

unkontrollierbarer wird das Talent. Seine vermittelnde Rolle zwischen dem allgemeinen Stande des Ausdrucksverlangens und dem ersehnten Anblick der Natur wird schwierig bis an die Grenze der Unmöglichkeit und nur noch der allerfeinsten Begabung erreichbar. Ein Können, das natürlicheren Zeitaltern ganz geläufig war, wird im heutigen nur wenigen Ausnahmemenschen zuteil und auch dann von den Einflüssen der Zeit hart genug bedrängt. So bleibt dann dem, der nicht den Mut der Isolierung findet, der sich nicht zur Hingabe seines ganzen Lebens an die Natur entschließt, nichts übrig, als die Welt zum Zeugen seiner resultatlosen Anstrengungen zu machen, oder sich auf die optische Vermittlung der auch ohne ihn sichtbaren Außenwelt zurückzuziehen.

Wer ist unter den Jungen, der die Natur selber zum Sprechen bringen kann? Der die Distanz des Zeitmenschen zu den Urgesetzen des Gefühls überwindet? Der von seinen Jugendwerken an jenes rätselhaft überlegene „Nicht-anderskönnen“ zeigt, das schon vor vollendeter Schulung jede Kritik schweigen macht, weil sich ein unbetretenes, echtes Naturland offenbart? Etwas, wo kein Verstand hineinreden kann und auch die Forderungen der Zeit verstummen?

Der echte Künstler trägt sein kritisches Gewissen als Naturstimme in sich. Die Außenwelt dient ihm nur, diese Stimme richtig hören zu lernen. Mangel an Selbstkritik verrät Mangel an echtem Naturgefühl. Wer daran leidet und doch zum Witläufer des Modegeschwäzes zu ernst ist, kann nicht anders zur Offenbarung eines Gesetzmäßigen gelangen, als durch Verzicht auf seine unzulänglichen, persönlichen Ansprüche und Vergnügen mit dem getreuen Abbild der äußeren Natur. Beschränkung auf die optischen Gesetze. Und er soll es konse-

quent und ohne Pose tun. Im Glaspalast gibt es solcher ehrlichen Handwerker, die in der Sezession nur geduldet sind, eine erfreuliche Zahl. Daß der Urquell versiegt, dafür kann keine Jury. Wem nach ihm die Zunge dürstet, den wird es freilich in die Sezession zurücktreiben. Dort gibt es noch einige Alte vom Jenseits der Farbphotographie.

Hermann Gottschalk

### Berliner Ausstellungen

Wer einmal die Grenze des naiven Erlebens überschritten hat, in der er sich als Einheit mit der Natur und dem Übernatürlichen fühlt, wer zum bewußten Erleben der Umwelt und seines eigenen Ich gekommen ist und die Klust gefühlt hat, die sich zwischen ihm und den Objekten auf tut, der wird erschreckt durch den chaotischen Wirrwarr der Erscheinungen nach einer Überwindung desselben streben. Jedes menschliche Bemühen, selbst das rein materielle, läßt sich ohne sophistische Spitzfindigkeiten so auffassen. Und die Kunst kann man definieren als das Gestalten dieses chaotischen Spieles mit den ihr eigenen spezifischen Mitteln. Man wird den Nerv eines Kunstwerkes erfassen, wenn man sagen kann, wie der Künstler der Natur, dem Ablauf der Bilder gegenüber tritt, wie sie sich in seiner Phantasie spiegeln, wie er sie konzipiert und mit seinen Mitteln formt. Von hier aus hat Zola eine Erklärung — und es ist wohl die umfassendste unsrer Zeit — des Kunstwerkes gegeben: un oeuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament. Von den beiden Elementen ist die Natur das bleibende, stetige, aber nicht für alle gleiche. Denn schon in der Wahl des coin de la nature zeigt sich das

Temperament. Dieses ist variabel und darum der bestimmende Faktor. Daraus folgt, daß die Zahl der Kunstwerke ebenso unendlich sein kann wie die der Individuen. Mit dieser Weite der Erklärung ist scheinbar eine nihilistische Fülle als möglich gegeben. Man kann erkennen, wie fein die Differenzierungen sein können, wenn man Temperamente wie Trübner und Liebermann zusammehält. Bei einer gemeinsamen männlichen Energie kann man die Nuancierungen schon an der Technik erkennen. Denn diese ist die Handschrift des Charakters. Bei Trübner sind die Flecken rein nebeneinander gestellt. Dicht vor der Fläche genießt man die Freude des Künstlers an der Reinheit der schönen Materie und ihrer zweckmäßig schönen Lage. Die Fläche ist ein ornamentales Streifenmuster. Geht man zurück, so fühlt man allmählich, wie hinter den artistischen Genüssen eine männliche Energie das Spiel von Licht und Schatten gibt, den Wuchs eines Organismus in seiner Schönheit durch Licht und Luft, das Wesen des Erdbodens, das Wurzeln des Baumes. Sein Werk gibt uns die ganze Wucht, ja Brutalität der realen Erscheinung. Man nähert sich wieder dem Bilde. In der Freude an der Klangstärke der Farbe, welche die der Natur erreicht, liegt die Liebe des Künstlers. Man liebt diesen Rausch an der dekorativen Koloristik, die Schönheit des Tones, den Selbstzweck der Mittel.

Anders Liebermann. Seine Flächen sehen in der Nähe wie eine schmierige Palette aus. Sein Strich ist dünn, gezerrt, nervös. Im Zurückgehen gewinnen die Flächen Gestalt und zuletzt räumliche Beziehungen zueinander. Dann fängt der Raum an zu singen und zu klingen, ungeahnte, nie gehörte Melodien . . . Und man fragt verwundert: wie? Man staunt über die Farblosigkeit, aber auch über den Reichtum und die Genauigkeit der Abstufungen, von

denen eine jede charakterisiert. Jede falsche ist wie ein verfehlter Reim. Alle Farbe ist nur Mittel, bedeutungslos an sich, notwendig für die Gestaltung des Ganzen.

Hinter diesen Differenzen, die das Individuum charakterisieren, liegt Gemeinsames, Verbindendes, das der Zeit eigentümlich ist. Bei genügender Abstraktion könnte man wieder aus der Technik die Handschrift des Zeitcharakters ablesen. Es folgt die Frage nach den gemeinsamen Grundgefühlen, die das Schaffen bedingen und sich in den Werken spiegeln. Es ist die Haltung der Reizbarkeit, der passiven Relativität, des Wissens um das eigene Ich.

Die Reizbarkeit läßt die Künstler in ungeahnter Schärfe auf die Eindrücke der Außenwelt reagieren. Man sieht neue Nuancen im Spielen des Lichtes, die subtilsten Abstufungen der Farben, man empfindet neue Reize im räumlichen Neben- und Hintereinander, man erlebt die leisen Bewegungen, die unhörbaren Töne. Man vergißt das Einzelne. Man erlebt die Stimmung, das Air eines Menschen oder einer Landschaft. Das Auge sieht alle Sinnesindrücke, es hört den Wind und riecht den Duft, es fühlt die Nerven.

Das Gefühl der Relativität nimmt dem heutigen Menschen den christlichen Standpunkt als den Mittelpunkt des Seins, als den Zweck aller Dinge. Er fühlt sich gemäß der naturwissenschaftlichen Erkenntnis nur als ein gleichwertiges Glied neben den andren Organismen der Natur, er empfindet sich nur unter ihren Bedingungen und in Beziehung zu ihnen und nicht mehr für sich. Das läßt ihn weniger aktiv sein, als die Menschen früherer Zeiten, die die Welt zu besitzen glaubten, wenn sie sie eroberten. Der moderne Mensch aber erleidet das Dasein.

Nicht so ganz. Das Bedürfnis nach Superiorität hat eine feine Blüte ge-

trieben. Der Mensch weiß die Objekte. Das Tier weiß die Objekte auch. Aber der Mensch weiß sein Wissen. Das gibt ihm eine Überlegenheit. Der Künstler, der neben dem Philosophen am meisten über sich reflektiert, kann — soll das Schaffen nicht inhibiert werden — nur bis zu einer gewissen Grenze vordringen. Und diese scheint mir weit herausgerückt zu sein. Ich habe vor den Bildern den Eindruck, als fühle der Künstler die ganze Wucht seines Subjektes und zugleich die Unsicherheit seiner Superiorität, die er selbst bedroht.

Man hat die nötigen technischen Mittel gefunden, um diese neue seelische Haltung auszudrücken. Der Reizbarkeit entspricht das tiefe Versenken in die Natur, das Aufdecken ihrer Reize, die so neu und mannigfaltig sind, daß man sie in ihrer Tiefe zum Beispiel bei Cézanne noch nicht genügend erkannt hat. Aus der Relativität resultiert das Einordnen der Gegenstände in eine lebendig-sinnliche Atmosphäre; daß man ihnen den Eigenreiz genommen, sie neutral gemacht hat, so daß sie passiv, erleidend werden wie das schaffende Subjekt. Dem unsicheren und forcierten Wissen des Ichs entspringt ein groteskes Element, das ich ebenso in der Frömmigkeit und Andacht Monets wie in der Schärfe und Abstraktion Liebermanns empfinde.

Auch in der Entwicklung der Einzelnen könnte man insofern eine gemeinsame Linie aufzeigen, als sie zuerst mehr die Natur, die Erscheinung, später mehr das Temperament betonten. Im Zurückgehen auf die Anschauung sehe ich den grundlegenden Wert dieser Malerei, die aus der naturalistischen Wiedergabe der Erscheinung eine allgemeine Stilidee entwickelt hat. Nachdem man das Stück Natur bis zur Monumentalität geformt hat, versucht man die Gestaltung des großen Stoffes. Das Bemühen um die Historie ist ein auffallender Zug in

unseren Ausstellungen. Liebermann brachte 1903 seinen Samson und Delila. Man konnte dem Bilde nachsagen, daß es ausschließlich mit den Mitteln geformt war, die man sich mühselig als den Stil unserer Zeit erworben hatte. Anders die Jüngeren. Slevogt bringt diesmal eine große Leinwand „Der Hörselberg“, Beckmann eine Gestaltung der „Ausgießung des heiligen Geistes“. Die Nachteile des Stoffes sind, soweit es unserer Zeit möglich ist, umgangen. Denn sie sind uns durch Wagner und durch eigenes Erleben vertraut geblieben, ohne daß sie mehr sein können als die persönliche Formung für einige Gleichgestimmte. Den größeren Gefahren der Formung zur Anschauung ist Slevogt völlig erlegen. Nicht mehr als die Hauptgruppe ist Erscheinung geworden. Die übrige Komposition ist konstruiert und schlimme Akademie. Beckmann ist glücklicher. Der Kampf seiner Farben gibt etwas von dem Visionären des Stoffes. Eine größere Konzentrierung und seelische Weite müssen aber erst die ungebändigte Formlosigkeit der Komposition und die sentimentale Banalität im Gestus beseitigen.

Es hieße diese Bestrebungen mit einem falschen Maße messen, wollte man ihnen die Kartons Puvis de Chavannes entgegenstellen, die uns in der großen Ausstellung gezeigt werden. Die gigantisch überragende Persönlichkeit und das Genie des Meisters allein konnten die griechischen Elemente zu solcher Poesie und Monumentalität, zu einem eigenen, persönlichen Charakterausdruck verarbeiten. Vielleicht ist dies die Erfüllung. Aber sicher ist, daß wir nur auf einem noch langen Wege in geduldigem Schaffen das Ziel erreichen können. Dann werden die Stürmer von heute die anerkannten Meister sein. Denn das fühlt man hinter den Werken, daß dies Bemühen, die Grenzen der Zeit vorzurücken, erfolgreich sein wird. In-

dem die Künstler mit ebensoviel Energie wie Geduld dem folgen, was man das „Sollen“ einer Zeit nennen kann, überwinden sie die Empfindung ihrer Schaffensgrenzen durch das zuversichtliche Gefühl des Bauens. Sie alle tragen den gemeinsamen Charakterzug der Ergebung und der Zuversicht in das Werden und die Entwicklung des Geschehens, dessen Inhalt sie als Wegführer suchen und hochhalten. Ihr Wille erarbeitet die Natur, und die Objekte sind ihre Götter.

Und die Persönlichkeit mit ihrem Willen? Das Ich, das nicht das Vertrauen auf das Schicksal hat? Das Individuum, das sich nicht in die Natur verlieren kann oder will, sondern sie beherrschen muß? So fragen die Romantiker. Und hier, bei diesen Opponenten gegen das Zeitsollen, gibt es augenscheinlich auch so viele Kunstwerke als Individuen. Aber sie nehmen ihre Gesetze nicht vom Objekt, sondern aus sich selbst. Doch der Einzelne kann niemals einen Zeitstil schaffen. Dieser kann nur durch ein gemeinsames Schaffen im Sinne des Zeitsollens entstehen. Sie haben daher das Bedürfnis, sich an fremde Kunstformen anzulehnen und diese zu persönlichen Ausdrucksmitteln zu verarbeiten, oder sich konstruktiv vernunftmäßig ein Schema zurechtzumachen. So kommen Hofmann und Hodler zu ihren ornamentalen Stilisierungen. Von hier aus erklärt sich ihre Schwäche, daß sie die Welt, um sie zu beherrschen, in eine schematische Komposition einzwängen müssen, die dank ihren großen Persönlichkeiten so weit ist, daß sie die entgegengesetzten Erscheinungen meistert, die aber doch ein menschlicher Zwang und Einseitigkeit ist. Ihre Stärke und Kraft beruht in der Sicherheit ihrer Ausdrucksmittel, mit denen sie den Stoff in klar gegliederter Kunstsprache vortragen. Die Menschen mit ihrem: „Ich will gewinnen

die Kunst der Schönheit“, und jeder wird dankbar sein, dem es einmal vergönnt war, im Theater zu Weimar Hofmanns Fresken zu sehen. Nicht immer ist es ihm gelungen, seine Mittel so mit seiner lyrisch-hellenischen Eigenart zu tränken. Hier sieht man Leben, Musik und nicht mehr gefühlbetonte Farben, stilisierte Form und Rhythmus der Linien. Werden aber diese Mittel Selbstzweck, so erstarren sie im Dekorativen. Und dies ist das zweite Bemühen unsrer jungen Künstler. Sie wollen die Gesetze zur Füllung ihrer Fläche nicht aus dem Objekt, nicht aus dem Subjekt, sondern aus der Mauer und ihrer Stimmung. Aus einem Spiel von geschlossenen Farbfeldern und Linien soll eine Dekoration geschaffen werden. Vielleicht liegt hier eine prinzipielle Differenz, die zur Gründung der neuen Sezession geführt hat. Das stärkste Temperament ist Pechstein. Wir werden warten müssen, was er uns bringt.

M. A. Schönkant

### Konsequenzen des Zollitschprozesses

Der Disziplinarhof in Leipzig hat am 4. Juli das von der Disziplinkammer in Potsdam am 28. Oktober 1909 im Zollitschprozeß gefällte Urteil: Strafversetzung und Kürzung des Dienst Einkommens um ein Sechstel bestätigt. Der Oberpostassistent Zollitsch war angeschuldigt, als erster Vorsitzender des Verbandes mittlerer Reichspost- und Telegraphenbeamten im Verbandorgan, der „Deutschen Postzeitung“, erschienene Artikel, die Verunglimpfungen der Staatsregierung und der Behörden enthalten sollten, nicht verhindert oder gar sie gebilligt zu haben.

An der Auslegung des Paragraphen 10 des Reichsbeamtengesetzes scheitern