

Selbstverständlich versucht Rußland, das persische Reich sowohl wissenschaftlich wie politisch von sich abhängig zu machen. Die russischen Sympathien gehörten stets dem Erschah Mohammed Ali; denn das konstitutionelle Persien widerstrebt naturgemäß der russischen wirtschaftlichen Invasion. Zunächst versicherte sich Rußland der Person des Erschahs, indem es ihm in Odessa einen Wohnsitz nach der Thronabdankung bot. Auf die starke Einwirkung Rußlands ist es auch zurückzuführen, daß das Ergebnis der Konferenz vom 2. September 1909 ein derart günstiges für Mohammed Ali war. In dem Protokoll dieser Konferenz wurde u. a. folgendes festgestellt:

Die Schulden des Erschahs an die russisch-persische Diskontobank in Höhe von 1, Mill. Toman (etwa 6 Mill. Mark) übernimmt die persische Regierung. Der Schah erhält von der persischen Regierung eine Jahresrente von 100 000 Toman, nach seinem Ableben erhält seine Familie 25 000 Toman jährlich.

Also wahrlich eine schöne Rente, womit sich der Erschah hätte zufrieden geben können. Nun aber begann die Sekropolitik Rußlands. Mohammed Ali, gestützt auf mächtige Versprechungen, ließ sich zu dem Versuch bewegen, durch einen Staatsstreich den verlorenen Thron wieder zu gewinnen. Dieser Versuch ist ihm augenscheinlich nicht gelungen. Trotz aller günstigen Berichte der offiziellen russischen Telegraphenbureaus läßt sich feststellen, daß die Anhänger Mohammed Alis Schluppe auf Schluppe erleiden. Dazu kommt, daß die persische Regierung auf den Kopf des Erschahs eine hohe Belohnung gesetzt hat und ihm selbstverständlich auch

seine Riesenrente nicht mehr auszahlen gedenkt. Auch das schittische geistliche Oberhaupt in Nedget, der Papst Persiens gewissermaßen, hat gegen den Erschah seinen Bannfluch geschleudert. Dadurch wird Mohammed Ali für alle Gläubigen in Persien unrein und vogelfrei.

Die Begünstigung des Treibens Mohammed Alis seitens der russischen Regierung liegt klar zutage, trotzdem Rußland offiziell selbstverständlich erst vor kurzem entschieden als Antwort auf eine Beschwerde Persiens betonte, daß es dem Erschah in keiner Weise zur Ausführung seines Vorhabens geholfen hätte. Dem widerspricht schon die Tatsache, daß von Rußland aus Waffen nach Persien gar nicht gebracht werden dürfen. Jede bewaffnete Invasion wäre also eine Unmöglichkeit gewesen, wenn die russischen Grenzbeamten nicht absichtlich beide Augen zugedrückt hätten. Hierbei muß man beachten, daß ein besonderer russisch-persischer Grenzvertrag bezüglich Waffenausfuhr von Rußland nach Persien besteht und daß nicht etwa die persische Regierung die Einfuhr von Waffen in ihr Land verbietet, sondern lediglich Rußland es untersagt, über seine Grenzen nach Persien Waffen einzuführen. Dr. C. R.

Der Expressionismus.

Unter dem Titel „Die neueste Malerei“ veröffentlicht Herr Louis Corinth im dreizehnten Heft des „Pan“ eine Studie, in der er die jungen Künstler als eine Horde Nachahmer hinstellen möchte. Sie ahmen Cézanne nach (über den Herr Corinth so akademisch schreibt, wie man über ihn schreiben sollte), van Gogh und Gauguin. Sie kopieren „Die jetzigen

Bilder der Neger und Malagen, die Malereien auf indischen Zeltböden.“
 Kurz: „Die Jugend vergißt, daß kein Meister vom Himmel gefallen ist, und daß alles Große durch Mühe, Arbeit und Lernen entstanden ist. Sie fängt damit an — wie Liebermann richtig sagt — womit die großen Meister aufgehört haben.“

Hinter diesen Binsenworten birgt sich der landläufige Vorwurf des Nichtkönnens, der gegen jede neue Erscheinung erhoben wird, mit dem die Kunsthistoriker in ausgiebigster Weise Wissenschaft machen, unter dem auch Herr Corinth zu leiden hatte und den er nun stolz wie ein Akademielehrer weitergibt. Psychologisch gesehen steckt hinter diesem Vorwurf das Nichtverstehen dessen, was man sich abzuurteilen anmaßt. Denn für den Verstehenden würden sich alle sogenannten Mängel — die Begabung und das Können eines Matisse vorausgesetzt — in Notwendigkeiten, in Absichten verwandeln. Nicht nach dem Maßstab eines absoluten Könnens, sondern dem eines relativen Wollens kann man eine alte oder neue Kunst beurteilen. Und sobald man nach dem Kunstwollen der jungen Generation fragt, wird sich alles das, was Herr Corinth Nicht-Können nennt, als Zweck-Wollen enthüllen. Freilich ist dieser Wille verschieden von dem der Impressionisten. Es ist eine neue Kunst, die entsteht und deren Differenzen zu der des Impressionismus einmal herausgearbeitet werden müssen, damit nur noch böser Wille oder Akademie von einem Dilettantismus des Könnens reden kann.

Vorher aber will ich die Unsitte brechen, die sich krampfhaft bemüht, keine Namen zu nennen. Da ich die

fruchtbaren Tendenzen einer zukünftigen Malerei aufzeigen will, muß ich die Stützen meiner Hoffnung von der Fülle derer trennen, die in Wirklichkeit die Vorwürfe des Herrn Corinth verdienen. Ich brauche wohl nicht zu sagen, daß es sich ausschließlich um ehrliche und energische Arbeiter handelt, um Persönlichkeiten, die ihren schöpferischen Willen in einer ganz neuen Weise und weit intensiver konzentrieren als es Herr Corinth jemals fertiggebracht hat. Es sind unter den Ausländern Matisse und Picasso, de Vlaminck und Kees van Dongen. Unter den Deutschen Beckstein und Burmann, Erbslöh und Levi, Kirschner und Hedel, Schmid-Rottluff. Es fehlen sicherlich einige Namen, aber ich nehme gern und freudig an, daß keiner von allen jemals die Akademie des Herrn Corinth besucht hat.

Im Impressionismus scheint nicht nur die Welt als Vorstellung des Menschen in die Ungewißheit der Bewegung gezogen zu sein, sondern diese Vorstellung selbst aufgelöst in ein ewig fließendes Spiel von Elementen. Es gab keine Gewißheit, kein Absolutes, weder im Objekt noch im Subjekt. Alles Dasein war in einem Traume von Bewegungen aufgelöst, die man nur rasch wahrnehmen und wiedergeben konnte.

Tatsächlich beruhte die impressionistische Kunst nicht auf der Vorstellung, wenn man darunter die Verknüpfung mehrerer Eindrücke zu einem klaren Gedächtnisbilde versteht, sondern (wie vielleicht jeder Naturalismus) auf der Wahrnehmung. Diese kam in ihrer neuen Wesensart dadurch zustande, daß der Künstler sich der Natur hingab und ihr kosmisches Le-

Kundschau

ben nachfühlte. Das stürzte ihn in einen Rausch und bewog ihn, es in aller Mannigfaltigkeit, mit allen Mitteln, die seine Palette hergeben konnte, zu malen. Allmählich aber wurde diese Art des Sehens zur Gewohnheit, die Hingabe an die Natur und die Aufzeichnung der momentanen Wahrnehmungen erschöpfte die künstlerische Gestaltungskraft nicht mehr. Das künstlerische Wollen sucht eine neue Aufgabe, die es natürlich in der Gestaltung des neuen Naturalismus finden mußte; sie lautete also: die naturalisierte Individuation auf persönlicher Grundlage zu stabilisieren, den Reiz notwendig zu machen durch Abstraktion vom Zufälligen.

Die persönliche Empfindung war die Basis der gestaltenden Kraft, d. h. etwas Seelisches also Bewegtes und etwas subjektiv Willkürliches. Der persönliche Empfindungsrhythmus hatte auf dieser Basis keine Zügel an der natürlich organischen Form, die ja von vornherein ausgeschlossen war. Und wenn er nun die an der Natur eroberte neue Farbenwelt kosmischen Werdens ohne Rücksicht auf Naturwahrheit verändern wollte, war da nicht jeder Willkür, einem künstlerischen Anarchismus Tor und Tür geöffnet? Niemals war die Kunst subjektivistische Willkür schlechthin gewesen, sondern eine Spannung zwischen dem künstlerischen Subjekt und einem irgendwie objektiven Hindernis, das sich der künstlerische Wille schuf. Das neue Ideal heißt: das Bild. Man wollte wieder ein von allen fremden, äußeren Beziehungen freies, in sich selbständiges Gebilde schaffen. Nicht mehr die Natur war das hindernde Regulativ, das dem

Künstler die Gesetze des Schaffens diktierte, sondern das Bild.

Die Differenz zwischen jedem Expressionismus und jedem Naturalismus besteht in diesem Gestaltungswillen.

„Plastik und Malerei sind im Gegensatz zur Architektur meistens als imitative Künste bezeichnet worden. Diese Bezeichnung drückt nur das Unterscheidende aus und läßt das Gemeinsame außer acht.“

„Soweit es sich um das Imitative handelt, steckt in der bildenden Kunst eine Art Naturforschung und die künstlerische Tätigkeit ist an diese gebunden. Die Probleme, welche dabei die Form an den Künstler stellt, sind von der Natur unmittelbar gegeben, von der Wahrnehmung diktiert. Werden diese Probleme allein gelöst, d. h. hat das Geschaffene nur in dieser Beziehung eine Existenz, so ist es doch als Gebilde an sich noch zu keinem selbständigen Ganzen geworden, das neben und gegenüber der Natur sich behaupten kann. Um dies zu erreichen, muß sein imitativer Inhalt von einem weiteren Gesichtspunkt aus, den ich im allgemeinen als den architektonischen bezeichnen möchte, in die höhere Kunstregion entwickelt werden, wobei ich natürlich die übliche spezielle Bedeutung des Wortes Architektur beiseite lasse. Architektur fasse ich dann nur als den Bau eines Formganzen, unabhängig von der Formsprache. Ein Drama, eine Symphonie hat diese Architektur diesen inneren Bau, ist ein organisches Ganze von Verhältnissen, ebenso wie ein Bild, eine Statue, wenn die verschiedenen Künste auch in ganz verschiedenen Formenwelten leben.“

„Die Probleme der Form, welche bei dieser architektonischen Gestaltung

eines Kunstwertes entstehen, sind keine von der Natur unmittelbar gestellten und selbstverständlichen, sie sind jedoch gerade die absolut künstlerischen. Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit Imitatio bezeichnete steht also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zu einem vollen Kunstwerk wird. Damit tritt Plastik und Malerei erst in die allen Künsten gemeinsame Sphäre, aus der Welt des bloßen Naturalismus hinaus in die Welt der wahren Kunst.“ (Hildebrand: Problem der Form.)

Die Formel Hildebrands von der „architektonischen Gestaltung“ umschließt das Wollen auch der Expressionisten, aber auf einer völlig verschiedenen Basis. Die grundlegenden Differenzen zwischen einer Plastik Hildebrands und Matisse's erklärt das Lebenswerk Rodins. Die Art seines impressionistischen Naturalismus muß die Grundlage jeder künftigen, fruchtbaren Entwicklung bilden. Das Wort, daß der Impressionismus eine Endphase bilde, ist eine Phrase. Er ist ein Beginn, denn er ist die Materialsammlung zu einer neuen Kunst, wie etwa der Naturalismus des Anatrocento für die klassische Kunst. Es gilt, diese neue, am Kosmischen eroberte Anschauung, diesen Willen zur Erscheinung zu klären, zu stabilisieren. Hildebrand sucht hinter der Flucht der Erscheinungen noch „das Ding an sich“, hinter der trügerischen Wahrnehmung noch die geklärte Form und den klaren Raum, er ist Klassizist. Für den modernen Künstler aber gilt es nicht mehr das Absolute hinter dem Relativen zu suchen, sondern das

Relative zur Klarheit und Notwendigkeit zu gestalten. Für den modernen Künstler kann kein Objektives den Gesichtspunkt der Gestaltung ausmachen, da es für ihn mit erlebnismäßiger Sicherheit kein objektives Gewisses gibt. Ihn kann allein seine persönliche Empfindung leiten. Ihre Eigenart aber ist es, jedesmal neu aus der Berührung mit dem Objekte zu erstehen, d. h. nicht zu stilisieren, sondern einen Stil zu wollen. Die Formenwelt ist nicht a priori gegeben und zwingt die Objekte in sich hinein, sondern sie entsteht aus einer Spannung zwischen Subjekt und Objekt jedesmal von neuem. Nicht Schema sondern Gestaltung.

Dieser Gestaltungswille wird (ohne sich von der wesentlichen Grundlage zu entfernen) die Basis, die ihm der Impressionismus geschaffen hat, variieren und schließlich auch eine neue Naturanschauung schaffen. Doch wird es hier schwer auszumachen sein, was von vornherein anders gesehen ist und was der Umgestaltung des Eindrucks zugeschrieben werden muß. Die künstlerische Arbeit ist ein Zugleich von Empfangen, Verarbeiten und Darstellen, so daß nicht zu entscheiden ist, wieviel dem Auge, dem Intellekt oder der Hand zukommt.

Die grundlegenden Differenzen sind: mehr Klarheit und Einfachheit, mehr Ausdruck, mehr Persönliches.

Wenn ich die Tendenzen der Expressionisten von denen ihrer Vorgänger trennen soll, so würde ich sagen: die impressionistische Kunst beruhte auf einer qualitativ neuen und überaus differenzierten Wahrnehmung eines neuen, d. i. des kosmischen Gegenstandes, die zu einer Einfühlung in ihn geworden war. Die

Stundschau

Ausdrucksprache ihrer Mittel mußte also eine bewegte Form haben. Die Expressionisten aber mißtrauen dem unmittelbaren und in seiner Zufälligkeit mannigfaltigen Eindruck und suchen ihn in eine eindeutige, klare, einfache und notwendige Vorstellung zu heben. Ihr Schaffen beruht also auf Abstraktion und ihre Formensprache wurde eine ruhende. Der Impressionismus war eine Naturerforschung nach einer neuen Seite hin, indem man die Bewegung der Atmosphäre zum Ausgangspunkt des Schaffens nahm. Es entfaltete sich eine „*récherche pédantesque des sensations rares*“ (Jules Lemaitre), eine Aufhäufung neuen Naturanschauungsmaterials. Aber man überließ es Späteren, auf dieser Basis selbständige Existenzen zu schaffen, die Wahrnehmung in geschlossene Bilder zu gestalten.

Von hier aus wird man die Neigung der Künstler und ihre Beeinflussung durch gewisse primitive und bestimmte überkultivierte, wie z. B. byzantinische Werke verstehen. Sie finden in beiden dieselbe Abstraktion. Ein junger deutscher Künstler sagte mir einmal bei Betrachtung frühchristlicher und byzantinischer Bilder: das muß uns als höchstes Ziel vorschweben, aber wir dürfen es niemals aufmachen. Damit ist der Umkreis einer wertvollen Beeinflussung durch eine andere Kunst umschrieben. In ihrem Ziel zur Abstraktion können sie sich bestärken lassen, aber sie dürfen nicht die Formen übernehmen. Darunter franken am meisten die deutschen Künstler. Das ist aber noch kein Grund, um Zeter und Mordio über ihre Fähigkeiten zu schreien. Man sucht z. B. eine neue Bewegung. Die des Impressionismus mit ihrer

sich ausbreitenden offenen Kontinuität ist einem Kunstwillen unannehmbar, das auf Geschlossenheit des Bildes geht. Unsere Gegenwart ist wahrlich nicht reich an expressiven Gebärden. Da hilft man sich zunächst mit Umschreibungen primitiver Gebärden, gewisser Beinreibungen und Armbildungen. Das ist nicht höchste Originalität, aber auch nicht unbeholfene Kindlichkeit. Hinter etwaigen Entlehnungen von Geräten wilder Völker usw. steckt eine eminente Fähigkeit des Nacherlebens dieser einfachen und expressiven Formen. Sie sind für den Künstler die adäquate Form seiner Vorstellungsinhalte und nicht glatte Abschriften. Daß hier eine andere Kunstform den Expressionismus beeinflusst und nicht direkt die Natur, kann nur von einer so schwachsinig naturalistischen Kritik wie der unseren für ein Verfalls symptom gehalten werden. Oder war die Renaissance nicht die Beeinflussung gegebener naturalistischer Elemente durch eine andere ältere aber dem künstlerischen Willen adäquate Kunstform? Eine solche Beeinflussung wird immer da auftreten, wo sich ein schöpferischer Wille von der Natur losringt und im Bewußtsein seiner Kraft zu notwendigen, eigenlebendigen Gestaltungen vordringt. Über deren Recht aber kann man angesichts so umfassender Tatsachen der Kunstgeschichte nicht streiten. Naturnachahmung ist eben nicht das konstituierende Merkmal der bildenden Kunst.

Weiter kann ich die Differenzen zum Impressionismus und die Eigenart der jungen Kunst nicht andeuten. Neugierige muß ich auf mein Buch über den Expressionismus verweisen.

das erscheinen kann, sobald ein Verleger den Mut zum Druck findet. Oder, um in der Sprache des Herrn Corinth zu reden: wenn in der Zukunft eine gütige Vorsehung Sorge trägt. Diese Phrase ist gar zu niedlich in Ihrem Munde, Herr Corinth. Sie sind die Vorsehung für so viele junge Künstler, aber Ihre Güte besteht darin, daß Sie sie vor die Tür setzen helfen und Ihr Sorgetragen darin, daß uns die Künstler höchstens gegen Ihren Willen durch ihr Schaffen beglücken. Ihre gütige Sorge besteht darin, daß Sie leere Phrasen über zukunftssträchtige Dinge schreiben und Ihre Vorsehung darin, daß Sie eine Schar Kritiker für Expressionisten ausgeben. Wir Freunde der neuen Kunst verzichten auf den Kritiker Manguin und Friesz, den Verwässerer unserer Ideale, und wünschen manchen anderen dahin, wo er zu Hause ist: in den Lehrter Bahnhof. Wir wollen sehen: Matisse und Picasso, de Blaminck und Rees van Dongen, Pechstein und Burrman, Erbslöh und Levi, Kirschner und Hedel, Schmid-Rottluff.

M. R. Schönlanf.

Große Berliner Kunstausstellung

Das Wort Liebermanns von den tausend Drehorgeln, die er beim Besuch von Kunstausstellungen auf einmal zu hören glaube, ist zwar nicht ausdrücklich auf die „Große Berliner“ gemünzt, jedenfalls aber im Hinblick auf ihre ca. 3000 Kunstwerke hier glänzend anwendbar. Doch es wäre sinnlos, über Vernunft oder Unvernunft von Riesen-Kunstausstellungen zu streiten, in der Praxis bleibt ja doch alles beim alten. —

Im Park sind wie immer einige Plastiken aufgestellt, die man neben

Militärmusik (Programm: Wagner und „Polnische Wirtschaft“) genießen soll. Nr. 1. Rothberger, „Vision“, ein mehr in seinem Titel als in seiner Gestaltung verunglücktes Werk, ein junges, feingeformtes Mädchen, dessen Antlitz aber eher naiv als visionär aussteht. Man denkt, es sehe einem Schmetterling nach, aber man fühlt nichts von einem Schleier, der den Augen die irdische Welt verbergen und eine andere geheimnisvollere an ihre Stelle setzen soll. Hart an die Stadtbahnbogen gequetscht, steht die überlebensgroße Gestalt des Seeger'schen „Michel“, markig, kräftig, mit unterdrücktem Ingrim. Aber muß er als einziges Symbol und auch einzigen Bekleidungsgegenstand lediglich eine Schlafmütze in der Hand halten? — Eberleins „Tragödie“. Zwei Menschen, die sich viel gewesen, sich tödlich wehe getan haben und sich nun trennen müssen. Ich glaub's schon — und kann doch nicht umhin, zu sagen, was eigentlich selbstverständlich ist: Rodin hat so etwas besser gemacht.

Und nun die übrigen Plastiken; der Einheitlichkeit wegen, denn im Katalog kommen sie noch nicht. Um es vorweg zu sagen: im großen und ganzen sind sie mäßig, mäßig, mäßig. Doch da ist z. B. „Anmut“ von Frig Seinemann in freier, vornehmer Haltung, lieblich und stolz zugleich. Kein Werk, das in die Zukunft weist, aber in sich vollkommen, schön. Oder Gomanstys „Königspinguin“ mit feinem Humor, gravitatisch schreitend mit herablassendem Augenzwinkern. Graziös ist Mißfeldts helle Bronze „Spiegel der Muse“, ein leichtes Figürchen, sich über das Wasser neigend, das sein Fuß be-