen, ein einziger Verzweiflungsschrei.

Einen „Einblick in das Sataniſche eines Malerlebens, das in der eigenen Blut schier zu verbrennen meint“, gibt uns Paul Westheim in einem Feuilleton der „Frankfurter Zeitung“ (16. April 1918, Nr. 105): „In dem Almanach der ‚Neuen Jugend‘, jenem Bändchen, das das aufpeitschendste aller gegenwärtigen Manifeste, den ‚Vater‘ von Leonhard Frank, brachte, schreibt Ludwig Meidner von den Nächten des Malers. Gewimmel von Pariserblau auf blanken Kreidegründen, zynisches, mederndes Zinkgelb, Weiß mit Eisenbeinschwarz, Permanentgrün neben Zinnobergelb, Umbra, helles Radium und feurig Ultramarin, das umgirt wie die Teufel der Versuchung diesen Antonius der Palette. Farben, Farben ohne Zahl. Er möchte in eine Ölfarbenaabrik einheiraten. Die Frau soll ihm je tausend Tuben Umbra und Ocker und Kobalt mit in die Ehe bringen. Er denkt sich die großartigsten Dinge aus, apokalyptisches Gewimmel, hebräische Propheten und Massengrab-Halluzinationen. Eine wunderbare WirrwarraWelt baut sich unter den Vorstippseln auf. Palettengestank. Die geliebten Malbejen in den Fäusten. Stizige Gebärden vor Leinwänden. Schreie zerfrieben leise an

den Mauern — so geht es Stunde um Stunde. „Durch solche Nächte werde ich geschleift! Meine Seele umflattert meine Farben. Auf der Spitze des Pinsels lächelt die Seele und singt mit dem Wogenchoral meiner pastosen Wälder. Hitze umbrandet mich, heiße Gefänge wollen aus mir heraus, eine furchtbare Gewalt rumort in meiner Brust.“

Es ist eine erschütternde Tragik in diesem gigantischen Ringen eines jungen „Künstler“ um Expression. Was dabei herauskommt, sind vielfach Gestalten, von epileptischen Krämpfen verzerrt. Es ist in der Seele des überzeugten Christen ein gar zarter Seismograph, der jede, auch die geringste Erschütterung seiner religiösen Auffassung anmeldet. Im Künstlerischen mag er sich irren und für gut halten, was wertlos ist, und für schlecht, was gut ist, aber die christliche oder unchristliche Seele eines Kunstwerkes spürt er ahnungsvoll.

Der Geist schafft sich die Form. Darum ist es natürlich, daß die expressionistische Form ebenso absonderlich und von allem Herkömmlichen abweichend ist wie der Geist, der in den eben geschilderten Kulturströmungen waltet. Man war es bisher gewohnt, Werke der bildenden Kunst an der lebendigen Natur zu normieren. Diese galt als die sichtbare Niederschrift der Ideen, die Gott im Kosmos verwirklichte, und die Entzifferung dieser Niederschrift als vornehmste Aufgabe der Kunst. Mit dieser alten Norm an der Hand kommen wir expressionistischen Leistungen ebensowenig nahe wie etwa mit der Norm des Meterstabes dem Zuckergehalt einer Frucht.

Der Expressionist will Schöpfer sein, nicht Nachschöpfer. Wie Gott die sichtbare Welt gemäß seiner ewigen Ideen schuf, so will auch der Expressionist für seine Ideen und Empfindungen neue Körper schaffen. Das einzige, was er für sein Schaffen braucht, ist seine eigene Seele als Anreger, Farben, Pinsel und Leinwand als Mittel, während der Nichtexpressionist zwei Anreger braucht, seine eigene Seele und die Natur. So begegnen sich die Schaffensbedingungen des Expressionisten mit denen des Lieddichters, der ebenfalls eines Naturvorbildes entbehrt.

Jedes Kunstwerk erhält seine Einheit und Straffheit erst durch Formgesetze. An dieser primitivsten aller ästhetischen Wahrheiten kommt auch der Expressionist nicht vorbei. Aber seine Formgesetze sind keine äußeren, heteronomen, sondern eingeborne, autonome, einzig bestimmt von der individuellen Artung des Künstlertemperamentes. Das wäre an sich nichts Besonderes, denn jeder große Künstler schafft sich seine eigene Form, und nur die hundert Nachläufer des einen Großen müssen von den Brosamen zehren, die von seinem Tische fallen. Während aber die Formgestaltung des Nichtexpressionisten ästhetische Freude auslösen will, wirkt die des Expressionisten fast durchweg nur als Abdruck der subjektiven Künstlerenergie, kaum mehr als die Züge seiner Handschrift. Die Relativität geht nicht mehr vom Beschauer zum Bild, sondern zur Künstlerpsyche, soweit der Inhalt in Frage kommt, und zum Künstlertemperament, soweit die Form spricht. Vollkommene Subjektivität ist das Merkmal auch der Form der neuen Kunst und die Folge dieser Subjektivität die große Verlegenheit der Menschheit vor ihren Offenbarungen.

Wird nun dieses System eines fanatischen Antinaturalismus, einer absoluten Feindschaft gegen die Phänomene folgerichtig durchgeführt, dann kommen notwendig Bilder zustande, die nichts sind als begrifflich völlig unbestimmbare farbige oder tonisch abgestufte oder lineare Rhythmen von der Art, wie sie Kandinsky und Klee zu fertigen pflegen. Inwieweit sich dabei Geistiges ausdrücken soll, bleibt freilich Geheimnis der Schöpfer. Wohl lassen sich auf diese Weise Empfindungen wiedergeben, denn die beiden Elemente Rhythmus und Farbe resp. Linie bergen in sich Gefühlstöne. Aber sie sind schwach und werden niemals die Macht und Tiefe erreichen wie die Synthese Rhythmus und Ton in der Musik.

Nun sind aber die Expressionisten zum geringsten Teil so konsequent wie Kandinsky. Sie machen Anleihen an der Natur. Aber diese Natur muß sich unter ihren Händen die seltsamsten Verzerrungen und Verrentungen gefallen lassen; sie korrigieren an den Werken des Schöpfers herum wie der Lehrer an Schülerzeichnungen, als hätte Gott die Dinge der Welt in äußere Erscheinungsformen gebannt, die ihrem inneren Wesen nicht entsprechen. Nach ihnen hätte Gott nach jedem Schöpfungstage sagen müssen: „Und er sah, daß es schlecht war.“ Vor diesen Bildern kann der Beschauer in Wahrheit sprechen wie der Blindgeborne: „Ich sehe Menschen wie Bäume wandeln.“ Der Expressionist will die wirkliche Welt erst in ihre Atome zerspalten und aus diesen kleinsten Teilchen eine neue, geistigere Welt aufbauen, als es die Welt Gottes ist. Mit Nietzsche spricht er: „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern zu gebären.“ Fragen wir ihn, welche geheime Absichten und Gedanken ihn hierbei leiten, so wird er uns fast mit denselben Worten wie die Vertreter der Geheimwissenschaften begreiflich zu machen suchen, daß das „Richtigsehen“ erst eine Folge der Kultur sei, daß diese Kultur mit ihrem immer stärker werdenden intellektuellen Einschlag der Todfeind jeder Kunst sei, daß wir uns vor dem Raubtier der äußeren Welt hineinschlüchten müßten in die tiefsten und verschlossensten Kammern unserer Seele, und daß nur in den mystischen Purpurgluten dieser Finsternis sich uns das Wesen der Natur erschließe, wo ihr äußerer Schein uns am weitesten entrickt sei, daß nur dort ferne Glocken läuten und jene geheimnisvollen, bald bezaubernden bald schauerlichen Töne zu klingen anheben, die den Künstler berauschen und so erfüllen, daß er seine innere Not oder seine innere Seligkeit hinausschreien muß in die Welt — im Kunstwerk. „Wer dem Künstler folgen will in sein Wunderland, der muß seinen geistigen Besitz von sich werfen, damit er wieder frei werde und zurückkehre in den Zustand geistiger Armut . . ., und er wird gleich dem Künstler in der Einheit die Verschmelzung von Subjekt und Objekt erleben, in der der Mystiker und der Brahmane die Einheit der Gottheit fühlen“ (W. Schürmeyer über den Maler Campendonk in „Das Kunstblatt“, April 1918). Was Wunder, daß ein solches Kunstwerk, gezeugt von inneren Kräften, Empfindungen und Vorstellungen, so ganz anders aussieht als ein Werk, dessen Vater der Künstler, dessen Mutter die äußere Natur ist!

Goethe hat einmal gesagt: „Es kommt darauf an, daß beim Wort, wodurch ein Kunstwerk erläutert wird, das Bestimmteste gedacht wird, weil sonst gar nichts

gedacht wird.“ An dieses Wort erinnert man sich mit Seufzen, wenn man den ganzen Wortschwall der zahlreichen Programme und Manifeste über sich ergehen lassen muß, mit denen Expressionisten aller Schattierungen und ihre Freunde für die neue Kunst zu werben pflegen. Auch was sie schreiben — und sie schreiben gern — ist expressionistisch durch und durch, ihre Worte rauschen dahin wie Musik und nicht wie eine begriffliche Mitteilung. Wir sollen also über den Expressionismus klar werden durch Expressionismus. Doch nein: Klarheit ist nicht das Ziel dieser Manifeste, sondern Aufrüttlung des vermeintlich schlafenden Geistes, Erweckung der Intuition. Auf suggestible Menschen haben sie es abgesehen, und deren Zahl ist groß.

Frägt man nun weiter, ob denn die neue Kunst die Kunst sei, die Kunst für alle Zukunft, dann wird der Expressionist ehrlich antworten: Nein. Er weiß ganz gut, daß wieder Zeiten kommen werden, vielleicht schon sehr nahe Zeiten, wo man den Expressionismus ebenso rücksichtslos niederringen wird, wie dieser den Impressionismus, Romantismus und Klassizismus niederzuringen versucht. Der „neue“ Mensch ist sich wohl bewußt, daß er nur eine Zeitlang neu bleibt und dann alt wird, und daß der neue Mensch der Zukunft ein anderes Antlitz zeigen wird als der jetzige neue Mensch. Er ist ein viel zu überzeugter Relativist, der keine Dauerwerte kennt, als daß er sich schmeicheln wollte, die Kunst gefunden zu haben. Was er will, ist: den Besten seiner Zeit genutzutun. Das ist das Schlagwort. So enthält das einige Jahre vor dem Krieg in die Welt geschleuderte Manifest der italienischen Futuristen, das als Hauptelemente futuristischer Kunst Mut, Kühnheit und Empörung aufzählt, das den Krieg preisen will als die einzige Hygiene der Welt und den Militarismus und die zerstörende Geste der Anarchisten, das Museen und Bibliotheken vernichtet wissen möchte, auch den Satz: „Die Ältesten von uns sind dreißig Jahre alt; wir können also wenigstens zehn Jahre unsere Pflicht tun. Sind wir vierzig Jahre, so mögen Jüngere und Tapferere uns in den Papierkorb werfen wie unnütze Manuskripte!“

Sollen wir nun nach diesen grundsätzlichen Feststellungen noch die einzelnen Unterarten des Expressionismus betrachten oder gar die Reihe expressionistischer Künstler abschreiten? Da hätten wir einen weiten und ermüdenden Weg zu machen, oft hindurch durch dorniges Dickicht und fernab von gebahnten Pfaden. Wir müßten vorbei an den Urahn, Ahnen, Großvätern und Vätern der neuen Kunst, an Greco, Cézanne, Van Gogh und Gauguin, an französischen und belgischen Symbolisten, an den russischen und nichtrussischen Künstlern des „Blauen Reiter“ und der neuen Künstlervereinigung, an primitiven Schnitzereien der Wilden und den Hinterglasmalereien bäuerlicher Anstreicher, am Kubismus, dieser schrullenhaften Reaktion gegen die allzu flüchtig gewordene Malerei in seinen vier von Guillaume Apollinaire geschiedenen Abteilungen: cubisme scientifique, physique, orphique, instinctif, und am Futurismus, der aus einer schattenhaften Vorstellung der vierten Dimension heraus Dinge, die man gleichzeitig gar nicht sehen kann, bruchstückweise auf die Leinwand zaubert, das „geistige“ Bild einer Großstadtstraße z. B. dadurch gibt, daß er Untergrundbahn, Gas- und Wasserleitung, Telegraph und Telephon, Straßenbahn und

Droschkentutcher, Spaziergänger und Packträger, Häuser und Bäume in seiner grotesken Phantasie zusammenschüttelt und das so gewonnene Gemisch einem geduldigen Publikum vorsetzt. Wir müßten des weiteren unser Auge lenken auf rhythmische Irren- und abstrakte Kinderzeichnungen, in denen der überraschte Beschauer so manchen Zug der neuen Kunst wiedererkennt, auf die Gliederpuppenplastik eines Archipenko, auf die ätherisch langgezogenen Figuren eines Lehmbruck und auf die wuchtenden, massigen eines Barlach, auf expressionistische Kostüme und Draperien, die von dem „neuen Pathos des festlichen Lebensbewußtseins“ gestaltet sind, schweigend und mit Abscheu aber vorübergehen an den eindeutigen und groben Unzüchtigkeiten, in denen sich manche dieser neuen Seiltänzer des „Geistes“ gefallen. Mystik und Erotik, Bohémekunst und Geisstkunst gelten in der Moderne überhaupt als Schwestern.)

An all die ungezählten Arbeiten, die der Expressionismus bisher geschaffen hat, kritisch prüfend heranzugehen, ist unmöglich, weil jede kritische Norm fehlt. Denn, so belehrt uns Burger, die Worte „können“, „richtig“ und „falsch“ hätten da keinen Platz im Urteil, wo es sich um die Kenntnis und Charakteristik der im Kunstwerk verwirklichten Gesichtsvorstellungen und ihres geistigen, in den Formbeziehungen sich äußernden Gehaltes handelt. Und ein andermal: „Durch die Tat stellt der Künstler selbst den Maßstab zu eigener und fremder Beurteilung auf und kann mithin nicht nach vorhandenen Maßstäben beurteilt werden.“ Da somit die einzig mögliche Norm eine verborgene, im tiefsten, unzugänglichen Grund der Künstlerseele liegende ist, kann man in den meisten Fällen auch schwer urteilen, ob dieses oder jenes Werk einem inneren Erlebnis, einem zwingenden Ausdrucksdrang entspringt, oder ob es sich nur eine nach mehr oder weniger bekannten Modellen zugeschnittene Hülle umlegt. Dieser Mangel eines normativen Standpunktes läßt das Nachahmen und Nachäffen nirgends so leicht und Täuschungsversuche nirgends so aussichtsreich werden wie beim Expressionismus. Und das Artistische steht oft genug nicht im gleichen Verhältnis mit dem Erlebnis: ein nachempfundenes Werk ist artistisch oft vollkommener als ein aus der „Ekstase“ geborenes.

So kommt es notwendig in der Kritik nicht nur zu unerfreulichen Kämpfen zwischen Partei und Gegenpartei, sondern auch zu den widerstreitendsten Urteilen innerhalb des Kreises der Expressionismuskreunde selbst. Es ließe sich aus solchen Urteilen ein wunderbarer, in allen Farben zwischen Schwarz und Weiß prangender Teppich weben. Während z. B. die einen Gauguin zum Himmel erheben, finden andere in seinen Bildern „geschmacklose Leere“ (Max Raphael). Während Max Fischer im „Hochland“ (Januar 1918) in dem theosophisch angehauchten polnischen Juden Stanislaus Stückgold „die strahlende Kraft einer Individualität, felsenhaft trozig, vulkanisch, ewig fiebernd vor Wirkungsdrang“, bewundert¹, hat vor

¹ Im letzten Heft des „Hochland“ sucht Max Fischer Angriffe abzuwehren, die aus seinem Leserkreis über diesen Stückgold-Aufsatz laut geworden sind. Ohne Zweifel wäre es unberechtigt, dem Verfasser daraus einen Vorwurf zu machen, daß er sich für einen jüdischen Künstler einsetzt. Ob Jude oder Nichtjude bleibt für

diesen Bildern nach Wilhelm Hausenstein („Münchener Neueste Nachrichten“, 17. Februar 1918, Nr. 87) jede Diskussion zu schweigen. „Eine kleine Begabung spreizt sich ins Mystagogische und feiert Triumphe. Wäre sie bescheiden, so wäre man duldsam. Anmaßende Beere fordert den schärfsten Widerspruch heraus.“ Während wir nach den „Sturm“-leuten die Zeichnungen eines Klee bestaunen sollen, „die — wie bei einem Staffelbruch Hunderter von Generationen — plötzlich die geheimsten Beziehungen von Sehnsucht und Schöpfung zutage treten lassen“ (L. H. Neigel in Herwarth Walden, Einblick in Kunst), findet August L. Mayer Klees geistige Akrobatenkunststücke so manieriert und jeder großen Kunst fern wie am ersten Tag („Kunstchronik“, 29. März 1918). Wer möchte es uns da übelnehmen, wenn auch wir in manchen heute so hochgepriesenen Werken „anmaßende Beere“ finden und an Stelle des versprochenen Geistes nur hysterische Zuckungen?

Eines allerdings ist festzustellen: viele expressionistische Werke besitzen gerade kraft ihres Antinaturalismus und ihres straff gespannten Rhythmus eine außergewöhnliche dekorative Wirkung. Ich denke hier vor allem an die Bilder eines Franz Marc oder Joseph Eberz. Aber gerade das ist es, was die Expressionisten nicht wollen. Sie wollen keine dekorativen Werte schaffen, sondern geistige, überhaupt keine dienlichen Werte, weder dekorative noch religiös oder patriotisch erhebende noch ästhetischen Genuß verschaffende. Sie wollen reinste, absolut in sich selbst stehende Kunst, Bekenntniskunst, nicht Wirkkunst.

Franz Marc konnte viel, bevor er zum Expressionismus kam; er hat die Funktionen des Tierkörpers ganz meisterlich beherrscht. Dann ging er immer weiter und weiter im Entmaterialisieren dieser Tierkörper. Da redet man uns vor, daß erst in diesen Gebilden das Wesen des Tieres entdeckt sei. In der anthroposophischen Zeitschrift „Das Reich“ (Januar 1917) sagt z. B. ein Kritiker: „Tiermaler hat es zu allen Zeiten gegeben . . ., aber das Tier-Sein hat Franz Marc zum erstenmal geschaffen.“ Über die spätesten Werke des Malers muß dann der Verfasser dieser Kritik allerdings feststellen: „Die Formen sind in einer Weise zerstückt und zertrümmert, daß man ohne Zuhilfenahme des Katalogs und der Bezeichnung schwerlich darauf kommen würde, was er habe darstellen und was er eigentlich damit habe sagen wollen. In Wirklichkeit hat der Künstler natürlich

die künstlerische Wertung an sich ganz gleichgültig, und auch eine katholische Zeitschrift muß sich hüten, einen zu engen Zaun zu ziehen. Anders aber ist es, wenn man in den Werken eines solchen „Suchers“, der sich noch allzu sehr von theosophischen Nebeln einhüllen läßt, spezifisch katholische Frömmigkeit finden will. Ist er ein echter Künstler, dann kann er in seinen Werken ebensowenig katholisch sein, wie er es in seiner Gesinnung ist. Eduard von Bendemann sagt denn auch über die in Mannheim ausgestellten Bilder des Künstlers (Frankfurter Zeitung Nr. 75, 16. März 1918): „Stückgolbs Werke zeigen, daß auch heute noch ein Nazarenertum existiert; wir finden hier den frommen ‚Klosterbruder‘ wieder, nur statt auf Christlicher auf theosophischer Grundlage.“ Meines Erachtens ist dieser „Klosterbruder“ freilich weder theosophisch noch katholisch, sondern eben ein schwaches Bild, das gar nicht in jene seelische Tiefe dringt, wo die Differenz erkennbar werden mußte.

gar nichts „sagen“, sondern nur einem inneren Schauen, einer inneren Empfindung Ausdruck geben wollen. Es ist ein Mißbrauch und ein allzu billiges Zugeständnis an das Publikum, daß solche Bilder mit Titeln belegt werden, denn es sind nicht sprechende Bilder, sondern klingende — Farbenmusik. Die Marc-Sonderausstellung von 1916 ergoß denn auch einen wahren Sprühregen von Farben auf die Augen der Besucher. Am ansprechendsten waren Bilder mit allgemeinen Titeln wie „Heitere Formen“ oder „Spielende Formen“, wo sich das große dekorativ-rhythmische Geschick des Künstlers und seine eminente Herrschaft über die Farbe am schönsten zeigten. Das einzige Bild, von dem man wirklich sagen kann, daß das Wesen des Tieres eindeutig getroffen sei, sind die „Wölfe“. Alles ist dort zackig und scharf und erinnert an die Raubtierzähne. Hart, herzlos, wolfsfarben ist auch das Kolorit. Meines Erachtens ist aber eine solche weitgehende Symbolik durchaus unnötig, um das Wesen eines Wolfes zu kennzeichnen. Aber es ist neu und unerhört und darum des Erfolges sicher. Und die Preise solcher Bilder? Bis zu 40 000 Mark das Stück.

* *

Raum ein Wort hören wir heute öfters erklingen als das Wort „religiös“. Aber auch kaum ein Wort hat einen so vieldeutigen Sinn bekommen wie dieses. Jede dunkle Empfindung gilt heute als religiös. So darf auch die bildende Kunst sich rühmen, noch nie so religiös gewesen zu sein wie in der Gegenwart.

Welcher Art ist nun diese Religiosität?

Die Antwort auf diese Frage gibt uns Eduard von Bendemann in dem eben genannten Referat über die Ausstellung „Neue religiöse Kunst“ in der Mannheimer Kunsthalle. Er spricht klar aus, was jeder ohnehin vor den meisten dieser Bilder fühlt. Wem müßte sich dabei nicht die Überzeugung aufdrängen, daß es sich gar nicht mehr um eine „dogmatisch beschränkte, konfessionelle Religiosität“ handelt! „Die Künstler machen ihrerseits keinen Anspruch auf persönliche Frömmigkeit und verlangen diese auch vom Beschauer nicht. Die Religiosität, die sie meinen, wenn sie von deren Wiedererwachen und Wiedererwecken sprechen, ist von allgemeiner, weiterer Art; sie ist nicht Gläubigkeit an Gott und eine bestimmte Heilsordnung, sondern allgemeine Sehnsucht nach ihm und dem Heil.“ Erscheine so die Herübernahme biblisch-christlicher Stoffe vorerst als Anachronismus, so lasse sie sich doch durch den Umstand rechtfertigen, daß solche Themen allgemein menschliche Symbole darstellen; man brauche darum heute durchaus nicht in der Kunst das Religiöse ganz vom Christlichen loslösen wollen und es nur dann für möglich und berechtigt halten, wenn es vom bestimmten Inhalt ganz absteht, so wie man von einer religiösen Landschaft, oder von einem religiösen Porträt oder Stilleben spreche. Gewiß sei dann vielleicht das Höchste an religiösem Ausdruck erreicht, wenn das ganze Bild unabhängig vom Stoff religiös getränkt sei, wenn die Malerei selbst gewissermaßen religiöse Qualität habe. Künstler, die das zu geben imstande seien, würden allerdings die christlichen Themen nicht brauchen, sie sogar oft leidenschaftlich ablehnen.

Wir können eine solche religiöse Kunst, die aus einer so ausgesprochen christlichen Grundstimmung hervorgeht, ruhig ihres Weges gehen lassen; uns geht die persönliche Frömmigkeit oder Unfrömmigkeit solcher Künstler nichts an. Anders aber ist die Sache, wenn sich diese Kunst als christlich gebärden will und gar nach den Wänden unserer Kirchen Verlangen trägt. Als ob ein christliches Thema allein schon genügt, ein Bild für christliche Zwecke brauchbar zu machen! Auf das Wie kommt es an, nicht auf das Was. Nur wenn ein Kunstwerk gläubig-christlicher Gesinnung des Künstlers entsprungen ist, wird es das hochzeitliche Kleid an sich tragen, das sich vor dem ewigen Könige geziemt. Denn der richtige Weg geht vom Herzen und nicht vom Thema zum Bild. Religiöse Malereien wie die eines Nolde sind nicht nur jedes echten christlichen Geistes bar, sondern wirken auf uns wie eine schmerzliche Verhöhnung unserer heiligsten Überzeugungen.

Es gibt Optimisten unter den katholischen Kunstkritikern, die vom Expressionismus eine Gesundung unserer religiös-kirchlichen Kunst erhoffen. Daß wir diesen Optimismus doch teilen könnten! Wir sind die letzten, die mit dem gegenwärtigen Stand unserer religiösen Kunst zufrieden sind. Es liegt vieles im argen. Aber daß eine Besserung auf den Wegen des Expressionismus, der für echt christliche Künstler, weil aus ganz andern geistigen Vorbedingungen entsprossen, ja doch nur ein äußerliches Rezept bedeutet, zu erhoffen ist, glauben wir nicht, und die bisherigen Versuche können unsere Erwartungen kaum höher spannen.

Anders Konrad Weiß, der sich ja schon durch seine vornehm musikalische, aber begrifflich schwer entwirrbare Schreibart als expressionistisch veranlagt erweist. Man hat Mühe, aus seinen kontrapunktisch verschlungenen und fattenstrumentierten Sätzen den oft so einfachen cantus firmus herauszuhören. Was Hermann Bahr über Martin Bubers „Ektatische Konfessionen“ sagt, empfindet der Leser auch bei Konrad Weiß: „Solange ich jedes Gespräch als Musik auf mich wirken ließ, schwoll ich von Gedanken. Sobald ich einen einzelnen Satz genau zu befragen unternahm, ward ich irre. Ich mußte manchen erst dreimal, mußte ihn viermal lesen, bevor ich ihn recht zu verstehen begann. Mit meinem Griechisch ist es nicht mehr weit her, aber ich lese noch immer einen Dialog Platons leichter als einen Bubers. Beides muß ich mir erst übersetzen, und Plato macht's mir nicht so schwer.“

Konrad Weiß also äußert seine Überzeugung folgendermaßen („Hochland“, Januar 1918): „Das stärkste Element der heutigen, aus unserer Generation erstandenen Kunst ist das religiöse, und zwar nicht mehr in seiner vermittelnden, gefühlmäßigen, sondern in der weltanschaulich strengen Form.“ Daß es so wäre! Wer aber die Entwicklung des Expressionismus seit seiner Geburtsstunde aufmerksam verfolgt, wer sich in die zahlreichen expressionistischen Schriften und Kritiken vertieft, kann höchstens zur Überzeugung kommen, daß das stärkste Element der heutigen Kunst das religiöse in seiner verschwommensten Art ist. Denn ein christliches Thema gibt, wie bereits bemerkt, noch keine weltanschauliche Gebundenheit. Eine solche wird vielmehr von den meisten Künstlern aufs „leidenschaftlichste abgelehnt“.

Es sind hauptsächlich zwei bedeutendere Künstler, die eine Erneuerung der religiösen Kunst auf katholischer Grundlage mit mehr oder weniger expressionistischen Mitteln versucht haben: Karl Caspar und Joseph Eberz. Konrad Weiß ist sich ganz klar, daß eine solche Erneuerung nicht möglich ist, ohne daß sich die Kunst die Allgemeingültigkeit des religiösen Erlebnisses im Gegensatz zur allzu subjektiv-individuellen zum Ziele setzt. Aber er hält das Ziel näher, als es in Wirklichkeit ist. „Gerade die modernste Kunst erweist uns ja die wunderbare Tatsache und seelische Selbstgewißheit der überpersönlichen und geschichtlichen Wahrheit, daß das künstlerische Erlebnis nicht bis zu seinem letzten Ende aus dem individuellen seelischen Kern geschöpft werden kann und darf, daß vielmehr der Zeitpunkt kommt, wo der Künstler durch dienendes Verhalten zu den größten menschheitlichen Wahrheiten seine Kunst vollends wahr und verbindlich macht und den Ausdruck der Zeit im Plan der Geschichte vollendet.“ Allerdings erweist uns die moderne Kunst die Tatsache, daß sie durch ihre übergroße Subjektivität den Ehrenvortrag der früheren Kunst, kulturfördernd zu wirken, verschärzt hat und zum bloßen Kulturspiegel, in dem wir all den Zwiespalt und Jammer der heutigen Menschheit erblicken, herabgesunken ist, daß sie aus einem Segenspender zur Marktware in jenen Kreisen geworden ist, in denen der Mammon herrscht. Wo sind die Zeichen einer Umkehr zu dienendem Verhalten, die Weiß zu erkennen glaubt?

Nun ist Karl Caspar ein Sonderfall. Nur mit Einschränkung kann man bei diesem Künstler von Expressionismus sprechen. Er ist eigentlich schon gar nicht mehr modern; er war es gestern, heute ist er es kaum mehr. Denn das Tempo des „Fortschritts“ ist ein rasend schnelles Prestissimo, und Caspar ist ein zu konsequenter Künstler, um seine ihm eigentümliche Formgestaltung bloß deshalb zu verleugnen, weil augenblicklich gerade was anderes Mode ist. Zudem sind die tiefsten Wurzeln seiner Kunst trotz aller Eigenart besonders in der malerischen Behandlung nicht aus der großen Tradition herausgerissen. Das ist ihm von extremsten Modernen ja oft genug zum Vorwurf gemacht worden. Ferner geht sein Streben durchweg auf den monumentalen Stil und auf große Wände. Aber Caspar mußte auch sein eigener Architekt sein; denn es gibt heute keine Architektur, der sich seine Malereien völlig befriedigend einfügten. So fehlt die erste Voraussetzung jeglicher Monumentalmalerei. Es berührt sympathisch, daß der Künstler den seelischen Ausdruck auf Grund des naturgegebenen Menschenkörpers zu erreichen sucht; wenn dieser Ausdruck, namentlich der religiöse Ausdruck, nicht immer in uns Widerhall findet, so dürften daran gewisse expressionistische Übertreibungen die Schuld tragen, deren sich dieser moderne Meister der Passion noch gerne bedient und die sich mit der ruhigen Ausgeglichenheit des christlichen Geistes, die sich so herrlich in der Karfreitagsliturgie äußert, schwer vereinigen lassen. Immerhin bedeutet Karl Caspar eine Hoffnung für kirchliche Monumentalkunst, wenn auch noch keine ganz erfüllte.

Auch Joseph Eberz ist zweifellos eine starke künstlerische Kraft, voll Gefühl für Rhythmus und Bau und von einer derart glühenden orgiastischen Farbensymphie — das Wort ist hier ganz am Platz —, wie sie vielleicht kein zweiter



Joseph Eberz: Taufe. (1917.)

Aus: Max Fischer, Joseph Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei.
München, Goltzverlag.



Joseph Eberz: Auferweckung. (1917.)

Aus: Max Stischer, Joseph Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei. München, Goltzverlag.

unter den zahlreichen expressionistischen Künstlern aufweist. Selbst Franz Marc wird noch übertroffen. Die Musikalität dieser Farbe reizt auch die Form unwiderstehlich mit sich fort. Aber alles das reicht nicht aus, um seine Werke aus der Kategorie des Dekorativ-Fesselnden in die ungleich höhere einer religiösen Berinnerlichung, die über das rein Persönliche hinaus suggestiv auf die Massen wirkt, emporzuheben. Der Künstler fühlt das wohl selbst. Darum das stark Effektische — im Gegensatz zum viel konsequenteren Karl Caspar —, das seine religiösen Bildwerke charakterisiert, das unsichere Taften nach rückwärts und vorwärts. So etwas sollte sich einmal ein Künstler konservativer Richtung gestatten! Er würde von der Kritik zu Staub zermalmt und vielleicht nicht einmal zu Unrecht. Denn eine wahrhaft innerliche Drangkunst ändert ihre Wesensmerkmale sowenig, wie sich Charakter und Temperament des Künstlers ändern. So finden wir bei Eberz vollkommen naturalistisch ausgebildete zierliche Hände neben vollständiger Auflösung der natürlichen Form. Wir finden Bilder, die an Nolde'sche Brutalität erinnern, neben solchen von fast süßlicher Anmut, ein andermal Gespenstergestalten, wie man sie bei den grotesken Malereien an der Urmurwand der Haupthalle in der Kölner Werkbund-Ausstellung sehen konnte, oder Stelzfiguren von endloser Streckung, wie z. B. bei der „Taufe Christi“ (Tafel), dann wieder Kompositionen, die eine fast kindisch-primitive Unbeholfenheit vortäuschen wollen, eine Unbeholfenheit, die rührend wirkt, wenn man weiß, daß sie nur der mangelhafte Ausdruck tieferreligiöser Gesinnung ist, abstoßend aber, wenn ein formgewandter Künstler damit die Ursprünglichkeit seines Erlebnisses andeuten will. Das ist gerade, wie wenn ein Meister der Violine einen ungeschulten Dorfseiger nachahmen wollte.

Nun sollen wir in Joseph Eberz die Morgenröte einer aufsteigenden religiösen Kunst erblicken. Das müssen wir aus dem Artikel, den Konrad Weiß über den Künstler im „Hochland“ (Januar 1918) geschrieben hat, trotz all seiner Vorbehalte und Hoffnungen auf weitere, reifere Entwicklung herauslesen. Das eben erschienene Buch Max Fischers¹ spricht schon in dem „etwas lauten“ (Hausenstein) Titel den-

¹ Joseph Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei. Von Max Fischer. 4^o (15 S.) mit 39 Lichtdrucktafeln und einer farbigen Lithographie. München 1918, Goltz. Geheftet M 15.—; Vorzugsausgabe M 50.— Bei dieser Gelegenheit sei die hauptsächlichste Literatur über die neue Kunst angefügt: Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst² (München 1912). — Kandinsky und Marc, Der blaue Reiter² (München 1914). — Dr. Emil Utitz, Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung (Stuttgart 1913). — Das neue Bild (München 1912). — Max Raphael, Von Monet zu Picasso (München 1913). — Paul Fehrer, Der Expressionismus (München 1914). — Karl Einstein, Regenerplastik (Leipzig 1915). — Max Picard, Das Ende des Impressionismus (München 1916). — Fritz Burger, Cézanne und Godler² (München 1917). — Fritz Burger, Einführung in die moderne Kunst (Berlin-Neubabelsberg 1916). — Dr. Ludwig Coellen, Die neue Malerei (München 1913). — Herwarth Walden, Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus (Berlin 1917). — Dr. Alfred Werner, Impressionismus u. Expressionismus (Leipzig [Frankfurt] 1917). — Rudolf Czupet, Die neue Malerei (Leipzig 1909). — Max Picard, Expressionistische Bauernmalerei (München 1917). — Julius Meier-Graefe,

selben Gedanken aus. Freilich hat auch Fischer seine Bedenken: „Das Schauerliche und Gespensterhafte, das Verkrampfte und Bequälte, das in den Bildern von Eberz noch einen weiten Bezirk einnimmt, gehört nicht in die reine Sphäre der Kirche. Sendung der kirchlichen Kunst ist es, Religiosität auszustrahlen, Führerin zu sein zu gläubiger Andacht. Dazu gehört eine entrückte Verklärtheit und erlöste Heiterkeit der Kunst, zu der Joseph Eberz sich erst ganz wird durchringen müssen.“ Ganz recht, aber heißt das nicht soviel als: los vom Expressionismus? Und müssen die Werke des Künstlers aus den letzten Jahren die Hoffnung nicht eher schwächen als stärken, daß er sich den genannten Forderungen kirchlicher Kunst unterwirft? Man sehe doch z. B. das Bild „Auferweckung“ (Tafel) aus dem Jahre 1917, wo die menschlichen Gestalten gegenüber der Umwelt eine Schutzfärbung und Schutzformung annehmen, wie sie der Naturkundige an den tropischen Stabheuschrecken kennt. Dadurch hat das Bild allerdings an dekorativer Rhythmik ebensoviel gewonnen, als es an wahrhaft religiösem Ausdruck einbüßt. Es gibt keine menschliche Empfindung, die sich bildnerisch nicht innerhalb der physischen Entwicklungsmöglichkeiten des Menschenkörpers darstellen ließe. Dazu brauchen wir nicht den entmaterialisierten Astralkörper der Theosophen zu Hilfe zu nehmen. Diesen Gedanken hat übrigens auch Max Fischer ausgesprochen, allerdings nicht in dem Buch über Eberz, wo er am naheliegendsten war, sondern in seinem bereits erwähnten Aufsatz über Stückgold. Der naturgegebene Körper, so sagt er dort, sei Gottes Schöpfung und heilig; er dürfe nicht überwunden werden, sondern müsse so voll ausgestrahlt werden, daß er Expression gebe.

Wenn Fischer in seinem Eberzbuch ferner meint, noch vor Jahren wären wir hilflos vor der überirdischen Verklärtheit der Maria im Rosenhag gestanden, und bei der Beuroner Kunst stehe hinter dem Ausdruckswillen nicht das gleichbürtige Erlebnis, so daß Bilder entstanden, die nicht von innerer Mystik glühen, sondern von äußerer Schablone konstruiert sind, so wollen wir das als persönliches Bekenntnis des Verfassers, der aus ganz andern seelisch-religiösen Bedingungen zum Katholizismus gekommen ist wie wir, in allen Ehren gelten lassen. Wir müssen dem aber als unser persönliches Bekenntnis entgegensetzen, daß wir nie hilflos vor der Madonna im Rosenhag gestanden sind, und daß ihre selige Verklärung unmittelbar auf uns überstrahlte und uns schon als Kinder entzückte, daß wir dagegen heute noch, obwohl seit Jahren mit expressionistischen Bildern vertraut, hilflos vor so vielen dieser seelischen Offenbarungen stehen, weil wir die sprechende Gebärde in ihnen vermissen. Wir sind ferner der Überzeugung, daß der

Wohin treiben wir? (Berlin 1913). — Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart (Stuttgart-Berlin 1914). — Adolf Behne, Zur neuen Kunst² (Berlin 1917). — Zur Kunst unserer Zeit, 1. Flugschrift der Resner-Gesellschaft (Hannover 1918). — Periodische Zeitschriften, die sich ausschließlich mit der neuen Kunstbewegung befassen, sind: „Das Kunstblatt“ (Weimar) und „Der Sturm“ (Berlin). Auch die großen Kunstzeitschriften allgemeinen Charakters widmen der neuen Kunst einen breiten Raum.

ganze Expressionismus bis heute noch kein Bild geschaffen hat, in dem „die geläuterte Ruhe des verklärten Menschen“ uns ebenso unmittelbar packen könnte wie in den besten Schöpfungen der Beuronen.

Daß die Kunst eines Eberz für rein dekorative, auch kirchliche dekorative Aufgaben, wo der Stilwille über den Ausdruckswillen zu herrschen hat, brauchbare Elemente in sich birgt, sei gerne zugegeben. Wir denken vor allem an Glasfenster. Da ist tafelbildmäßige Malerei nicht am Platze, und direkte Erregung der Andachtsstimmung ebensowenig Zweck wie etwa bei einem Säulenkapitell. Aber den Aufgaben eines selbständigen kirchlichen Andachtsbildes, wie es ein Altarbild oder ein Kreuzweg ist, kann die expressionistische, der gläubigen Gemeinde völlig unverständliche Sprache nach unserer festen Überzeugung nicht gerecht werden. Wenn es schon Künstlern, die an echt katholisch-mystischer Innerlichkeit weit über das gewöhnliche Maß hinausragen, wie P. Desiderius Benz oder den ganz anders gearteten Felix Baumhauer und Augustin Pacher, so schwer wird, eine Verbindungsbrücke zwischen dem eigenen Empfinden und dem Empfinden des gläubigen Volkes zu schlagen, wie sollte das einem Eberz gelingen, dessen Kunstwillen Hermann Schwein, einer der feinsten Münchner Kritikerköpfe, bei aller Anerkennung anregender Einzelheiten in Farbe wie Komposition „im ganzen als richtungsmäßig verrannt und nur für die gläubige Gemeinde bestimmter Kunsttheorien diskutierbar bezeichnet („Münchner Post“, 23. April 1918)? Er ist nicht der einzige, der so denkt.

Ob die moderne Kunst den Weg in die Kirche findet, hängt wohl davon ab, ob der moderne Antimaterialismus und Spiritualismus aus seinen breiten Irrwegen heraus in den engen Pfad demütiger christlicher Gläubigkeit mündet. Das wollen wir alle freudig hoffen, selbst gegen die Hoffnung, denn der Anzeichen sind nicht gar zu viele. Erst wenn die Seele wieder christlich geworden ist, wird sich auch die kirchliche Kunst aus den Verstrickungen rein subjektiven Denkens und Empfindens herauszulösen vermögen. Dann wird sie auch wieder zündende Volkserben halten und die andächtig lauschende Menge mit sich fortreißen, statt als Sonderling in ferner, weltverlorener Wüsteneinsamkeit Monologe zu halten. Man wird dann aber auch zu seinem Ersauern gewahren, daß diese neue religiöse Kunst wohl festere und männlichere, aber doch ganz ähnliche Züge trägt wie ihre ältere so ungerecht verstoßene und verhöhnnte Schwester.

Josef Kreitmaier S. J.