

# UMSCHAU.

## Über dem Expressionismus.

Offener Brief  
an Herrn Prof. RICH. HAMANN.

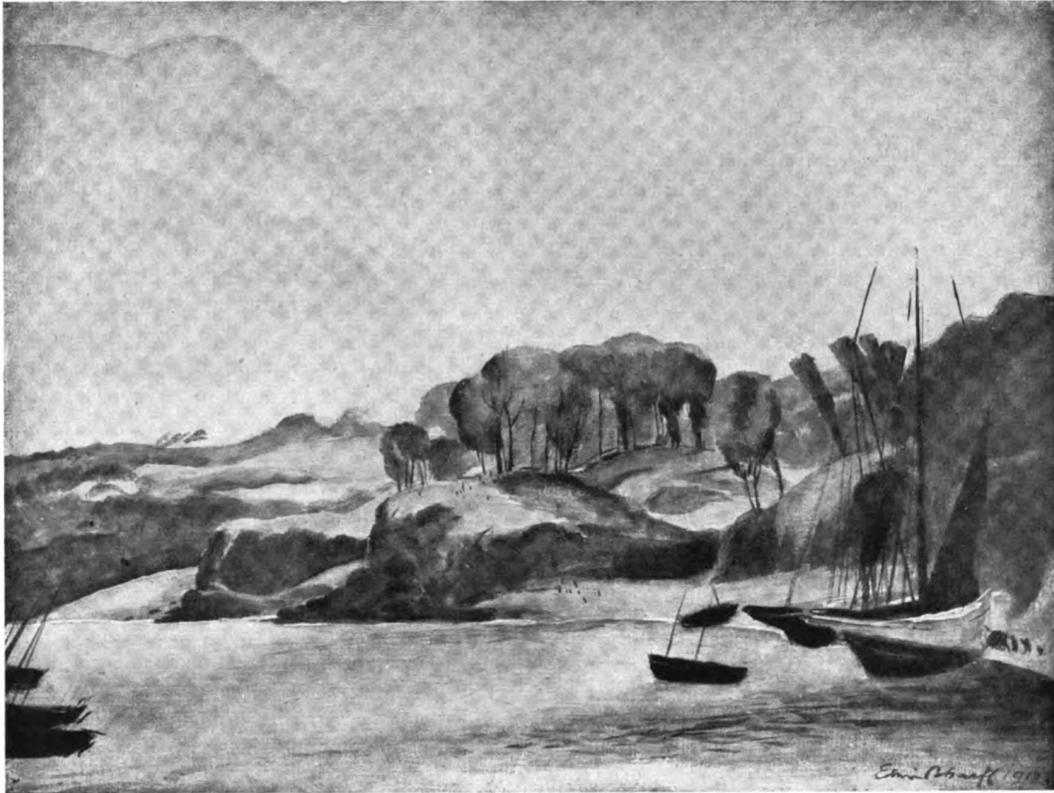
Sehr geehrter Herr Prof. Hamann!

Sie haben sich in einer letztjährigen Nummer der „Hilfe“ in einer eindringlichen und zu Dank verpflichtenden Weise mit meinem Buche „Von Monet zu Picasso“ auseinandergesetzt. Sie haben nicht nach Art schnellfertiger Kritiker das Werk mit den Ausdrücken seines Prospektes gelobt; Sie haben nicht wie jener kollegiale Privatdozent, der seine eigenen Schriften aus der Verwässerung fremden Geistes gewinnt, getadelt, ich stopfe wie ein Anfänger alles, was mir gerade einfalle, kunterbunt in dieses Buch hinein; Sie haben nicht ein paar aus dem Zusammenhang gerissene Wortbrocken Ihren Lesern vor die Füße geworfen, wie jener indessen mit dem eisernen Kreuz der Dummheit preisgekrönte Ordinarius unserer Fakultät, um mich dann überheblich zu fragen: „Wenn es möglich ist, jedem Unteroffizier in der Felddienstordnung oder im Exerzierreglement Bücher in die Hand zu geben, die im klarsten, knappsten, reinsten Deutsch über teilweise recht verwickelte Vorgänge sprechen, sollte es Ihnen da nicht möglich sein, sich über die Kunst so auszudrücken, daß wenigstens der Fachmann die Mehrzahl Ihrer Sätze versteht?“ Nein! Sie haben das Werk wirklich gelesen, haben es als das, was es sein wollte: als den Grundriß einer Weltanschauung aufgefaßt und haben mich außerdem noch — bewußt oder unbewußt — gegen die plumpe Arroganz eines fachgenössischen Biedermannes in Schutz genommen. Sie schrieben: „Das Buch ist schwer lesbar bis zur Unverständlichkeit, nicht weil der Verfasser sich unklar wäre oder ihm die Fähigkeit mangelte, schwierige oder abstrakte Gedanken zu formulieren, sondern weil auch in seinem Buch mehr das Denken des Expressionis-

mus steckt als das Denken über den Expressionismus“.

Sie begründen den Schutz, den Sie mir angedeihen lassen, in einer Weise, die selbst in meinem Gefühl der Dankbarkeit den Widerspruch aufregt. Während ich glaubte, über den Expressionismus von einem Standpunkt aus geschrieben zu haben, der über dem Expressionismus lag, identifizieren Sie mein Denken mit dem der expressionistischen Maler, stempeln Sie mich zum expressionistischen Kritiker oder Philosophen. Wie hätte ich da die Distanz zum Stoff gewinnen können, die sich doch überall bekundet: in der Auswahl der wenigen wirklichen Künstler aus dem fast unübersehbaren Troß derer, die den Markt mit dem Geschrei ihres unbegründeten Selbstbewußtseins, die Köpfe mit ihren falschen und verwerflichen Theorien anfüllen; in der Erkenntnis der Grenze auch der Ausgewählten, die ich fast mehr aus dem darstelle, was sie nicht haben, als an ihrer wirksamen Eigenart; am deutlichsten vielleicht in dem abschließenden Werturteil, daß ich aus der Gegenüberstellung Cézannes, als des Höhepunktes gegenwärtiger Gestaltungskraft, und Poussins gewinne. Sie werden mir vielleicht erwidern, daß das expressionistische Denken innerhalb seines Umkreises Wertunterschiede wohl erkennen und formulieren kann, ja daß ich an dem anderen Stoff wohl auch die Grenzen dieser Denkart sehen könnte, die ich an mir selbst nicht wahrzunehmen vermöchte, wie einer, der den Splitter im Auge des anderen leichter sieht als den Balken in seinem eigenen.

Aber es hätte Sie stutzig machen sollen, daß Sie alle für die expressionistische Kunst gangbaren Begriffe weder im Wort noch in der Sache bei mir finden. Da steht nichts von der unbedingten Sicherheit und dem zweifelsfreien Wert der inneren Erfahrung — dagegen eine scharfe Widerlegung einer Vermengung von Kunst und Mystik; da steht nichts von Abstraktion — dagegen



EDWIN SCHARFF: LANDSCHAFT.

(Sig. Kirchhoff.)

die organische Entwicklung des Geistes zur Form des Kunstwerkes; da steht nicht die Forderung der Deformierung, der willkürlichen Veränderung der natürlichen Form zu Ausdruckszwecken — dagegen eine scharfe Auseinandersetzung mit ihr, eine Unterscheidung von Formel und Form; da steht auch nichts von einem vor allen Inhalten daseienden Formschema, sei es einer kubischen Form oder einer begrifflich faßbaren Farbensymbolik — dagegen eine klare Ablehnung aller nicht aus dem Inhalt erwachsenden Formelemente. Oder sollte es wirklich nicht klar geworden sein, daß das, was ich das Mathematisch-Figürliche und das Arithmetisch-Rhythmische der Verwirklichung der schöpferischen Stimmung nenne, etwas völlig anderes ist als ein Hinein-komponieren in das Schema des Dreiecks oder der Ellipse, etwas anderes aber auch als

eine „Inhaltsbedeutung der Welt“, nämlich diejenige Anschauungsform, die nach der Natur unseres Geistes bei einer bestimmten Überwindung der reinen Stofflichkeit der Inhalte notwendig als die Form ihrer Gliederung erscheint? Also keine gesuchte Zahlenbeziehung, sondern eine apriorisch gegebene Anschauungsform unseres Geistes, die ich ebenso gut an der „Nachtwache“, am „Embarquement“, an „Apollo und Daphne“ hätte aufweisen können. Schon die betonte Aufzeigung der innigen Verwobenheit des Mathematisch-Figürlichen mit dem Arithmetisch-Rhythmischen dieser Anschauungsform, mit der ich mich jenseits einer rein dynamischen oder einer rein statischen Kunstauffassung stellte — schon dieses Aufzeigen des lebendigen Ineinander-greifens, der tieferen Einheit von Raum und Zeit hätten mich vor jeder Identifizierung

mit dem Expressionismus schützen sollen, der notwendig entweder rein dynamisch oder rein statisch ist, immer auf der dem Impressionismus entgegengesetzten Seite des Extrems steht, niemals in der Harmonie zwischen beiden Polen, die aufzuzeigen und zu bestimmen meine wirkliche Aufgabe war. —

Die drei schweren Einwände, die Sie meiner Schaffentheorie machen, verdienen aber auch eine Widerlegung, ganz abgesehen davon, ob sie nur meine Theorie oder auch den Expressionismus treffen. Sie machen mir zunächst den Vorwurf der Subjektivität. „Aus dem dem Menschen eingeborenen schöpferischen Trieb soll die Kunst abgeleitet werden, nicht aus dem Wesen des Kunstwerkes.“ Können wir dieses letztere anders als subjektiv erfassen, da wir doch nur mit den Formen unserer Anschauung und den Kategorien unseres Denkens an es herankommen können? Und ist diese vermeintliche, weil an den scheinbar gegebenen Gegenstand gefesselte Analyse nicht in Wirklichkeit höchst individuell-subjektiv? Einmal aus dem sachlichen Grunde, daß bei der großen Verschiedenheit der Erscheinungsform der Kunstwerke die Klarheit über ihre Einheit mangelt und durch Abstraktion nicht zu gewinnen ist, weil z. B. in Hodler und Cézanne, in Munch und Poussin, in Monet und Rembrandt schlechthin heterogene Dinge nebeneinander gestellt sind, aus denen man ein begrifflich Allgemeines und Allgemeingültiges nicht gewinnen kann; dann aber auch aus dem im Subjekt liegenden Grunde, daß dieses, an die einzelne Erscheinung gefesselt, nicht den Abstand zwischen ihr und dem Begriff oder Urbild eines Kunstwerkes ermessen kann. Diese an das gegebene Kunstwerk gebundene und scheinbar objektiv analytische Methode ist also in Wahrheit ganz individuell-subjektiv, während die meine allgemein-subjektiv ist. Darüber können wir nicht hinauskommen, solange wir uns als Philosophen der Grenzen alles Erkennens und Produzierens bewußt bleiben. Damit fällt auch die andere Aus-

deutung, die Sie diesem Vorwurf entnehmen: daß nach meiner Theorie die Kunst „jeden Inhalt ablehnt, der nicht vom Künstler erzeugt ist, sondern sich außerhalb der Kunst als Lebensmacht konstituiert hat, um sich der Kunst nur zur Repräsentation zu bedienen“. Daß in der Welt der Tatsachen Wirklichkeiten physischer, psychischer und sozialer Natur sind, leugne ich das? Sage ich nicht vielmehr ausdrücklich, daß der Künstler keinem dieser Inhalte ausweichen darf, auch dort nicht, wo sie ihn in die schärfsten Konflikte bringen? Daß aber diese Wirklichkeiten nicht als solche, sondern erst durch ihre spezifisch künstlerische Erzeugung Inhalte des künstlerischen Schaffens, Teile eines Kunstwerkes werden können, erklärt sich aus der allgemeinen Natur unseres Geistes, für den „das Ding an sich“ nirgends existiert, und aus der spezifischen Natur des künstlerischen Schaffens, das eine bestimmte Freiheit von der Materialität des Stoffes erreichen muß. Die Inhalte der Wirklichkeit werden also gar nicht abgelehnt, sondern geformt. Was aber jene Wirklichkeit mit dem aus ihr vom Geiste geformten Kunstwerk macht, das stand für meine Untersuchung nicht in Frage und muß auch dem Künstler zunächst gleichgültig sein, wenn er nicht im Akt seiner Zeugung den Götzen der Impotenz anbeten will.

Sie machen meiner Theorie weiter den Vorwurf, daß sie mehr „ein Konstruieren aus formalen Begriffen der Philosophie heraus als Analyse und Erkenntnis der Bedingtheit des Neuen“ gebe. Aus welchen Prinzipien hätte ich die Einsicht in diese Bedingtheit gewinnen sollen? Sie wissen als Kunsthistoriker und Philosoph selbst viel zu gut, daß eine Kunstgeschichte als Wissenschaft überhaupt nicht existiert, und daß darum jeder das Prinzip seiner Beurteilung erst aufzeigen und dieses selbst rechtfertigen muß. An Vorschlägen und Methoden hat es in den letzten Jahren gewiß nicht gefehlt, aber sie litten alle an dem Fehler, daß sie sich zu nahe an das Objekt hielten und dieses doch nicht erschöpften, daran, daß die

Methode aus irgendeiner andern Wissenschaft herübergenommen war, oder daß ihr das erkenntniskritische Fundament fehlte. Solange wir überhaupt in dem Rahmen der Einzelwissenschaft bleiben, werden wir das nötige allgemeingültige Beurteilungsprinzip überhaupt nicht finden können. Suchen wir es aber in dem rein philosophischen Denken, so müssen wir notwendig im Reich der Begriffe bleiben, wie schon Plato erkannt hatte, als er die „Idee des Guten“ definierte als das, „was allein dem Gegenstande der Erkenntnis die Wahrheit schenkt und dem Erkennenden Erkenntniskraft verleiht“ und als den Weg zu ihr bezeichnete: „dasjenige, was die Vernunft unmittelbar ergreift, indem sie mittels des dialektischen Vermögens Voraussetzungen macht, nicht als Anfänge, sondern wahrhaft Voraussetzungen als Einschnitt und Anlauf, damit sie, bis zum Aufhören aller Voraussetzung an den Anfang von allem gelangend, diesen ergreife und so wiederum, sich an alles haltend, was mit jenem zusammenhängt, zum Ende hinabsteigt, so daß sie sich überall keines Sinnlichen mehr bedient, sondern rein von Begriffen durch Begriffe zu Begriffen fortgeht.“ Wie der Künstler die Mannigfaltigkeit der Erlebnisse in der Einheit der schöpferischen Stimmung zusammenfaßt und dann rein aus dieser den Organismus des Kunstwerkes als etwas Eigentümliches, als ein mit der Realität nicht mehr im Zusammenhang stehendes Gebilde entwickelt, so müssen auch wir Denker die Einheit der Idee zwar aus dem Total der Realität gewinnen, das System unserer Gedanken dann aber gleichsam aus der Palette heraus entwickeln und aufbauen. Nur so werden wir erreichen können, daß auch unser Denken „sich um den geheimen Punkt dreht (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs und die prätendierte Freiheit unseres Willens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammentrifft“.

(Goethe)

Diese beiden Vorwürfe wurzeln und gipfeln in dem dritten, den Sie erheben, und der sich, hinausgreifend über das, was ich

in meinem Buche ausbauen konnte, mit feinem philosophischen Spürsinn gegen das Ganze meines Systems richtet. Sie wenden ein, daß ich bei der Verabsolutierung des Schöpferischen (so daß ich schon in der Wahrnehmung eine Erzeugung sehe) einerseits die spezifische Stellung der Kunst innerhalb des schöpferischen Triebes nicht bestimmen könnte, andererseits dadurch, daß ich die Kunst als die reinste Verwirklichung des Schöpferischen auffasse, die Religion aus dem System verdränge und die Kunst als Ersatz für sie anbiete. Ich gebe Ihnen zunächst zu, daß ich den systematischen Ort der Kunst innerhalb des Schöpferischen nicht spezifisch genug bestimmt habe, weil es mir zunächst einmal darauf ankam, das Allgemeine und Prinzipielle, beiden Gemeinsame aufzuzeigen. Warum aber sollte diese peinlichere Scheidung und strengere Definition unmöglich sein, da doch die spezifische Stellung der Kunst von denselben Voraussetzungen abhängig ist, wie die jeder anderen Erzeugung, z. B. der Wahrnehmung und der Religion, nämlich: von der Auswahl und Gruppierung der menschlichen Kräfte, den Gesetzen ihrer Bewegung und Entwicklung und der Ebene ihrer Verwirklichung? Allerdings kann ich keinen Inhalt anerkennen, der nicht erzeugt ist. Auch Gott und der Glaube an ihn sind Tatsachen unserer seelischen Schöpfungskraft, und zwar Tatsachen, die ich an keiner Stelle meines Buches wegzuleugnen auch nur versucht habe. Ich habe vielmehr erörtert, wie die beiden inhaltlich nach der religiösen und nach der künstlerischen Seite bestimmten Kreise des schöpferischen Triebes sich schneiden, weil ich zeigen wollte, daß die künstlerische Realisierung des Schöpferischen ihre Grenze hat, daß diese Grenzen zwar von der religiösen Verwirklichung bezeichnet werden, daß der Künstler sie aber nicht überschreiten kann, ohne sich seines Schöpferrechtes zu begeben. Heißt das die Kunst an die Stelle der Religion setzen? Doch nur unter der dogmatischen Voraussetzung, daß die Religion die Spitze eines jeden philosophischen Systems bilden muß. Dieses Vorurteils habe ich mich

allerdings begeben, freilich dabei den Fehler begangen, den systematischen Ort der Religion innerhalb des Schöpferischen nicht genauer bestimmt zu haben, als daß sie die Spitze in der Hierarchie der schöpferischen Werte nicht ist.

Ich hoffe, Sie, verehrter Herr Professor, davon überzeugt zu haben, daß meine Philosophie mit dem Expressionismus schlechthin nichts zu tun hat, und daß die Vorwürfe, die Sie gegen sie erheben, nicht expressionistischer sondern philosophischer Natur sind. Oder sind Sie weiter der Ansicht, daß meine Anschauungen „in der Verehrung der Form einen Ersatz für die das tätige Lebengestaltenden Mächte“ suchen? Werden Sie weiterhin die Erzeugung und Gestaltung der Welt „das artistische Erlebnis eines Lebens nennen, das seinen Sinn nicht mehr in sich selber zu finden vermag“? Wer findet dann noch den Lebenssinn in sich, wenn nicht der schöpferische Mensch, der sich durch eigene Tätigkeit zum Herrn über die Dinge macht und aus sich die Kraft erzeugt, im Spiel ihren tiefsten Sinn zu offenbaren?

„Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,  
als daß sich Gottnatur ihm offenbare,  
wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,  
wie sie das Geisterzeugte fest bewahre?“  
(Goethe)

Ich verbleibe, sehr geehrter Herr Professor,  
Ihr ergebener  
*Max Raphael.*

## Acht Köpfe.

Eine Mappe Lichtdrucke nach Zeichnungen von Ludwig Meidner. Heinz Barger-Verlag, Berlin.

Meidner zeichnet Köpfe. Man spürt das, dieses Kribbeln in den Fingern, wenn er an einen gerät, der nicht einen Schafskopf durch die Gassen trägt. Das ist Lust, wenn mal einer vorkommt, der oberhalb der Halswirbel nicht so glatt geblieben ist wie die Pastorentochter nach unterwärts. So ein verknautschtes, vergrübeltes, in seinen Eigensinn eingeklemmtes Wesen, so eine Landschaft von Mensch mit Granatlöchern und Drahtverhauen, mit zerklüfteter Wirmis, dar-

auf stürzt er wie der heißhungrige Wolf. Ein Schnappen und er hat den ganzen Kerl. Versteht sich, mit einem Trick, einem Kunststück ist da nicht viel zu machen. Acht mal den gleichen Kniff, so dumm ist nur die Eselhaftigkeit eines wohl dressierten Metierporträtisten. Man muß schon auf der Lauer liegen, schon Blut schwitzen, sich schon die Lunge aus dem Hals japsen, um einen unrettbar fest zwischen die Zähne zu bekommen. Meidners Porträtzeichnen ist solch Zähnefleetschen, solch bestialische Freude am Schnappen, am Erfaßhaben. In seinem Umkreisen des Opfers, in dem Zuschlagen mit der kralligen Tatze ist die Lust des beutehungrigen Raubtieres. Am Ende hat er den Kerl mit Haut und Haaren, mit Geistigkeit und Körperlichkeit, mit der verträumten Dichterseele und der Warze auf der Nase. Es ist keine gemütliche Prozedur dieses Zeichnen, keine Annehmlichkeit, so zerzaust zu werden, bis das Knochengerüst des Wesentlichen übrig geblieben. Aber es ist ein kannibalisches Vergnügen zuzusehen, mit welch eingeborener Bestialität dieser Meidner sich darauf versteht.

*P. W.*

## Verluste.

Der Krieg hat die junge Kunstgeneration wieder um zwei wackere Genossen gebracht. Vor Ypern ist Hans Otto Schaller gefallen. Er lebte als Kunstschriftsteller in Stuttgart. Der Kunst seiner engeren Heimat war vor allem sein Schaffen gewidmet. Keiner Partei zugehörig, immer beseelt von der Idee, dem menschlich Echten und künstlerisch Bedeutenden zu dienen, hat er besonders die junge Generation zu fördern gesucht. Diesem Zweck sollte auch eine von ihm in den letzten Jahren eröffnete Kunsthandlung dienen.

Infolge einer im militärischen Dienst zugezogenen Erkrankung ist Botho Graef gestorben. Graef war vor etwa zehn Jahren von Berlin als Kunsthistoriker und Professor der klassischen Archäologie an die Universität Jena berufen worden. Sein eigentliches Forschungsgebiet war die