



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

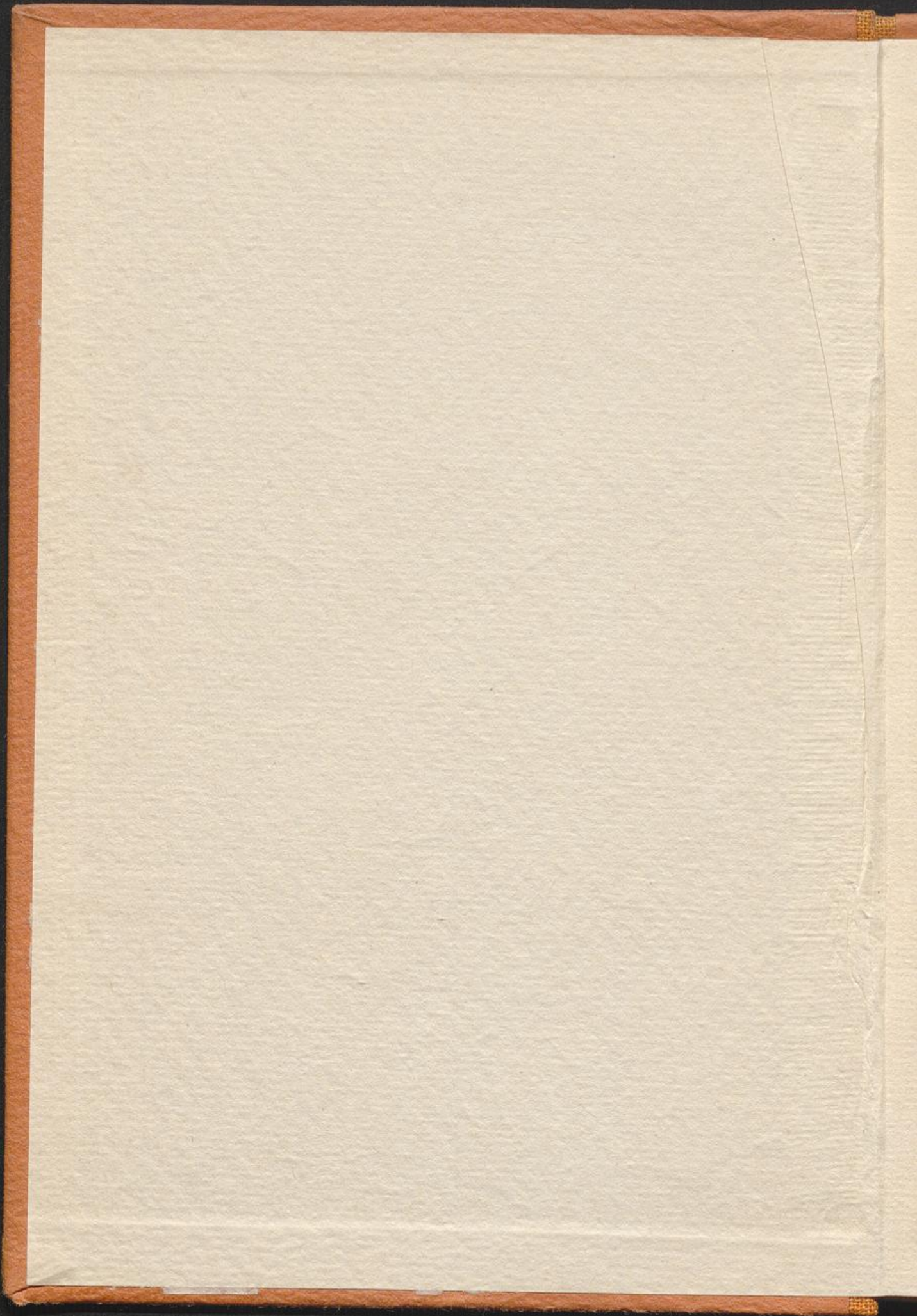
Hamburg, 1948

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80614)

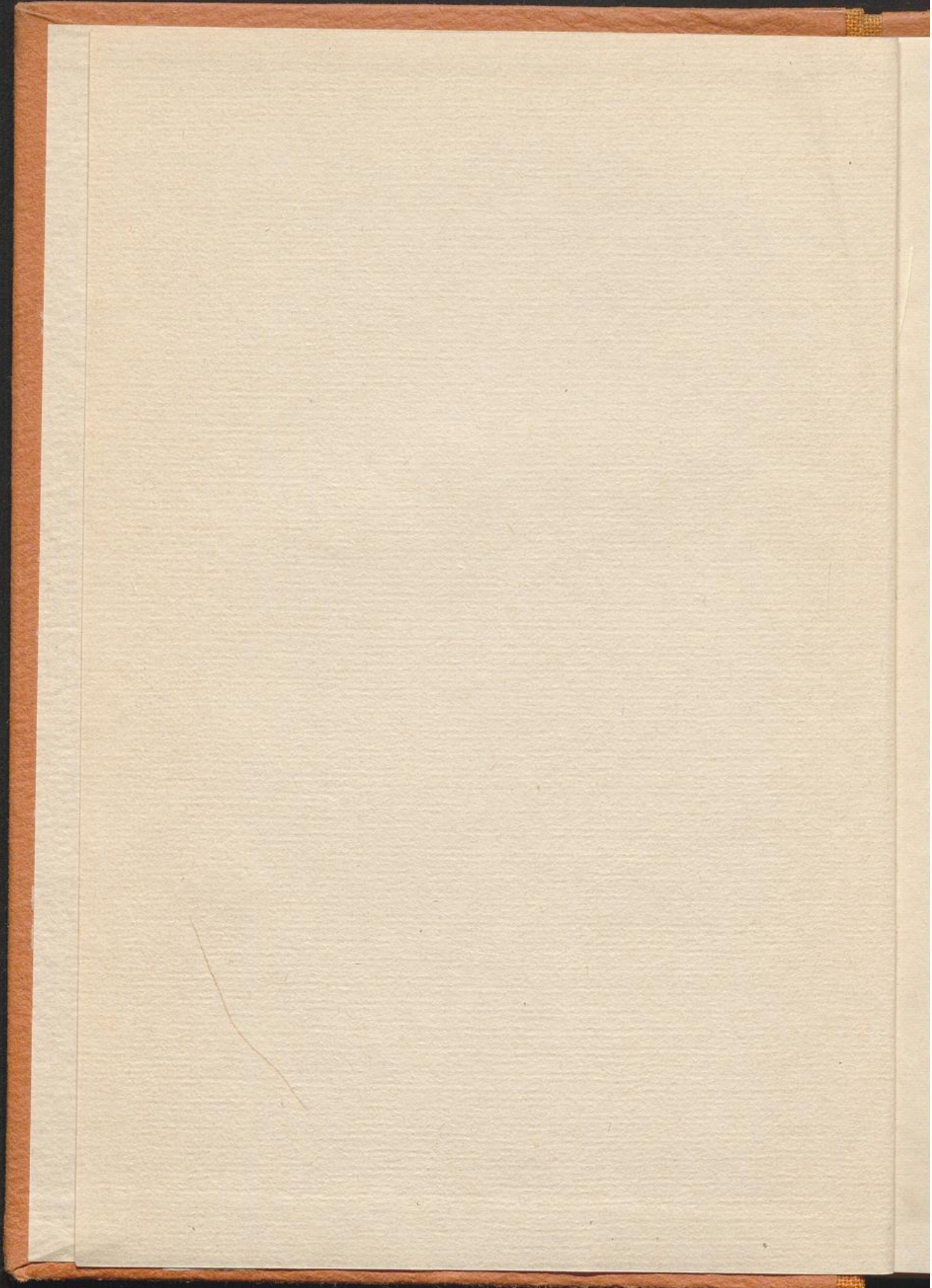
P
03

UNIVERSITÄT PADERBORN

137

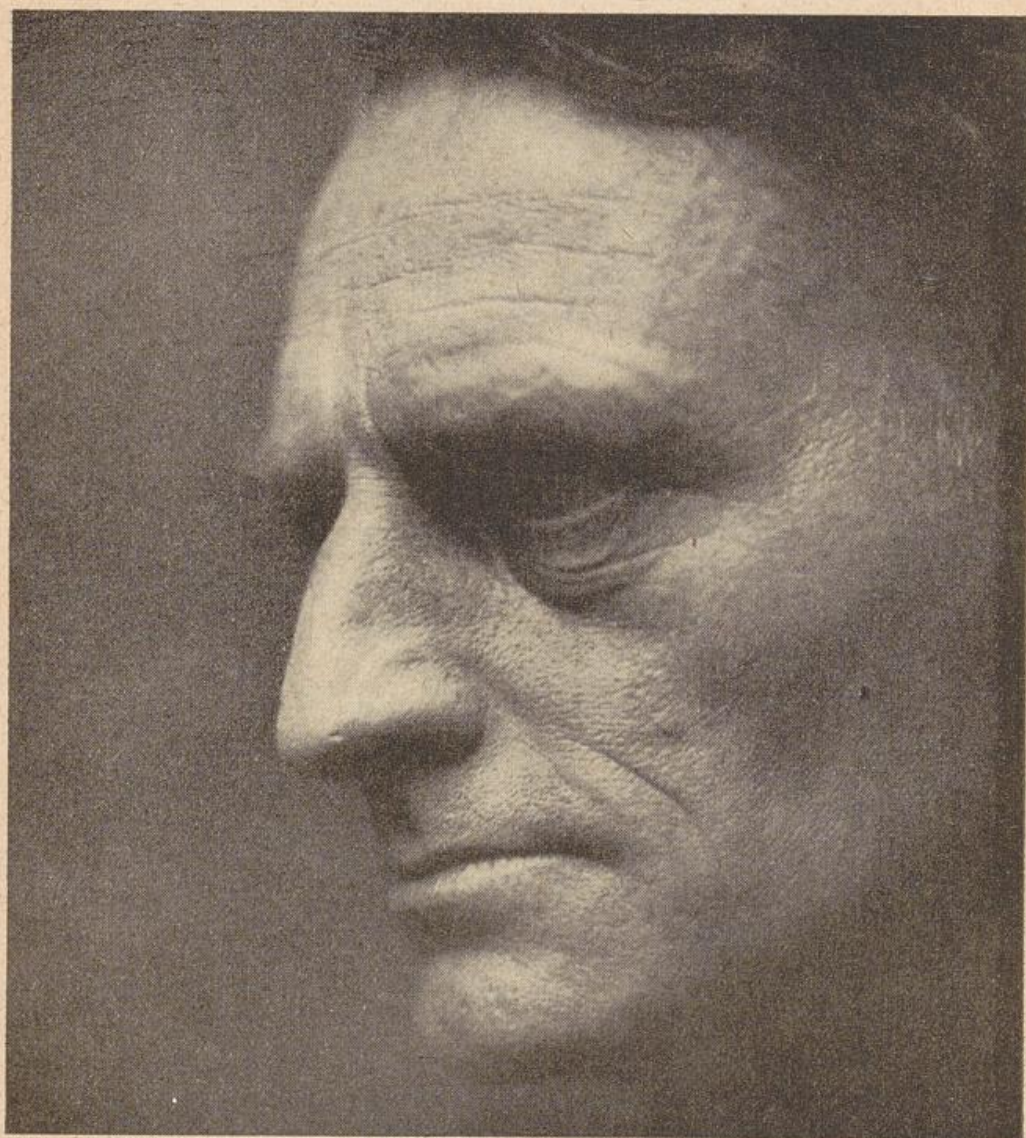












Max Sauerlandt

MAX SAUERLANDT
DIE KUNST
DER LETZTEN 30 JAHRE

Eine Vorlesung aus dem Jahre 1933



03
M
22137

HERMANN LAATZEN VERLAG
HAMBURG

2970

C \bar{V} /S2

Die erste Auflage erschien 1934 im Rembrandt Verlag, Berlin
Die vorliegende Auflage besorgte Kurt Sternelle

1948

Copyright by Hermann Laatzten Verlag Hamburg · Printed in Germany
Druck von der Weser-Kurier GmbH., Bremen

Inhalt

	Seite
I. Einführung	
Zum Thema der Vorlesung - Der Begriff der Gegenwart - Das Generationsproblem - Die gegenwärtige Situation der deutschen Kunst: Die vier Kunstrichtungen - Die Aufgabe des Historikers - Der Begriff des Kunstwerks - Die drei Wirklichkeitsschichten - Kunstwerk und Betrachter	7
II. Der Impressionismus	
Die Stilbezeichnung „Impressionismus“ - Realismus und Impressionismus - Zolas Definition - „Freilichtmalerei“ - Deutscher und französischer Impressionismus - Liebermann - Slevogt - Corinth	23
III. Der Ausgang des Impressionismus und seine Überwindung	
Das Wesen des Impressionismus - Marcel Proust - Platonische Spekulation - Französischer Impressionismus und deutscher Geist - Das Zwischenspiel des Neo-Impressionismus - Hodler - Van Gogh - Munch	40
IV. Die Kunst Emil Noldes: Die Zeit bis zum Jahre 1914	
Herkunft und Veranlagung - Lehrjahre in Flensburg - Berlin und St. Gallen - München, Paris, Kopenhagen - Frühe Gemälde - Art der Produktion - Das neue Gestaltungsprinzip - Vergleich aus der Literatur: Jens Peter Jacobsen und August Strindberg - Abschluß einer ersten Schaffenszeit: 1907 - Die Entwicklung in der Graphik - Die „Feriengäste“ von 1911 - Noldes „Phantasiekunst“ - Frühe Graphik - Religiöse Bilder - Das Abendmahl von 1909 - Die großen Flügelaltarbilder - Graphik und Handzeichnungen aus dem „Hamburger Jahr“ 1910 - Stilleben, Masken, Exotische Figuren - Ein Brief Noldes aus dem Jahre 1904	57

	Seite
V. Die Kunst Emil Noldes (Fortsetzung)	
Die Entstehung des Expressionismus in der Zeit vor dem Weltkrieg - Kriegsvisionen - Noldes Südseereise 1913/14 - Die Kunst der „Primitiven“ - Noldes Gedanken über Leben und Kunst - Entwicklungszüge - Biblische Themen bei Nolde - Vergleiche	88
VI. Die Kunst Emil Noldes (Fortsetzung)	
„Das eigene Leben“ von Emil Nolde - Rembrandt und Nolde: Vergleiche von Bildern - Motiventwicklung und Motivgestaltung - Vorklang der Bildthemen in 10 frühen Holzschnitten - Das Kompositionsmotiv der „Bergriesen“ - Religiöse Bilder - Das Symbolische bei Nolde	99
VII. Die Kunst der „Brücke“	
Urteile über den Expressionismus - Die Krisis der künstlerischen Entwicklung um 1900 - Die Künstler der „Brücke“ - Verhältnis zur Natur - Die neue Schönheit - Das Niederdeutsche	110
VIII. Die Kunst der „Brücke“ (Fortsetzung)	
Worpswede und Dachau - Der „Protest deutscher Künstler“ vom Jahre 1911 - Die „Brücke“ - Das Volkstümliche und das Nationale - Die „Brücke“ und die Nazarener - Wandbilder des 19. Jahrhunderts - Wandbilder der Brückekünstler - Mosaik und Gobelin - Malerplastik	122
IX. Die neue Naturmalerei	
Alexander Kanoldt - Georg Schrimpf - Carl Mense - Franz Radziwill - Otto Dix	135
X. Abstrakte Malerei	
Franz Marc - August Macke - Lyonel Feininger - Willi Baumeister - Oskar Schlemmer - Der späte Kirchner - Der Konstruktivismus - Karl Ballmer	143
XI. Schlußbetrachtungen	
Rückblick auf die Stilentwicklung der letzten 30 Jahre - Der Kampf um die Kunst - Das Wesen des deutschen Expressionismus - Drei Vorurteile - „Der Künstler im Staat“	157

I.

Ich stelle diese Vorlesung unter die Antinomie zweier Wahl-
sprüche, die Devise des Prinzen Wilhelm von Oranien:

*Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre,
ni de réussir pour persévérer.*

*Man muß das Werk beginnen, ohne Hoffnung auf Erfolg,
und durchhalten, auch wenn das Gelingen ausbleibt.*

und das römische Wort:

Ne tentes aut perfice.

Beginne nichts, was du nicht vollenden kannst.

Diese Vorlesung über deutsche Gegenwartskunst war seit Lan-
gem geplant. Als ich mich dann während des nun abgelaufenen
Winters unseres Mißvergnügens endlich zu der Ankündigung
entschloß, erfolgte die Formulierung des Themas gleichwohl
übereilt.

Sie bedarf darum der Ergänzung nach drei verschiedenen Rich-
tungen.

Erstens wird es notwendig sein, über die gesetzte Grenze ge-
legentlich zurückzugreifen, um die rückwärtige Verbindung zu
sichern. Zweitens werden wir uns nicht auf die Betrachtung von
Malerei und Plastik beschränken können; wir werden vielmehr
auch die Baukunst, die von altersher mit Recht als „Mater
artium“, als „Mutter der Künste“ gilt, und auch die verschie-
denen, gerade während der letzten Jahrzehnte zu hervorragenden
Bedeutung aufgestiegenen Werkkünste mit in den Kreis
unserer Erörterungen einbeziehen müssen. Und drittens werden

wir an mehr als einer Stelle den Blick auch über die Grenzen des Reiches und des deutschen Sprachgebietes hinausrichten müssen.

Die Verbundenheit, ja die Verflochtenheit des gesamteuropäischen geistigen Lebens hat, gerade während des Zeitraums, der uns beschäftigt wird, eine solche Dichtigkeit gewonnen, daß es unmöglich wird, die künstlerischen Leistungen einer Nation, sei es welcher es wolle, aus dem Körper Gesamteuropas rein herauszusezieren, ohne lebensbedeutende Organe des einen Gliedes zu verletzen. Es ist eine Beobachtung, die Leopold von Ranke in seiner großartigen universalgeschichtlichen Darstellung der Entwicklung der spanischen Monarchie gemacht hat: „daß man in den verschiedenen Epochen jeder Nationalgeschichte immer wieder auf ihre Verflechtung mit den universalhistorischen Begebenheiten zurückkommt“ – eine Beobachtung, die für die Geistesgeschichte mindestens in demselben Umfange gilt, wie für die politische Geschichte Europas.

Wir werden also die besonderen Leistungen des germanischen Nordwestens und Nordens – Englands, der Niederlande, Norwegens, – und des romanischen Westens – Frankreichs, – des slawischen Ostens – Rußlands – an bestimmten Stellen mit in unsere Rechnung einsetzen müssen, gerade um die eigenste Leistung der deutschen Kunst in voller Klarheit erkennen zu können. Denn zu einer solchen Erkenntnis beizutragen ist allerdings das eigentliche Endziel dieser Vorlesung, und ich will es darum gleich bei diesem ersten Anlaß mit aller Klarheit feststellen, daß ich dem letzten Ergebnis der kulturkritischen Untersuchung des vor kurzem bei uns noch so einflußreichen spanischen Philosophen Ortega y Gasset aufs schärfste widersprechen muß.

Wenn Ortega y Gasset meint: Solo la decision de construir una gran nación con el grupo de los pueblos continentales volveria a entonar la pulsación de Europa – „Einzig der Entschluß, aus den Völkergruppen des Erdteils eine große Nation zu errichten, könnte den Pulsschlag Europas wieder befeuern“, – so verkennt er, daß die vorausgesetzte ideelle Einheit euro-

päischer Kultur – wenn überhaupt – so einzig und allein aus der Erkenntnis der geistigen Besonderheiten der verschiedenen europäischen Nationen erwachsen könnte. „Denn“, wie Ranke an der schon erwähnten Stelle weiter bemerkt, „jeder Staat hat eigentümliche Wurzeln und eine Entwicklung für sich selbst, die, in stetem Zusammenhang mit den allgemein eingreifenden Ereignissen, gleichwohl niemals in denselben aufgeht.“

Was aber heißt nun „Deutsche Malerei und Plastik der letzten dreißig Jahre“? Deutlicher hätte ich meine Absicht bezeichnet, wenn ich kürzer gesagt hätte: Deutsche Kunst der Gegenwart. Ich habe es nicht getan, um den schwankenden Begriff „Gegenwart“ zu vermeiden. Denn was ist „Gegenwart“? Nicht das Heute und Gestern und Vorgestern. Gegenwart ist vielmehr für jeden einzelnen Menschen die von ihm bewußt durchlebte Zeitspanne des ewigen Geschehens. In diesem Sinne hat jeder von uns seine eigene, eine nur ihm eigentümliche, durch den Umfang und die Art seines Lebensortes und seiner Lebensführung besonders gefärbte Gegenwart.

In diesem Tatbestand ist es zugleich begründet, daß unter uns Menschen gerade über die uns scheinbar doch am nächsten liegenden Fragen: über alle Fragen des lebendig-gegenwärtigen Zeitgeschehens, am schwersten eine Verständigung zu gewinnen ist. Denn ebenso, wie jeder von uns in seiner – nur ihm natürlichen – Gegenwart lebt, so spricht im Grunde jeder auch seine eigene – nur ihm selbst ganz verständliche – Sprache.

Es mag darum auch vermessen erscheinen, wenn nun doch ein einzelner es in der klaren Erkenntnis dieser Sachlage unternimmt, über dieses heikelste Thema zu Ihnen zu sprechen. Ich darf es wagen, gerade weil ich mit mir selbst im klaren über die Gefahren bin, die diesem Versuch drohen, und indem ich ohne den Versuch einer Beschönigung diese Gefahren so deutlich wie möglich bezeichne.

Erst während des vergangenen Jahrzehnts hat die Wissenschaft die Größe des Generationsproblems in seiner schwerwiegenden

Bedeutung für jede historische, vor allem für jede geistesgeschichtliche Forschung erkannt. Dieses Problem hat auch für unsere Betrachtung – ich möchte sagen, ausschlaggebendes Gewicht.

Worum handelt es sich dabei? Auf die kürzeste Formel gebracht: Um die Gleichzeitigkeit des Verschiedenartigen und d. h. Verschiedenartigen, oder, umgekehrt, um die Verschiedenartigkeit, d. h. um die Verschiedenartigkeit des Gleichzeitigen.

Das bedeutet, auf den Gegenstand unserer Betrachtung angewendet, daß heute, im Jahre 1933, mit dem Anspruch auf gleiches Daseins- und Wirkungsrecht die künstlerischen Leistungen von vier verschiedenen, sich z. T. im Tiefsten widersprechenden Altersschichten einer geistigen Stufenfolge nebeneinander stehen, und daß auf der anderen Seite ebenso vier verschiedene, sich zum Teil im Tiefsten widersprechende Altersschichten einer geistigen Stufenfolge dieser in sich noch überaus reich differenzierten Mannigfaltigkeit verschiedenartiger künstlerischer Leistungen aufnehmend gegenüber treten.

Dabei muß es unabwendbar zu einer kaum noch entwirrbaren Überkreuzung in Zustimmung und Ablehnung kommen, so lange, wie man nicht selbst Klarheit über diese ersten Ursachen hat, die der allgemeinen Urteilswirrnis zugrunde liegen.

Dies ist nun aber kein Sonderfall. Ähnlich wie heute war es vielmehr auch sonst in Epochen beschleunigter geistiger oder politischer Entwicklung. Nur unterliegen wir der Vergangenheit gegenüber der Wirkung einer Darstellungsmethode, die die vergangenen Ereignisse ohne Rücksicht auf ihre faktische Gleichzeitigkeit so ordnet, daß das Gleichartige mit dem Gleichartigen zusammengerückt wird; wodurch ein Bild entsteht, das an Übersichtlichkeit ebenso viel gewinnt, wie es an Lebenswahrheit einbüßt.

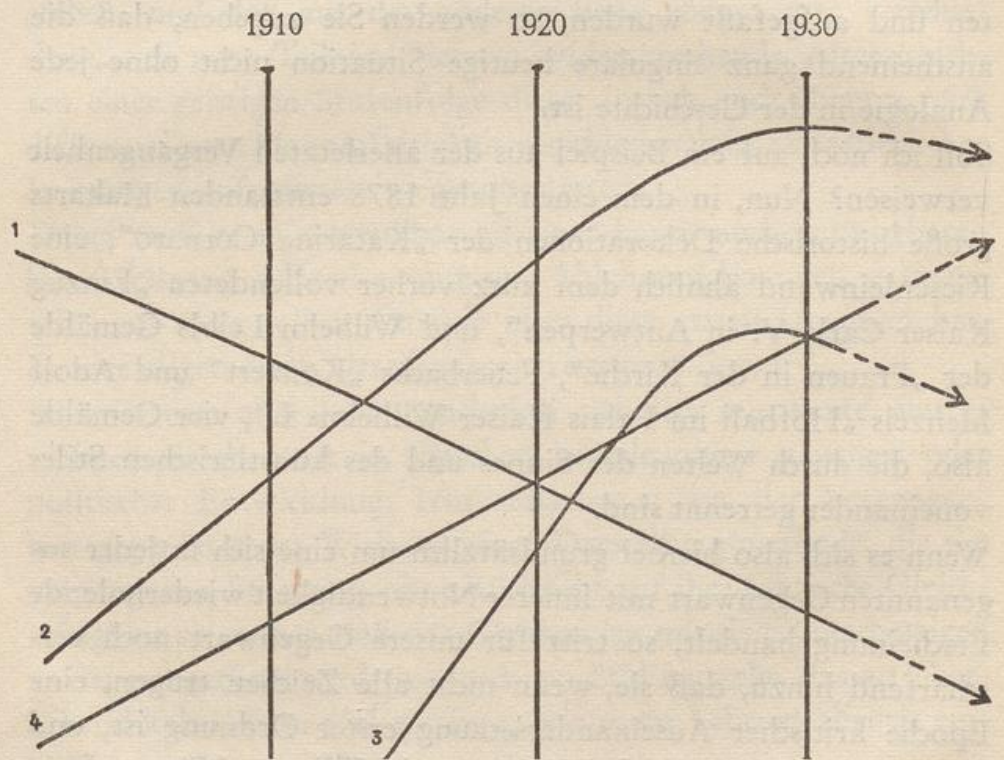
Bedenken Sie aber, daß z. B. Raffaels quattrocentistisch-dünne Frühwerke (Sposalizio 1504), Michelangelos Sixtinische Decke (1508–1512) und Correggios Kuppelfresken im Dom zu Parma (1526–30) ganz dicht innerhalb eines Zeitraumes von nur 25 bis 30 Jahren zusammenliegen, daß, auf einem anderen Gebiet,

Schillers Räuber (1781) und Goethes Iphigenie (1790) nicht einmal durch ein volles Jahrzehnt voneinander getrennt sind; und daß weiter, um wieder nur einzelnes herauszugreifen, das Erscheinen der Räuber, das Erscheinen von Novalis' Schriften und von Fr. Schlegels Lucinde, von Hölderlins Hyperion und Kleists Penthesilea und Käthchen von Heilbronn und von Jean Pauls Flegeljahren sich in einem Zeitraum von rund 29 Jahren zusammendrängt. Und bedenken Sie dann weiter, daß von den damals, vor jetzt 100 Jahren, Lebenden alle diese höchst verschiedenartigen, ja einander widersprechenden, sich scheinbar gegenseitig aufhebenden und vernichtenden Werke unserer klassischen Literaturepoche ebenso als „gleichzeitig“ aufgefaßt werden mußten und aufgefaßt wurden, so werden Sie zugeben, daß die anscheinend ganz singuläre heutige Situation nicht ohne jede Analogie in der Geschichte ist.

Soll ich noch auf ein Beispiel aus der allerletzten Vergangenheit verweisen? Nun, in dem einen Jahr 1878 entstanden Makarts große historische Dekorationen der „Katarina Cornaro“, eine Riesenleinwand ähnlich dem kurz vorher vollendeten „Einzug Kaiser Carls V. in Antwerpen“, und Wilhelm Leibls Gemälde der „Frauen in der Kirche“, Feuerbachs „Konzert“ und Adolf Menzels „Hofball im Palais Kaiser Wilhelms I.“, vier Gemälde also, die durch Welten des Sinnes und des künstlerischen Stiles voneinander getrennt sind.

Wenn es sich also hierbei grundsätzlich um eine sich in jeder sogenannten Gegenwart mit innerer Notwendigkeit wiederholende Erscheinung handelt, so tritt für unsere Gegenwart noch verschärfend hinzu, daß sie, wenn nicht alle Zeichen trügen, eine Epoche kritischer Auseinandersetzung erster Ordnung ist, und als zweites, daß durch den Krieg zwei Millionen Männer fortgerissen sind, die in der Heimat und weit draußen jenseits aller Grenzen des Reiches in fremder Erde ruhen. Mit ihnen sind der Gegenwart, sind dem Heute wertvollste, aufopferungsbereiteste, tapferste, unersetzliche und unersetzte Kräfte entrissen, gerade der mittleren Lebensschicht, der auch ich Ehre und Schmerz

trage, anzugehören. Ihnen, dieser Gefallenen des Krieges Sinn und geistiges Recht vor Ihnen, der neuen Jugend, zu vertreten, ist den nicht aus Feigheit Überlebenden hinterlassene Aufgabe. Es ist mit alledem nicht meine Absicht, die einzigartigen Schwierigkeiten unserer Aufgabe, die Wirrnis scheinbar unversöhnlich nebeneinander bestehender Kunstleistungen und Kunsturteile, die allgemeine Verwirrung der Kunstbegriffe, wegzueskamotieren. Im Gegenteil. Ich wollte mir selbst und Ihnen gerade dieses Bild voller Widersprüche so deutlich wie möglich vor Augen führen, um dann zu versuchen, einige klärende Linien durch die Wirrnis des uns beschäftigenden Zeitabschnittes zu ziehen.



1. Impressionismus 2. Expressionismus 3. Neue Sachlichkeit 4. Abstrakte Kunst

Die heutige deutsche Lage stellt sich danach so dar:

1. Der Impressionismus, die Kunst der ältesten Schicht, ist im

Untergang. Er bedeutet für die Gegenwart keinen lebendigen Wert mehr, er ist nicht mehr wirkendes Ferment unserer geistigen Existenz, ist *quantité négligeable* geworden.

Eine erste Gegenbewegung, im Bürgerlichen versandend, erkenne ich im Jugendstil.

2. Seine Forderung nimmt der Expressionismus auf, die Kunstform der Kriegsgeneration. Er hat seine Akme erreicht, vielleicht schon überschritten. Er wird sich, wenn eine solche Voraussage möglich ist, noch eine Reihe von Jahren auf etwa der gleichen Höhe behaupten, in seiner breiten Auswirkung, sich langsam modifizierend, vielleicht noch an Umfang gewinnen.
3. Die Neue Sachlichkeit, erste Nachkriegsform, nach Gegenstand und Form durch die soziologische Situation der ersten Nachkriegsjahre stark mitbestimmt, hat ihre erste Höhe hinter sich.
4. Als ein neuer, sehr wesentlicher und, wie ich glaube, auch spezifisch deutscher Zug, im Irrationalen, im Metaphysischen wurzelnd, erhebt sich die Kurve eines neuen idealistischen Stils, der als „abstrakt“ oder „surrealistisch“ nur sehr oberflächlich und unzureichend und dazu auch nicht einmal aus dem deutschen Blickpunkt gesehen bezeichnet wird. (Abstrakter Idealismus.)

Alles das, bemerken Sie es wohl, sind nur erste rohe Umrisse. Vor allem bleibt in dieser Linienskizze, bleibt in ihrer Deutung notwendig zweierlei unberücksichtigt, was doch eigentlich das Entscheidende ist:

Erstens, daß jede einzelne, hier nur mit einem Worte bezeichnete Stilrichtung während ihres Verlaufs selbst eine Metamorphose der Form erlebt. Die Tatsache, daß „Expressionismus“ von 1910 eine andere Blutfarbe hat als „Expressionismus“ von 1920 oder 1930, daß wir uns also diese Linienzüge – und das vom Expressionismus Gesagte gilt natürlich ebenso von den an-

deren Erscheinungen – als in beständiger lebendiger Fortwandlung vorstellen müssen.

Zweitens bleibt unberücksichtigt, daß nach alter Erfahrung jede Stilform in einem zweimaligen Vitalitätsstadium erscheint. Die Pioniere, die Vorhut, die Führer, die eigentlich Schöpferischen marschieren dem großen Heere voran. Ihnen pflegt das Gros erst in einem Zeitabstand von etwa zehn Jahren zu folgen. Für den oberflächlichen Beobachter aber pflegt sich in diesem Gros erst die ganze Kraft, Geltung, Bedeutung einer künstlerischen Stilform zu verkörpern, obgleich es meist nur ausgetretene Wege geht, die keine neuen Aussichten eröffnen.

Das hat zu unserer Zeit zu einer bemerkenswerten und folgenschweren Fehlauflassung geführt. Es ist schon fast zur *fable convenue* geworden, der deutsche Expressionismus sei eine Nachkriegerscheinung, während er als Idee nicht nur, sondern als vorhandene Leistung schon in den Jahren 1909–1914 ausgereift da war. Allerdings hat eine zweite, unmittelbar nach dem Kriege hoch aufschwellende Woge die große Leistung der ersten Schöpfer zwar erst in das Allgemeinbewußtsein gehoben, sie popularisiert, aber auch oft genug entwertet.

Es mag nach alledem, ich wiederhole es, vermessen erscheinen, die uns vor Augen liegende Wirrnis zu klären. Das Bild, das sich bietet, gleicht dem einer in schnellster Bauentwicklung sich ausbreitenden Stadt: einzelne Quartiere werden von ihren Bewohnern verlassen, weil die Häuser nicht unmodern, nein, schon baufällig zu werden beginnen; andere sind noch bewohnt. Daneben stehen aber wieder andere, die noch mit ungedecktem Dach im Bau stehen; und endlich beginnt man hier und da erst eben mit dem Ausschachten des Hauses, um die Fundamente für geplante Neubauten zu legen, die erst von einer nächsten Generation bewohnt werden können.

Trotz alledem: ich meine, der Versuch muß gemacht werden, Ordnung in dieses Bild zu bringen. Gerade weil der Kampf um

die Kunst und ihre Bedeutung als Sinnbild der Zeit so heftig entbrannt ist, muß der Versuch gemacht werden, möglichst vielen eine selbständige Urteilsbildung zu ermöglichen.

Denn darüber dürfen wir uns klar sein, daß sehr viele Widersprüche des Urteils nur in mangelnder Kenntnis der wirklich schwer überblickbaren Tatsachen des Entwicklungsverlaufs und der Sinnesdeutung der künstlerischen Form während der letzten drei Jahrzehnte begründet sind.

Es ist dabei unmöglich, nicht gleichzeitig auch über den Wert und die Bedeutung der Erscheinungen zu urteilen. Fürchten Sie jedoch nicht, daß ich mich je zu parteilichem Urteil werde verleiten lassen. Einen grundsätzlichen Unterschied in der Beurteilung gegenwärtiger, noch in lebendiger Entwicklung stehender und im engeren Sinn „historisch“ genannter Erscheinungen vermag ich allerdings nicht anzuerkennen. Was steht denn „fest“ in dieser historischen Vergangenheit, außer den rohesten Tatsachen des tatsächlichen Geschehens? Alles „Leben“ erhält doch auch die ferne Vergangenheit erst durch die Interpretation und die seelische Verknüpfung dieser rohen Tatsachen der Geschichtstabellen – und diese Licht und Farbe gebende Interpretation bleibt auch für die fernste Vergangenheit Tat des in der Gegenwart Urteilenden, der nur seinem Gewissen verantwortlich bleibt. Alles kommt an auf das Maß und die Weite „interesseloser“ Objektivität, um einen Terminus der kantischen Philosophie anzuwenden, die er, der Historiker, sich selbst anzuerziehen vermocht hat.

Ehe wir uns nun aber dieser eigentlichen historischen Darstellung zuwenden, liegt es mir am Herzen, mich mit Ihnen noch über einige Grundfragen zu verständigen. Es ist eine solche Verständigung zugleich unerläßliche Voraussetzung für alle unsere späteren Erörterungen.

Ich will und kann dabei auf die letzten Fragen philosophisch-ästhetischer Spekulation, die mir selbst nur in seltenen Stunden zugänglich werden, unmöglich eingehen.

Doch müssen wir uns die Frage stellen, was ist denn überhaupt ein Kunstwerk?

Es mag paradox klingen, aber es ist eine unbezweifelbare Tatsache, daß sehr, sehr vieles von dem, was wir heute ausschließlich als Kunstwerk zu sehen gewohnt sind, seine Entstehung ursprünglich einer ganz anderen, außerästhetischen Bedürfnislage verdankt.

Das Kunstwerk als Kunstwerk setzt den Menschen voraus, den Menschen als ästhetisch aufnehmendes Wesen. Sehr vieles von dem aber, was heute als Kunstwerk unsere Museen füllt, ist zunächst gar nicht zu solcher ästhetischen Betrachtung, dem sogenannten ästhetischen Genuß, geschaffen worden, sondern ganz eigentlich ohne Rücksicht auf den Menschen im Dienst und in Rücksicht auf die Gottheit. Seine primäre „Wirklichkeit“ erschöpfte sich in sich selbst oder vielmehr in seiner religiösen oder kultischen Existenz: L'Art pour Dieu.

Die zahllosen Bildwerke, die Hunderte von Metern langen, über- und untereinander dicht an dicht gereihten Streifen von Reliefdarstellungen zartester und feinsten, in unserem Sinne künstlerischer Arbeit in den ägyptischen Grabkammern, die nach ihrer Vollendung bis zur Stunde ihrer Wiederentdeckung keines Menschen Auge gesehen hat, keines Menschen Auge sehen sollte; die dem Auge so gut wie ganz entzogenen Skulpturen an den riesigen Kultbauten aller Religionen, an den babylonischen, ägyptischen und griechischen bis zu den indischen und chinesischen Tempeln und zu den Domen des Abendlandes, ja auch ihre Ausstattung mit Bildwerken und Tafelgemälden, Fresken und Kultgerät – alles das blieb künstlerisch-ästhetischer Würdigung und Wertung in unserem Sinne so lange entzogen, bis es zu dieser zweiten Wirklichkeit in unseren Kunstsammlungen erweckt wurde. Und die sixtinische Madonna Raffaels, auf den Altar von St. Sisto in Piacenza zurückversetzt, würde eben dadurch in demselben Maße wieder aufhören, Kunstwerk zu sein, wie sie wieder Gegenstand kultischer Verehrung würde.

Erst der Säkularisierungsprozeß der Renaissance und des Barock haben in unserem Kulturkreis im Kunstwerk das Kunstwerk als primäre Wirklichkeit geschaffen in der während des 19. Jahr-

hunderts zur Vollendung geführten Tatsache des L'Art pour l'Art.

Die Kunst schien sich an die Stelle der Religion zu setzen, das Kunstwerk den Sinn des religiösen Symbols zu usurpieren.

Wie aber diese religiöse Auffassung der Kunst machtvoll noch in das 20. Jahrhundert als hohe Idee nachklingt, etwa in Aussprüchen des jungen, in Frankreich gefallenen Franz Marc –: „Die Kunst ist heute nicht mehr dazu da, den Menschen zu großen oder kleinen Vorwänden zu dienen, die Kunst ist metaphysisch, wird es sein, sie kann es erst heute sein“; oder: die „kommende Kunst wird die Formwerdung unserer wissenschaftlichen Überzeugung sein; sie ist unsere Religion, unser Schwerpunkt, unsere Wahrheit. Sie ist tief und schwer genug, um die größte Formgestaltung zu bringen, die die Welt erlebt hat“, – so fehlt es schon im Anfang des 19. Jahrhunderts nicht an Äußerungen, die zur Begrenzung des Kunstwerks auf seine diesseits des Religiösen liegende menschliche Wirkungsschicht bezug nehmen.

„Ich wollte, es wäre nicht nötig, daß ich die Kunst treibe“, schreibt Ph. O. Runge am 10. Juli 1803 aus Dresden, „denn wir sollen über die Kunst hinaus und man wird sie in der Ewigkeit nicht kennen“, und am 30. August 1803: „Lieber Freund, ich frage noch einmal: Gibt es denn nicht etwas, wogegen die Kunst wie Dreck geachtet werden kann?“

Programmatisch aber bricht der Widerspruch gegen das L'Art pour Dieu und das L'Art pour l'Art in der expressionistischen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus: „Wir malen nicht mehr um der Kunst willen, sondern um des Menschen willen“ (Iwan Goll).

Natürlich weiß ich, daß mit einer solchen schematischen Dreiteilung die Distinktionen zu hart und scharf gezogen sind – aber es ist um der Klarheit und Anschauung willen gut, rücksichtslos zu trennen, um dann wieder verbinden und ermessen zu können, bis zu welchem Grade das einzelne Kunstwerk etwa doch gleich-

zeitig an diesen drei Wirklichkeitsschichten religiöser, ästhetischer und menschlicher Bezogenheit Anteil haben kann.

So viel ist jedenfalls gewiß: das Kunstwerk bedarf, um überhaupt erst zu seiner Wirklichkeit als Kunstwerk zu kommen, des Menschen als komplementären Faktors. Sie kennen das schöne Gedicht Eduard Mörikes „Auf eine Lampe“. „Selig scheint es in ihm selbst“, heißt es mit Recht im letzten Vers. Denn erst durch das aufnehmende Dasein des Menschen, des so, d. h. ästhetisch gestimmten Menschen, wird dieses anscheinend In-sich-selbst-selig-sein des Kunstwerkes Wirklichkeit. Wirklichkeit eben in dem aufnehmenden Menschen selbst.

Weiter: So unbedingt das Programmwort klingt: „Wir malen nicht mehr um der Kunst, sondern um des Menschen willen“ – es enthält auch nur die halbe oder nur den dritten Teil der ganzen Wahrheit.

Die ganze Wahrheit ist, daß das Werk auch heute – und so im Grunde wohl immer – nur im wechselnden Teilverhältnis der Faktoren geschaffen worden ist, sowohl um Gottes wie um des Künstlers, d. h. der Kunst, wie um der aufnehmenden Menschen willen.

So wie Emil Nolde es im Brief vom April 1913 schreibt: „Es entstehen die Bilder nicht im Hinblick auf irgend etwas anderes, als daß ich den inneren Trieb befolge, die Naturgabe sich äußern lasse, und, ganz einfach gesprochen, es ist nichts anderes als der junge Baum, der wachsen muß, oder der Vogel, der sein Liedchen singt“. Aber dann fährt er fort, und das wiederholt sich oft und oft: „Aber selbstredend will ich ja gern, daß meine Kunst möglichst vielen etwas Glück gibt“. Ein andermal: „Ich will so gern, daß meine Kunst wirken möge und ich selbst fernstehen darf, sie soll es viel besser können als ich selbst persönlich es vermag“ (Oktober 1907).

Emil Nolde selbst hat die Auflösung dieses scheinbaren Widerspruchs gegeben, wieder in einem Brief (November 1909): „Wenn meine Kunst so schöne Zwecke erfüllt und so schön Freude gibt..., so sollte man fast glauben, daß dieses allein

einen Künstler zum stetigen Schaffen veranlassen könnte. Es ist sehr schön, und doch kann dies nur eine Folge sein, wenigstens mich macht es stets erregt und unwillig, wenn während dem Entstehen auch nur ein Gedanke sich einschleicht, was wohl einer sagen und wie wohl jemand sich da freuen könnte.“

Also: um der Kunst willen, als eine Selbsterfüllung des Gestaltungstriebes als einer Gabe Gottes, und ohne des Menschen zu gedenken, schafft der Künstler dennoch um des Menschen willen.

Es ist dasselbe, was Franz Marc meint: „Grade reine Kunst denkt so wenig an die anderen, hat so wenig den „Zweck“, die Menschen zu einigen, wie Tolstoi sagt, sie verfolgt überhaupt keine Zwecke, sondern ist einfach sinnbildlicher Schöpfungsakt, stolz und ganz „für sich“ – natürlich kann zweck- und absichtslos in diesem Sinne geschaffene Kunst dennoch bei den Menschen einen Zweck erfüllen, sei's auch nur – der, den zerstückelten Menschen wieder zu bilden“.

Ich will gern, daß Sie aus diesen gelegentlichen Äußerungen verschiedener Künstler unserer Zeit schon jetzt einen Eindruck ihres menschlichen Wesens mitgewinnen möchten.

Darum noch ein Wort Erich Heckels, diesmal aus einem noch unveröffentlichten Brief an mich (3. November 1923). Er schreibt mit Bezug auf die Fresken im Museum in Erfurt, zu deren glücklichen Vollendung ich ihn beglückwünscht hatte: „Ob der Raum Leben zeugen wird, was allein das Vorgestellte zum Kunstwerk macht, muß die Zukunft zeigen“.

Bedenken Sie wohl, was das heißt: „Ob der Raum Leben zeugen wird, was allein das Vorgestellte zum Kunstwerk macht, muß die Zukunft zeigen“! –

Ich meine, dieses schlichte, in seiner Schlichtheit so menschlich tiefe Wort Heckels führt uns noch einen Schritt über alles bisher Erörterte hinaus, indem es uns ganz unmittelbar vor das Zentralproblem der künstlerischen Qualität stellt, diesen Begriff, der wie ein Damoklesschwert über den Köpfen aller derer hängt, die aus Neigung oder Konvention oder Beruf über das Kunstwerk als Kunstwerk urteilen.

Denn wenn erst die Leben zeugende Kraft das bis dahin noch nicht Kunstwirkliche „zum Kunstwerk“ macht, so folgt daraus doch wohl, daß die Intensität, der Reichtum des in dem Betrachter gezeugten „Lebens“ auch die Qualität des Werkes bestimmt.

Das heißt aber mit anderen Worten: Werk und Betrachter, wie sie füreinander da sind, bedingen sich auch gegenseitig in ihrer Qualität, in ihrem ästhetischen, in ihrem Lebenswert: Gleiches kann nur vom Gleichem erkannt werden.

Die Folgerung, die wir für uns daraus zu ziehen haben, liegt auf der Hand:

Es gibt nicht eine Kunst an sich, die auf jeden Betrachter die gleiche Wirkung ausüben müßte – und wir dürfen darum auch nicht die Stärke oder Schwäche der Wirkung, die ein Kunstwerk auf einen beliebigen Menschen macht, ohne weiteres zum allgemein verbindlichen Maßstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes machen, – wir müssen uns vielmehr bewußt sein, daß unsere eigene künstlerische und menschliche Aufnahmefähigkeit, daß unsere eigene Qualität unser Urteil über die Qualität des Kunstwerkes korrelativ bedingt.

Schlicht und allgemeinverständlich drückt das Sprichwort das so aus: „Dem Reinen ist alles rein –“ (Zarathustra, Von alten und neuen Tafeln 14).

Nun sind die Menschen zweifellos ebensowenig wie die Kunstwerke alle von der gleichen künstlerischen Aufnahmefähigkeit, und auch nicht von der gleichen menschlichen Qualität: „Der Mensch“, sagt wieder Franz Marc, „ist kein einmal festgelegter Typus, mit dem man so ganz einheitlich und über einen Leisten verfahren könnte, sondern unterliegt ganz der Wandlung und der Rangordnung“.

Was Goethe von der Naturbetrachtung sagt, daß es Genie erfordere, „dem gewissen und unzweideutigen Genie der hervorbringenden Natur entgegendrängen“, das gilt auch von aller Kunstbetrachtung. Auch sie erfordert wo nicht Genie, so doch innere Reife, innere Tiefe, innere Weite.

Ich gedenke in dieser Stunde meines ersten akademischen Lehrers, Karl Voll, und trage eine alte Dankesschuld gegen den lange Verstorbenen ab, indem ich an Sie ein Wort weitergebe, das, seit ich es zuerst gehört habe, seit mehr als dreißig Jahren, mit dem unvergeßlichen Klang seiner Stimme als Mahnung in mir nachklingt.

Es war in München, wo wir zu acht oder zehn, noch ohne Lichtbildapparat, allein auf die Photographien angewiesen, die der Dozent zur Hand hatte, zusammensaßen. Es wurden Photos Rembrandtscher Gemälde herumgereicht, und dazu sagte diese merkwürdige tiefe Stimme mit ihrem unverstellbar bajuwarischen Ton zu uns Zwanzigjährigen: „Meine Herren, jetzt zeige ich Ihnen da Gemälde von Rembrandt und versuche, Ihnen etwas dazu zu sagen, und Sie glauben vielleicht auch, Sie verstehen das und finden es schön. Aber, meine Herren, ich sage Ihnen: das ist nicht wahr. Aber wenn Sie 40 Jahre alt sind, dann werden Sie vielleicht soeben anfangen, zu verstehen, was der Mann mit seinen Bildern eigentlich gemeint hat.“

Damals hat mich das Wort tief durchschauert, und damals zuerst habe ich es begriffen, daß alle „Bildung“, daß alle Kunsterziehung, alle Erziehung zum Verständnis des Kunstwerkes bei der Erziehung unserer, der Aufnehmenden, der Betrachter selbst anfangen muß – nicht bei der Kritik, daß wir den Maßstab für die Beurteilung des Kunstwerkes nur in uns selbst finden können – jeder einzelne von uns in seinem eigenen Innern, daß wir also mit unserem Urteil über ein Kunstwerk und einen Künstler immer zugleich auch über uns selbst urteilen und für jedes solches Urteil mit unserer ganzen geistigen Existenz haften, und daß uns daraus die tiefe sittliche Pflicht erwächst, den Raum in unserem Innern so rein, so tief und so weit zu machen, wie möglich.

So viel für heute.

Wir wollen in den nächsten Stunden versuchen, in gemeinsamer Betrachtung und Überlegung den Gang zu verfolgen, den die

deutsche Kunst während der letzten Jahrzehnte genommen hat. Vielleicht – denn darüber steht uns heute das Urteil noch nicht zu – lebt heute kein Rembrandt-gleicher Künstler unter uns. Gleichwohl: halten Sie, meine Damen und Herren, die Flamme der Ehrfurcht rein in sich – dieses sechsten „höheren Sinnes“ –, der Ehrfurcht, die nach Goethes Wort, wenn sie durch ein Wunder in allen Menschen hervorträte, die Erde von allen Übeln heilen würde, an denen sie gegenwärtig und vielleicht unheilbar krank liegt.

II.

Zuerst eine Vorfrage. Wer von Ihnen hat seit der letzten Vorlesung die Kunsthalle besucht, um vor den Originalen nachzuprüfen, was hier vor einer Woche angedeutet wurde? Es werden nicht sehr viele gewesen sein. Erklären Sie das nicht damit, daß Sie den Besitz der Kunsthalle schon hinreichend kennen. Nie kennt man ein Kunstwerk aus, und es ist nur ein Beweis eigener Schwäche oder Abspannung, wenn es einem nicht bei jedem Wiedersehen unter einem neuen Aspekt erscheint, bereichert durch das, was man selbst inzwischen erlebt und hinzugewonnen hat. Und wäre dies auch nur eine ganz leichte Verschiebung des Einfallwinkels unseres Interesses, oder eine kaum spürbare Vertiefung der historischen Perspektive.

Lassen Sie es mich Ihnen also gleich jetzt sagen, daß ich den regelmäßigen Besuch der Ihnen erreichbaren Kunstsammlungen, in denen sich Originalwerke der Epoche befinden, die wir zusammen betrachten, als eine unerläßliche Ergänzung Ihres Kollegbesuches ansehe, wenn auch nur zu dem Zweck, daß Sie sich selbst und – mich dauernd unter Kontrolle halten.

Allerdings werden Sie von heute ab regelmäßig auch Lichtbilder wichtiger Arbeiten sehen. Aber diese Lichtbilder – Surrogate von Surrogaten – sind mindestens in gleichem Maße Gefahr wie Hilfe, – wie alle Reproduktionen von Kunstwerken, die das Original notwendig in seiner Wirkung umdeuten, verzerren – ich meine: im eigentlichen Sinne aufheben und vernichten. Am meisten die Flut der sogenannten Faksimile-Reproduktionen.

Bedenken Sie nur das eine: in welchem Maße die photographische Reproduktion das Original in dem einen wesentlichen Moment seiner künstlerischen Existenz verfälscht, im Format,

das doch zu seiner künstlerischen Form in einer notwendig unveränderlichen Relation steht.

Sie kennen aus Christian Morgensterns unsterblichen Galgenliedern die Schilderung Palmströms von der Erfindung, durch die Korf sich gegen die vernichtende Wirkung

„all des zwölfmal Unerbetnen,
Ausgewalzten, Breitgetreten“

zu schützen weiß:

„Brillen, deren Energieen
ihm den Text zusammenziehen!“

Nun, die Linse des photographischen Apparates und unseres Skioptikons zieht nicht nur die Formate der großen Gemälde zusammen, sondern sie zieht ebenso die Formate der kleinen auseinander, um alles, das Große und das Kleine, auf etwa dasselbe abstumpfende Normalformat zu bringen.

Nur durch einen unablässig wiederholten Vergleich der Reproduktion mit dem Original kann diese nivellierende Wirkung des Apparats ausgeglichen werden. Um Sie darin zu unterstützen, werde ich darum auch nach Möglichkeit Lichtbilder von solchen Werken zeigen, die Ihnen im Original in Hamburg selbst zum vergleichenden Studium erreichbar sind.

Zunächst zeige ich Ihnen die vor acht Tagen zusammengestellten 4 Gemälde aus dem Jahre 1878 und füge noch 2 weitere aus dem gleichen Jahre, die „Gefilde der Seligen“ Böcklins, und Klingers „An der Mauer“, hinzu, um Sie noch einmal daran zu erinnern, daß auch damals in Sinn und Form himmelweit Auseinanderliegendes gleichzeitig möglich war. Dabei muß ich es Ihnen überlassen, hinter diesen Verschiedenheiten vielleicht doch zwischen einzelnen dieser Gemälde ein Formelement zu entdecken, das die Gleichzeitigkeit bezeugt. Am leichtesten ist das vielleicht bei Makart und Menzel zu erkennen.

Und nun zu unserem heutigen Thema, dem deutschen Impressionismus. Diese nun wohl unausrottbare Stilbezeichnung „Im-

pressionismus“, als Spottname übernommen von dem Titel „Impression soleil levant“ eines Sonnenaufgangbildes von Cl. Monet, das in der ersten Ausstellung der jungen französischen Künstlergruppe im Jahre 1874 bei Nadar auf dem Boulevard des Capucins figurierte, hat ihr Gutes und Schlechtes.

Ihr Gutes, indem sie – eigentlich nur retrospektiv – den Gegensatz oder, wenn Sie das Wort gelten lassen wollen, den Fortschritt über die vorhergehende Stilstufe des Realismus hinaus bezeichnet; ihr Schlechtes, indem sie nicht eigentlich die charakteristische schöpferische Leistung der neuen Generation bezeichnet.

Diese eigentliche Leistung kommt nach meiner Meinung besser in der Bezeichnung Pleinairismus, Daylight-painting, „Freilichtmalerei“ zum Ausdruck.

Über die Entstehung von Begriff und Sache hat W. Stengel im Jahre 1906 in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ berichtet. Im Anschluß an eine 1817 in London erschienene Broschüre „Daylight, a recent discovery in the art of painting“ des in England geborenen Malers Henry Richter (1772–1857), dessen Vater geborener Dresdner war.

Er verfolgt die Theorie über William Henry Hunt und Turner, Bouvier und Runge und Lairesse bis zu Lionardo zurück. Aber eine Verfolgung dieser dünnen Verwurzelung des Begriffs liegt außerhalb unserer heutigen Aufgabe.

Wir betrachten zunächst den Impressionismus im Gegensatz zum Realismus: Erscheinungsmalerei im Gegensatz zur Seinsmalerei. Zwischen beiden liegt der Moment der sich ihrer selbst bewußt werdenden gefühlsmäßigen Kräfte des Anschauenden, des durch Anschauung gestaltenden Subjektes.

Das ist ein Moment von höchster Bedeutung. Selbstverständlich haben auch die sogenannten Realisten des 19. Jahrhunderts nur die von ihnen gesehene, von ihnen so oder so aufgefaßte Wirklichkeit dargestellt – es handelt sich also scheinbar nur um einen Unterschied des Grades –, aber indem sie sich der Bedeutung ihrer selbst als gestaltenden Mediums nicht im gleichen Maße

bewußt wurden, wird aus diesem Gegensatz des Grades ein Gegensatz der Art.

Jetzt erst tritt die Persönlichkeit des Malers so entscheidend hervor, daß Zola formulieren kann: „Une œuvre d'art c'est un coin de la création [nicht, wie in der Regel zitiert wird, „... de la nature“], vu à travers un temperament“ (Proudhon et Courbet) („Ein Kunstwerk ist ein Stück Schöpfung, gesehen durch ein Temperament.“), woraus das andere folgt: „L'art est... une personnalité, une individualité“ („Die Kunst ist... eine Persönlichkeit, eine Individualität“), und das dritte „Il ne s'agit donc plus ici de plaire ou de non plaire, il s'agit d'être soi, de montrer son cœur a nu, de formuler énergiquement une individualité“ („Es handelt sich also nicht mehr darum, zu gefallen, sondern sein Herz nackt zu zeigen, eine Individualität energisch auszuprägen“) (Mon Salon, le moment artistique 1866).

Seinsmalerei also wird zur konsequenten Erscheinungsmalerei, und darin vollendet sich nun auch scheinbar für die Kunst der durch die Jahrhunderte seit der Renaissance ablaufende „Säkularisierungs“-, der Verweltlichungsprozeß der europäischen geistigen Entwicklung, in dem sich der Mensch aus der Gebundenheit an ein transzendentes Jenseits löst, um sich ganz in die Phänomene des Diesseits einzubinden.

Aber indem diese Verweltlichung des 19. Jahrhunderts, dieser Materialismus, wie wir zu sagen pflegen, künstlerisch gestaltet wird, gewinnt er, eben in diesem Gestaltungsprozeß, selbst wieder neuen ideellen Gehalt.

Denn das erhellende Wort des Bildhauers G. H. Wolff: „es gibt keine Sichtbarkeit für den Menschen ohne die schöpferische Reflexion. Die Philosophie der sichtbaren Welt heißt Kunst“ – dieses Wort, das ich Sie bitte, sich Ihrem Gedächtnis unverlierbar einzumauern, gilt auch für den Impressionismus. Quo ad Kunst – ist auch der Impressionismus – nur Philosophie, eine Philosophie der sichtbaren Welt, oder wenn Sie wollen Religion,

Religion der sichtbaren Welt: Weltanschauung im übertragenen, geistigen Sinne des Wortes. Denn wenn hier von schöpferischer „Reflexion“ die Rede ist, so muß sogleich hinzugefügt werden, daß es sich für die großen Künstler dieser Generation nicht um eine abstrakte Gedankenoperation gehandelt hat, sondern um die Äußerung eines tiefen Instinkts, nicht um Denk-, sondern um Gefühlserkenntnisse. Wir kommen in einer späteren Stunde darauf zurück.

Das, was das Sein so vieler unschöpferischer Menschen während des 19. Jahrhunderts, besonders seiner zweiten Hälfte, wirklich bezeichnet, und was dieser ganzen Epoche darum die äußere Signatur gibt: die völlige Verwissenschaftlichung, die völlige Loslösung von einem überrationalen Seinsgrund, eben das blieb in der Kunst der schöpferischen Künstler auch dieser Epoche – wenigstens in den schöpferischen Momenten ihres Daseins – bewahrt und gewann in ihren Werken eine neue Gestalt der Sichtbarkeit.

Denn alles Schöpfertum fließt aus einer einzigen Quelle, ohne die es nicht einmal gedacht werden kann: aus der Quelle der Gottverbundenheit; und jede schöpferische Kunst hebt ein dem leiblichen Auge unmittelbar Unsichtbares in den Bereich geistiger Sichtbarkeit.

Und eben dieses schöpferische Element des Impressionismus wird besser als mit diesem retrospektiv gewandten Begriff mit dem wesenbezeichnenden Wort „Freilichtmalerei“ bezeichnet.

Plein air – was heißt das? Zunächst erschöpft sich die Sache natürlich nicht darin, daß die Künstler, statt im Atelier zu malen, nun Staffelei und Malgerät ins Freie oder gar in die Sonne tragen und unter offenem Himmel malen. Das hatte schon Dürer getan – denken Sie nur an seine Landschaftsaquarelle von der venezianischen Reise oder an sein niederländisches Skizzenbuch. Das taten seitdem in kaum abweichender Folge viele andere, von Teniers, Rembrandt, Watteau bis zu Ph. Otto

Runge und Ludwig Hugo Becker (1817–1868), dessen 1867 entstandene „Dorfstraße im Gebirge“ ich Ihnen zeige.

Was trennt nun aber trotzdem diese früheren Versuche im Freien gemalter Gemälde von der spezifischen Leistung der französischen Pleinairmalerei, wie sie uns – um Vergleichbarstes zu vergleichen – in dem nur sieben Jahre später entstandenen Gemälde von Manet „Cl. Monet in seinem Atelier“ (1874, München) sichtbar wird, einem Bild, dessen Titel zweifellos bewußt so witzig pointiert ist.

Es ist mit kurzen Worten dies: Alle früheren Gemälde, auch Ph. Otto Runge in die Zukunft vorausweisenden „Hülsenbeck-schen Kinder“, das schöne Gemälde der Hamburger Kunsthalle, auch Beckers „Dorfstraße“ von 1867, spielen eigentlich noch im luftleeren Raum. Ihnen fehlt das Entscheidende, daß die Atmosphäre, das Unsichtbarste also, und das sie durchfilternde Licht, dieses geheimnisvollste Erlebnis unserer Sinne, und durch beide der Raum – „die apriorische Form der Anschauung“ nach Kants Terminologie – zu dem alle vereinzelt Dinge zu einer übereinzeln, kosmischen Einheit bindenden Element unseres Welt-erlebnisses wird. Pleinairismus ist also durch Atmosphäre und Licht gestaltende Raummalerei.

Noch aber fehlt ein anderes, das dieses Raumerlebnis erst ganz lebendig macht: Das Element der Bewegung als Element der Versinnlichung des Raumerlebnisses. Das führt zu dem immer mehr sich steigernden Bedürfnis nach der Darstellung flüchtiger, momentaner, aufblitzender Bewegungsvorgänge und zu der in dieser Epoche zur höchsten Meisterschaft ausgebildeten Fähigkeit ihrer Darstellung. Auch sie, diese Darstellung flüchtigster Bewegung, ist bei den großen Meistern nicht ein isoliertes, virtuosenhaftes Element, sondern ein konstituierender Faktor ihrer Grundkonzeption. Raumgestaltung also durch Atmosphäre, Licht und Bewegung – das ist Pleinairismus.

Nicht also das äußerliche Faktum, daß auch Pissaro, Manet, Monet, Renoir, Sisley nicht mehr ausschließlich im Atelier malten, auch nicht, daß sie vorzugsweise im Freien malten, be-

gründet die Neuheit ihrer Leistung und ist das entscheidende Ereignis; sondern daß sie so, wie sie es taten im Freien malten, mit eben diesen von ihnen zuerst empfundenen Bedürfnissen, diesen durch sie einer ganzen europäischen Menschengeneration vorempfundenen Bedürfnissen. Eine neue, intuitive, außerwissenschaftliche – denn was wußten denn diese anscheinend reinen Sensualisten von der Wissenschaft ihrer Zeit?! – Gefühls-erkenntnis trieb sie in die Weltverbundenheit der freien Natur. Diese Erkenntnis führte ihnen die Hand bei der Formgestaltung ihrer bewegungsgesättigten Gemälde. Sie führte sie, zwangsläufig, zu der „Erfindung“ – denn man muß hier von einer Erfindung reden – ihrer neuen Technik. Denn „Technik“ ist nie Ursache, immer nur Folge einer neuen Welt-Anschauung, eines neuen Kunstgefühls. Mit Recht sagt darum auch Max Liebermann, „jede Kunst ist also letzten Endes eine neue Technik“ („Phantasie und Technik“), und mit Recht nennt er sie, 73jährig, in seiner ersten Akademierede von 1920 die „Kunst in der Kunst“. Cézanne meint dasselbe, wenn er (Gasquet, C. p. 154) sagt: „Bien peindre, c'est... exprimer son époque dans ce qu'elle a de plus avancé, être au sommet du monde, de l'échelle des hommes“ („Gut malen heißt: das Fortschrittlichste seines Zeitalters zum Ausdruck bringen, auf dem Gipfel der Welt stehen, auf der Höhe der Menschheit“).

So, aus dem Erlebnis der inneren Verbundenheit aller Existenz, entstand diese neue Mal-Form. Sie wird dann, äußerlich betrachtet als eine neue Art von malerischer Technik, innerlich betrachtet als gestaltendes Stilelement, selbstverständlich von diesen Künstlern auch auf solche Darstellungen übertragen, die nicht unter freiem Himmel, sondern im Atelier gemalt sind, ja auch auf die Darstellungen, die nicht einmal im Freien, sondern im geschlossenen Raum spielen.

Die französischen Maler, die damals ihre verspotteten Bilder malten, haben bei aller scheinbaren Isoliertheit – „ils sont peu nombreux, ils vivent en dehors de toute école“ („es sind nur wenige, sie leben außerhalb jeder Schule“), sagt Zola („Le

moment artistique“) – europäisches Weltgefühl gestaltet, sie waren so unbekannt oder so verspottet, wie es immer die sind, die aus einem neuen Welterlebnis eine neue „Technik“, d. h. eine neue Stilform zu gestalten suchen. Sie malen etwas, was die andern noch nicht sehen und darum auch auf ihren Bildern noch nicht einmal nach seiner gegenständlichen Bedeutung zu erkennen vermögen.

Und nun der deutsche im Vergleich mit dem französischen Impressionismus und als eigene Leistung.

Zunächst, es kann kein Zweifel darüber sein, daß die „Erfindung“, daß die erste Idee in diesem Falle Nordfrankreich gebührt. Sie hat sich ebenso in der alten Kulturlandschaft der Isle de France vollzogen, wie die vielleicht wirklich vergleichbare Erfindung der gotischen Stilform.

Um einen Ausgangspunkt zu gewinnen, stellen wir zunächst Manets „La femme au perroquet“, New York, Monets „Camille“, Bremen, Renoirs „Lise“, Essen, als drei klassische französische Gemälde des eigentlich noch vorpleinairistischen Jahres 1867 – denn der Durchbruch vollzog sich erst zu Beginn der siebziger Jahre – mit einem motivverwandten, zwei Jahre später entstandenen „klassischen“ deutschen Gemälde zusammen, dem lange verschollen gewesenen Porträt der Frau Gedon, das erst im Jahre 1913 für 154 000 Mark aus Paris für München zurückgekauft worden ist. Leibl hatte für dieses Gemälde im Pariser Salon 1870 die goldene Medaille erhalten.

Die größere Freiheit und Leichtigkeit der französischen Hand wird dabei ebenso deutlich werden wie die besondere Tiefe der menschlichen Auffassung bei dem Deutschen.

Man könnte geneigt sein, bei der atmosphärischen Umwobenheit vor allem der „Lise“ Renoirs – dem Frühwerk des 26jährigen Meisters – und bei der Priorität der Stilfindung, die der vorschwebenden Idee entgegenkommende atmosphärische Individualität von Paris und der feuchtigkeitsgesättigten, üppig vegetativen, sonnenhaften Seineniederung als förderndes Moment in

Rechnung zu setzen. Und gewiß ist das alles auch mitwirkender Faktor gewesen. Aber diese Landschaft bestand so ja schon von Urbeginn, und wenn sie sich vielleicht in früheren Stilepochen auch schon in ähnlicher Weise wie jetzt mitwirkend und modifizierend geltend gemacht hat – das Entscheidende bleiben doch die neu empfindenden Menschen, deren Anschauungs- und Darstellungskraft wir diese neue Kunstform verdanken.

Deutschland folgt ihnen erst in dem Abstand einer Generation mit Talenten, die bedeutend genug waren, bei uns eine zweite Welle des Impressionismus zu erzeugen, die nicht – und darauf ist entscheidender Nachdruck zu legen – eine schulmäßige oder gar akademisch-leere Reproduktion der französischen Idee ist, sondern eigene Leistung.

Der deutsche Impressionismus ist nicht nur anderer Zeitstellung, sondern anderer Wesensart als der französische.

Den Franzosen Pissaro (1830–1903), Manet (1832–1883), Sisley (1839–1899), Monet (1840–1926), Renoir (1841–1919) treten die Deutschen Liebermann (1847–1935), Uhde (1848–1911), Trübner (1851–1917), Corinth (1858–1925), Slevogt (1868 bis 1933) gegenüber, von denen Liebermann 15, Slevogt 36 Jahre jünger ist als der im Jahre 1832 geborene Manet.

Sie alle, anders als die Franzosen in Frankreich, denen Paris den einheitlichen Stempel aufdrückt, verschieden unter sich, wie sie denn ganz verschiedene deutsche Landschafts- und Volkstypen repräsentieren – Liebermann - Berlin, Uhde - Sachsen, Trübner - Baden, Corinth - Ostpreußen, Slevogt - Bayern –, stehen den Franzosen mit einer ganz anders gearteten Menschlichkeit und dementsprechend anders gearteten Kunst gegenüber. Es ist falsch und muß darum zu falschen Ergebnissen führen, wenn man sich durch die äußerliche Gleichheit der Stilbezeichnung „Impressionismus“ verführen läßt, diese so grundverschiedenen Individualitäten und Leistungen mit ein und denselben Maßstäben zu messen, wie es leider bis heute bei uns zu geschehen pflegt. Unser Urteil mag im positiven und negativen

Sinn befangen sein. Es ist darum gut, zu einer Art von Selbstkontrolle ein fremdes Urteil zu hören.

Herbert Read, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Edinburgh, vielleicht der feinste und auch für die Gegenwartskunst Frankreichs wie Deutschlands empfänglichste Kunstkritiker Englands, schreibt in einem Aufsatz „Modern German Art“ folgendermaßen: „The prestige of France in modern painting was established by the Impressionists during the second half of the nineteenth century. No one would seriously question the supremacy of French painting of this period. But Germany also has its Impressionist school, and though it is mainly inspired by the French school, it is the French school, with a difference of spirit rather than of merit. Painters like Slevogt, Corinth and Liebermann, to mention only three names, are not to be ranked much below the best of the French school.“ („Das Ansehen Frankreichs in der modernen Malerei wurde während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Impressionisten begründet. Keiner würde ernstlich die Vorherrschaft der französischen Malerei dieser Zeit in Frage stellen. Aber Deutschland hat auch seine impressionistische Schule, und wenn sie auch stark durch die französische Schule beeinflusst ist, so unterscheidet sie sich von ihr mehr durch die geistige Haltung als durch den Rang. Maler wie Slevogt, Corinth und Liebermann, um nur drei Namen zu erwähnen, stehen den Besten der französischen Schule nicht viel nach.“) („Anglo German Review“, Sept. 1932.)

Wir suchen uns selbst ein Bild der deutschen Leistung zu machen. Max Liebermann, der älteste der deutschen Impressionisten, selbst 15 Jahre jünger als Manet und 21 Jahre älter als Max Slevogt, wächst aus einem ganz anderen Boden und aus einer ganz anderen künstlerischen Tradition auf als Manet, dem er dennoch am ehesten vergleichbar bleibt. Von ihm besitzt unsere Hamburger Kunsthalle dank den Ankäufen Lichtwarks und Paulis die große Anzahl von 67 hervorragenden Werken, so daß er

bei uns in Hamburg besser als selbst in Berlin erkannt werden kann.

Tatsächlich setzt Liebermann die Jahrhundertfolge berlinischer Kunst fort, die mit Chodowiecki anhebt, über Blechen, Krüger, Menzel und Steffek zu ihm führt und in ihm einen Abschluß findet.

In diese lokale Tradition aber flicht er Europäisches ein.

Wie Manet Romanisches, Velasquez und Goya, nach Frankreich hinüberleitet, um dann seinen eigenen Stil zu finden, so knüpft Liebermann später und beharrlicher an die holländische Malerei des 17. bis 19. Jahrhunderts an: in Franz Hals sieht er „den phantasievollsten Künstler, der je gelebt hat“ (die „Phantasie in der Malerei“, 1916), und die schönsten Worte einer beinahe sohneshaften Verehrung hat er im Jahre 1902 über den damals 79jährigen, aus Groningen gebürtigen Josef Israels geschrieben, der, wie die ganze stammverwandte holländische Malerei der Mitte und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie Bosboom, Mavis, Mesdag, Mauve, bei uns so gut wie unbekannt geblieben ist, diese stammverwandte holländische Kunst, die doch seit ihrem ersten geschlossenen Auftreten im Münchener Glaspalast vor nun etwa 50 Jahren einen sehr starken Einfluß auf die deutsche, auch auf die Münchener Malerei gehabt hat, und die im besonderen der Kunst Liebermanns in einem tieferen Sinne verwandt ist als die französische. In der Tate Galery in London hängt als einziges deutsches Gemälde ein Werk Liebermanns an einer Wand mit den gleichzeitigen Holländern – mit vollem künstlerischem Recht.

Gewiß, Liebermann war der erste Künstler von Rang, der nach dem Kriege schon im Jahre 1873 nach Paris ging, wie es vor dem Kriege fast alle, von Feuerbach bis zu Thoma, getan hatten, zu eingehendem Studium oder zu vorläufiger Orientierung – wie umgekehrt Courbet im Jahre 1869 in Deutschland gewesen war.

Aber man hätte eine ganz falsche Vorstellung, wenn man sich den Dreißigjährigen nun etwa in persönlichem, wohl gar in ver-

trautem Umgang und in Wechselwirkung mit den großen, damals noch so heiß umstrittenen Franzosen denken würde.

Der Hamburger Thomas Herbst (1848–1915) hat ihn in einem Aquarell vom Neujahrstag des Jahres 1877 in seinem Pariser Atelier gemalt.

Noch damals also, drei Jahre nachdem Manet Cl. Monet en plein soleil in seinem Bootsatelier auf der Seine oder Oise malend dargestellt hatte, sitzt Liebermann noch im geschlossenen Raum, an einem Gemälde arbeitend, das alles andere eher ist als eine Freilicht-Impression, das eher auf die in Weimar unter Munkacsys Einfluß im Jahre 1872 entstandenen „Gänsrupferinnen“ (Berlin) oder das Selbstbildnis mit Küchenstilleben von 1873 zurückweist. – Dabei waren allerdings schon seit 1872 ganz blonde und frische Studien in Holland entstanden. Aber auch noch Kopien der damals noch von dem verdunkelnden Firnis verdeckten Gemälde von Franz Hals in Haarlem, die auf die Entfaltung von Liebermanns eigenster Anlage retardierend gewirkt haben mögen, wie der Einfluß Millets, den er in Paris erfuhr, sicher retardierend gewirkt hat.

Eher jedenfalls mit holländischer als mit französischer Hilfe – mit dem Beistand der holländischen Landschaft, ihrer nüchternen, kühleren Atmosphäre, mehr als etwa mit Hilfe der gleichzeitigen holländischen Maler – sind die inneren Kräfte Liebermanns entbunden worden.

Seine ersten nach Holland in München entstandenen Lichtraumbilder, etwa die „Stopfende alte Frau“ von 1880 (Krupp), die „Schusterwerkstatt“ von 1881 (Berlin) sind so wenig pariserisch, so durchaus holländisch wie die Freilichtlandschaften bis hin zu den „Netzeffickerinnen“ (1887–1889, Hamburg).

Den reifen französischen Impressionismus hat Liebermann erst später kennengelernt; erst als er in seiner eigenen Art schon völlig gefestigt und von ihr unablenkbar geworden war. Er hat dann nicht mehr stilgestaltend, sondern nur erweiternd, erleichternd, lösend auf seine Anschauung und seine Technik gewirkt.

Wir wollen diese Entwicklung, die sich von der Darstellung des Vielen, nahe Gesehenen, auch bisweilen fast noch in der Art Menzels anekdotisch Vollgepackten, zum einfach Gesehenen, sachlich und frei Dargestellten vollzog, abgreifen, indem wir als Ausgangspunkt Menzels „Sonntag im Tuilleries-Garten“ (1867) nehmen, und daneben Liebermanns „Münchener Biergarten“ von 1883 und seine „Terrasse bei Jacob“ (Hamburger Kunsthalle, 1902–1903) stellen, oder die gleichzeitigen „Tennisspieler am Meer“.

Wie Liebermann auf der vollen Höhe seiner Kunst dem großen Wegbereiter Manet selbständig gegenübersteht, mag endlich der Vergleich von Manets „Landhaus in Rueil“ (1882) mit Liebermanns „Gartenterrassen seines Hauses in Wannsee“ zeigen. Das ist gewiß auch Freilichtimpressionismus, aber Freilichtimpressionismus eigenen Erlebnisses, eigener Technik, eigener Handschrift!

Der weltbezaubernden, weiblich warmen, schmeichelnden Form, dem farbigen Reichtum Manets – und grundsätzlich aller Franzosen – steht hier eine männliche, eine kühle und herbe Anschauung, eine nüchterne Farbigkeit gegenüber. Liebermanns Art zu malen hat etwas Aggressives, etwas durchaus Unsentimentales – was doch nicht empfindungslos genannt werden darf. Sie kennen ihn alle aus vielen bissigen, witzig-sarkastischen Anekdoten, in denen ein scharfer Geist aus einem reichen Schatz von Erlebnissen und persönlichen Beziehungen, Nachdenken und Gefühl, Lebenserfahrung und Menschenkenntnis die Summe zieht.

Alles das machte ihn zum geborenen Porträtmaler. In seinen zahllosen gemalten und radierten Bildnissen, unter denen, der ganzen Anlage dieses männlich unsentimentalen Künstlers entsprechend, die männlichen nach Zahl und Wert zweifellos vor den weiblichen den Vorrang haben, steht uns das Bild der Vorkriegs- und der Kriegszeit vor Augen: Staatsmänner, Gelehrte, Dichter, Kaufherren, Industrie- und Bankleute.

In dem schmalen, glasüberwölbten Atelier in Liebermanns Haus

in Berlin, das auf der einen Seite nach dem Pariser Platz und den Linden, auf der anderen Seite auf die Stadtlandschaft des Tiergartens blickt, sind alle diese Porträts in zahllosen Sitzungen entstanden.

Fast fühlt man sich in einem photographischen Atelier, wären nicht die Kunstwerke an den Wänden, in einem anschließenden engen Nebenraum die Regale, gefüllt mit Hunderten von Skizzenbüchern, wäre nicht der Maler selbst, wie ein Florettfechter mit dem Pinselrapier in der Rechten, vor- und zurückspringend, das Modell belauernd, überfallend, besiegend. Bis er nach vollendetem Werk das köstliche Wort sagen kann: „Wissen Sie, da hab ich Sie nun ähnlicher gemalt, als Sie sich selber sind.“

Man vergleiche Hegel: „In dieser Weise muß der Maler den geistigen Sinn und Charakter der Gestalt durch seine Kunst vor uns hinstellen. Gelingt das vollkommen, so kann man sagen, solch ein Porträt sei gleichsam getroffener, dem Individuum ähnlicher als das wirkliche Individuum selbst.“

Hier habe ich vor 21 Jahren einmal die langsame Entstehung eines Porträts vom ersten Anfang bis zum letzten Strich miterleben dürfen und habe dabei in dem Schatz der Skizzenbücher gekramt. Dutzende allein mit Studien für das eine Gemälde des Uhlenhorster Fährhauses, und ich habe dabei erfahren, welche Summe von geistiger Arbeit, manueller Arbeit, dem Entstehen eines solchen Werkes vorangeht, von dem der „Kunstfreund“ meint, sein kleiner Sohn könne das auch und vielleicht noch besser.

Schon sein um 21 Jahre späteres Geburtsjahr begründet für Max Slevogt (1868–1932) ein anderes Verhältnis zum Impressionismus. Was der Ältere in jahrzehntelangem Ringen aus eigenem für sich gewinnen mußte, war dem Jüngeren schon tragendes Lebenselement. In Landshut in Bayern geboren, aber in Würzburg und der Rheinpfalz, der Heimat der Mutter, aufgewachsen, von 1885 bis 1890 in München bei W. v. Diez, 1899 auf der

Académie Julien in Paris, in Holland tief von Rembrandt berührt, erfolgt der Durchbruch zur hellen Lichtmalerei doch erst um die Jahrhundertwende in Berlin, das um diese Zeit durch die in der Sezession gesammelten Kräfte aus allen Teilen Deutschlands die ältere Kunststadt München zu überflügeln beginnt.

Slevogt wird in diesen ersten Jahren des neuen Jahrhunderts eine Art Gegenpol zu Liebermann, dessen nüchterner, männlicher Strenge und koloristischer Sparsamkeit er mit der leichten Grazie des süddeutsch-bayrisch-pfälzischen Blutes, mit einer viel feiner differenzierenden Pinselführung, einer sehr viel reicheren, blitzenden und funkelnden Farbigkeit entgegentritt.

Wie in den Franzosen, vor allem in Renoir, aber auch in Monet und Sisley, das Pariser Rokoko wieder lebendig wird, so hat Slevogts Malerei und sein reiches graphisches Werk die nächste Wahlverwandtschaft zum Würzburger Rokoko. Sie macht ihn zu einem glänzenden malerischen Interpreten Mozartscher Musik, Mozartscher Dramatik in ihrer unvergeßlichen Verkörperung durch Francesco d'Andrade. Innerlich ist der Maler wohl nie in Berlin heimisch geworden. Aus der märkischen Nüchternheit zog es ihn immer nach dem Süden in die Rheinpfalz und weiter, über das Meer nach Ägypten, dessen flimmernde, schattenlose Sonnentrunkenheit er malerisch wie einen Märchentraum gemalt hat. Von dieser Sonnentrunkenheit ist schon das frühe Gemälde „Maximilianeum“ (1899) erfüllt. Slevogt sieht es wie den Trokaderopalast in Paris, und er faßt die flüchtige Bewegung der trabenden Pferde, des Publikums, in seiner „Trabrennbahn“ (1907) so, daß man an die Jockey- und Rennbilder von Degas erinnert wird.

Und wir alle haben ja in jenen Jahren die Welt so zu empfinden und das heißt so zu sehen gelernt, wie die Künstler sie uns zu empfinden und zu sehen gelehrt hatten. Unvergeßlich bleibt mir die Sonnenerfülltheit und Glut eines heißen Sommermittags – der Stunde, wenn in Berlin der Asphalt weich wird, wie Lichtwark sagte – mit einem Blick über die Linden und den Opern-

platz hin zum Schloß mit seinen vor unendlich tiefem, seidenblauem Himmel flatternden Fahnen.

In solchem, die Konturen überflutendem, alle körperliche Schwere und Gebundenheit lockerndem und lösendem Licht steht Slevogts „Mann mit Papagei“ (1907) und sein „Württembergischer Dragoner-Offizier zu Pferde“ (1902), wo Liebermann, Trübner, Uhde den Effekt des durch Baumlaub zerstreuten oder zersplitternden Lichts, den Effekt flirrender Sonnenflecke lieben.

Es gibt in Halle im Museum ein ganz kleines, jetzt leider aufgelöstes und in einzelne Blätter zerschnittenes Skizzenbuch, in dem ein ganzes Ideenbündel von „Don Juan-d'Andrade“-Kompositionen zusammengefaßt ist, die dramatische Szenenfolge des musikalischen Dramas mit leicht aquarellierten Bleistiftskizzen begleitend – alles während einer Theaterprobe aufs Papier geworfen. Der „Weiße d'Andrade“ (1902) in Stuttgart, der Moment des Champagnerliedes, der zunächst im Jahre 1902 auf der Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession erschien, der Schwarze d'Andrade im Kronprinzenpalais sind die einzigen zu großen Gemälden ausgereiften Werke, die wir dem Rausch dieser Probe verdanken.

Diese Rollenporträts sind Historienbilder von großem Gehalt. Anders im Temperament, leichter beschwingt, von einer schon fast an das Virtuosenhafte streifenden Bravour des malerischen Vortrags, doch an Qualität des Stils Manets „Faure als Hamlet“ (Hamburg) wohl an die Seite zu stellen.

Ist Liebermann Maler der Männer, so wird Slevogt Maler der Frauen – vielmehr der Damen der großen Berliner Bourgeoisie. Trotzdem ziehe ich es vor, Ihnen als Probe seiner Bildnismalerei das Porträt des Freundes „Professor Voll“ (1911) zu zeigen, von dem schon einmal die Rede war, weil Sie die Möglichkeit gewinnen sollen, in diesem Falle wieder die Grazie, die Durchsichtigkeit, die Helle und die Leichtigkeit der malerischen Behandlung am Original in unserer Kunsthalle selbst zu sehen.

In Slevogt kulminiert der deutsche Impressionismus, er zieht die

letzten Konsequenzen aus den Prinzipien des Stils – so weit, daß man sagen darf, in einzelnen seiner Gemälde ist Lichtführung, Lichtbehandlung, Auflösung des Menschlichen in das Übermenschliche der Atmosphäre fast schon überspitzt, wie im Freilichtbildnis (1903) in Halle.

Von hier aus führt kein gerader Weg mehr aufwärts, aber die Gefahr der Akademisierung, der Veräußerlichung droht. –

Lovis Corinth (1858–1925) Leben als Mensch und Künstler verläuft zwischen den beiden Selbstbildnissen von 1896 und 1920, die ich hier nebeneinanderstelle: von der schweren, ostpreußisch-bajuwarischen Kraft erster Männlichkeit zu der durch Krankheit und überreiches Lebenswerk ausgeglühten und in ihrer Versunkenheit und Zerstörung doch so ergreifenden Einsamkeit des letzten Lebensjahres.

Corinth bringt ein neues Element hinzu: mythologische, märchenhafte Phantastik, expressive Gestaltung, heroische Motive mit der im ganz anderen Sinne erfundenen Technik gestaltet. So die „Versuchung des hl. Antonius“ (1908) oder die „Totenklage“ vom gleichen Jahr in Hannover. Der Rahmen, den Slevogts naives Talent rein füllt, wird von Corinth gesprengt.

Es ist bezeichnend und in diesem inneren Verhalten des Künstlers begründet, daß er, als die Berliner Sezession zerfiel, eine Zeitlang wenigstens glaubte, der Führer der jungen Generation sein zu können. Es gibt einige späte Landschaften, ganz späte Stilleben von Corinth, die schon jenseits seiner vorgezeichneten Lebensgrenzen, jenseits seiner selbst entstanden zu sein scheinen. Er leuchtet mit ihnen in eine neue Welt hinüber, die ihm zu beherrschen doch nicht mehr gegeben war.

Eine neue Jugend hatte indessen neue Fackeln entzündet.

III

Bei der Beobachtung des künstlerischen Formwandels wird man die Bedeutung des Neuen, seinen Ursprung und sein Verhältnis zum Vorangegangenen – in der Übernahme einzelner Elemente bei radikalem Widerspruch gegen das Ganze – am ehesten verstehen, wenn man den Prozeß der ersten Bildung des neuen „Stils“ so scharf wie möglich ins Auge faßt, und wenn man sich auf die Beobachtung der eigentlich schöpferischen Meister beschränkt. Ihrer sind zu allen Zeiten nur wenige gewesen, und von diesen wenigen haben sich immer auch nur einzelne das „gebenedeite Anfängertum“ ewiger Jugend bewahren können, dieses entscheidende Merkmal „produktiver Naturen“ (Gerh. Hauptmann, Rede in Leipzig, 1912).

So habe ich in der letzten Vorlesung aus Frankreich wie aus Deutschland nur wenige Namen genannt, wenige, meist frühe Werke gezeigt. Die Reihe ließe sich leicht ergänzen. Bastien-Lepage (1848-84) wäre zu nennen. L'Hermitte, Raffaelli, Dagnan-Bouveret, Fantin Latour, Alb. Besnard, Latouche, Aman-Jean, Ernest Laurent für Frankreich; für Deutschland: Fritz v. Uhde, Heinr. Zügel, Schramm-Zittau, Arthur Kampf, Hugo Vogel, S. Lepsius, Dora Hitz, Schönleber, Carlos Grethe, Landenberger, Ulrich und Heinrich Hübner, Gotthard Kuehl, Ernst Oppler, E. R. Weiß, Karl Walser, George Rhein, Hagemeister, Linde-Walther, Lesser Ury, George Mason. Die Reihe ist unvollständig, vielleicht willkürlich.

So folgen den Kometen Schwärme kleiner Sterne 2., 3. und 4. Größe. Sie bereichern, vermannigfaltigen das Bild der Stilerscheinung, aber, retrospektiv gesehen, beeinträchtigt bisweilen gerade diese bunte Fülle und Breite der Erscheinungen den eigentlichen Kern und die epochemachende Bedeutung der ersten

Erfindung, deren Kapital die Nachfolgenden unter sich aufteilen, wie die Diadochen das Reich Alexanders unter sich teilten.

In der Ausbreitung des Stils liegt die Gefahr seiner Verflachung. Dieser Gefahr ist auch der Impressionismus nicht entgangen, ja es besteht die größere Gefahr der nachträglichen Verkennung seiner Leistung, seines Sinnes, einer Verkehrung des Urteils ins rein Negative.

Der Niedergang jedes Kunststils erfolgt in der Erschöpfung des primären Gefühls und Gestaltungsvermögens, er dokumentiert sich im Erlahmen der primären Erfindungskraft, an deren Stelle die Selbstreproduktion der einmal gefundenen, fertigen Stilform tritt.

Manet ist in der Fülle seiner Kraft 51jährig gestorben. Die andern, Pissaro, Sisley, Monet, Renoir, Degas haben zum Teil bis ins höchste Greisenalter gelebt und gemalt – aber vielleicht darf man sagen, daß sie zuletzt – nicht Monet und Renoir – nur noch sich selbst gemalt haben; und ähnliches gilt, bei aller erstaunlichen Jugendlichkeit ihres Schaffens noch im hohen Alter, doch auch von Liebermann und Corinth. So wird – das ist das Ende jedes großen Stils – allmählich auch in den führenden Meistern die lebendige Weltanschauung zur Doktrin, das Erlebnis zur Methode und in den Nachläufern erstarrt die freie Schöpfung dann vollends zur Routine.

Besinnen wir uns darum noch einmal auf den Ausgangspunkt, um gerecht urteilen zu können.

Am zartesten hat ihn und damit die entscheidende gestaltende Leistung vielleicht Marcel Proust empfunden und mit Worten bezeichnet. In seinem großen Romanwerk: „A la recherche du temps perdu“ tritt Claude Monet – andere meinen, es sei Renoir gemeint, doch kann wohl kaum ein Zweifel darüber sein, daß Proust selbst nur an Monet gedacht hat – in der Person des Malers Elstir auf. Im III. Bande der Folge „A l'ombre des jeunes filles en Fleurs“, die im Juli 1919 erschien, schildert nun der Held des Romans einen Besuch in dem provisorischen Atelier des Malers Elstir in Balbec, jenem pseudonymen Seebad an der

Küste der Normandie. Im Anschauen der Gemälde – es sind nur in Balbec selbst während des letzten Sommers gemalte Studien und Seestücke, die scheinbar nichts anderes als die gesehene Wirklichkeit des Naturbildes, die Weite des Meereshorizonts mit einzelnen Segelbooten, die felsige Küstenlandschaft wiedergeben – bemerkt Proust: „Mais j’y pouvais discerner, que le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu’en poésie on nomme métaphore et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c’est en leur ôtant leur nom, ou, en leur donnant un autre, qu’Elstir les recréait.“ („Aber ich konnte daran erkennen, daß der Reiz einer jeden in einer Art Verwandlung der dargestellten Dinge bestand, ähnlich der, die man in der Dichtung Metapher nennt, und daß, wenn Gott Vater die Dinge, ihnen einen Namen gebend, geschaffen hatte, Elstir sie neu erschuf dadurch, daß er ihnen ihren Namen nahm oder ihnen einen anderen gab.“) Diese feine Beobachtung wird weiter erklärt und ins Allgemein-Bedeutende gehoben mit der anschließenden Bemerkung: „Les noms, qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l’intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d’elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion.“ („Die Namen, die die Dinge bezeichnen, entsprechen immer einem Verstandesbegriff, der unseren wirklichen Eindrücken fremd ist und uns zwingt, alles aus ihnen zu entfernen, was diesem Begriff nicht gemäß ist.“)

Zwischen das reine Augenerlebnis, das – so müssen wir es verstehen – das eigentliche Wesen der Welt als einer Schöpfung Gottes erfaßt, schiebt sich der verunklärnde Filter vorgefaßter Begriffe ein. Nur dem Künstler ist es gegeben, aus reinem, wissens- und begriffsfreiem Instinkt die volle Wahrheit, den ganzen Gehalt der Welt in der Erscheinung selbst zu fassen und darzustellen.

Das führt uns in die Tiefe philosophischer, und zwar, wie ich meine, echt platonischer Spekulation. Denn wie Platon als letzte Aufgabe des Philosophen, des „Dialektikers“, bezeichnet, durch den Filter der *onomata* und *logoi*, der Namen und der Begriffe,

zu der reinen Anschauung der Ideen hindurchzudringen, so bezeichnet er es als letzte Aufgabe künstlerischer Leistung, durch den Filter der opseis und aistheseis, der sinnlichen Anschauungen und der Wahrnehmungen, hindurchzudringen, um Kai to pseudos kai alethes tes holes ousias, d. h., um zugleich die Lüge und die Wahrheit alles Seins zu erkennen.

Die einfache mimesis, die bloße Nachahmung, wird so – durch die Kraft des zeugenden eros im Künstler selbst – zur heuresis, zur Erfindung, zur Gestaltung des Wesens der Dinge*).

Es ist der Wandel des „Sehens“ zum „Schauen“, wie ihn der Turmwächter Lynkäus im Faust in der Szene „Tiefe Nacht“ des V. Aktes bezeichnet.

„Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
dem Turme geschworen,
Gefällt mir die Welt.
Ich blick' in die Ferne,
Ich seh in der Näh',
Den Mond und die Sterne,
Den Wald und das Reh.
So seh ich in allen
Die ewige Zier,
Und wie mir's gefallen,
Gefall ich auch mir.“

Es ist dasselbe, was Goethe meint, wenn er als seine „Tendenz“ die „Verkörperung der Form“ bezeichnet.

In die Antinomie des Pseudos kai alethes tes holes ousias, der Lüge und Wahrheit allen Seins, hineingestellt, gelingt es diesen Malern in den seltenen Stunden reiner Schaffenskraft, in der „Erscheinung“ die „ewige Zier“ zu ergreifen – soweit das dem Menschen überhaupt gegeben ist.

Degas hat von Cl. Monet gesagt: „ce n'est qu'un œil, mais quel œil!“ („Es ist nur ein Auge, aber was für ein Auge!“) Das Wort muß aus der späteren Zeit stammen, der Zeit der

*) Brief VII 242 FF, Cassirer, Eidos und Eidolon. Votr. Warburg 1922/23 I S. 25.

berühmten „Serien“ gleichen Motivs bei wechselnder atmosphärischer Bedingung unter wechselnder Tageszeit. Die erste dieser Serien der Kornschöber, *les meules*, entstand in den Jahren 1890–91; später folgten die „Pappeln“ (1891), die Londoner Brücken (1901–04), – von denen die Kunsthalle ein Gemälde besitzt, – die Kathedrale von Rouen (1894), endlich Venedig (1908). Am strengsten ist das Prinzip in dem Kornschöber durchgeführt; er erscheint in Morgen- und Abendbeleuchtung, mittags um 12 Uhr, bei offenem und bedecktem Himmel, im Frühling, im Sommer, im Schnee. Immer das eine und gleiche Motiv, das Einzelding in seiner verwegenen Vereinzelung, seiner alle Verallgemeinerung ausschließenden Individualisierung, unter den einmaligen, genau so nie wiederkehrenden Bedingungen einer Weltsekunde. Nun aber vollzieht sich unter dem Pinsel des Malers eben diese geheimnisvolle Metamorphose, von der Marcel Proust spricht, daß auf dieses Individuum in diesem Moment die Idee der Ewigkeit „übertragen“ wird, daß wir am „farbigen Abglanz das Leben haben“, der Tag, der gestern vergangen ist, und eine Nachtwache werden zu tausend Jahren; der Moment wird Ewigkeit.

Und nun noch einmal, dieses Schaffen entspringt nicht dem Willen, es ist nicht Ergebnis einer wissenschaftlichen Methode. Wie Emil Nolde mit seinen Worten, so sagt Monet von sich und den Seinen: „*nous peignons comme l'oiseau chante*“ – wir malen wie der Vogel singt.

Wo liegt die Möglichkeit einer solchen Verbindung zwischen den beiden Antipoden, dem französischen Impressionisten, dem deutschen Expressionisten?: In der die Gegensätze verbindenden Achse des eros-haften, des vorbegrifflichen Wesens in dem Schaffen beider.

Und nun führt uns gerade diese, im ersten Augenblick unbegreifliche Verbindung zwischen Monet und Nolde noch einen Schritt weiter. Denn nun muß allerdings die Frage gestellt werden: Wie weit ist diese Kunst des französischen Impressionismus, die

uns so lange als die unbedingteste Leistung eben des französischen Geistes erschien, ihrem tiefsten Ursprung und Wesen nach uns wirklich fremd? Oder enthält sie vielleicht in letzter Tiefe gerade ein Element unseres Geistes?

Sollte es mit dieser Kunst sein wie mit der Gotik, die, wie der Impressionismus in Nordfrankreich entstanden, in der Isle de France zuerst erblüht ist, und die wir doch im Wesen als unseres Geistes empfinden?

Ich glaube, daß hier an ein Wesentliches gerührt wird, das auch die großartige Blüte des – entwicklungsparallel der Spätgotik gleichzusetzenden – Expressionismus auf germanischem Boden miterklären helfen kann.

Vielleicht würde ich mich scheuen, diese heikle Frage auch nur zu stellen, wenn nicht gerade jetzt nicht ein deutscher, sondern ein französischer Kritiker schon die überraschendste, ja verblüffendste Antwort gegeben hätte:

„Evolution à l'intérieur de l'impressionisme?“ („Evolution im Innern des Impressionismus?“) fragt René Huyghe in einem eben erschienenen Aufsatz über die Nachfolger des Impressionismus (*L'Amour de l'Art, Les Suites de l'Impressionisme*, Febr. 1933 S. 26). Und er antwortet: „Bien plus, révolution. L'impressionisme était une échappée de l'âme française vers l'esprit „septentrional“, antirationnel, antilatin, c'était l'abdication de la pensée directrice devant les données sensibles immédiates, l'abandon aux forces désordonnées de la nature, aux forces „informes“.“ („Vielmehr, Revolution. Der Impressionismus war ein Entweichen der französischen Seele in den nordischen, unvernünftigen, unlateinischen Geist, er war die Abdankung des führenden Denkens vor den unmittelbaren sinnlichen Gegebenheiten, die Hingabe an die ungeordneten Kräfte der Natur, an die „formlosen“ Kräfte.“) Und nun sieht er die Wiederherstellung der Ordnung, der Regel, der Methode, die Wiederherstellung der echt französischen Herrschaft des Gedankens „la résurrection de l'esprit-régulateur français“ – natürlich nicht im Expressionismus, an dem Frankreich nur einen geringen schöpferischen Anteil hat, son-

dern – zunächst – in dem merkwürdigen Zwischenspiel des Neo-Impressionismus, dem wir auch unsere Aufmerksamkeit schenken müssen, weil auch diese Stilform, freilich nur in bescheidenem Ausmaß, nach Deutschland hinübergewirkt hat.

Damit beginnt eine neue Epoche europäischer Kunst- und Geistesgeschichte, mit der vorangegangenen dicht und fest verzahnt, in ihr wurzelnd und in ihrem Ergebnis ihr doch unvergleichlich.

Man kann den Impressionismus ablehnen als den eigenen Lebensbedürfnissen nicht mehr entsprechend, sie nicht mehr erfüllend, – wie man ein philosophisches System, etwa das Spinozas oder Leibnizens oder Schopenhauers als im eigentlichen Sinne „überlebt“ empfinden mag. Aber das Gebot „interesseloser Objektivität“ nötigt doch zu der Anerkennung, daß auch diese Weltanschauung, Welt Darstellung in ihrer in sich gegründeten Geschlossenheit Offenbarungswert hat als ein möglicher Aspekt der Welt. Der Impressionismus ist ein neuer Wachstums-Jahresring im wachsenden Stamm der geistigen Menschheitsentwicklung. Er wird von einem neuen Jahresring überdeckt, – aber noch, unsichtbar geworden, bleibt er als konstituierendes Element bestehen, und wir müssen uns auch das Verständnis dafür bewahren, daß heute noch Menschen unter uns leben, viele Menschen, die Mehrzahl unter denen der älteren Generation, die aus diesem in sich geschlossenen Ring nicht mehr in den nächsten weiterwachsen konnten – weil ihnen die Gabe ewiger Produktivität versagt blieb. Nur sollen sie sich dem Weiterwuchs des Lebensbaumes nicht entgegenstemmen, sondern sich bescheiden.

Wieder tritt das neue geistige Bedürfnis, der neue Formwille im Gewande einer neuen Technik auf. Es könnte scheinen, als ob das wesentlich Neue eben die neue Technik sei, wie sie in der Bezeichnung des Stils als Pointillismus, Punktmalerei, zum Wortausdruck gekommen ist.

Aber wie beim Pleinairismus ist auch hier die neue Malmethode nur Korrelat der Empfindung und des Wollens.

Vom Pleinairismus übernahmen die Revolutionäre die Lichtfülle, die Farbenreinheit, den harmonischen Reichtum der Palette. Aber sie steigern das alles noch dadurch, daß sie die reinen Farben nur grundsätzlich nicht mehr auf der Palette mischen, wie es die Impressionisten noch zumeist getan haben, sondern, daß sie sie ungemischt in gleichmäßigem Punkt-, Tüpfel- oder Balkenaufbau, der der Fläche Haltung gibt, auf den weißen Malgrund auftragen, und zwar ganz bewußt nach Maßgabe der auf Beobachtung und Experiment beruhenden Gesetze der modernen Optik, die schon zu Anfang des Jahrhunderts, von Goethe und Chevreuil (*Loi du contraste simultané* 1827) begründet, von Helmholtz ausgebaut worden ist.

Mit dieser so nach wissenschaftlicher Methode gesteigerten Helligkeit und Farbenwirkung verbindet sich endlich als Wichtigstes eine durch den regelmäßigen Farbeauftrag gestützte rhythmische Gliederung der farbigen und linearen Bildkomposition, die, ebenso wie die Behandlung der Kontrast- und Komplementärfarben und in beständiger genauer Korrelation zu ihnen, auf den Erfahrungssätzen der modernen Psychologie beruht.

Nicht also im Impressionismus, sondern erst hier, in seinem unmittelbaren Gefolge, oder vielmehr in dieser innerhalb des Impressionismus selbst erfolgten Gegenbewegung, vollzieht sich eine Verwissenschaftlichung der Kunst als Folge der Verwissenschaftlichung des ganzen geistigen Lebens während des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Dem „Instinkt“ tritt die *raison* entgegen, der „*esprit-régulateur français*“ (R. Huyghe a. a. O.), „*la connaissance raisonnée de ces lois optiques et la codification de leur emploi dans la peinture*“, die durchdachte Kenntnis dieser optischen Regeln und die genaue Festlegung ihrer Anwendung in der Malerei (Rob. Rey in *L'amour de l'art, Les suites de l'impressionisme*, Febr. 1933).

Wenigstens in der Theorie, denn es versteht sich, daß auch hier

noch innerhalb des scheinbar festgefügt Gerüstes optischer und psychologischer Gesetze Raum bleibt für die Äußerung frei gestaltender Phantasie, daß eben in dem, was die Werke der Neoimpressionisten ihr verdanken, auch ihr eigentlicher künstlerischer Wert beruht.

Die neuen Männer: George Pierre Seurat (1859–91), Henry Edmond Cross (1856–1910), Maximilian Luce (geb. 1858), Paul Signac (geb. 1863) traten geschlossen zuerst auf der 8. Impressionistischen Ausstellung im Jahre 1886 in der Rue Laffitte 1 auf – vielleicht konnten sie ihre impressionistischen Genossen mit subjektivem Recht wirklich Romantiker nennen und sich selbst als die neuen Künstler fühlen.

Anerkanntes Schulhaupt ist Seurat, der, erst 32jährig, schon 1891 gestorben ist. Sein repräsentatives Erstwerk *La baignade* 1884 (1 Jahr nach Monets Tod entstanden) hängt seit 1924 in der an französischen Werken beneidenswert schönen und reichen Abteilung der National-Gallery in London.

Von den Älteren stand diesem Kreise der jungen Revolutionäre der alte (geb. 1830) Camillo Pissaro am nächsten. In einigen seiner Gemälde kann man im Technischen des tüpfelnd-pointillierenden Auftrags Beziehung (oder Rückwirkung) der neuen Malmethode beobachten. Er hat den Jungen gegenüber eine Zeitlang die Rolle gespielt, die Corinth eine Zeitlang den jungen deutschen Expressionisten gegenüber gespielt hat. Noch van Gogh nannte ihn 1890: „Le Père Pissaro! Der Vater von uns allen! Der Heilige Vater!“

Die neue sehr einheitlich aufgeführte Methodik der Bildgestaltung macht es schwer, die einzelnen Individualitäten zu unterscheiden. Die Stilgemeinschaft überdeckt bisweilen die einzelne Leistung ganz.

Signac ist nach Seurats Tod der literarische Interpret der neuen Methode geworden mit einem Buch „d'Eugène Delacroix au Néo-Impressionisme“, das zuerst 1899 erschienen ist. Es hat im Jahre 1911 in einem Büchlein des Deutschen Curt Herrmann

„Der Kampf um den Stil“ einen schwachen Nachfolger gefunden.

Die Wirkung der neuen Form, so französisch ihre Begründung ist, blieb nicht auf Frankreich beschränkt.

Die Belgier Th. van Rysselberghe und Henry van de Velde schließen sich an, und tatsächlich läßt sich vom Neoimpressionismus am leichtesten zum Jugendstil eine Verbindungslinie ziehen.

Die Schweiz folgt mit Cuno Amiet, der eine Zeitlang der „Brücke“ angehörte und ihr die französische Theorie und Praxis übermitteln mag.

Endlich Deutschland: Hier sind drei Namen zu nennen: Curt Herrmann, der schon erwähnt wurde, Christian Rohlf, der mit einer Phase seines Wirkens sich anschließt, endlich Paul Baum (1859–1932).

P. Baums künstlerische Zartheit hat etwas Mimosenhaftes – ich kenne ihn nicht selbst und weiß darum nicht, wie weit sie in seiner Menschlichkeit begründet ist. Aber rührend, ja ergreifend ist die Treue seines Ringens. Wenn z. B. der 73jährige wenige Wochen vor seinem Tode am 26. 2. 32 aus San Gimignano schreibt: „Ich habe in der Zeit ein recht gutes Bild gemalt, ‚Schlafende Natur im Süden‘ könnte man es nennen. Natürlich neue Erfahrungen gemacht, die mir aber vielleicht erst in den nächsten Bildern nützen werden... die Natur steckt so voller Geheimnisse, und wenn man von dem, was man erkannt hat, auch nur eine ganz kleine Andeutung geben kann, was natürlich ungeheuer schwer ist, müßte es doch vorwärtsgehen.“

Sie alle sind im Ausbau der Form selbständig, persönlich, deutlich unterscheidbar geblieben.

Der Neoimpressionismus war ein Zwischenspiel auch in Frankreich. Bedeutsam als eine Phase der Entwicklung: zum erstenmal wurden in das impressionistisch aufgelockerte Bildgefüge neue Spannungsmomente der Farbe, der Linie, der Fläche eingeführt. Außernaturhafte, allein dem architektonischen Bau des Bildes dienende Formelemente. Und dieser erste Vorstoß, neben der

Lehre von den Gesetzen der Perspektive, neben der Anatomie auch die Wissenschaft von der Gesetzlichkeit der Farbwirkung und der Farbentstehung dem künstlerischen Schaffen dienstbar zu machen, hat bis heute nachgewirkt.

Wichtiger, folgenreicher für die deutsche Kunst wurden drei etwa gleichzeitige Erscheinungen, die unerwartet und im eigentlichen Sinne unvorbereitet da sind, drei große Figuren, alle drei germanischer Herkunft: Der Berner Ferd. Hodler, der Holländer van Gogh, der Norweger Edvard Munch.

Vergessen Sie einmal alles, was später geschah, machen Sie sich ganz jung, wir schreiben nicht 1933, sondern 1900.

Ich möchte versuchen, Ihnen einen unmittelbaren Eindruck dieser Wirklichkeit von vor 30 Jahren zu geben, der Wirkung auf Künstler und Publikum.

Schon auf der ersten Ausstellung der Berliner Sezession, 1899, wirkte das große Breitbild Hodlers, „Die Lebensmüden“, wie ein Donnerschlag – messen Sie den Abstand selbst, der ein solches in schweren Rhythmen gebautes Gemälde etwa von der lockeren Form von Fritz von Uhdes „Kinderstube“ (Hamburg) trennt, und bedenken Sie, daß auf ein und derselben Ausstellung im Jahre 1902 Holders „Tell“ – er hing im Eingangsraum links über der Garderobe – und Max Slevogts „Weißer d'Andrade“ erschienen, dem gewiß mit Recht ein Ehrenplatz in einem der Hauptsäle eingeräumt war.

Damals hatte Hodler eben den Streit um die Ausführung der Marignano-Fresken, deren Karton 1896–1899 entstanden war, siegreich durchgefochten. Die Ausführung erfolgte 1900. Der Karton war 1904 das große Ereignis der Berliner Sezessionsausstellung, und bald folgten dann die großen deutschen Aufträge. Im Jahre 1909 „Der Auszug der Freiwilligen 1813“ für die Universität Jena, „Die Einführung der Reformation“ für das Rathaus in Hannover, „Die Auserwählte“ und das Selbstbildnis.

Mit ungeheurer Wucht, mit einer fast brutalen Einseitigkeit brachte dieser schwere Berner Schweizer das eine große Gesetz der Einfachheit, der Einheit, das Prinzip des abgewandelten Parallelismus der Empfindung in der Form seiner ganz männlichen Komposition zum Ausdruck, und er wies damit ganz neue, im Umkreis des französischen, des deutschen Impressionismus kaum vorstellbare Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung.

Harte Zeichnung, fester Umriss – konsequentes Ausscheiden aller Einflüsse der die Dinge umhüllenden Atmosphäre – kurz, der schneidende Widerspruch gegen alle scheinbar „ewigen Errungenschaften“ der Pleinairmalerei, sind die aufbauenden Elemente von Hodlers Stil.

Wenn Paula Becker-Modersohn aus ihrer ersten natürlich ganz impressionistisch-akademischen Malschulzeit in Berlin im Jahre 1897 von einem Gespräch über Malerei und Zeichnen im Hause Du Bois-Reymond nach Hause berichtet: „Sie sind gar nicht modern und verteidigen sehr den Kontur“ – so erleben wir es unmittelbar, wie hier die Gegensätze der Kunstanschauung aufeinanderprallen. Was der jungen Bremerin in der ersten Malbegeisterung noch „unmodern“ erschien, gerade darin lag ein Element des Zukünftigen, das sie selbst später in ihrer gereiften Kunst darstellen sollte.

An verschiedenen Stellen taucht dieses Neue fast um die gleiche Zeit auf, in verschiedener Form. Jede dieser neuen Formen aber: der Pointillismus Seurats und der Seinen, die zeichnerische Konturhärte (um es mit einem Schlagwort zu bezeichnen) Ferdinand Hodlers, die malerische Sondergestaltung van Goghs und Munchs zeigen, daß der scheinbar ewige Besitz neuen Aufgaben und Zielen nicht nur geopfert werden konnte, sondern geopfert werden mußte. Eben weil Malform und geistiger Ausdruck unlöslich aneinander gebunden sind.

Im gleichen Jahre 1853 mit Hodler geboren, geht ihm van Gogh doch in der Entwicklung seines Stils zeitlich voran. Sein Werk

ist vollendet, ehe Hodler eigentlich zu arbeiten begonnen hat. Trotzdem stellen wir Hodler an die erste Stelle – er hat den Gegensatz am schärfsten ausgesprochen, er ist auch eher bekanntgeworden – vor allem in Deutschland. Das erste Gemälde van Goghs erschien auf der Berliner Sezession erst im Jahre 1908 – 18 Jahre nach dem Tode des Meisters.

Es ist unmöglich, mit wenigen Worten die ganze Tiefe der Tragik dieses Menschen- und Künstlerlebens auszumessen. In der wechselnden Szenenfolge des Dramas der ersten Jugend in Zundert über den Haag, London, Paris, London, Brüssel, Borinage, Etten, Haag, Drenthe, Nuenen, Antwerpen, Paris, Arles, Paris, Anvers sur l'Oise bis zu dem Tod im 37. Lebensjahr, dem Raffaelschen, Mozartschen, Schubertschen Alter der mittleren dreißig Jahre. Ich muß Sie auf die Bücher von Meier-Graefe, von Hartlaub, auf einen aufschlußreichen Aufsatz Westermann Holstyns, Amsterdam, in der Zeitschrift „Imago“ (Bd. X, Heft 4), vor allem aber auf die Briefe Vincents selbst verweisen, die uns zu erschütterten Teilnehmern der Tragödie machen.

Auch van Gogh hat gezeigt, daß wahrhaft neue und ursprüngliche Kunst nur autodidaktisch, nicht akademisch entstehen kann. Gewiß, er hat auch ein paar Monate auf der Akademie – in Antwerpen – gearbeitet, hat eine Zeitlang im privaten Umgang mit Mauve im Haag, dann zwei Jahre lang (1886–1887) im Kreise von Seurat, Gauguin, Toulouse-Lautrec in Paris gelebt und hat später in Arles noch einen Herbst in engster Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit Gauguin gestanden. Alle diese Berührungen mit Fremden, seinem innersten Wesen nicht Gemäßen sind an dem tief in sich selbst Zurückgedrängten spurlos vorübergegangen. Was er an Fremdem aufnahm, verdampfte in seiner eigenen Glut wie ein Tropfen Wasser auf einem glühenden Stein. Wenn das oft mißbrauchte Wort von einem gilt, so von ihm, daß er aus dem Boden seiner schweren holländisch-brabantischen Heimat hervorgewachsen ist, daß er immer in allem, was er gemalt, nur sich selbst, seine Not und Bedrängnis, seine unerschöpfliche Selbstverschwendung, seine tiefe Vereinsamung und

seine sehnsüchtige, unerwiderte Liebe zu den Menschen und zur Menschheit gemalt hat.

Dadurch wird van Gogh zu einem mehr als nur künstlerischen Phänomen, seine Werke zu mehr als nur Kunstwerken. Sie durchbrechen die Grenzen der gültigen ästhetischen Gesetzmäßigkeit, und sie dürfen es, weil sie das Gesetz einer tiefen Menschlichkeit in sich selbst tragen.

Aber indem wir das aussprechen, empfinden wir schon, daß aus dieser Zertrümmerung der Form, die durch ihn geschieht, doch sogleich wieder eine neue Form entsteht, eine neue, mit ihm geborene, eine mit ihm wieder vergangene, weil nur diesem einen gemäße Form, die am persönlichsten bedingte Kunstform vielleicht, die die Geschichte der Kunst hat entstehen sehen. Werke eines großen Dilettanten, eines großen Liebenden.

Und doch gilt es eine merkwürdige „rückwärtige Verbindung“, die von van Goghs Form einen weiten Brückenbogen in die Vergangenheit schlägt. Auch Sie werden in Dürers „Großer Kanone“ und seinen „Wassermühlen“ eine geheime Verbundenheit der Form und des Ausdrucks spüren.

Und, so seltsam es scheinen mag, auch zu einem äußerlich fernen Zeitgenossen führt ein gleichsam unterirdischer Verbindungsweg: zu Munch. „In meinem Caféhausbild“, schreibt Vincent aus seiner Vereinsamung dem fünf Jahre jüngeren Bruder Theo nach Paris, „versuchte ich auszudrücken, daß das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und ein Verbrechen begehen kann. Durch die Gegensätze von zartem Rosa, Blutrot und dunkelroter Weinfarbe, durch ein süßes Grün à la Louis XV. und ein Veroneser Grün, das mit Gelbgrün und hartem Blaugrau kontrastiert. Dies alles drückt eine Atmosphäre von glühender Unterwelt aus, ein bleiches Leiden. Dies alles drückt Finsternis aus, die über einen Schlummernden Gewalt hat. Dies alles unter einem Schein japanischer Heiterkeit in der Gutmütigkeit eines Tartarin.“

Und so beschreibt er jenes Porträt, in das er alle Liebe für den Menschen, alle Verehrung für den Meister Gauguin hineinmalen wollte: „Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange,

Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf, statt der banalen Zimmerwand – male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund auf dem reinsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf einem blauen, weichen Hintergrund geheimnisvoll, wie ein Stern im dunklen Äther.“

Wir wollen nicht vergessen, daß das nicht Worte aus einer Programmschrift sind, sondern Worte an den einzigen Vertrauten aller Qualen, alles Wollens und alles Gelingens. Worte, die nie zur Veröffentlichung bestimmt waren.

Aber sie bezeichnen dennoch ein Programm. Das Programm der Kunst, die das Zeitalter des Impressionismus ablösen sollte, es in ihm selbst, van Gogh, ohne daß die Welt um ihn wußte, schon abgelöst hatte.

Es ist das gleiche Prinzip, aus dem Edvard Munchs Kunst lebt, in jenem „Sterbezimmer“ von 1894, in der „Winterlandschaft“ von 1906, den „Mädchen auf der Brücke“ von 1889.

An Munchs Namen knüpft sich die Erinnerung an den ersten großen Kunstkandal der neunziger Jahre – dem dann so viele gefolgt sind. Im Jahre 1892, also schon sieben Jahre vor dem Streit um den Hodler-Karton in Bern, war Munch von der Ausstellungskommission des Vereins Berliner Künstler zu einer Sonderausstellung eingeladen. Der Ehrensaal war ihm eingeräumt, und hier stellte er seine 50 Gemälde aus. Es erhob sich ein Sturm der Entrüstung – den vereinigten Bemühungen des Berliner Kritikers Ludwig Pietsch und des Vorsitzenden des Künstlervereins, Anton v. Werner, gelang es, mit 120 gegen 105 Stimmen die Schließung der Ausstellung nach drei Tagen durchzusetzen.

Wir haben über diese Vorgänge einen zeitgenössischen Bericht von dem Maler Walter Leistikow, dem späteren Mitbegründer der Berliner Sezession (1899) und des deutschen Künstlerbundes (1904), als deren eigentlichen Gründer Leistikow mit feinem Spott den „Berliner Akademiedirektor Anton von Werner“ bezeichnet hat, einen Bericht, der an Aktualität in 40 Jahren kaum

etwas eingebüßt hat. Hören Sie ihn selbst: „Schon früher hörte man oft das Wort ‚Sozialisten‘ drüben im Künstlerhause; die es aber aussprachen, das waren die Nummern, mit dem Wort meinten sie die wenigen Einzelnen, die Jungen, Kräftigen, die an sich selber glauben konnten. Es ist dies aber eine Lüge und Verdrehung der Wahrheit. Wenn man überhaupt schon das unpassende Wort brauchen will, dann muß man sagen, gerade die Alten, die sich selbst so konservativ glaubten, die in blinder Wut rebellierten gegen die Munchsche Ausstellung, sie vertraten das sozialistische Element in der Künstlerschaft. Nur allein dank diesem Prinzip der Gleichheit und Brüderlichkeit konnte es dahin kommen, daß die Nummern die Künstler vergewaltigten und siegten!“

Auch Munchs Weg hatte über den ihm durch Pietro Krogh in Kristiania vermittelten Nachklang des französischen Impressionismus und über Paris zu ihm selbst geführt, auch er hat sich selbst eine neue Sprache für sein Empfinden, d. h. eine neue Form schaffen müssen; denn Kunstform ist Sprache.

Nun blieb er in Berlin im Verkehr vor allem mit Strindberg, der selbst als Maler Expressionist war und die genaueste literarische Parallelerscheinung zu Munch selbst darstellt.

Er war früh in Hamburg bei Schiefler, in Lübeck in dem schönen Hause Dr. Lindes, später in Kopenhagen (1908), bis er von draußen her die Heimat gewann mit dem großen Werk der Wandbilder für die Universität in Oslo.

Drei große Feuer sind in diesen letzten 15 Jahren des alten Jahrhunderts angezündet im germanischen Vorland Deutschlands: in der Schweiz, in Holland, in Norwegen.

Es ist nicht leicht, zu sagen, wie diese drei – Hodler, van Gogh, Munch – auf die junge deutsche Künstlergeneration eingewirkt haben. Sie lernte einzelne Werke der fremden Meister kennen, auf Ausstellungen, vor allem in Berlin (zuerst Hodler, schon 1899, dann Munch 1902, endlich 1908 van Gogh, zuletzt, erst 1913, erschien ein Gemälde Seurats in Berlin), auch wohl hier und da in Privatbesitz. Wesentlicher aber als diese direkten Be-

rührungen ist das große Beispiel des Lebens und der Gesinnung
gewesen. Nicht im Besonderen ihres persönlichen Stils, in der
Kraft und Selbstvergessenheit ihres einsamen Schaffens sind die
drei zu Wegbereitern der jungen deutschen Kunst geworden.

IV.

Nach der Kunst des Genies hat kein Mensch auf der Welt Bedürfnis, ehe sie da ist, außer dem einen, der sie erzeugt. Lichtwark.

Man hat den Impressionismus die einzige Kunst genannt, die sich nicht photographieren läßt. Dazu ist zu bemerken, daß sich keine Kunst photographieren läßt, daß aber das Auge in jedem Falle lernen kann, die Andeutungen der Photographie im Sinne der dargestellten Kunstweise richtig auszudeuten. Das richtige Sehen von Photographien impressionistischer Gemälde haben unsere Augen im Laufe der Jahre gelernt; sie werden wohl oder übel lernen müssen, sich auch den Aufgaben anzupassen, die die photographischen Wiedergaben von Werken des neuen Stiles stellen, auf die wir auf die Dauer doch nicht ganz werden verzichten können.

Diese noch gesteigerten Schwierigkeiten muß man im Auge behalten, wenn man Lichtbilder expressionistischer Gemälde sieht. Es handelt sich zunächst für mich heute darum, Ihnen einen ersten Begriff von Emil Noldes Schaffen aus der Zeit vor dem Kriege zu geben. Sie sollen sehen, daß die neue Kunstform schon vor 20 Jahren da war, daß es sich nicht um eine Kriegs-, viel weniger um eine Nachkriegerscheinung handelt.

In der nächsten Stunde wollen wir dann die weitere Entwicklung der Kunst Noldes verfolgen und endlich in der dritten die inneren Zusammenhänge des Werkes im ganzen, seine Motivherkunft und seinen Symbolcharakter in Längsschnitten aufzuzeigen versuchen.

Wir haben öfter schon die Erfahrung gemacht, daß auf jedem Gebiet menschlicher Tätigkeit, auf dem die Ursprünglichkeit und

Frische der geistigen Anschauung den Ausschlag gibt, das entscheidende Neue nicht unmittelbar aus der zünftischen Tradition hervorwächst. Es will so scheinen, als ob ein gar zu enger Zusammenhang mit den letzten Leistungen der Vergangenheit und der Gegenwart eine Hemmung auf die schöpferisch umgestaltende Energie des einzelnen ausübe.

Es waren stets die Outsider, die von außen her mit der ungebrochenen Kraft einer ganz naiven Anschauung an die Dinge herantraten und ihnen nach freier Wahl nur das ihrer eigenen Natur Gemäße entnahmen, denen die Menschheit in jedem Falle die lebendigsten Antriebe und die stärksten Förderungen zu verdanken gehabt hat.

Eine so, äußerlich wie innerlich, unbedingte Natur ist Emil Nolde innerhalb der letzten Phase unserer Kunstentwicklung. Aus einer Grenzprovinz des Reiches stammend, die bis auf ihn vielleicht nur eine künstlerische Natur von Rang – Jacob Asmus Carstens – hervorgebracht hatte, aus einem Milieu, dem die Beschäftigung mit den bildenden Künsten bis dahin so gut wie vollkommen fremd geblieben war, sich nur mit inneren und äußeren Kämpfen befreiend, ist es Nolde gelungen, den eben bis zum Zerreißen dünn werdenden Faden der malerischen Entwicklung durch die urwüchsige Kraft seines Kunstwillens wieder zu verstärken und mit ganz neuer Energie fortzuspinnen. Sein Lebensbericht darf wie Kellers Geschichte des „Grünen Heinrich“ mit einem „Lob des Herkommens“ beginnen.

Nolde entstammt einem alteingesessenen, stolzen Bauerngeschlecht, das – nie einem Herrn untertan – ein ganz freies und herrenhaftes Selbstgefühl in sich zur Entwicklung bringen konnte. Am 7. August des Jahres 1867 ist er als Emil Hansen im nordwestlichen Schleswig aus einer Mischung väterlich-friesischen und mütterlich-dänischen Blutes, einer Verbindung streng besonnenen Charakters und natürlichen künstlerischen Temperaments, in Nolde (Kreis Tondern) geboren, wo ein Bruder heute noch das väterliche Bauerngut bewirtschaftet.

Nichts aber wäre verkehrter, oberflächlicher geurteilt, als wenn

man aus dieser landgebundenen Herkunft nun auf eine primitive Einfachheit und Durchsichtigkeit der seelischen Veranlagung schließen wollte. Es gibt unter den Bauern dieser Gegend Naturen, die an rassistischer Adeligkeit keinem Edelgeborenen nachstehen. Die durch Jahrhunderte auf einen vergleichsweise eng begrenzten Kreis von Stammes- und Standesangehörigen angewiesene Abgeschlossenheit der Geschlechter hat zu einer eigenen innerlichen Verfeinerung und einer nervösen Komplizierung des Seelenlebens den Grund legen können. Diese geistige Veranlagung des Stammes kommt in der vom Harmlos-Gefühlvollen leicht zum Grotesken und Grausamen überschwenkenden Form der im Volke heute noch lebendigen Märchen, Schwänke und Schnurren ebenso zum Ausdruck wie in den Werken der Künstler; bei den Dichtern dieses Kreises, Hebbel und Storm, ebenso wie bei den Malern, Carstens und Nolde.

Noldes äußeres Lebensschicksal entbehrt trotz eines beinahe typischen Verlaufes nicht des individuell bestimmten Zuges: erst über die Etappen des Gewerbeschülers, des Musterzeichners und Zeichenlehrers hat er – ganz aus eigener Kraft – zur Freiheit selbständigen künstlerischen Schaffens gelangen können. Es ist, als ob – ähnlich wie bei Carstens oder Winckelmann – seine Entwicklung sich unabhängig von den äußeren Ereignissen des Lebens, zunächst gleichsam unterirdisch, vollzogen hätte, um dann, sobald die letzte hemmende Schranke gefallen ist, die aufgespeicherte Energie stromhaft an die Oberfläche schießen zu lassen. Und was sich so im großen der Gesamtentwicklung vollzieht, wiederholt sich bei Nolde ähnlich auch in ihren einzelnen Abschnitten: Zeiten äußerer Unproduktivität werden immer wieder von Schaffensperioden abgelöst, in denen die künstlerische Kraft sich in wahrhaft verschwenderischer Fülle ausströmt.

Vier Jahre lang, von 1884–1888, hat Nolde die Sauermannsche Schnitzschule und nebenher die gewerbliche Fortbildungsschule in Flensburg besucht. Der von der Freiheit des Feldes zum erstenmal auf das städtische Steinpflaster Versetzte wird uns aus dieser Zeit von einem jüngeren Mitschüler sehr bezeich-

nend als „ein stiller und hochgewachsener Junge“ geschildert, „der steif wie ein Lineal ging“. Etwas von dieser angeborenen glücklichen Stadtfremdheit ist ihm bis heute geblieben. Etwas höchst Bedeutsames dankt Nolde diesen ersten Lehrjahren: die Unmittelbarkeit seines handwerklichen Schaffens. Die Liebe, die der Junge in der Flensburger Schnitzschule zu dem ältesten und natürlichsten künstlerischen Werkstoff, dem Holz, gefaßt hat – sie spricht ganz vernehmlich aus allen seinen holzgerechten Holzschnitten –, hat er später auch auf jedes neu in seinen Arbeitskreis tretende künstlerische Bildmaterial übertragen: auf Leinwand und Ölfarbe wie auf jede Art von Papier, auf Aquarellfarben und farbige Tinten, auf das Kupfer, das Eisen und den Stein als die Träger seiner graphischen Arbeiten. Es steckt heute noch in dem ganzen Künstler der ganze Handwerker, der sein Werkzeug und seinen Werkstoff in der Art der gesunden Werkstattgesinnung früherer Jahrhunderte liebt.

Es folgen auf die Flensburger Zeit vier Jahre der Tätigkeit für Berliner Fabriken und ein sechsjähriger Aufenthalt bis zum Jahre 1898 als Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen. Damals gewährt ein Zufallserfolg – oder war es nicht doch vielleicht mehr? – endlich die Mittel zu weiterer künstlerischer Ausbildung, die sich von 1898 bis 1902 in München-Dachau, Paris, Kopenhagen vollzieht.

Nicht vor der Mitte der dreißiger Jahre des langsam und schwer gereiften Künstlers entstehen, von einigen Radierungen abgesehen, die ersten gültigen künstlerischen Arbeiten.

Immer wird das erste Verhalten eines Künstlers zu der herrschenden Kunst seiner Zeit über den entscheidenden Grundzug seines Temperamentes Aufschluß geben. Die naive Anlage wird mit einer Schnelligkeit und Wucht, die von der Stärke und persönlichen Triebkraft der Begabung bestimmt ist, organisch aus ihrer Gegenwart herauswachsen. Die sentimentalisch forcierte Anlage aber wird von Anfang an den Kontrast zu der eben in Geltung stehenden Form suchen.

Nolde – so signiert Emil Hansen seit dem Jahre 1904, nachdem

die zeitweilige Doppelbezeichnung Hansen-Nolde zu Verwechslungen mit Hans Olde Anlaß gegeben hatte – erweist sich mit seinen frühesten Arbeiten auf das bestimmteste als der ersten dieser beiden großen Temperamentsgruppen zugehörig. Er hat den Anschluß an die großen Könner und Künstler seiner Zeit ganz naiv gesucht. Ein merkwürdiges Skizzenbuch gibt Aufschluß über die ganz persönliche und intensive Art, mit der er Leibl und Böcklin und Liebermann und wen sonst noch studiert hat, und seine ersten erhaltenen Gemälde, das Interieur „Die Fischer“ vom Jahre 1901 etwa, oder das verwandte Gemälde „Bauern“, zeigen ihn dem Kreise der damaligen Münchener Malerei nahe verwandt.

Die geheimnisvolle Art aber, wie die künstlerische Kraft sich dann befähigt erweist, aus dem vorbereiteten Boden der Zeit die dem angeborenen Wesen allein homogenen und zugleich die zukunftsreichsten Säfte zu assimilieren, wird immer das unauflösbare Rätsel der Persönlichkeit bleiben.

Schon in dem im Jahre 1904 entstandenen Gemälde „Schnitter“ wird die Klaue des Löwen spürbar. Zum ersten Male spürt man den energischen Duktus einer künstlerischen Handschrift, die selbständige Empfindungen ausdrückt. Es kündigt sich hier schon ganz deutlich ein neues Verhältnis zu dem schweren wogenden Rhythmus der Wirklichkeit und ein eigenes Gefühl für den besonderen Ausdruckswert der Farbe an. Der dicht bewölkte Himmel ist ein reiches Gemenge von weißen, rosa, roten, blauen, violetten Tönen, deren Harmonie in der Reihe der harkenden Schnitter und des Feldes mit seinen aufgereihten Hocken auf einer farbig noch tieferen und volleren Basis ruht.

Nolde ist nichts weniger als Zukunftsstürmer oder Revolutionär. Aber er ist rastlos in seiner Arbeit, die, von außen her unbedingt, nur aus den in seiner eigenen Natur gelegenen Bedingungen erwächst. Die von strengster Selbstzucht getragene, wahrhaft altmeisterliche Folgerichtigkeit seiner künstlerischen Entwicklung macht jeden Zweifel an ihrer inneren Wahrhaftigkeit unmöglich, weil sie ihre Logik in sich selbst trägt. Sie muß darum auch

den, der noch zweifeln möchte, von der Notwendigkeit ihres Ganges überzeugen.

Man ist geneigt, die Zähigkeit, mit der der Maler wie der Graphiker ein Objekt der Darstellung nach dem andern bis zur letzten Erschöpfung seines künstlerischen Gehaltes durchgearbeitet hat, für eine Äußerung des tief wurzelnden, rassechten Stammescharakters seiner Natur zu halten. Mehr als sechzehnmal hat er z. B. das „Herbstmeer“ in allen Farbenmöglichkeiten des Himmels und des Wassers gemalt, die Zahl der Garten- und Blumenbilder ist eher größer als kleiner, und ähnliches wiederholt sich immer wieder bis in die letzte Zeit hinein, in eigener Form in den großen, im Sommer 1913 auf Alsen entstandenen Lithographien, die ihm durch die technische Möglichkeit immer neuer Farbeinreibungen des Steines ein Mittel an die Hand gaben, die unendliche Reihe der Stimmungsvarianten zu erproben, deren ein Grundmotiv bei wechselnder Farbe fähig ist.

Ebenso mag sich aus der angeborenen Schwere des niederdeutschen Temperaments die immer wieder zu beobachtende Art stoßweiser Produktion erklären, die Noldes Gesamtwerk sich aus Gruppen formverwandter Schöpfungen aufbauen läßt. Dem niedersächsischen Menschenschlag ist eine eigene Form der Treue natürlich, die keine Idee, kein Gefühl sich zersplittern oder gar verlorengehen läßt. Wir finden, daß Nolde ein früher vielleicht in einer graphischen Technik gefundenes Motiv bisweilen erst nach Jahren in neuer Form zur vollen Reife gebracht hat. Es läuft ein geistiges Band durch seine ganze künstlerische Produktion.

Am besten ist das schrittweise Vordringen einer neuen künstlerischen Anschauung und Formgestaltung, die den Maler schließlich so weit von dem Ausgangspunkt seines Schaffens fortführen sollte, während der entscheidenden, mit dem Jahre 1904 etwa beginnenden Übergangszeit an der langen Reihe der Garten- und Blumenbilder zu verfolgen.

Die frühesten Formen des Motivs sind entschieden noch von der Seite des Impressionismus her gedacht, im großen und ganzen auch noch mit den Mitteln des impressionistischen Stils durch-

geführt. Immer energischer aber werden dann die Grenzen dieser an eine bestimmte Form der Weltanschauung gebundenen Art ausgeweitet.

Der „Blumengarten mit Figuren“ vom Jahre 1908 z. B., eines der spätesten Gartenbilder, geht nicht nur äußerlich in der höheren Gewalt des Pinselstrichs, in der stärkeren, sinnlicher blühenden Fülle der Farbe über das konventionelle Maß impressionistischer Darstellung hinaus. Der Gegensatz liegt tiefer: er beruht in einem grundsätzlichen Wandel der Lebensanschauung.

Die Betonung der malerisch zusammenfassenden Wirkung von Licht und Luft ist einem neuen Prinzip der Gestaltung gewichen, das in Worte zu fassen zunächst nur andeutend gelingen kann. Dieser neue Stil der Darstellung weckt nicht mehr die Empfindung des Relativen der Erscheinung, des von einer das All umfassenden unpersönlichen Weltgesamtheit Bedingten, die bei jedem rein impressionistisch gedachten Gemälde durch die kosmische Gebundenheit der Einzeldinge in Licht und Atmosphäre hervorgerufen wird. Er individualisiert das Objekt und sucht mit neuen Mitteln den Ausdruck persönlichen Eigenlebens bei jedem einzelnen Dinge, wie er sich am stärksten in der dynamischen Kraft und Reinheit der Farbe ausspricht.

Vielleicht macht ein Beispiel aus der poetischen Literatur deutlicher, was hier gemeint ist. Wir stellen eine ganz impressionistisch gesehene Gartenschilderung aus dem ersten Kapitel von Jens Peter Jacobsens „Marie Grubbe“ der inhaltsverwandten Schilderung August Strindbergs gegenüber, mit der die erste der „Schweizer Novellen“ beginnt. Während dort jede Einzelheit, jede Farbe, jede Form im Flimmern des Lichtes ertrinkt, ruht hier das ganze Gewicht der Darstellung auf der starken Individualität der Objekte, auf der ausdrucksvollen sinnlichen Kraft der Farbe:

„Der wolkenfreie, blauweißeste Himmel sah geradewegs hinab in den Garten, und das bißchen Schatten, das er gab, hielt sich dicht zum Fuß der geschorenen Buchsbaumhecken. Es schnitt

einem in die Augen; sogar die Hecke stand und sprühte in scharfen weißen Blitzen Licht von ihren blanken Blättern. Das Ambra schleppte sich in weißen Schnörkeln ein und aus, vor und zurück, um dürftige Balsaminen, Boborellen, Goldlack und Nelken, die standen und ihre Köpfe zusammensteckten wie Schafe auf einem offenen Feld. Die Erbsen und Bohnen dort neben der Lavendelreihe waren nahe daran, vor Wärme von den Stangen zu fallen; die Maßliebchen hatten das Ganze aufgegeben und standen und schauten der Sonne unmittelbar ins Gesicht, aber die Mohnblumen hatten ihre großen roten Blütenblätter abgeworfen und standen in den losen Stengeln da. – Das Kind in der Lindenallee sprang die Stufen hinab, lief durch den sonnenheißen Garten, mit gesenktem Kopf, so wie man in Regenwetter über einen Hof läuft.“ (Jacobsen, „Frau Marie Grubbe“)

„Äpfel- und Birnbäume senkten unter der Last der schönsten Früchte ihre Zweige bis auf den Boden; apfelsinenrote Kürbisse sonnten sich neben stachligen graugrünen Artischocken; feuerrote Tomaten kletterten an ihren Stöcken dicht neben baumwollweißen Blumenkohlköpfen; Sonnenblumen, so groß wie Teller, wandten ihre gelben Scheiben nach Westen, wo die Sonne anfang zu Tal zu gehen; ganze Wäldchen von Dahlien, weiß wie frischgestärkte Leinwand, purpurrot wie geronnenes Blut, schmutzigrot wie frisch geschlachtetes Fleisch, lachsrot wie das, was man Geschlinge nennt, schwefelgelb, flachsfarben, scheckig, fleckig, sangen ein einziges großes Farbenkonzert...“ (Strindberg, „Die Utopie in der Wirklichkeit“).

Alle diese wie in einem Rausch des Schaffens entstandenen Garten- und Blumenbilder Noldes entfalten eine so strahlende Helligkeit und Pracht der Farbe, daß sich nur wenig neben ihnen zu behaupten vermag. Impressionistische Gemälde, die für sich allein genommen stark und leuchtend erschienen, wirken neben einem dieser Bilder sogleich wie verschossen, wie mit

einer trübenden Firnissschicht überzogen. Sie lassen uns zugleich auch einen Blick in die Tiefe von Noldes im Grunde ganz sonnenhafter, lichtbegieriger Natur tun, deren Heiterkeitsverlangen nur der Ernst des Künstlers immer überdeckt. In hilaritate tristis, in tristitia hilaris.

Wäre Nolde auf diesem Punkte seiner Entwicklung stehengeblieben, er wäre innerhalb weniger Jahre der erfolgreiche und beliebte Maler eines großen und nicht einmal geringwertigen Publikums geworden. Daß der innere Drang des Schaffens, die Notwendigkeit, immer wieder über das einmal Erreichte hinauszuwachsen, auch nicht einmal die leiseste Versuchung bei ihm hat aufkommen lassen, sein großes Können in den Dienst des Erfolges zu stellen, charakterisiert ihn gleicherweise als Künstler wie als Menschen. Vielleicht gibt es wirklich überhaupt nur eines, wovor Nolde sich im Ernst fürchtet: das Gefühl, irgend-einer Form von gewandter Routine zu verfallen. Hier liegt vielleicht ein Grund für sein beständiges Experimentieren, für sein Suchen nach immer neuen technischen Ausdrucksmitteln besonders auf dem Gebiete der graphischen Künste.

Nolde macht es mit dieser Veranlagung seinen Freunden nicht eben leicht, ihm zu folgen. Mit jedem Jahr beinahe steht er jetzt als ein Neuer, Umgeformter auf einer höheren Stufe des Künstlertums vor uns.

Mit dem Jahr 1907 etwa schließt die erste, deutlich sich abhebende Epoche seines Schaffens ab.

Die Produktion des nächsten Jahres schon zeigt ein anderes Gesicht. Im Sommer 1908 entstanden die letzten Blumengartenbilder und Marschenlandschaften mit weidendem Vieh, im gleichen Jahre aber auch die ersten großfigurigen Gemälde ganz neuer Art.

Wie ein Kompaß weist das graphische Werk den Weg. Die Formate der Radierungen wachsen zu schon äußerlich ungewöhnlicher Größe. Es entsteht die Foliofolge von stehenden, sitzen-

den, hockenden, liegenden, schwebenden weiblichen Akten, in wuchtigen Linien und breiten Flächen in Eisen geätzt: keine Studien, sondern vollgültige Schöpfungen von einer oftmals ganz phantastischen Kraft des Ausdrucks; daneben Gruppen reigentanzender Mädchen, sich balgender Jungen, Landschaftsausschnitte, Tanzbodenszenen, die alle in ihrer derb und schwarz wie mit einer stumpfen Gänsefeder hingeschriebenen Form nach der technischen Subtilität der früheren Blätter wie ein gewalt-samer Ansturm auf etwas Neues wirken.

Hier hat Nolde in der Tat endgültig mit der Form impressionistischer Anschauung gebrochen. An die Stelle der „Bereicherung und Verfeinerung der Darstellungsmittel“, die die moderne Malerei dem Pleinairismus verdankt, ist etwas wesentlich anderes getreten: Eine Monumentalisierung der Anschauung, eine Vereinfachung der Form auf das Unerläßliche, die die Menschen und Dinge zum Mittel persönlichen Gefühlsausdrucks des Künstlers erhöht.

Es ist natürlich, daß dieses in Noldes Kunst seit dem Jahre 1907 langsam zur Entwicklung gelangte Gestaltungsprinzip nun auch die Form der Gemälde von Grund aus verändern mußte.

Mir scheint, daß dem Gemälde „Feriengäste“ aus dem Jahre 1911 wenn nicht absolut, so doch sicher innerhalb der Entwicklung von Noldes Farbgestaltung eine hervorragende Stelle in dem Gesamtwerk anzuweisen ist.

Der Stil des malerischen Vortrags steht zwischen der anschauungsgesättigten Fülle der früheren Garten-, Meer- und Marschenbilder und dem Reichtum der formbezeichnenden Farbenverstrickung der wenig späteren religiösen Gemälde mitten inne. Man ist versucht, in dem wie getuscht wirkenden Auftrag des Pigments, der dem Inkarnat bei aller „Unwirklichkeit“ der Farbe eine fabelhafte duftiglockere Wahrheit gibt, einen Reflex der Malgewohnheiten von den gleichzeitigen Aquarellen auf die Technik der Ölmalerei zu erkennen.

Vielleicht fehlt der gleichmäßigen, heiter-geruhsamen, sonnigen Malerei des Bildes etwas von dem hinreißenden Feuer der In-

spiration, das die früheren Gemälde so unwiderstehlich macht; dafür aber hat es den ganzen märchenhaft strahlenden Liebreiz der völlig naiven Schöpfung.

Die Komposition ist zeichnerisch durchaus fest gebunden, vor allem aber ist sie farbig unverrückbar geschlossen aufgebaut, und der Glanz der Farbe gibt in Verbindung mit dieser stillen Feierlichkeit des Sitzens und Liegens der Figuren der einfachen Szene etwas seltsam Phantastisches.

Gerade hier aber, bei der Farbe, pflegt nun die Kritik mit dem Vorwurf der Unnatürlichkeit, der Willkür einzusetzen, der doch nur selbst willkürlich ein Element der künstlerischen Gestaltung heraushebt.

Aber so widersinnig der Vorwurf an sich ist – denn der Künstler steht der Farbe ebenso frei gestaltend gegenüber wie der Form –, so wenig neu ist er auch. In beinahe lückenloser Folge können wir durch die jahrhundertelange Geschichte des Kunsturteils das Bedürfnis verfolgen, im Kunstwerk das wahre Abbild der Natur wiederzuerkennen, und dieses Bedürfnis scheint mit der ganzen Unwiderstehlichkeit einer Zwangsvorstellung zu wirken. Mit wenigen Ausnahmen hat denn auch wirklich jede Generation, so seltsam es erscheinen mag, in der Kunst ihrer Epoche das allein wahrhaftige Spiegelbild des lebendigen Lebens zu sehen geglaubt. Nicht etwa, weil zu irgendeiner Zeit die Kunst die Natur wirklich kopiert hätte, sondern weil jede zur Herrschaft gelangte Kunst eine unumschränkte Gewalt über das Sehbewußtsein der Menschen gewonnen hat. Es ist aber daher auch nichts anderes als eine unbewußte, vielleicht unvermeidliche Selbsttäuschung, wenn sich das Publikum jeder neuen und darum noch fremd wirkenden Kunst gegenüber auf die autoritative Wahrheit der Natur beruft. Tatsächlich beruft es sich vielmehr nie auf die Autorität der Natur selbst, sondern immer nur auf die eingebildete Autorität der eben konventionellen Kunstform. So wurde den Impressionisten vor einem Menschenalter die vermeintliche Naturwahrheit der Historien- und Genremalerei vorgehalten, so sollen die Neueren jetzt auf die ehrlich

geglaubte Naturwirklichkeit des impressionistischen Weltbildes verpflichtet werden. Es wird nicht mehr lange dauern, und wir erleben die Farce, daß auch Noldes Gemälde für die einzig wahren Spiegelbilder der Naturwirklichkeit erklärt werden. Aber sind sie nicht doch wirklich Spiegelbilder der Natur? Sie sind es gewiß, nur in einem höheren als dem gemeinen Sinne, und wenn eine der auf dem Gemälde der „Feriengäste“ um die Kanne mit kühler Milch gelagerten Frauen den Ausspruch tun konnte: „Glauben Sie mir, es war wirklich so, genau so sah es in der Wirklichkeit aus“ – so konnte sie das nur darum, weil sie selbst an der ins Phantastische gesteigerten Stimmung dieses sonneheißen Sommertages mit ganzer Seele teilgehabt, weil sich der Schöpfungsakt des Künstlers als inneres Erlebnis auch in ihr vollzogen hatte, und weil sie die Szene darum nun auch in der Erinnerung noch mit den Augen des Künstlers sah. Und jeder, der das Bild so sieht – wie viele sind es heute schon? –, wird ihr recht geben.

Mit nüchternen Augen gesehen, und vor allem im Vergleich mit der besonderen Naturwirklichkeit eines pleinairistischen Gemäldes aber ist die Farbe des Bildes ganz gewiß „unwirklich“, ja unmöglich, denn sie ist über alle Möglichkeiten der Natur hinaus zu einer nur der Kunst gemäßen Wirklichkeit gesteigert – nur soll man darin nicht etwas dem künstlerischen Schaffen Fremdes, sondern etwas ihm ganz Gemäßes sehen.

Eine grasgrüne Rasenfläche, obenhin quer durch ein sattblaues Staket abgeschlossen, durch dessen Stäbe rechts Gelb und sonnenbestrahltes Rot leuchten, dient den vier gelagerten Figuren zum Hintergrund. Das Aschblond der Frau in der Mitte ist zu starkem Rot gesteigert, das im Kleide der weiter links sitzenden Figur heller ausklingt, deren Blond zu goldenem Orange erwärmt ist. Dasselbe Orange gibt den Grundton für den Teint beider Frauen, es randet den Arm des olivfarbenen Mädchens links und erscheint verstärkt im Schuhwerk des Herrn, zart in der Farbe der Signatur ganz unten rechts. Violett steht sich in dem Haargebände und Gürtel des links sitzenden Mädchens, in

den Strümpfen und – vertieft – in dem Inkarnat des Mannes gegenüber. Das Grün des Grundes, das kühle, blauschattende Weiß der Mütze und Jacke des Mannes, das helle Blau im Kleide der nächstsitzenden Frau, das weiß durchscheinende Meergrün im Kleide des Mädchens links bringen eine ganz körperlich erfrischende Kühle in die Glut der vorherrschend warmen Farben.

Nolde selbst rechnet eine Epoche von dem im Jahre 1906 entstandenen Gemälde „Der Freigeist“. Dieses Bild steht in der Durchsichtigkeit des farbigen Aufbaus den „Feriengästen“ nahe: vor blauem Grund auf einem schmalen von Blau und Violett kurz gestreiften Bodenrand vier gerade aufgerichtet stehende Figuren: von links nach rechts nebeneinander ein hellroter, ein orangefarbener, ein grüner, ein blauer Ton.

Das Unterscheidende scheint zunächst mehr äußerer Art zu sein. In Dingen der Kunst aber ist jedes Äußere ja stets einem wesentlich Inneren unlösbar verknüpft. So bedingt hier die höhere Bedeutung des motivischen Inhalts, das nicht einem zufälligen Anblick der Wirklichkeit, sondern ganz der inneren Vorstellung des Künstlers Entsprungene des Bildinhalts, den ganz von innen heraus gestalteten Charakter des Physiognomischen und den erhöhten Symbolwert der Farbe.

Das Streben von der Landschaft fort zur Figur, das dem ganzen ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts bei uns sein Gepräge gibt, die innerlich begründete Tendenz zu „bedeutenden Gegenständen“, die sich dem Impressionismus seiner ganzen Natur nach entziehen mußten, hat bei Nolde doch die bedeutendste Form gefunden. Er hat von Anfang an nicht die physische, sondern die seelische Bedeutung des Menschen in die erste Linie gerückt.

Damit leitet „Der Freigeist“ nun in der Tat schon unmittelbar, noch unmittelbarer als die Idylle der „Feriengäste“, zu den

späteren Werken über, zu der Reihe der religiösen und grotesken Kompositionen, zu denen eine kleinfigurige „Kreuzigung“ aus dem Sommer des Jahres 1909 inhaltlich wie technisch-formal den Auftakt bildet.

Wie stürmisch in dieser Epoche die schöpferische Tätigkeit Noldes gewesen sein muß, beweist, daß auch das „Abendmahl“ und „Pfingsten“ noch das gleiche Datum tragen.

Es muß sich schon in den letzten Jahren vorher, während Nolde äußerlich noch ganz mit seinen Meer- und Garten- und Marschenbildern beschäftigt schien, ein Vorrat neuer Ideen und Formvorstellungen, vielleicht ihm selbst halb unbewußt, in ihm aufgehäuft haben, der in sich selbst gärend nun mit einem Male zur vollen Reife gedieh und sich in dieser langen Reihe höchst bedeutender Kunstwerke ausströmte.

Äußere Einflüsse, die in dieser Zeit gerade fördernd eingewirkt haben könnten, weiß ich nicht zu nennen. Das Beispiel Munchs kann ihn in allen diesen Jahren nur darin bestärkt haben, fest auf dem eigenen Wege auszuharren: irgendwelcher Einfluß, Beziehungen zu der auf ganz anderen Grundlagen erwachsenen Kunst des Norwegers bestehen jedenfalls nicht. Bemerkenswert aber ist es, daß diese ganz neue und großgeartete Produktion dann sogleich (1910) zu einem Bruch mit der Berliner Sezession geführt hat, der Nolde seit dem Jahre 1906 oder 1907 angehörte. Eine seit langem schon für ihn zur Qual gewordene Verbindung wurde damit gewaltsam gelöst. Auch äußerlich sah er sich mit einem Schlage nun ganz auf sich allein gestellt.

Vordeutungen auf die Phantasiekunst dieser Jahre seit 1909 – zwischen die religiösen Gemälde schieben sich, ganz anders und doch auf der gleichen Linie stehend, die „Stilleben“ ein, unter denen wieder die fünf „Maskenbilder“ und die zahlreichen „Exotischen Figuren“ Gruppen für sich bilden – finden sich genug, doch eigentlich nur in den graphischen Arbeiten der früheren Jahre.

In der verschwiegenen Griffelkunst haben die Künstler ja stets ihre geheimsten Gedanken und Wünsche mit sich selbst gleichsam zu bedenken und für sich selbst vorzuformen geliebt, ehe sie sie in Gemälden vor die große Öffentlichkeit brachten.

Aufschlußreich sind besonders einige im Jahre 1904 entstandene, 1905 zu einer Folge vereinigte Blätter, die in einer reichen Kombination von Strichätzung, Tonätzung und Kaltnadelarbeit ausgeführt sind. Was diese Blätter so merkwürdig macht, ist die Steigerung der Wirklichkeitsformen zum Grotesken, das Unheimlich-Phantastische, Elementare ihres geistigen Ausdrucks, das wie aus der tiefsten Tiefe der Volksphantasie emporgestiegen wirkt. Kompositionen wie „Die kleinen Bürger“ (Schiefeler 14), „Lebensfreude“ (Sch. 11) mit der grotesken Maskenreihe oben, „Kleiner Hampelmann“ (Sch. 15) und „Brutale Kraft“ (Sch. 12) nehmen im Kleinen der graphischen Form Dinge vorweg, für die die große malerische Form erst viel später gefunden wurde. Dazu tritt wenig später die gleich in dem ersten Jahre 1906 mit einer langen Reihe tiefschwarzer Blätter sieghaft einsetzende Holzschnittproduktion – die nächsten Schnitte folgen dann erst 1910 nach mehrjähriger Pause –, in der Nolde sich einen eigenen Stil geschaffen hat, der als „Flächenschnitt“ bezeichnet werden kann.

Schon unter den Holzschnitten von 1906 erscheint, noch etwas zaghaft, als erstes Blatt des Werkes, die Komposition einer mit dem Kinde auf dem Schoß im Linksprofil sitzenden „Madonna“ (Sch. 6), die Nolde später als Autodidakt zu einem ganz wandechten Mosaik umgeformt hat, hier das Kind mit einem phantastischen Vogel, das später in einem Gemälde farbiges Leben gewann (Sch. 9, „Der große Vogel“), hier treten schon so groteske Kompositionen auf wie der „Mausefallenmann“ (Sch. 8), „König und Narr“ (Sch. 11) und „Gefangene“ (Sch. 13), und endlich bringt eine Reihe großer Porträtköpfe (Sch. 23 ff.) die ersten ganz bedeutenden physiognomischen Phantasien.

An dieser Stelle haben nun auch die während der Vorstellungen im Theater mit farbigen Tinten getuschten „Bühnenfiguren“ der

Reinhardtschen Kammerspiele ihren Platz in der Entwicklungsgeschichte der Kunst Noldes. Es sind diese Figuren Shakespeares, Goethes, Molières, Hebbels, Versuche, die Farbe durchaus in den Dienst der neuen Absicht zu stellen: Studien über die Ausdruckswerte weniger starker Farben, über die Suggestionskraft kurzer prägnanter Bewegungen, Studien über die psychologischen Momente, die sich in den vorübergehenden Konfigurationen der dramatischen Bühnenbilder so erschöpfend aussprechen. Es ist, als habe der Künstler noch einmal für sich die Gangbarkeit des vor ihm liegenden Weges erproben wollen, jetzt noch in freiwilligem Anschluß an die fremde Kunstwirklichkeit des für sich schon gestalteten Bühnenbildes.

Wie groß aber auch hier das Gewicht der persönlichen Gestaltungskraft ist, zeigt vielleicht am deutlichsten ein Vergleich der Noldeschen Bühnenfiguren mit den Blättern des d'Andrade-Skizzenbuches von Max Slevogt, den entzückenden Temperamentsäußerungen eines in sich vollendeten rein impressionistischen Talents. Während die Farbe bei Slevogt die Rolle eines Mittels zu individualisierender Charakteristik spielt, zu einem Mittel illusionistischer Wirklichkeitsschilderung im Sinne der zarten Idealität des impressionistisch verfeinerten Naturalismus geworden ist, ist sie bei Nolde zu einer reinen Ausdrucksform von Gefühlswerten, zur „Hieroglyphe der Empfindung“ verdichtet.

Man soll sich immer hüten, die Zukunft auf die letzten Leistungen oder auf das Ideal der Gegenwart zu verpflichten. Tschudi tat es, als er von der Unmöglichkeit einer Überwindung des Pleinairismus sprach, dessen Errungenschaften nicht mehr aus dem Besitzstande der modernen Malerei gestrichen werden könnten.

Die Ideale wechseln, und der Weg der Kunst hat kein Ende.

Im Jahre 1910 wurde Noldes „Abendmahl“*) von der Jury der Berliner Sezession mit Stimmenmehrheit refüsiert: nichts kann das Kritische der Situation deutlicher bezeichnen. Hier

*) Hier liegt eine Verwechslung vor: Zurückgewiesen wurde nicht „Abendmahl“, sondern „Pfingsten“. (Anm. vom Herausgeber der 1. Auflage.)

standen sich in der Tat Männer gegenüber, die jede innere Föhlung miteinander verloren hatten.

Heute, wo wir das Bild mit den anderen religiösen Kompositionen Noldes als den Zielpunkt eines langen Weges zu begreifen beginnen, ist uns der erbitterte Widerspruch, dem es nicht nur bei seinem ersten Erscheinen, sondern auch später noch fast ohne Ausnahme überall begegnet ist, kaum noch recht verständlich.

Aber freilich, wer diese Bilder damals ganz unvorbereitet sah, sah sie mit anderen Augen.

Was das große Publikum an Noldes Phantasiekunst immer noch so tief verletzt, ist, eingestanden oder nicht, gar nicht in erster Linie die künstlerische Form, sondern das rein Gegenständliche der Bildmotive. Es findet den Schlüssel nicht zu den bizarren Grotesken der „exotischen Figuren“ und „Stilleben“ und föhlt seine liebsten Gewohnheitsgeföhle durch die unerhörte Intensität der malerischen Form gekränkt, in der ihm nun gerade die religiösen Stoffe dargeboten werden. Man kann es in den Ausstellungen Noldescher Werke immer wieder erleben, daß ernsthaftere Menschen die Gewalt und den strahlenden Glanz der Farbe in diesen Bildern enthusiastisch bewundern bis zu dem Moment, wo ihr Intellekt sich breit zwischen das Bild und ihr naiv anschauendes Empfinden stellt. Es ist kein Zweifel, die seelische Anpassung an die neue Ausdrucksform dieser Kunst hat sich allgemein noch nicht vollzogen, sie kann sich der Natur der Sache nach auch nur langsam vollziehen, und es wäre zwecklos, sie mit Gewaltmitteln erzwingen zu wollen. Daß sie sich aber über kurz oder lang vollziehen wird, ist gar nicht zu bezweifeln.

Das Bedürfnis des einen wird dann Bedürfnis sehr vieler geworden sein.

Am leichtesten ist vielleicht doch der Zugang zu dem „Abendmahl“ vom Jahre 1909 zu finden, mit dem Nolde gleich zuerst ein ganz großer Wurf gelang.

Mit Recht ist der Versuch gemacht worden, das neue seelische Moment der Komposition an einem Vergleich mit dem Fresko Lionardos in Sta. Maria delle Grazie in Mailand zu verdeutlichen, das doch immer noch die Vorstellung entscheidend bestimmt. Man muß sich klarmachen, wie durch die Umgestaltung der Szene zu konzentrisch eng konzentrierter Form, wie durch die neue Bedeutung der Farbe der ganze Bildorganismus bei Nolde neu begründet worden ist.

Alles ist – zeichnerisch wie farbig-formal – auf das Zentrum: Christus und den Kelch bezogen, von diesem einen Brennpunkt aus gestaltet, als der Nabe des aus sich schwingenden Rades dieser Komposition.

Hier, im räumlichen und geistigen Mittelpunkt des Bildes, liegt der höchste Lichthof der Farbe, und ebenso ist der plastische Formreichtum des malerischen Vortrags hier am größten, um dann, wie in konzentrischen Ringen mit mehr summarischen Formen der Details nach außen und vornhin, breiter, flächiger sich auszudrücken. Es ist eine gewissermaßen trichterförmig nach der Mitte zu vertiefte Komposition.

Die Monumentalisierung, die seelische Vertiefung des menschlichen Hauptes, der Gesichtszüge, ist hier der Angelpunkt von Noldes Menschheitsgestaltung geworden. Der Vorarbeiten gibt es viele: außer den Holzschnitten eine große Reihe mit dem Pinsel breit getuschter, mit spitzer Feder gezeichneter physiognomischer Studien, dazu eine Anzahl von Charakterporträts, die zu einem guten Teile das volle Gewicht von Vorbereitungen auf die religiösen Gemälde haben, zum Teil auch noch – zeitlich wie formal – über diese Gemälde hinausgehen zur letzten Konzentration eines Typus.

Uns allen gelingt die psychologische Deutung einfacher seelischer Zustände naturgemäß leichter, als die Deutung der Gebärden des höchsten Affektes. Niemand wird die Mienen der Güte und Freundlichkeit, des Mißtrauens, Unwillens oder Spottes so leicht verkennen, aber für den Ausdruck tiefster seelischer Konzentration, dämonischer Bosheit, seraphischer Erhabenheit fehlt mit

den Vergleichserfahrungen aus dem täglichen Leben zugleich die Sicherheit der Ausdeutung, und wirklich kann wohl der Ausdruck innerer Qual dem Ausdruck erschütternden Lachens zum Verwechseln gleichen. Auch im Leben kann ja der Schmerz der Verzweiflung in ein Verzweiflungslachen überspringen, wenn der Affekt auf die spitzeste Höhe getrieben wird.

Nur aus dieser tatsächlichen Verwandtschaft der physiognomischen Merkmale ganz verschiedenartiger Seelenzustände ist die Mißdeutung zu erklären, der das Noldesche „Abendmahl“ immer wieder begegnet ist. Ein so groteskes Mißverstehen der Absichten des Künstlers bleibt aber doch nur so lange möglich, wie das Auge an einzelnen physiognomischen Details haften bleibt. Was die „Zeichnung“ der Profile allein noch zweifelhaft lassen könnte, das klärt die heiligste, reinste, feierlichste Farbe ganz auf, denn bei aller charaktervollen Größe und physiognomischen Gewalt der plastischen Form bleibt doch die Farbe das eigentliche Lebensblut dieses Gemäldes. Rot, Blau, Grün, Gelb sind die Elemente des reichen Farbaufbaus, teils einstimmig in reinen, nur in sich selbst bewegten Flächen zusammengehalten, teils viestimmig durcheinandergewirkt, und dieser Reichtum des Farben gemenges ist vielleicht das Erste, Äußerlichste, was das Auge an dem Bilde zunächst einfach als künstlerisch-technische Leistung wird bewundern können.

Hier zeigt sich – nimmt man die Farbe, wie man nun doch wohl oder übel muß, als Ausdrucksmittel von Gefühlswerten – am allerdeutlichsten, daß Nolde nichts weniger als primitiv und einfach ist, daß sein Seelenleben vielmehr nach der feinsten Differenzierung der Form verlangt.

Aber, trotz der Verfeinerung des Farbensinnes, den wir der analytischen Kunstarbeit der letzten Malergeneration verdanken, sind unsere Augen der Farbe gegenüber immer noch so gut wie hilflos, wenn es sich darum handelt, den sinnlichen Eindruck seelisch zu deuten, während in der Musik auch der musikalische Laie instinktiv den Gefühlswert bestimmter Rhythmen und konsonierender oder dissonierender Tonfolgen empfindet.

Unsere Zeit pflegt trotzdem auf ihr Farbenempfinden stolz zu sein, zumal gegenüber der Zeit des farblos antikisierenden Klassizismus vor hundert Jahren, und doch ist gerade in jenen Jahren strengster koloristischer Enthaltbarkeit der erste Versuch einer Ästhetik der Farbe geschrieben. Bezeichnend genug, wie ein Programm, lautet die Überschrift der sechsten Abteilung der Goetheschen Farbenlehre: „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“. In lockerer Folge ist da eine Reihe der feinsten psychologischen Beobachtungen zusammengestellt, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreitend und mit einigen abgerissenen Bemerkungen über den „allegorischen, symbolischen und mystischen Gebrauch der Farbe“ schließend.

Goethe hebt den reinen Lichtcharakter des Gelb, „das Heitere und Edle“ seiner Wirkung, das Unaussprechlich-Rätselhafte des lichten Blau hervor, das in seiner höchsten Reinheit „gleichsam ein reizendes Nichts“ sei, das nicht auf uns eindringt, sondern „uns nach sich zieht“. Goethe bemerkt den „Eindruck sowohl von Ernst und Würde als von Huld und Anmut“, den das Rot, den Eindruck befriedeter Ruhe, den das Grün auf das Gemüt des Menschen ausübt, und zeigt, wie diese Grundcharaktere der Hauptfarben sich weiter in den Mischungen und Verflechtungen der Farben selbst mischen und verflechten.

Immer wieder beim Durchblättern dieser mit der vollkommenen Ruhe und Sicherheit oft erprobter Selbstbeobachtung niedergeschriebenen Seiten empfindet man, wie tief unsere Zeit hier noch als Schülerin und Lernende verpflichtet ist, und manches Wort Goethes fällt wie ein erleuchtendes Schlaglicht auf die eigenen, vor Noldes Gemälden noch halb im Unbewußten gebliebenen Empfindungen.

Dem „Abendmahl“ schließen sich, in rascher Folge entstanden, die „Verspottung Christi“, „Pfingsten“, „Christus und die Kinder“, „Josephs Traumerzählung“, „Die klugen und die thörichten Jungfrauen“ an – alle nicht nur äußerlich durch das gleiche Breitformat, sondern bei aller Verschiedenheit des Stimmungsaus-

drucks und der Kompositionsanlage auch koloristisch und in der technischen Haltung eng zusammengehörig. Erst das Gemälde „Christus in Bethanien“, das diese Reihe abschließt, führt zu einer neuen Stufe hinauf.

Als eine Folge von Einzelgemälden entstanden, wirkt die ganze Reihe dieser religiösen Gemälde doch als eine künstlerische Einheit: wie die einzelnen Gesänge eines heroischen Epos – wie die Reimzeilen einer Strophe.

In der Folge sind dann aber wirklich mehrteilige, kompositionell unlöslich zu einheitlicher Bildwirkung verbundene Polyptycha entstanden: die dreiteilige „Legende der hl. Maria Aigyptiaka“ und das große neunteilige Werk mit der Kreuzigung im Mittelbild, acht Einzelszenen aus dem Leben Christi auf den beiden Flügeln.

Diese wandbeherrschende Gemäldegruppe ist in einer merkwürdig veränderten, freskohaft vereinfachten Technik aufgebaut. Sie verzichtet ganz auf die Sinnlichkeit des schönen oder energischen Pinselstrichs, auf den sinnlichen Reichtum des vielformigen Farbauftrags. Es wirkt, möchte man sagen, gar nicht mehr die Faktur, nur noch die abstrakte Monumentalität der großen Geste, die Farbe in ihrer absoluten Qualität.

Und die Farbe selbst hat in diesem großen Polyptychon auch einen anderen Charakter. War sie vorher weit vorherrschend warm, zu Rot, Orange und Gelb neigend, so überwiegen hier und in anderen Gemälden des gleichen Stils, den „Priesterinnen“ etwa, oder dem „Alten Pascha“, die kühlen Töne: Violett, Schwarz und ein ganz kaltes Blau. Ja, auch das Rot, wo es noch in breiten Flächen auftritt, hat seine alte Wärme, das Gelb seiner Sonnenverwandtschaft verloren. Man fühlt sich in eine andere Zone strengeren Ernstes versetzt.

Es ist nicht leicht, sich in diese neuen Farbenverbindungen hineinzu fühlen. Ganz bedeutend aber wirkt sogleich in jeder einzelnen Komposition hier und ebenso in den großen Farbenlithographien des letzten Jahres die ganz neue Gestaltung des von der alten

Kunst zum beinahe schon kanonischen Typus geformten Motivs. Die alten Schläuche sind mit neuem Wein gefüllt. Wie z. B. auf der Szene der „Geburt Christi“ Maria mit weit ausgestreckten Armen ihr rötliches Neugeborenes gegen den tiefblauen Nachthimmel hoch hinaufhebt, oder wie in der „Anbetung“ der älteste König sitzend das Kind im Schoß hält, während Maria selbst vor ihm mit den anderen Königen in die Knie gefallen ist, das ist ganz neu, und das wirkt zugleich ganz unwiderstehlich endgültig, weil hier alles dem Stoff anhaftende Literarische ganz überwunden, weil die intensivste Form für ein Gefühl gefunden ist.

Die außerordentliche, noch nicht einmal auf die religiösen Gemälde beschränkte malerische Produktion dieser Jahre wird von einer großen Zahl graphischer Arbeiten begleitet.

Im Jahre 1910 hat Nolde längere Zeit in Hamburg gelebt. Er hat damals im Hafengebiet selbst gewohnt, so daß auch nachts noch das Pfeifen und Brausen und Dröhnen des Hafenlebens ihn ganz umgab. Aus diesem völligen Eintauchtsein in die Atmosphäre dieses erstaunlichen Lebens- und Arbeitsorganismus entstanden die Radierungen und eine Reihe von Holzschnitten aus dem Hamburger Hafen, diese ganz prachtvollen Äußerungen eines unter der inneren Spannung eines künstlerischen Erlebnisses mit instinktmäßiger Sicherheit gestaltenden Temperaments. Die Technik ist im Vergleich zu den frühesten Blättern des Werkes einfach, der Technik der Radierungen von 1908 verwandt, aber von größerem Reichtum der Linie. Die Platten müssen in einem wahrhaft furiosen Tempo radiert sein. Der Schöpfungsakt wirkt sich in ihnen mit einer so unmittelbaren Kraft aus, daß man in dem magischen Liniengewirr die ursprünglichste Gestaltungskraft der Natur selbst an der Arbeit zu sehen meint. Es ist, als sei der Künstler nur ein dienendes Werkzeug dieses dämonischen Formwillens der Natur, der doch wieder nur den innersten Lebensenergien jedes Dinges zu Gestalt und Form verholfen zu haben scheint.

Und wie ist dabei doch allem seine unverwechselbare Individualität gewahrt; nirgendwo sonst als eben hier in Hamburg konnten diese Blätter entstehen. Sie sind über aller Wirklichkeit und stellen zugleich doch nur diesen einen eng begrenzten Fleck Wirklichkeit dar.

Das gleiche gilt von den während derselben Wochen entstandenen schwarzen Tuschmalereien. Wirklich beginnen diese Blätter alle schon ihre volle ästhetische Wirkung zu entfalten, ehe sich die energische Verteilung des Schwarz und Weiß dem Auge noch zu einem klaren Bilde der Szene geordnet hat. Es geht ein Lebensstrom von diesen Blättern aus, der ganz allein von der Wucht des Stichel- oder Pinselstrichs erzeugt wird.

Und wie in der Malerei setzt sich dann auch in der Graphik nach dem voll sich ausströmenden Pathos dieser „Hamburger Hafenlandschaften“ ein neuer Stil durch. Wie in dem großen religiösen Polyptychon wird das reiche sinnliche Leben der Oberfläche und der Linie, das die früheren Blätter so bezaubernd macht, auch in der Radierung und der Lithographie zu einfacherer Form vertieft. Es entwickelt sich in den religiösen und phantastischen Kompositionen der Jahre nach 1910 – „Christus unter den Schriftgelehrten“, „Saul und David“, „Salomon und die Frauen“, „Kranker, Arzt, Tod und Teufel“ – ein neuer, aus der rein gefaßten seelischen Bedeutsamkeit des Motivs gewonnener Stil der Darstellung.

Nolde selbst hat gelegentlich die zahlreichen Stilleben, zu denen wir auch die Maskenbilder und die exotischen Figuren rechnen dürfen, als Erholungsarbeiten bezeichnet, bei denen er, der reinen sinnlichen Gestaltungslust des Malens hingegeben, die Pausen zwischen den alle Kräfte aufs äußerste anspannenden religiösen Kompositionen ausgefüllt habe.

Doch scheint mir, sind sie weitaus mehr, weitaus mehr jedenfalls gerade in den letzten Jahren geworden.

Gleich bei dem ersten Bekanntwerden mit den Kunstarbeiten der primitiven Völker muß Nolde nicht nur von dem sinnlichen Reiz der ungebrochenen starken Farbe und der ursprünglichen

Großartigkeit der Form dieser Schnitzereien betroffen gewesen sein, er muß gefühlt haben, daß diesen bei aller scheinbaren Primitivität technisch wie formal in sich ganz vollendeten Kunstschöpfungen der Südseeinsulaner ein dem seinen innerlich irgendwo verwandtes Wollen zugrunde liege.

In der Tat ist ja bei diesen Naturvölkern wie bei ihm selbst die Kunst nichts weniger als nur das Produkt eines leichten Spieltriebes, sie ist vielmehr die starke und reine Ausdrucksform künstlerisch-religiöser Erregungen.

Was den gar nicht ironischen modernen Künstler diese exotischen Grotesken, die Maskenkunst der Südsee vor allem, so ernst hat nehmen lassen, und was ihn so tief an ihnen ergriffen hat, war die mystische Kraft der Empfindung, die zu einer über jede banale Wirklichkeitsform weit hinausgreifenden stilvollen Steigerung des Ausdrucks führte. Er fand hier ein wesentliches Stilmoment seiner eigenen Kunst in der naivsten und eindringlichsten Anwendung vor. Mit den namenlosen Schnitzkünstlern der Südsee traf er in der Erkenntnis überein, daß dem mimischen Ausdruck der Gebärde, der Gesichtszüge, in seiner höchsten Steigerung etwas schlechthin Groteskes, etwas der Maskenstarre innerlich Verwandtes beigemischt sei.

Er hat dann aber auch diese Dinge nie einfach übernehmen können, so wenig wie die Bühnenbilder des Reinhardtschen Künstlertheaters, er hat sie vielmehr stets über dem Feuer der eigenen Inspiration zu etwas ihm ganz allein zu eigen Gehörnden umgeschmolzen. Wenn er die Bühnenfiguren von dem Ambiente des szenischen Kulissenapparates befreite, gab er seinen Stilleben farbige Hintergründe, auf deren orchestraler Fülle die groteske Form ins Unheimliche gesteigert sich abzeichnet. Weiter ist deutlich zu bemerken, daß der Bezug zu dem echt Exotischen allmählich immer lockerer wird, wie er andere stilverwandte Dinge – geschnitzte Holzfiguren mittelalterlicher Altarschreine, schleswigsche Beiderwandwebereien, in denen sich frühmittelalterliche Textilornamente in erstaunlicher Stilreinheit bis heute erhalten haben, japanisches Kunstgewerbe – in die Stilleben-

kompositionen einbezieht, in denen dann bisweilen (wie in dem Gemälde „Weberei, Kopf, Plastik“) gar nicht literarische und darum dem Wort sich ganz entziehende, nur noch dem Gefühl zugängliche Empfindungsverbindungen mitschwingen. Endlich können ihm die gleichgültigen Nippes, die verwaschenen, bleiglasierten englischen Steinfigürchen der Königin Viktoria und des Prinzgemahls etwa, die als Erinnerung an eine Englandfahrt die Kommoden der schleswig-holsteinischen Schiffer schmücken, Anlaß zu einem Stilleben werden, in dem sich die Monumentalität der Form mit dem Raffinement zartester Farben verbindet.

Trotz des nicht nur kunstformalen, sondern auch seelischen Reichtums dieser Werke hat ein rohes und ganz oberflächliches Urteil, das auch in diesem Falle wieder nur das Äußerliche der Sujets sieht, gerade an diese Gemälde den lächerlichen Vorwurf eines bewußten Zurückschraubens der ästhetischen Forderung auf das Primitive, den Vorwurf des leichtfertigen Aufgebens unersetzlichen Kulturbesitzes knüpfen wollen. Als wären Shakespeares geistreiche Narren mittelalterlich-primitive Puppenspielfiguren.

Alle diese Dinge, die religiösen Kompositionen und die Stilleben im weitesten Sinne, bereiten endlich die freien Erfindungen der letzten Jahre vor.

Die „Priesterinnen“ und „Der alte Pascha“ wurden schon genannt. Hierher gehören aber auch Gemälde wie „Akte und Eunuch“, „Krieger und sein Weib“, „Mann und Weibchen“ und „Kopf“, in denen eine letzte Monumentalisierung des Psychologischen und des Empfindungsausdrucks in reiner Kunstform versucht wird.

Wie elementar die Wirkung dieser letzten Werke auf den unbefangenen Hingebenden ist, mag eine Äußerung über die Komposition „Mutter“ – eine sitzend ihr Kind ganz umfassende Frau – lehren: „Das ist“, wurde gesagt, und ich meine, des Künstlers ganze Meinung damit getroffen, „nicht eine Dar-

stellung der Liebe der Mutter zu ihrem Kind allein, das ist eine Darstellung des Mütterlichen überhaupt, wie es sich in der ganzen Natur, der beseelten und unbeseelten, äußert.“

Denkt man von diesen letzten Gemälden auch nur an wenige Jahre früher Entstandenes zurück, so scheint in der Tat jetzt eine Grenze des in dieser Richtung Möglichen erreicht zu sein.

Aber wenn irgendwo, so gilt es hier, sich zu bescheiden. Wie sagt doch Mephisto?

„Wo dieses Köpfchen keinen Ausweg sieht,
Stellt es sich gleich das Ende vor.“

Für den mit dem Herzen teilnehmenden Betrachter ist es ein ergreifendes Schauspiel, zu beobachten, wie die Kunst Emil Noldes und wie – ganz allein durch seine Kunst – der Künstler, den selbst nur ganz wenige kennen und der doch in keiner Weise von seinem Werk zu trennen ist, sich während des Verlaufs der letzten Jahre eine stets wachsende Zahl hingebungs-voller Freunde gewonnen hat.

Noldes ganz niederdeutsche, in sich verschlossene Natur und die Not der äußeren Verhältnisse haben ihn gezwungen, in dem leidigen, von so vielartigen Parteiungen zerrissenen Kunstleben Deutschlands parte per se stesso: eine Partei für sich selbst zu bilden. In seiner Einsamkeit aber ist er nun schon zu einer unwiderstehlich an innerer Kraft zunehmenden Großmacht herangewachsen, die man wohl bekämpfen und vielleicht in ihrer Bedeutung verkennen, aber nicht mehr ignorieren kann. Denn ein Werk von dieser inneren Logik und Geschlossenheit des Formaufbaues, von dieser inneren Ehrlichkeit und dieser quellenden Gesundheit trägt seine Notwendigkeit und sein Recht in sich selbst.

Selbst aus dem Impressionismus herausgewachsen, ist Nolde unvermerkt zum Exponenten aller der künstlerischen Kräfte geworden, die sich bereiten, das Erbe dieses großen Kunststils der jüngsten Vergangenheit anzutreten.

Daß sich der Anerkennung seiner Kunst trotzdem heute noch

außerordentliche Widerstände entgegenstellen, ist in der Natur der Sache begründet: geistige Evolutionen von solcher Tragkraft können sich nun einmal nicht ohne Zuckungen und Kämpfe vollziehen. Für ihre Zukunftsgeltung ist all das ganz ohne Belang. Wieder einmal vollzieht sich hier das Schicksal des Schaffenden.

„Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: das aber ist der Schaffende.

„Siehe die Gläubigen aller Glauben! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: das aber ist der Schaffende.

„Gefährten sucht der Schaffende und Miterntende: denn alles steht bei ihm reif zur Ernte.

„Gefährten sucht der Schaffende und solche, die ihre Sicheln zu wetzen wissen. Vernichter wird man sie heißen und Verächter des Guten und Bösen. Aber die Erntenden sind es und die Feiernden.“

Nolde ist vom Geschlecht dieser Schaffenden, unsere Jugend leistet ihm die Gefolgschaft — — —

„Unsere Jugend!“

Meine Damen und Herren, zu ihr habe ich selbst gehört. Denn nun muß ich Ihnen wohl oder übel ein Geständnis machen. Das, was ich Ihnen eben vorgetragen habe, ist nicht jetzt, sondern schon vor zwanzig Jahren niedergeschrieben unter dem starken Eindruck meiner ersten Berührung mit der Kunst Emil Noldes im Jahre 1912.*)

Daß ich auf diesen lange vergessenen und vergriffenen Aufsatz nach so langer Zeit zurückkomme, hat einzig und allein den Grund, daß ich versuchen wollte, Ihnen — wie bei unserer Besprechung des Impressionismus, so auch bei Nolde — den ersten

*) S. 57 bis 83 gedruckt als Aufsatz in „Zeitschrift für bildende Kunst“, Neue Folge, XXV, Heft 7, April 1914, S. 181 ff.

Eindruck zu vermitteln, Sie ganz an den Anfang der Bewegung zu stellen.

Und nun zum Schluß möchte ich Ihnen noch einen Brief Noldes aus dem Jahre 1904 vorlesen. Einen Brief, der über das Persönliche hinaus einen Begriff von der Lage des Künstlers in unserer Zeit überhaupt vermitteln kann.

Ich denke, einige von Ihnen werden während der letzten Spielzeit im Deutschen Schauspielhaus die „Heimkehr des Olympiasiegers“ gesehen haben.

Dann erinnern Sie sich gewiß auch der Szene des Besuchs des Bauunternehmers und seines Bankiers bei dem Olympiasieger. Sie bieten ihm – um ihn zu benutzen – die Stelle des Generaldirektors ihrer gemeinnützigen Gesellschaft an, sie bieten ihm Ehre und hohes Gehalt. Er lehnt ab: denn ein „Olympiasieger“ hat sein Ehrenwort gegeben, seinen Sieg nicht für schnöden Mammon zu verkaufen. Was ist Geld – Gehalt? Er zeigt auf seine Ehrenpreise, seine Lorbeerkränze, da verlassen ihn die beiden – nicht kopfschüttelnd, nicht verständnislos, nein, sie fliehen vor ihm wie vor einer ansteckenden, tödlichen Krankheit, wie vor einer gemeingefährlichen Monstrosität.

Und ist er das nicht? Er stellt sich außerhalb der scheinbar allverbindlichen Gesetze des ökonomischen Geschehens – er scheidet sich damit ab von Welt und Mitmenschen.

In derselben Lage ist heute der Künstler. Seine Vision, das dem ökonomisch Gültigen widersprechende Werkgesetz, dem er sein Werk und sein Leben unterstellt, scheidet ihn von den Menschen. Die eigentümliche Tragik dieser Situation aber kommt dann erst darin zum Ausdruck, daß der Künstler, der, nur dem Werk hingegeben, die Welt doch nicht entbehren kann, daß er – Bürger zweier Welten – in den tiefen Konflikt zwischen diesen beiden Welten hineingestellt und gleichzeitig an seine Idee und an die Bürgerlichkeit der realen Welt und an ihr ökonomisches Gesetz gebunden bleibt. – Wie er auch nur scheinbar für sich, in Wahrheit eben doch für diese Welt lebt.

So lautet der Brief von 17. Oktober 1904:

Sjellerupskow, Insel Alsen, 17. 10. 04.

Mein lieber Freund!

Meinen Dank für Eure liebe Karte aus München mit der Villa Stuck und Eure wohlgemeinten Worte, aber, verzeihe es mir – es klang mir entgegen wie greller Hohn, und grade jetzt gegenwärtig, weil unsere Lage so gar trostlos weder zum Leben noch zum Sterben gerichtet ist.

Meine geliebte Frau ist nach Berlin gereist in dem Glauben, an einem dortigen Variététheater Aufnahme und durch Singen Verdienst zu finden. Ihre Stimme hat sich durch viele Übung sehr vervollkommnet und klingt so jubelnd schön, so daß auch ich der Meinung bin, daß sie darin eine Naturgabe besitzt, welche uns in dieser mißlichen Gegenwart nützlich sein könne. Ich wollte so gern, daß ihr Mut, ihr tapferes Unternehmen mit Erfolg belohnt werde, aber leider, bisher ist sie nur hingehalten worden, ohne etwas Greifbares zu erreichen, – es sind morgen zwei Wochen, seitdem sie hier wegreste. An den größeren Etablissements will es nicht gelingen, an kleinere will sie so ungerne sich wenden, und mir wäre es auch schmerzlich unlieb, wenn es sein müßte, weil ihr lauterer Charakter so schlecht dorthin passen würde, es solle denn sein, daß im Gesang der Gegensatz wirken könne.

Ich schreibe es Dir, lieber Freund, alles genau wie es ist, so schwer es auch wird, die bittere Wahrheit niederzuschreiben, aber ich will nicht, daß Du möglicherweise auf Umwegen entstellte Tatsachen erfahren sollst. Auch hoffe ich, daß der frische Wagemut meiner geliebten Ada – glücklicherweise ist ihre Gesundheit so weit gediehen, daß sie es wagen durfte – Deine Würdigung finden wird, und daß Du es nicht anders, als durch die pure Not dazu gedrungen, deuten wirst. Wir wissen beide sehr wohl, daß, wenn meine Ada am Variété singt, einige alte Tanten die Hände ringen und sich bekreuzigen werden und möglicherweise meine liebe Frau zu verlästern suchen, ferner auch,

daß wahrscheinlich hier und dort ein Heim sich uns verschließt, aber dann – wir werden sie wohl entbehren können. In ihrer gutsituierten bürgerlichen Behäbigkeit sitzend, wissen sie nur wenig von den materiellen Kämpfen, welche die Ausübung einer hochstrebenden Kunst mit sich führt, und weniger noch von den seelischen Wallungen und den glühenden Empfindungen, die im Innersten den Kämpfenden durchfluten, und welche Opfer und Opferwilligkeit die Natur von dem Menschen verlangt, dem sie bei der Geburt ihre Gabe in die Wiege legte. –

Ich selbst sitze hier so ganz allein in dem weltfernen kleinen Fischerhause, gedenke wehmütig ihrer und folge ihr in den Berichten ihrer lieben Briefe. Durch unsere Briefe atmen wir und erhalten gegenseitig die Kraft und die seelische Freude, welche dazu gehört, um überhaupt leben zu wollen. Glücklicherweise auch besitzen wir beide Selbstzuversicht genug, um zu wissen, was unser Leben wert ist.

Bisher alle Tage habe ich meine Stunden gearbeitet, ich malte, bis mir die Sinne vergingen – aber schön habe ich gemalt. Jetzt aber ging mein Material zu Ende, und der Vierteljahreskredit, den ich beim Farbenhändler erbeten, ist abgelaufen; demnächst erhalte ich seine Rechnung. Im Jahre 1903 betrug mein Verbrauch an Material 750 M. In diesem Jahre habe ich wohl schon jetzt mehr als diese Summe verbraucht, weil ich so intensiv und glücklich gearbeitet habe und so viele Bilder gerahmt und in Kisten gepackt verschickt werden mußten. Auch Dir bin ich einen Betrag schuldig. Die Kleider werden zu Lumpen. Und meine Freunde bleiben in meiner Kunst hinter mir zurück. Zirkus verstehen alle Menschen, selbst der vollkommenste Straßelump, Ungebildete nur an einem leichten Lustspiel Freude finden, die Zahl nach oben hin wird immer kleiner.

Meine Bilder wandern weiter. Sie waren zuletzt in Köln ausgestellt. Die „Kölnische Zeitung“ nennt mein Licht grob und unnatürlich. – Mein schönes Licht! Eine Flensburger Zeitung schreibt über zwei hier in der Provinz wandernde Bilder, daß ich einen Hang zur greulichsten Mystik habe und „die aus der

unheimlichen Finsternis nur schattenhaft hervortretenden Figuren wirken wie eine spiritistische Erscheinung“. Du kennst beide Bilder in ihrem Anfangsstadium, „Räuberstube“ und „Sommernacht“. An dem letzteren, das tiefe, schöne Bild mit den farbigen Spätabendwolken, malte ich zwei Figuren, Mann und Weib, in die späte Abendstimmung hinein. – Aus diesen Kritiken spricht es mir deutlich genug zu, wie bedeutungsvoll meine Kunst ist und wie ich doch künstlerisch über allen diesen stehe, welche solches schreiben, aber – sie legen mir Balken in den Weg.

Mein lieber Freund, ich schreibe Dir dies alles nicht in der Meinung, daß Du mir weitere Hilfe gewähren sollst – Du hast mir ja deutlich geschrieben, was Du zu tun vermagst, und das tust Du ja – aber es drängte mich so dazu, an Dich zu schreiben, es tut so wohl und gibt dem Gemüt Erleichterung, wenn man sich einem lieben Freunde gegenüber aussprechen kann. Ich bitte Dich, mir verzeihen zu wollen, wenn einige Bitterkeit mit unterlaufen ist – es kann ja nicht gut anders sein.

Lieber Freund, Dein Maler

Emil Nolde.

V.

Wir haben Emil Noldes Entwicklung bis in die Zeit unmittelbar vor dem Kriege verfolgt und gesehen, daß sein künstlerischer Stil damals, ja eigentlich schon im Jahre 1909, als die ersten biblischen Bilder entstanden, vollkommen fertig ausgebildet war. Es ist mir so wichtig, darauf hinzuweisen, weil z. B. auch bei Oswald Spengler, ja sogar in dem Buch von Otto Westphal, „Feinde Bismarcks“, der Expressionismus ganz falsch – als Nachkriegerscheinung, ja eigentlich als Produkt der Revolution von 1918 aufgefaßt wird.

Gewiß, der Expressionismus ist auch eine revolutionäre Erscheinung, wie sich jeder Fortschritt im Geistigen explosiv, revolutionär und darum scheinbar zerstörend vollzieht, während er doch zerstörend und aufbauend zugleich ist.

Was aber zerstört wird, sind nur die schwächlichen, das Echte verkleinernden Zusätze, die sich an jedes Starke und Bedeutende ansetzen und es zu überwuchern drohen, nicht das Starke selbst. Der Expressionismus hat nicht Liebermann, Corinth, Slevogt umgebracht, sondern die kleineren Geister, die aus zweiter Hand gebenden Mit- und Nachläufer. Nie sind es diese Begleiter und Gefolgsleute, die „gelehrigen Schüler“, die eine geistige Entwicklung fortführen, sondern die schöpferischen Gegenspieler: Menzel gegenüber Chodowiecki und Schadow, Liebermann gegenüber Menzel – und so Emil Nolde gegenüber Liebermann.

Im Expressionismus besann sich die deutsche Kunst auf die tiefste Quelle des Deutschen: die gestaltende Phantasie.

Symptomatisch der unüberbrückbare tiefe Gegensatz im Menschlichen wie im Künstlerischen zwischen Emil Nolde und Max Liebermann, wie er bei der Refüsierung von 56 Gemälden von 27 jüngeren Künstlern bei der Berliner Sezessions-Ausstellung

1910 zu dramatischem Ausbruch kam, ebenso symptomatisch der Trennungsstrich, den die neue Kunst zwischen sich und allem Französischen zieht bei weiter Öffnung gegen alles Germanische: Hodler, van Gogh, Munch – ja bei Nolde besonders hervortretend auch gegen das Englische. (Unter den Bildstudien Noldes: neben Goya, Millet, Zorn drei Engländer: Constable, Whistler, Watts!)

Deutlich wird dieser Zug des Expressionismus gewiß nicht auf den ersten Blick, auch nicht in der Motivwahl etwa. Sie spricht sich aus in der verinnerlichten Auffassung alles Geschehens, in der ursprünglicheren, sagen wir ruhig, der allen „Milchseelen“ (Nietzsche) anstößigen „barbarischen“ Art der Gestaltung, die eine neue Erkenntnis des Wirklichen vorbereitete.

Nolde und die neben ihm Schaffenden bewähren und bestätigen durch ihr Werk die Wahrheit des Wortes Goethes an Riemer (26. III. 1814) „die Menschen sind nur so lange produktiv, in Poesie und Kunst, als sie noch religiös sind“.

Ich wünsche, daß Sie den Zusammenhang, die Einheit und die innere Bezogenheit des Werkes Emil Noldes erkennen. Daß Sie spüren, wie alles in diesem Werk einen in sich geschlossenen Bau bildet, ein in sich selbst ruhendes, sich selbst tragendes Gewölbe: daß die scheinbar leichten, so ganz zufällig und nebenher entstandenen Theaterfiguren ebenso wesentliche Elemente im Aufbau dieses Werkes sind, wie die Maskenbilder und die exotischen Stilleben und Phantasien, ja auch die skurrilen Erfindungen, die das im tiefsten Sinne dramatische Werk mit einer Art von bitterem, heftigem, aber auch ganz naivem, Shakespearischem Humor durchsetzen, der unlöslich zu ihrer Tiefe und Tragik gehört.

Das letzte Bild, das ich Ihnen vor acht Tagen zeigte, war das vor dem Kriege im Sommer 1913 entstandene Gemälde „Krieg“; ihm folgen im Spätsommer 1914 die „Trophäen der Wilden“ – das als zweites Kriegsbild gelten mag.

Lassen Sie mich Ihnen als literarische Parallele ein paar Strophen aus des gefallenen Georg Heym Gedicht „Der Krieg“ zitieren,

das in seinem schweren zähen Rhythmus von ähnlich grandioser
Düsterkeit und tiefer Glut ist (*Umbra vitae*):

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmerung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

.

Auf den Bergen hebt er schon zu tanzen an,
Und er schreit: Ihr Krieger alle, auf und an!
Und es schallet, wenn das schwarze Haupt er schwenkt,
Drum von tausend Schädeln laute Kette hängt.

Einem Turm gleich tritt er aus die letzte Glut,
Wo der Tag flieht, sind die Ströme schon voll Blut.
Zahllos sind die Leichen schon im Schilf im Schlaf gestreckt,
Von des Todes starken Vögeln weiß bedeckt.

.

Und die Flammen fressen brennend Wald und Wald,
Gelbe Fledermäuse, zackig in das Laub gekrallt,
Seine Stange haut er wie ein Köhlerknecht
In die Bäume, daß das Feuer brause recht. —

Nolde hat den Ausbruch des Krieges nicht in der Heimat erlebt, er überrascht ihn auf der Rückkehr aus der Südsee. Dorthin war der Maler über Rußland, Sibirien, China, Japan und zurück über Java und Birma als künstlerisches Mitglied einer wissenschaftlichen Expedition in die deutschen Schutzgebiete gegangen. Was trieb ihn hinaus? Nicht Mangel an innerem Erlebnisreichtum, auch nicht ein flacher Degout an der europäischen Zivilisation. Eher schon der Wunsch, sich von der Fülle innerer bedrängender Gesichte im Anblick einer ganz neuen fremden Wirklichkeit zu erleichtern, dann der Drang, die ganze Weite der Welt in sich aufzunehmen, als Entscheidendes: die unwiderstehliche Anziehungskraft, die auf jeden aus der Tiefe des Menschbewußtseins Lebenden die Urexistenz des Menschlichen, das Ursprünglich-Erstmalige der Naturvölker haben muß, das etwas so ganz anderes, viel Geheimnisreicheres und Erfüllteres ist, als gemeinsam unter dem falschverstandenen und abgegriffenen Wort

„primitiv“ vorgestellt wird. Das tiefe Menschbewußtsein und die Ahnung in ihm selbst verschüttet liegender, ins Unterbewußtsein verdrängter Urkräfte des Menschlichen, die nach Befreiung drängen.

„200 Rudimente trägt die menschenbiologische Gegenwart an ihrem Körper, wieviel die Seele trägt, sagt keine Zahl.“ (Gottfried Benn.)

Nolde hat es selbst versucht, auszusprechen, was ihn zu dieser Kunst der „Primitiven“ hinzieht:

„Unsere Zeit“, schreibt er, „brachte es mit sich, daß für jedes Tongefäß, jedes Schmuckstück und jede Figur, für alle Gebrauchs- oder Kleidungsstücke eine Zeichnung auf dem Papier entstehen mußte. Wir mögen nicht diese fern vom Material entstandenen Äußerungen. Mit dem Material in der Hand, zwischen den Fingern, entstehen diese Produkte der Naturvölker. Das sich äußernde Wollen ist Liebe zum Bilden. Die Ursprünglichkeit, der intensive, oft groteske Ausdruck von Kraft und Leben in allereinfachster Form, das möge es wohl sein, das uns die Freude an diesen Sachen gibt.“

Aber, wie gesagt, das andere kommt verschwiegen, weil eigentlich unausgesprochen, hinzu: Das Bewußtsein, daß in uns allen – zur Gestalt und Aussprache drängend, aber nur vom Künstler gestalt- und aussprechbar – die tiefe Vergangenheit der Menschheit schlummert. Daß wir mit unserem Unterbewußtsein noch an den letzten Ursprüngen des Menschlichen teilhaben – daß auch in den Götzenbildern der Wilden die Gottheit sich bezeugt.

Dies Gefühl war verlorengegangen, ob es gleich gerade bei uns aufleuchtet in den seltsamen Worten des spätmittelalterlichen Kardinals und Philosophen Nicolaus von Cues: „Omnes qui plures deos coluerant, divinitatem esse praesupposuerunt... Sicut enim albedine non existente non sunt alba, ita divinitate non existente non sunt Dei. Cultus igitur Deorum confitetur Divinitatem.“ – „Alle, die viele Götter verehren, sind zur Erkenntnis des Göttlichen durchgedrungen. Denn wie es ohne den Begriff

des Weißen das Weiße nicht geben würde, so ohne den Begriff des Göttlichen keine Götter. Kultus und Götterbilder beweisen das Göttliche.“

Halten wir also fest daran: es war keineswegs bei Nolde – wie vielleicht doch bei Gauguin und Pechstein – eine nachrousseauische Europamüdigkeit, eine Sentimentalität und Resentiment, was ihn in die Südsee trieb, sondern das starke Gefühl einer Empfindungsverwandtschaft in letzter Tiefe. Nicht Weichheit, sondern ursprüngliche Härte, nicht Neugier auf das Exotische, Fremdartige: sondern ein drängendes Suchen nach dem Primären, dem Ursprünglichen – letzter religiöser Humanismus.

Wie in dem Gemälde „Krieg“ das kommende Weltereignis vorgefühlt, vorgetastet zu sein scheint – ebenso, wie in dem merkwürdigen, im Frühjahr 1914 erschienenen „Tedeum“ von Carl Hauptmann –, so gibt es Gemälde von Nolde, die dieses Tiefengefühl des Urmenschlichen in ihm schon vor der Reise in die Südsee als vorhanden erweisen, wie z. B. das Maskenstillleben von 1911.

Sie wissen, daß Gesichtsmasken immer kultischen Ursprungs und nicht auf die wilden Völker beschränkt sind, daß in ihnen ein Völkergedanke sich äußert. Aus altheidnischer Überlieferung stammen die Maskentänze, die noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts als letzte Äußerung alten Natur- und Fruchtbarkeitskultes auch in Deutschland gefeiert wurden. Am bekanntesten vielleicht die Perchten im Salzburgischen, das Schembart- und Hüttlerlaufen. Ich erinnere Sie an Billingers „Rauhnacht“, an Ihre eigenen Fastnachtmasken. Unter diesem Gesichtspunkt einzureihen sind die „Mulattin“ von 1913, „Mann und Weibchen“, der „Krieger und sein Weib“, beide von 1912, und noch weiter zurück der exzentrisch flammende „Tanz um das goldene Kalb“ von 1910.

Jetzt taucht Nolde für Monate unter in diese fremde Welt, taucht ein in den Abgrund der Zeiten, die archaische Vorexistenz der eigenen Seele. Er hat damals draußen unter den wirklich

Wilden gemalt, aquarelliert, den Revolver schußbereit zur Seite, seine Frau mit dem Revolver dem Malenden den Rücken deckend. „Nie hatte ich unter solcher Spannung gearbeitet, aber es war so herrlich, alles, was ich vor Augen hatte, und als wieder das Schiff ruhig über die weite Fläche fuhr, da gingen die Blätter von Hand zu Hand, wir hatten an diesen so viel Freude“, heißt es in einem Brief (Mitte April 1914) von der Reise, und in einem anderen (März 1914): „Ich male und zeichne und suche, einiges vom Urwesen festzuhalten. Einiges möge auch gelungen sein. Ich bin jedenfalls der Meinung, daß meine Bilder der Urmenschen so echt und herb sind, daß sie unmöglich in parfümierte Salons zu hängen sind.“

Wie durch ein Wunder ist die künstlerische Ernte dieser Monate erhalten geblieben. Das ganze Gepäck der auf deutschem Dampfer Heimkehrenden wurde im Kanal von den Engländern beschlagnahmt und mit der Ladung in Southampton versteigert, von einem Warenhauskonzern angekauft; und dort fand sich 1921, zusammengerollt, alles noch wohlbehalten in dem Winkel eines Materialspeichers.

Welche Verbundenheit mit diesen Menschen spricht doch aus solcher Briefstelle (9. 10. 26): „Es ist der Künstler ein sensibles, licht- und lärmscheues Wesen, oft leidend, sich verzehrend in Sehnsucht. Die Menschen, fast alle, sind seine Feinde, die Freunde, seine nächsten, die schlimmsten. Wie eine Polizei sind sie dem Lichtscheuen, er sieht ihre Laterne. Der Teufel in ihm wohnt im Gebein, die Gottheit im Herzen. Wer ahnt diese Mächte, die sich streiten, und die entstehenden Konflikte! Hinter Mauern lebt der Künstler, zeitlos, selten im Flug, oft im Schneckenhaus. Seltsames, tiefes Naturgeschehen liebt er, aber auch die helle, offene Wirklichkeit, die ziehenden Wolken, blühende, glühende Blumen, die Kreatur. Unbekannte, ungekannte Menschen sind seine Freunde, Zigeuner, Papuas, sie tragen keine Laterne. Er sieht nicht viel, aber andere Menschen sehen gar nichts. Er weiß nichts. Er glaubt auch nicht an die Wissenschaft, sie ist nur halb. Wie die Sonne nicht kennt die Dämmerstunde, den Hauch, das

Zarte, den seltsamen Zauber dieser Stunde – wenn sie erscheint, ist alles längst scheu entflohen –, so kennt auch die Wissenschaft mit ihrer Lupe dies alles nicht.“

Jetzt werden Sie den Sinn dieser Lebensreise des Künstlers in die Südsee verstehen. Etwas Ähnliches hat ihn nach dem Kriege in europäische Länder gezogen, nach Spanien – wo er wohl auch Madrid und den Prado gesehen, aber in den Zigeunerdörfern bei Granada gelebt und gemalt hat. Aus dieser Breite und Tiefe des Welterlebens – nicht aus Büchern (Scheffels Ekkehard ist das einzige Buch, das er, damals als Lehrer in St. Gallen, ganz durchgelesen zu haben bekennt!) wachsen ihm die Gedanken über Welt, Leben und Kunst.

Sie müssen einiges davon hören:

Auf Seite 114 seines Buches „Das eigene Leben“ sagt er: „Die südlich geborenen Völker erfassen nur schwer das Dämmerige, Phantastische des Nordens, diese Stunden der Phantasieerregung, im Leben und in der Kunst.“

„Schönheit – und Schönheit; von Künstlern triebhaft geschaffen, widerstrebend von der Welt aufgenommen.“

„Es kann die Kunst sich nur dort vollends geben, wo annahmefähige Sinne vorhanden sind, und vielen Menschen ist nur wenig gegeben, ihre Sinne sind stumpf.“

„Auch der Sinn des Lebens mag diesen ein anderer sein.“

Seite 115. „Glauben ist stärker als Wissen. Macht ist mächtiger als Recht. Recht ist Dienerin der Macht. Ist auch Wissen Diener des Glaubens?“

Seite 78. „Der Künstler muß tief empfinden und scharf denken können; wenn diese Eigenschaften nicht vorhanden sind, dann ist er kein Künstler.“

So schrieb einst Ph. Otto Runge, 27. 1. 1802 aus Dresden, als ihm zu der Skizze seines „Triumph des Amor“ das Kompliment gemacht wurde, daß er recht ein denkender Künstler sei: „Kurios! Ob es auch wohl nicht denkende dergleichen gibt?“

Weiter: Seite 78. „Je größer die verliehene Künstlergabe, um so

weniger Ausbildung genügt; große Künstlernaturen finden unbeirrt ihren Weg.“

Und endlich die Anwendung von dem allem auf uns, die Aufnehmenden: „Der wenig empfindende und oberflächlich Denkende stellt an die Kunst keine großen Ansprüche, ihm gefällt, was er versteht, die Mittellinie.“

Seite 145. „Kunst, – gibt Kunst Glück? – Eines soll nur genannt sein: Die Kunst der Hellenen gab während ein paar Jahrtausenden der Menschheit unendlich viel Glück. Das Glück angehäufter Reichtümer, hiermit verglichen, verflog schnell wie Staub, und auch Weltreiche vergingen, nur ein bißchen Geschichte hinterlassend.“ –

Wohin hat Nolde nun die ganze Last der Begabung getragen?

Ich zeige Ihnen ein paar Entwicklungszüge von 1901 bis 1933:

I. Im Landschaftlichen: Heimat 1901–1902, Abendglut 1915, Pferde 1916, Nordermühle 1932.

II. In Blumen-Motiven: Garten 1906, Weiße Lilien 1915, Sonnenblumen im Wind 1926, Dresden, Reife Sonnenblumen 1933.

III. In an Exotisches anklingenden Phantasien: Akte und Eunuch 1912, Der Herrscher 1914, Schwarzer Teufel 1929.

IV. In Variationen des Themas Mutter und Kind: Frau und Kind 1914, Mutter und Kind 1916, Mutter und Knabe 1918, Familie 1931.

V. Endlich in biblischen Themen; und indem wir die Form, die Nolde ihnen gibt, mit anderen vergleichen, suchen wir nun zugleich zu einer näheren Bestimmung seines Mittelpunktes zu gelangen:

Wir vergleichen Noldes Abendmahl mit dem Lionardos da Vinci: Bei Lionardo der Moment: „Wahrlich, ich sage Euch, Einer unter Euch wird mich verraten“, Matth. 26, 21. Bei Nolde der Moment der Kelchdarbietung, Matth. 26, 27: „Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus, das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.“

Bei Lionardo ein Moment äußerer Spannung, nach außen gerichteter Bewegung, wie er in der lockeren, breiten, weit geöffneten, mit physiognomischen Kontrasten und ausladenden, kontrastierenden Gesten durchgeführt wird: Exposition, wortreiche Entladung, Ausbreitung, Hervorkehren der Persönlichkeit.

Bei Nolde von allem das Gegenteil: Nach innen gebannte, in die Seelentiefe zurückgetriebene – darum nicht weniger dramatische – Erregung, Wortlosigkeit, äußerste Sparsamkeit auch der Gesten, lautlose Versunkenheit, Kopf dumpf an Kopf gereiht. Nicht abwehrende Gegenäußerung, sondern Verstummen der individuellen Person, stumme Hinnahme des Unbegreiflichen dieses symbolischen Blutopfers „für Viele zur Vergebung der Sünden“, dieser letzten Vergeistigung uralten Menschheitsglaubens.

Und ein Neuerer? – Eduard von Gebhardt zum Beispiel. Was hatte die letzte Generation zu geben? Wir betrachten einen Christuskopf selbst von Thoma. Wie erklärt sich dies Versagen des gewiß ebenso deutschen wie sicher frommen Künstlers vor der doch auch selbstgestellten Aufgabe?

Kaum – wie Curt Horn*) meint – daraus, daß damals ein kultisches Bedürfnis nicht bestand, daß nicht die Kirche mit ihrem Kultus den Künstler trug. Das tat sie auch nicht im Jahre 1909. Der Grund ist vielmehr der, daß auch echte Frömmigkeit noch nicht die Wirklichkeit des religiösen Erlebnisses gewährleistet, und noch weniger die Kraft der Gestaltung dieses Erlebnisses verleiht.

Ein Bedürfnis war wohl da nach der Gestaltung des Christusbildes. Es muß gegen das Ende der 90er Jahre gewesen sein, da fand hier in Hamburg eine Ausstellung von etwa 30 Christusbildern lebender Künstler statt. Ich entsinne mich noch deutlich der feierlichen Herrichtung des Raumes und der Unzulänglichkeit der Gemälde: auch ein noch so dringendes Bedürfnis gewährleistet noch nicht die Kraft der Gestaltung.

Weiter: Wie Gebhardt durch ein halb neuzeitliches, halb re-

*) Das Christusbild unserer Zeit.

naissance-reformationshaftes Milieu das Überzeitliche der biblischen Ereignisse fühlbar zu machen versuchte, so sucht Fritz v. Uhde Unmittelbarkeit der Wirkung, indem er den Schauplatz seines Bildes „Lasset die Kindlein zu mir kommen“ entschlossen in die Gegenwart und in das Heute versetzt. Aber dieser Versuch führt höchstens bis zur poetischen Legende, nicht hinein in die Wahrheit des unzeitlichen, geistigen Ereignisses selbst, wie sie Nolde mit seinem Bilde des gleichen Themas (Hamburg) trifft.

Noch ein Vergleich zwischen Böcklins „Kreuzabnahme“ (1876), Corinths „Totenklage“ (1908) und Noldes „Beweinung“ (1916). Fragen wir nach den wirklichen Ahnen der Beweinung Noldes, so führt sie uns in die Zeit der echten Neugestaltung des christlichen Glaubens, in die Zeit der Neugestaltung des religiösen Erlebnisses durch Luther, in Luthers Zeit. Wir denken an Grünewald, an den Isenheimer Altar, die Beweinung in Aschaffenburg, an die Kreuzigung (Privatbesitz), dem in der symbolischen Gestaltung des Leidens „für Viele“ nur das Mittelbild von Noldes großem Polyptychon nahe kommt.

Endlich vielleicht das Schwerste von allem, der Vergleich des Dänen Joachim Skovgaard, „Christus bei Maria und Martha“, mit Noldes „Christus in Bethanien“.

Das Bild war als Leihgabe aus dem Besitz von Carl Georg Heise in Lübeck lange Jahre in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt und befindet sich jetzt im Museum in Chemnitz. Dort der Versuch, durch die monumentale Ruhe, die plastische Form der figürlichen Kontrastkomposition, das Spiel der Blicklinien zu wirken, – hier, auch im Gegensatz zu Noldes Abendmahl, Verzicht auf jede Durchbildung der Einzelform, alles auf die reine, reiche, fließende Farbe gestellt. Im Abendmahl: ein Chor eng aufeinander bezogener Charaktere; hier: bei ganz breiter Handhabung des Pinsels, der die Farbe in großen Flächen flüssig aufträgt, ein Nebeneinander von drei Figuren, die sich frei und leicht im hellen Raum regen und ausbreiten. Dort die tiefste seelische Konzentration, etwas in sich selbst schwer Gebundenes; hier eine heitere Geöffnetheit aller Poren, die visionäre Erhabenheit

der *gaya scienza*, „das fließende Licht der Gottheit“ – (Sie kennen die mystischen Visionen der Mechthild von Magdeburg?) – Gestalt und reine Farbe geworden, die Wärme, ja die sonnenheiße Glut der Farben, ein Feuerrot und ein Kirschrot, ein Gelb und ein Orange, Blaugrün und Blau und Grün, gekühlt durch das Violett von Marthas Haargebäude, diese schöne, befriedende Farbe, die auch in anderen Gemälden Noldes, schon in den „Feriengästen“, die gleiche Funktion wie hier zu erfüllen hat. – Fragen Sie in diesen Gemälden noch nach ihrer Legitimation durch „Schönheit?“ So gebe ich Ihnen noch einmal mit den Worten des Künstlers selbst die Antwort:

„Schönheit – Schönheit, vom Künstler triebhaft geschaffen, widerstrebend von der Welt übernommen.“

Wir kommen auf dieses Problem in weiterem Umfang noch in der letzten Vorlesung zurück.

Lesen Sie selbst bis dahin Noldes Briefe, die ich im Jahre 1927 im Furche-Verlag, Berlin, herausgeben durfte, und Noldes Selbstbiographie, die unter dem Titel „Das eigene Leben“ 1931 bei Julius Bard in Berlin erschienen ist.

VI.

In der letzten Stunde vor den Ferien bat ich Sie, Noldes Briefe und seine selbstgeschriebene Lebensgeschichte zu lesen. Kaum wage ich zu hoffen, daß viele es wirklich getan haben bei diesem herrlichen, pfingstlichen Fahrt- und Wanderwetter. Ich meine, daß das, was ich Ihnen an Bruchstücken aus beiden Büchern mitgeteilt habe, Sie nach dem Ganzen verlangend hätte machen müssen.

Erlassen bleibt Ihnen aber nichts! Ich beginne heute mit der Wiederholung meiner Bitte. Denn es ist meine festbegründete Überzeugung, daß diese Bücher zum Wertvollsten und Gewichtigsten unserer Nationalliteratur gehören. Vor allem „Das eigene Leben“, das ein Buch vom Leben und Sterben, vom Sterben und Leben ist. Geschrieben ist dieses Buch in einer neugeschaffenen eigenen Sprache, Wort- und Satzfügung, die bei aller Schwere und Rauheit von der bildhaftesten Klarheit und Festigkeit ist, weil sie kein Wort zu viel duldet, und weil kein Wort in ihr entbehrlich ist. Da drängen sich die Geschehnisse und die Gestalten. Die meisten vom Blut unseres Blutes, – einzelne ganz fremden, beinahe heimatlosen, verirrtten Blutes. Viele sind sorgsam durchgeführt wie Bildnisradierungen, andere nur holzschnitthaft mit breiten und derben Strichen und Flächen auf den Stock gezeichnet: Die Eltern, Vater und Mutter, die Brüder: Hans Nicolai und Leonhard und die eine Schwester, die Kindheitsspielen Mathis, Kreschen und Laß, Cornelius, Anton, Peter, Andreas, Hans Friedrich; die Lehrer: der Holzschuhmacher Thomas und der Küster Boysen, der Dachdecker Kloï Hasse, die lange Reihe der Knechte auf dem väterlichen Hof Nolde: Christian Rasmussen, Hans Jürgensen der Märchenerzähler, Kloï Spillmann der Trinker, Hans Trommelschläger, Hans Peter Kla-

genberg, der ehemalige heruntergekommene Hofbesitzer, Rasmus, Per Toysen, Per Ebbes, und die Mägde: Mette, Marie, Anne. –

Nur Namen? Mehr als Namen: lebendige Menschen, jeder mit seinem Charakter, seiner Art, seinem Lebensschicksal – und auch wieder namenlose ewige Wirklichkeit des Volkes. Sie selbst lange in Schatten versunken und doch lebendig in denen, die gleichen oder anderen Namens nach ihnen gekommen sind, wie andere, vergessenen und verwehten Namens, ihnen schon durch Generationen und Jahrhunderte vorangegangen sind. Ewige Menschheit.

Ich habe einmal, als wir Emil Noldes 60. Geburtstag dort oben in Seebüll begingen – der Hofstelle, auf der ehemals das Geschlecht Mommsens saß –, einen Tag mit ihnen gelebt und – einen Tag lang außerhalb unserer Tag- und Stundenrechnung – erlebt, in welchem Maße diese namenlose und ewige Menschheit in des Malers Werk gegenwärtig ist. Und dann weitet sich in Lebensabschnitten der Lebenshorizont: Flensburg, München, Karlsruhe, Berlin, St. Gallen, wieder München, Polling und Dachau, Paris, die Heimat, Kopenhagen und wieder Berlin – und jedesmal werden neue Schatten, von dem Zauberklang des Wortes berührt, für eine kleine Weile lebendig – die meisten wirklich vom frühen Tode, aus der Unterwelt wieder hervorgerufen, in der sie schon lang, lang vergessen schiefen. Denn erschütternd, ja eigentlich schauerlich ist es in diesem Buche zu erleben, wieviel Tod der nächsten Freunde, Verwandten und zeitweis Vertrauten um diesen einen dem Leben und Schaffen Erhaltenen ist, der selbst mehr als einmal auf dieser ersten Hälfte seines Lebensganges dem Tode verfallen schien, am Leben selbst zu vergehen, am Leben, seinem bitteren und harten, einsamen, unverständenen und qualvollen Leben zu vergehen drohte.

Nur soviel von diesem Buch, das als eine vollgültige künstlerische Tat neben dem künstlerischen Schaffen und dem Werk des wirklichen Lebens, notwendig zu ihm gehörig, steht.

Um ein Zweites bin ich von einem Ihres Kreises selbst gebeten. Sie erinnern sich, wir versuchten in der letzten Stunde Sinn und Eigenart des Noldeschen Werkes abzugrenzen und näher zu bestimmen durch den Vergleich seiner Bilderfindung und Gestaltung mit der Anderer, von Lionardo und Grünewald zu Böcklin, Thoma, Gebhardt, Uhde und Skovgaard. Nun wurde ich um einen Vergleich des Noldeschen Werkes mit dem Rembrandts gebeten.

Es gibt nach meiner Überzeugung genug des Vergleichbaren zwischen den beiden großen Niederdeutschen des 17. Jahrhunderts und unserer Zeit, und doch scheue ich mich, aus begreiflichen Gründen, den Vergleich zu ziehen.

Denn bei aller Vergleichlichkeit bleibt natürlich bestehen die verschiedene Zeitlage der Schöpfungen, die selbst bei der Annahme gleicher absoluter künstlerischer Qualität dem älteren Werk den durch nichts auszugleichenden Vorrang seines Alters gibt. Rein materiell, da es eine Tatsache ist, daß, wie vorzüglicher Wein, richtig behandelt, alternd höheren Gehalt gewinnt, so auch Kunstwerke alternd in ihren noch im Atelier selbst nach alten Vorschriften aus den Grundstoffen zerstoßenen und angeriebenen, vorkabricklichen und vorchemischen Farben sich veredeln und vertiefen – geistig insofern, als sich jedem bedeutenden Werk alle Empfindungen der einander folgenden Generationen gleichsam einverleiben, so daß wir in ihnen unbewußt ihre Geistesgeschichte und Geisteswirkung auf die Folgezeit bis zu unserer Gegenwart hin als hinzutretenden Wert miterleben.

Die Noldeschen Landschaften „Pferde“ von 1916 und „Nordermühle“ rücke ich nicht um der motivischen, sondern, ich möchte sagen, um der seelischen und menschlichen Verwandtschaft willen mit Rembrandts Gewitterlandschaft und seiner Mühle zusammen, weil sie aus dem gleichen Vorgefühl dem Geheimnis der Natur gegenüber entstanden sind.

Und ebenso zwei historisch-biblische Szenen: Noldes Herrscher (1914) und Rembrandts David und Saul, Noldes Grablegung (1916) und Rembrandts Anatomie (1656).

Wundern Sie sich nicht zu sehr darüber, daß ich hier über Kreuz Profanes und Biblisches vergleiche: den „Saul“ Rembrandts mit dem „Herrscher“ Noldes, – Noldes „Grablegung“ mit Rembrandts zweiter „Anatomie“. Es handelt sich bei einem solchen Vergleich nicht um den Gegenstand, das dargestellte Ereignis oder Märchen, nicht um den Inhalt, sondern um die Auffassung, um den menschlichen Gehalt und um die Auffassung und Gehalt seh- und fühlbar machende künstlerische Behandlung. Und da scheint mir allerdings die Möglichkeit des Vergleichs gegeben. Auch bei „Grablegung“ und „Anatomie“. Denn in keinem der großen und berühmten Hauptwerke, weder in der „Anatomie des Dr. Tulp“ noch in der „Nachtwache“ noch in den „Staalmeestern“, kaum im „Barmherzigen Samariter“, in der „Judenbraut“ oder der „Heimkehr des verlorenen Sohnes“ rührte Rembrandt so an letzte Tiefe mitleidender barmherziger Menschlichkeit, wie in diesem einen und aus einem Brande 1723 nur als Bruchstück erhaltenen kostbaren Vermächtnis seines Künstlertums.

Und nun zu dem dritten, dem eigentlichen Thema dieses Vortrages: Motiventwicklung und Motivgestaltung bei Nolde.

Es ist eine sich wiederholende Erscheinung, daß große Menschen, große Künstler bisweilen schon in ganz frühen Taten und Werken andeutend das letzte Ziel ihres Wollens und Vermögens bezeichnen. Daß gleichsam in ihren ersten Schöpfungen das ihnen selbst vielleicht noch dunkle Ziel im Keim potentiell, latent enthalten ist.

Solche Zielbezeichnungen können sich im Lebenswerk eines Künstlers auch für einzelne Entwicklungsabschnitte wiederholen. Ein solches vorausgreifendes Werk ist wie ein vorausgeworfener Ball oder Speer, dem der, der ihn weit sich selbst vorausgeschleudert hat, nachläuft.

Diese Bedeutung möchte ich im Werke Noldes zehn ganz frühen, im Jahre 1906 ohne eigentliche Beziehung aufeinander entstandenen Holzschnitten kleinen Formats zuerkennen, im Katalog von Noldes graphischem Werk von Gustav Schiefeler unter Nr.

6–15 verzeichnet. Nolde hat die Blätter später in Erkenntnis ihrer Bedeutung und quellenmäßigen Zusammengehörigkeit selbst zu einer Folge vereinigt. Schon die Titel sind bezeichnend, weil sie den weiten Raum des späteren Werkes wie mit Grenzsteinen bezeichnen: „Madonna“, „Prinzeß und Bettler“, „Mäusefallenmann“, „Der große Vogel“, „General und Diener“, „König und Narr“, „Sturm“, „Gefangene“, „Mädchenfantasie“, „Verzweiflung“.

Da ist also bereits das Biblisch-Religiöse, das Phantastische, das Grotteske, das Skurrile, das dramatische Gegenüberstehen, ja Sich-Bedrohen, Mensch und Natur im Aufruhr, reine, hellsichtige Versonnenheit, und gewalttätiger Ausbruch der Leidenschaft.

Motive werden hier zum erstenmal angeschlagen, die später, graphisch und malerisch neu und reicher ausgebaut, wiederkehren – andere, die fast die ursprüngliche Form bewahren, wie der „große Vogel“ in einem späteren Gemälde, die „Madonna“, die Nolde in ganz ähnlicher Gestalt später in einem Mosaik groß wiedergab, in reichstem, strahlendstem steinernem Farbenkleid gegenüber der Schwärze des erstmaligen Holzschnitts.

Ich kann Ihnen nur einige dieser Blätter im Lichtbild zeigen. „Mädchenphantasie“ und „Gefangene“ (1906): Beachten Sie die kleinen, in der „Mädchenphantasie“ plötzlich märchenhaft lebendig werdenden und mit grotesken Gliederwürfen tanzenden Puppen, Vorahnung und Keimzelle für den „Tanz um das goldene Kalb“ (1910), für die „Kerzentänzerinnen“ (1912) und noch für die nach einem Erlebnis der großen Reise erst im Kriege entstandenen „Birmanischen Tänzerinnen“ (1917).

Ähnlich kündigt sich in anderen Blättern – „General und Diener“, „Der große Vogel“, „König und Narr“ und „Mäusefallenmann“ – späteres an: Märchenhaftes und Spukerscheinungen, die dann in Gemälden zu endgültigen Formungen von Ausgeburten uralter, im Mystischen wurzelnder Volksphantasie werden; und da ist vor allem schon so früh ausgeprägt das dramatische Temperament des Künstlers. Und nur so, als Bild-dramatiker von höchster Gestaltungskraft ist Nolde in seiner letzten Tiefe zu verstehen.

Das dramatische Leben, z. B. der „Seltsamen Unterhaltung“ (1916), der „Erregten Menschen“ (1923) und des „Schwarzen Teufels“ (1929), dieses Spannungserfüllte, das zwar oft – ähnlich wie Böcklins Zwitter- und Märchenerfindungen – als ein außerkünstlerisches, als ein literarisches Element von den Vertretern der absoluten l'art pour l'art-Kunst abgelehnt und kritisiert worden ist, bleibt fast in allen Fällen frei von aller den Raum des Bildkünstlerischen überschreitenden erzählbaren Novellistik, weil es sich fast überall in der farbigen Bildform darstellt. Dieses geheime dramatische Leben durchsättigt, durchbrodelt bisweilen sogar die scheinbar ganz reine und helle Zuständlichkeit des Stilllebens: „Weberei, Kopf und Plastik“ (1913), dessen einzelne Bildelemente sich aus den heterogensten Erlebnissen des Auges und des Gefühls zusammengefunden haben: dem heimisch-schleswigschen Beiderwandgewebe mit den altorientalischen und mittelalterlichen Symbolen des Lebensbaumes, des Einhorns, des seine Jungen mit dem eigenen Blut nährenden Pelikans, der kleinen ägyptischen Kalksteinfigur, wie sie in zwei Varianten in der ägyptischen Abteilung des Berliner Museums steht, und einem archaisch-griechischen Kopfkännchen, das sich vor dem durchschnittlichen Besucher wohl auch in der Tausendzahl griechischer Vasen des Berliner Antiquariums versteckt. –

Dramatik muß nicht unbedingt pathetisches Gegenüber bedeuten wie etwa in den „Bühnenfiguren“ (1910), die vielleicht auf Hebbels „Judith“ zurückgehen. Sie kann sich stiller vollziehen, wie in der anderen, shakespearischen Szene des „Theater“ (1911).

Diese Dramatik kann immer tiefer, tief zurücksinken, so daß nur noch das Schmerzhaft-Spannungsvolle der Leib-Seelen-Beziehung in dem regungslosen Verharren der vibrierend erstarrten Leiber und Wesen gemalt wird, wie eben in „Mann und Weibchen“ (1912) oder „Krieger und sein Weib“ (1912), und mit noch größerer Vereinfachung, Beschränkung, Vertiefung und Durchseelung in „Bruder und Schwester“ (1918) und „Mann und junge Tochter“ (1926).

Es ist ja dies der nach innerem Gesetz sich vollziehende Gang aller hohen Kunst, der hier beschritten wird, vom Überschwänglichen zum hoheitsvoll Gefaßten, vom Hochpathetischen zum regungslos Empfundnen vorzudringen, Seelenströme statt Bewegungsformen zu gestalten, die Mittel zu vereinfachen, den Sinn immer mächtiger und eindeutiger hervorzuheben, von „Christus und die Kinder“ (1910) zum „So Ihr nicht werdet wie die Kinder“ (1929), von der „Maria Ägyptiaca“ (1912) zur „Sünderin“ (1926).

Wir wollen ein Kompositionsmotiv, das in Noldes Malerei eine bedeutsame Rolle spielt, in seiner Verwurzelung und seinem Wachstum noch etwas eingehender verfolgen. Vielleicht wissen Sie aus seiner Lebensgeschichte, daß er sich als Lehrer an der Gewerbeschule in St. Gallen die Mittel erwarb, um als freier Maler eine Reihe von Jahren zu arbeiten, durch die Erfindung und den Selbstverlag einer Ansichtspostkartenserie, in der er die Schweizer Schneeberge: Jungfrau, Mönch und Eiger, die Mythen, die zackige Bergwand am Nordhang des Lötschentals, mit menschlichen Gesichtern unter Schnee- und Eishauben darstellte. Wir sind heute sehr geneigt, über diesen scheinbaren Kitsch zu lachen. Aber hören wir Nolde selbst: Er spricht davon, daß er mit der damals begründeten „Jugend“ Beziehung gesucht habe: „Ein paar Postkarten mit Bergbildern, die ich, während meiner Fahrten zeichnend, mit Grüßen an Freunde gesandt, schickte ich auch hin, und Dr. Hirth schrieb mir antwortend begeisterte und begeisternde Briefe, zwei Postkarten wurden reproduziert („Jugend“ 1896, Nr. 11, S. 168–169), und dann kamen täglich unendliche Anfragen der Sammler, dringend mit Mitteln suchend, welche zu bekommen. Was nun tun, überlegte ich, und: sie drucken lassen, war der Entschluß. 2000 Franken Ersparnisse hatte ich und 2000 Franken Kredit. In München erfolgte der Druck. Innerhalb zehn Tagen waren 100 000 Karten verkauft und mir alltäglich 1000 Franken freier Verdienst. Die

Auflage aber war dahin, und bald erschienen zu Hunderten stümperhafte, eklige Plagiate, die frische, schöne Idee verunreinigend.“ – Vielleicht hatte Georg Hirth doch tiefer und richtig gefühlt – nicht nach der Konjunkturstimmung der Ansichtspostkartensammler von damals. Denn diese halb ernsthaften, halb schnurrigen Postkartenbilder voll Witz und Humor, voll „Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung“ waren nicht nur Eingebungen einer Laune, vorübergehender Stimmung, sie sind hervorgewachsen aus dem ersten harten, ernststen Malversuch: „Ich hatte nie einen Maler malen gesehen“, schreibt Nolde, „kaufte aber in Zürich eine lange, große Leinwand, einige wenige Millimeter breite Pinsel und malte ein großes Bild, die „Bergriesen“, während zwei Jahren daran arbeitend“.

Ich frage mich: hättest du damals, im Jahre 1896, in diesem Bilde die künftige Größe und Bedeutung des Künstlers erkannt? – und ich zweifle.

Und doch: Hier ist Ursprünglichkeit, Gestaltung einer sich unabweisbar ans Licht drängenden Zwangsvorstellung, Gestaltung eines zwingenden Gefühls in der grotesken Zauberszene dieser Riesenverschwörung. Verfolgen wir, was daraus entstand: 1901 und 1904 zwei Bilder „Die Bauern“; dichtes im Rund Beisammensitzen, Reden mit kurzen, schweren Worten, dumpfes, versunkenes Schweigen; anders als in den Bergriesen ist in diesen beiden Gemälden Beziehung zur Zeitmalerei deutlich erkennbar, ja, wenn man will, unmittelbare Beziehung zur Münchener Zeitmalerei. Dahinein aber senkte sich nun, scheinbar ohne jede äußere Vorbereitung, nur einem inneren Anstoß folgend, das religiöse Erlebnis als wachgewordenes mütterliches Vermächtnis, wie es von Mund zu Mund, von Herz zu Herz vermittelt war; und mit einem Schlage verändert sich auch das künstlerische Bild, der Stil. Wie die „Bergriesen“, so stehen auch die nun in einer raschen Folge gemalten ersten biblischen Bilder in ihrer künstlerischen Form außerhalb des impressionistisch bestimmten male-
rischen Zeitproblems, außerhalb alles Zeitgültigen, Zeitgeforderten. Sie sind wie ein gewaltiger Sprung, heraus aus jedem

Zeit- und Stilzusammenhang, aus jeder entwicklungsgesetzlich begründeten Tradition. Sie waren bei ihrem Entstehen nicht Erfüllung eines schon von vielen empfundenen Bedürfnisses, Erfüllung des Bedürfnisses nur des einen, der sie schuf.

Darin liegt die instinktive Abwehr begründet, die diese ersten religiösen Gemälde Noldes zur Zeit ihrer Entstehung fanden. Darin, in ihrer Außerzeitlichkeit aber liegt auch zugleich, wenn ich nicht irre, das Geheimnis ihrer nun dauernd wachsenden und sich ausbreitenden Wirkung.

Das Bedürfnis des einen ist Bedürfnis vieler geworden.

Und nun verstehen Sie das folgende nicht falsch. Halten Sie es nicht für eine Profanierung, wenn ich diesen biblischen Bildern sehr hohen Stils zwei ganz schlichte, ganz handwerkliche, kunstlose (scheinbar ganz kunstlose) bayerische Hinterglasmalereien bäuerlicher Herkunft gegenüberstelle. Ich tue es, um zu erproben und selbst zu prüfen, ob nicht in dieser Bauernkunst wirklich ein Gefühlsmoment, wenn auch durch oftmalige Ausmünzung abgeschwächt und gleichsam abgenutzt, enthalten ist, ähnlich dem, das in Noldes biblischer Kunst nur eine Wiederherstellung und eine letzte Vertiefung erfahren hat.

Und weiter schließe ich nun den biblischen Bildern ein scheinbar ganz profanes, das zwei Jahre nach „Pfingsten“, „Abendmahl“, „Verspottung“ im Jahre 1911 entstandene Gemälde „Feriengäste“ unmittelbar an. Denn dieses Bild in seinem märchenhaft strahlenden Farbenglanz hat tiefen symbolischen Gehalt, der es über das Profane hinaushebt. Es ist darin die Tiefe und Lautlosigkeit der heißen Stunde des Pan:

„Das ist die üppige Sommerzeit,
Wo alles so schweigend blüht und glüht,
Des Juli stolzierende Herrlichkeit
Langsam das schimmernde Land durchzieht.
Ich hör ein heimliches Dröhnen gehn
Fern in der Gebirge dämmerndem Blau.
Die Schnitter so stumm an der Arbeit stehn,
Sie schneiden die Sorge auf brennender Au.“

Gottfried Keller „Zur Erntezeit“.

Um den kühlen, blauen Kübel mit weißer Milch sind die Menschen gelagert, um das Allnährmittel, den erhaltenden Lebensstoff, den das Leben geheimnisvoll aus sich selbst erzeugt, den Zauber- und Wundertrank der lebendigen Natur. –

Am 12. Dezember 1826 geht zwischen Goethe und Eckermann das Gespräch um ein Madonnenbild „Die Entwöhnung“ von Correggio. „Ja“, sagte Goethe, „das ist ein Bildchen! Da ist Geist, Naivität, Sinnlichkeit, alles beieinander. Und der heilige Gegenstand ist allgemein menschlich geworden und gilt als Symbol für eine Lebensstufe, die wir alle durchmachen. Ein solches Bild ist ewig, weil es in die frühesten Zeiten der Menschheit zurück- und in die künftigen vorwärtsgreift.“

Noch deutlicher finde ich das, was ich andeuten möchte, an einer anderen Stelle, in einem Wort des 82jährigen Goethe ausgesprochen (29. Mai 1831). Eckermann berichtet darüber: „Man hatte mir in diesen Tagen ein Nest junger Grasmücken gebracht, nebst einem der Alten, den man in Leimruten gefangen. Nun hatte ich zu bewundern, wie der Vogel nicht allein im Zimmer fortfuhr seine Jungen zu füttern, sondern wie er sogar, aus dem Fenster freigelassen, wieder zu den Jungen zurückkehrte. Eine solche, Gefahr und Gefangenschaft überwindende elterliche Liebe rührte mich innig, und ich äußerte mein Erstaunen darüber heute gegen Goethe. „Närrischer Mensch!“, antwortete er mir lächelnd bedeutungsvoll, „wenn Ihr an Gott glaubtet, würdet Ihr Euch nicht verwundern.“

Ihm ziehmt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.
So daß, was in ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermißt.

Bestellte Gott den Vogel nicht mit diesem allmächtigen Trieb gegen seine Jungen, und ginge das gleiche nicht durch alles Lebendige der ganzen Natur, die Welt würde nicht bestehen können. So aber ist die göttliche Kraft überall verbreitet und die ewige Liebe überall wirksam.“

„Mutter und Kind“ und „Weißes Mutterpferd“ (1916), ich

glaube, man darf auch diese Gemälde Noldes unter solchem Symbolaspekt sehen. –

Aber Eckermann fährt noch fort:

„Eine ähnliche Äußerung tat Goethe vor einiger Zeit, als ihm von einem jungen Bildhauer das Modell von Myrons Kuh mit dem säugenden Kalbe gesandt wurde: „Hier“, sagte er, „haben wir einen Gegenstand von der höchsten Art; das die Welt erhaltende, durch die ganze Natur gehende ernährende Prinzip ist uns hier in einem schönen Gleichnis vor Augen. Dieses und ähnliche Bilder nenne ich die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes.“

Uns aber schiebt sich in dem Begriff, in dem Wort „Instinkt“ gar zu leicht eine Wand vor die richtige und tiefe Erkenntnis, dies Wort, das doch nur eine Wechselmarke, ein Schall, ein Nichts ist gegenüber dem Wesentlichen, das es meint und so leicht verdunkelt: „Unser bißchen Gehirn“, sagte Nolde (S. 112), „wer darauf sich etwas einbildet, bekennt seine Beschränkung – Instinkt ist zehnmal mehr als Wissen.“

Nur Andeutungen, meine Damen und Herren, konnte ich Ihnen geben, nur ein paar erste Hinweise. Schwer fällt mir auf die Seele, daß vielfach mehr vom Motiv als seiner Darstellung, mehr vom Gehalt als von der Form die Rede war. Unvollkommenheit der Sprache, Unmöglichkeit, dieses Letzte, Eigentlichste des künstlerischen Geschehens und Seins überhaupt in Worte zu fassen! Sie kennen das Künstlerwort: „Wenn ich es hätte sagen können, hätte ich es nicht zu malen brauchen.“ Wie sollen nun wir das Gemalte – weil nur Malbare – aussprechen?

Suchen Sie nun weiter, und suchen Sie selbständig einzudringen in das Werk dieses uns geborenen Künstlers.

VII.

Mit der Betrachtung des künstlerischen Lebenswerkes Emil Nolde und der Künstler der ehemaligen Dresdner Künstlervereinigung „Brücke“, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, treffen wir auf den Kern des Problems der Geltung und Bedeutung der gegenwärtigen deutschen Kunst: gibt es heute oder gibt es seit der Epoche des französisch-europäischen Impressionismus überhaupt noch eine deutsche Kunst, wert dieses Namens, eine Malerei, bedeutend genug in und durch sich selbst, um der Malerei vergangener Zeiten an die Seite gestellt zu werden?

Diese Frage ist nicht nur gestellt, sondern verneint worden, so seltsam und unbegreiflich es für jeden klingen muß, der das geistige und künstlerische Leben seiner Zeit seit einem Menschenalter aus seinen Quellen miterlebt hat.

Meier-Graefe hatte allerdings in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Norden in Munch die Quelle der Erneuerung auch für die deutsche Kunst mit richtigem Instinkt erkannt; als aber die Brunnen dann ein Jahrzehnt später in Deutschland selbst aufbrachen, war ihr frisches Quellwasser dem Alternden – ebenso wie dem alternden Lichtwark – doch zu jung, zu stark. Er wurde zum Lobredner der Vergangenheit, bis heute Verkünder und Verfechter des französischen Impressionismus, mit dem ihm das Ende gekommen schien – trotz van Gogh. Schon vor dem Kriege hat er ausgesprochen: Europa treibe einem Zeitalter der Barbarei entgegen. Er zieht den Vergleich mit der Epoche des Julianus Apostata: „Julian suchte gewaltsam die Völker zum Schönen zu bekehren, stellte die Altäre wieder her und zwang die zügellose Menge zu freudlosen Opfern. Er ging unter. Wollte heute ein Fürst, und wäre er der Beherrscher eines Weltreichs, die

Völker dem Materialismus entreißen, würde es ihm nicht anders ergehen.“ („Wohin treiben wir?“, S. 114.)

Es ist das gewiß ein Vergleich von pikantem Reiz. Aber was ist „das Schöne“? Sind Schönheit und Idealismus korrespondierende Tatsachen?

Nach dem Kriege, unter dem verwirrenden Eindruck der trüben Welle eines expansiven Expressionismus aus zweiter Hand, in dem sich die durch vier und ein halbes Jahr aufgestaute und zurückgedrängte Kraft und Sehnsucht, mit den Schreckenserlebnissen des Krieges verbunden, gewaltsam entlud, mehren sich die Stimmen.

Bei Oswald Spengler kann man das in seiner Ungerechtigkeit und Maßlosigkeit wahrhaft groteske Urteil lesen: „Was heute als Kunst getrieben wird, ist Ohnmacht und Lüge, die Musik nach Wagner so gut wie die Malerei nach Manet, Cézanne, Leibl und Menzel.“ (Untergang des Abendlandes I, S. 397.) Und der vereinsamende Liebermann äußert sich in seinem urwüchsigen Berlinisch: „Ich finde die heutige Malerei dämlich. Nachwuchs? Ich sehe keinen. Von den jungen Franzosen gefällt mir Braque und ...“ – aber eines zweiten Namens kann er sich schon gar nicht mehr erinnern.

Aber auch andere, die es besser wissen könnten, besser wissen müssen, urteilen nicht anders. Nur eine Probe noch: „Die geistigen und künstlerischen Moden dieses Jahrzehnts (1920–1930) – Expressionismus und Jazz, Schwarmgeisterei und neue Sachlichkeit – sind schon längst verwelkt und verscharrt.“ (Ernst Robert Curtius, „Deutscher Geist in Gefahr“, 1932.)

Weiß Gott! Deutscher Geist in Gefahr!

Aber wir?

Wir leben, und die Jüngeren unter uns, diese jetzt aufgerufene Jugend, sie hat ja ihr eigentliches Leben erst vor sich.

Aus dieser einen unbestreitbaren Tatsache unserer lebendigen geistigen Existenz als der „ersten aller Eigenschaften“ wächst uns der Glaube zu. Denn wir sind in uns selbst dessen gewiß, daß dieses unser Leben, daß diese „Existenz“ selbst ein Schöpfe-

risches ist, ein Neuwerden in beständiger Metamorphose, daß Leben ohne Geist nicht einmal gedacht werden kann.

Und wir wissen darum auch, daß, weil die Wirkung des Geistes mit der Existenz selbst gegeben ist, auch die Kunst als das sichtbare Spiegelbild des Geistes fortbestehen muß.

Fragt sich nur, wo und in welcher, vielleicht tieferen Schicht des Lebens und in welcher, vielleicht in ihrer Bedeutung nicht so gleich erkennbaren Gestalt.

Denn wie das physische Leben sich nur in beständiger Wandlung vollzieht, so lebt auch die künstlerische Form in beständiger Metamorphose, und nichts wäre widersinniger, als wenn man in irgendeinem Augenblick dieser Lebensentfaltung die eben herrschende Form als endgültig und ewig verbindlich setzen würde. Denn damit wäre dem Leben als Leben selbst widersprochen.

Diese Metamorphose der künstlerischen Form kann sich auf zweierlei Art gleich legitim vollziehen. Fast unmerklich, so daß eine Folge von Generationen bei der immer reicheren Ausgestaltung des einmal konzipierten Weltbildes zusammenwirkt, wie wir es während der letzten Jahrzehnte – ja, ganz ins Große gerechnet, während der letzten Jahrhunderte seit Renaissance und Reformation erfahren haben. Die Entwicklung kann aber einmal auch auf den kritischen Punkt gelangen, von dem eine organische Fortentwicklung in gerader Richtung nicht mehr möglich erscheint, wo der Fortgang des Lebens sich in scheinbarem Widerspruch zu dem bezeugen muß, was durch Jahrzehnte, vielleicht durch Jahrhunderte Geltung hatte: im scheinbaren Setzen eines ganz neuen Beginns. Denn auch das anscheinend noch so losgelöste Neue bleibt dem Vergangenen durch unzählige geheime Verbindungsfäden verbunden.

Ein solcher kritischer Moment erster Ordnung war für das Leben der europäischen Kunst mit den Jahrzehnten um die Wende des Jahrhunderts erreicht. Als Weltanschauung und als künstlerischer Ausdrucksstil hatte der Impressionismus den Höhepunkt erreicht, ja schon überschritten, den Punkt, wo die Gefahr brennend wurde, daß Stil zur Konvention, Form zu Formel erstarrte.

In eben diesem Augenblick traten aber auch schon die neuen gestaltenden Kräfte, unabhängig voneinander und doch auf einen Punkt hinstrebend, hervor. Vincent van Gogh, Ferdinand Hodler, Edvard Munch, und wenig später im Kern dieses germanischen Kreises, in Deutschland, Emil Nolde und die Künstler der „Brücke“, sie selbst aus den verschiedensten Stämmen des Reiches, aus dem schleswigschen Norden, aus der Lausitz, aus Sachsen, Franken und Schlesien, sich wie nach einem endbestimmten Plan und doch scheinbar nur vom Zufall gelenkt zu einem Bunde zusammenfindend. Denn die Träger der Idee, die Schöpfer des neuen Stils in seiner aus der unbeirraren Sicherheit eines reinen Gefühls geschaffenen Klarheit, in der schneidenden Selbstverständlichkeit seines Hineintretens in die alte Welt, blieben die, die sich zuerst zusammengefunden hatten: Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde.

Sie trugen die jünglingshafte Kraft in sich, aus dem Instinkt für das Notwendige auf alle ausgeschliffenen Gedankengänge und Gefühlsbahnen, auf alle ausgebrauchten Darstellungsmittel und Darstellungsformen zu verzichten, um das Fundament für den Bau einer eigenen heroischen Weltanschauung zu legen.

„Lieber Freund“, schreibt Emil Nolde im Jahre 1907, „in der Kunst, was sind Gesetze? Was ist Willkür und Zügellosigkeit? Jeder wirkliche Künstler schafft neue Werte, neue Schönheit, und es entstehen neue Gesetze – wenn man dieses heikle Wort anwenden will. Das Neue und Schöne, was er bringt, wird, weil es sich den bisherigen Gesetzen nicht unterordnen läßt, als „Willkür“ und „Zügellosigkeit“ bezeichnet. Das sind Vorwürfe, unter denen jede Genialität zu leiden hat. Zuerst war die Kunst, dann nachher formulierten Ästhetiker und Gelehrte Gesetze, leider. Lieber Freund, es ist gar nicht schwer, die alte Kunst genießen zu können und mit ihr auf einem vertrauten Fuße zu leben, es ist unendlich viel schwerer, moderne, gerade Gegenwartskunst zu genießen... Wenn ich Dir einen guten Rat geben darf, dann ist es dieser: Wenn Du in der Kunst der Gegenwart

an Werken eine Gesetzlosigkeit, Willkür oder Zügellosigkeit, wenn Du krasse Roheiten und Brutalitäten wahrnimmst, dann beschäftige Dich lange und eingehend gerade mit diesen Werken, und Du wirst schließlich erkennen, wie die anscheinende Willkür sich in Freiheit, die Roheiten sich in hohe Feinheiten verwandeln. Harmlose Bilder sind selten was wert.“

Damit ist ein Gesetz des Lebens ausgesprochen. Es gilt nicht nur für das künstlerische, es gilt ganz ebenso unverbrüchlich auch für das politische Leben.

Es ist trotzdem kein Wunder, daß die Welt damals, in den Jahren von 1905 bis zum Kriege, welche die letzte reiche Herbstblüte des deutschen Impressionismus sahen, nicht davon erschüttert wurde, daß ein paar unbekannte, namenlose Schüler der technischen Hochschule in Dresden, die sich dort zufällig zusammengefunden hatten und eigentlich Architekten hatten werden wollen, unbefriedigt von ihrem Studium zur Malerei hinüberwechselten, wie es der hamburgische Oberbaudirektor Fritz Schumacher kürzlich so anschaulich und für die reine Menschlichkeit dieser jungen Künstler so aufschlußreich aus der Rück Erinnerung an seine Dresdner Dozentenzeit geschildert hat. („Der Kreis“, Hamburg, Januar 1932.) Diese seltsamen Käuze, die dann jahrelang ganz auf sich selbst gestellt in einem unmittelbar von der Straße her zugänglichen Laden mit Nebengelaß als einzigem Wohn- und Arbeitsraum ihr doch so intensives schöpferisches Leben führten! Dort in einer gleichgültigen Dresdner Vorstadtstraße, an den Seen des Schlosses Moritzburg und, magisch vom Norden und vom Meere angezogen, an der Nordsee im oldenburgischen Dangast, auf Fehmarn, auf Alsen.

Kein Wunder, daß auch ihre ersten, natürlich nicht in offiziellen Kunstsalons, sondern in gemieteten, improvisierten Räumen veranstalteten Ausstellungen an der festen, breiten Front des satten bürgerlichen Unverständnisses abprallten, daß nur wenige einzelne, tiefer Schauende ihnen verstehend und helfend zur Seite traten.

Auch andere große geistige Bewegungen sind ja nicht anders entstanden!

Noch als „Götz“ und „Räuber“ schon geschrieben waren, ja vielleicht eben im Hinblick auf diese alle geltenden Gesetze umstürzenden Dramen, konnte der Münchner Akademiker Fronhofer die prophetischen Worte sprechen: „Deutschlands belletristisches göldenes Jahrhundert ist, wens so fort geht, so gut als vorbey!“

Tatsächlich kann man zwischen der „Brücke“-Zeit und der Zeit des Sturmes und Dranges, die Goethe rückschauend in „Dichtung und Wahrheit“ sehr im Gegensatz zu Fronhofer die „eigentlich geniale Epoche unserer Poesie“ genannt hat, eine deutliche geistige Verwandtschaft finden. Hören wir Goethes prägnante Charakteristik: „Aufrichtiges Wollen streitet mit Anmaßung, Natur gegen Herkömmlichkeit, Talent gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickeltes Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmäßigkeit, so daß man jenes ganze Betragen als ein Vorpostengefecht ansehen kann, das auf eine Kriegserklärung folgt und eine gewaltsame Fehde verkündigt. Denn genau besehen, so ist der Kampf in diesen fünfzig Jahren noch nicht ausgekämpft, er setzt sich noch immer fort, nur in einer höheren Region.“

Was ereignete sich eigentlich damals in den entscheidenden „Brücke“-Jahren von 1905 bis 1910?

Nehmen wir das Wort hinzu, mit dem Merck den Gegensatz zwischen Goethes „unablenkbarer Richtung“ und dem Wollen der andern zu bezeichnen meinte. Das Bestreben, „dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben“ auf der einen, die Tendenz, „das Imaginäre zu verwirklichen“ auf der anderen Seite (– „und das“, fügt der gar zu aufgeklärte, kritisch-intellektuelle Skeptiker hinzu, „gibt nichts wie dummes Zeug“ –), so fassen wir mit diesen beiden die neue künstlerische Tendenz auch der „Brücke“.

Es ist völlig falsch, in der Stilform des deutschen Expressionismus eine grundsätzliche Abkehr von Natur und Wirklichkeit zu sehen. Unermüdlich haben alle diese Künstler, Nolde an der Spitze, in der Natur, vor der Natur, nach der Natur gezeichnet, aquarelliert, gemalt; freilich niemals mit dem Willen akademisch korrekter Nachbildung, sondern immer mit der unablenkbaren Richtung, dem ihnen vor Augen stehenden Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben, die Gestalt der romantischen Poesie, die sie in ihrem Innern trugen; oder mit dem angeborenen Vermögen, ein Imaginatives zu verwirklichen in der unbewußten Gewißheit, daß „der Geist des Wirklichen das wahrhaft Ideelle“ sei.

Und so hängt denn diese neue Epoche rein deutscher Malerei mit der vorangegangenen des französisch-deutschen Impressionismus doch vielleicht näher zusammen, als heute den meisten noch erkennbar ist; in der Form des Widerspruchs nur in dem Sinne, wie etwa die rein deutsche Epoche der Spätgotik des 14. und 15. Jahrhunderts und der Zeit des jungen Albrecht Dürer einen nationalkünstlerischen Widerspruch zu der germanisch-französischen Hochgotik des 13. Jahrhunderts bedeuten mag.

Deutscher Expressionismus, das ist nichts anderes, als die jüngste deutsche Form einer die Wirklichkeit aus den Kräften der Empfindung pathetisch überhöhenden, gewaltsam überbauenden Romantik.

Alle Elemente des Bildinhalts gewinnen eine neue, immer noch aus der leiblich sichtbaren Welt gewonnene, zugleich aber aus der unmittelbaren Bezugnahme auf sie gelöste, von innen her gesehene und gestaltete Ausdruckskraft, eine in anderem Grade nicht nur, sondern in anderer Art, als die impressionistische Form es war, umgestaltete, vielleicht der dichterischen und musikalischen in dem Sinne näher verwandte künstlerische Gestalt, als auch der Dichter Wort, Rhythmus und Rede, der Musiker Ton, Tonfolge, Rhythmus und Klangfarbe nicht aus dem primär Hörbaren gestaltet, sondern aus der Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit des Gefühls, aus der reinen Imagination. Produktive Einbildungskraft tritt an die Stelle reproduktiver Phantasie.

Fläche, Kontur, Raum und Farbe gewinnen eine freie, großartige, männliche, eine gewisse zudringliche Kraft, etwas von jener „barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble“ („unvermeidlichen synthetischen, kindlichen Roheit, die oft in einer vollkommenen Kunst sichtbar bleibt und die nötig ist, um die Dinge im Großen zu sehen, sie vor allem in ihrer Gesamtwirkung zu betrachten“), wie es Charles Baudelaire treffend, allerdings in ganz anderem Zusammenhang, als ein allgemeines Gesetz künstlerischer Formgestaltung bezeichnet hat. Fläche, Umriß, Farbe haben nicht mehr nur reproduzierte Wirklichkeitsbedeutung, sie wollen haben und haben wirklich die höhere sinnlich-sittliche Wirkung symbolischer Formen.

In diesen Jahren entstand die neue, harte heroische Schönheit, eine Schönheit echter tragischer Haltung, die der europäischen Malerei in dieser Art seit dem heroischen Ausgang des Mittelalters in Grünewald und der Dürerschen Apokalypse fremd geworden war – abseits aller erklügelten klassischen Schönheitsform und Norm; die stärkste Gegenkraft gegen die auflösende, zerschmelzende Wirkung der Musik Richard Wagners, der gerade die enthusiastische Jugend der Nation in eben den Jahren haltlos anheimzufallen drohte.

Diese junge deutsche Kunst hat viele von uns damals Jungen in den Krieg begleitet, den Krieg überstehen helfen.

Was ist denn „schön“, was „Schönheit“?

Hören wir einen unverdächtigen Kronzeugen der Zeit und Gegenwart, Friedrich Nietzsche, der auch von jener „anderen Art Barbaren“ gesprochen hat, „die kommen aus der Höhe: eine Art von erobernden und herrschenden Naturen, welche nach einem Stoffe suchen, den sie gestalten können: Prometheus war ein solcher Barbar“.

Nietzsche also sagt: „Es ist eine Frage der Kraft (eines einzelnen oder eines Volkes), ob und wo das Urteil „schön“ angesetzt wird. Das Gefühl der Fülle, der aufgestauten Kraft – das Macht-

gefühl spricht das Urteil „schön“ noch über Dinge und Zustände aus, welche der Instinkt der Ohnmacht nur als hassenswert, als „häßlich“ abschätzen kann . . . daraus ergibt sich, ins Große gerechnet, daß die Vorliebe für fragwürdige und furchtbare Dinge ein Symptom der Stärke ist, während der Geschmack am Hübschen und Zierlichen den Schwachen, den Delikatsten zugehört. Die Lust an der Tragödie kennzeichnet starke Zeitalter und Charaktere, ihr non plus ultra ist vielleicht die divina commedia. Es sind die heroischen Geister, welche zu sich selbst in der tragischen Grausamkeit ja sagen: sie sind hart genug, um das Leiden als Lust zu empfinden.“

Es ist so, wie es Hans Henny Jahns nordische Medea aus sich herausschreit: „Die Kraft zum Schönen ist verausgabt: mir aber wird die Macht zum Häßlichen gegeben“ – diese Macht zum Häßlichen, für verzärtelte und ausgelebte Zeiten die einzige lebendige Quelle der Erneuerung, die einzige Quelle einer selbstgeprägten Schönheit: notwendiges Durchgangsfeld im Künstlerischen zu einem neuen eigenen Stil.

Endlich war wieder tiefster Ernst gemacht mit dem künstlerischen Schaffen, denn die Kunst ist kein Kinderspiel, und das Kunstwerk ist nicht zum Vergnügen da, so wenig wie die divina commedia oder der Hamlet oder der Faust; so wenig wie das moralische Gesetz in uns, das unser bewußtes Handeln bestimmt.

An dieser Stelle aber ist es notwendig, eine Einschränkung zu machen.

Ohne Zweifel herrscht in der künstlerischen Form dieses deutschen Expressionismus das spezifisch norddeutsch-protestantische Stammeselement vor – trotz des Mainfranken Kirchner, dessen beweglicheres Wesen bei der Stilbildung gewiß als unschätzbares, belebendes Ferment gewirkt hat, der sich aber später auch am entschiedensten von den ehemaligen Freunden und Kampfgenossen getrennt hat und nun schon seit einer langen Reihe von Jahren seinen eigenen einsamen Weg geht.

Dieses niederdeutsche Stammestum tritt in der beherrschenden Kraft der Kunst Emil Noldes am stärksten, mit universalem Anspruch und, wie wir glauben, auch mit innerem Recht auf solchen universalen Anspruch hervor. Lange ehe die Art solcher völkischen Betrachtungsweise der Kunst allgemein geworden war, ist das gerade diesem einen gegenüber als das grundsätzlich Entscheidende seiner Kunst erkannt und geltend gemacht, im positiven und im negativen Sinne.

Nolde, so hieß es wohl, das ist eine „norddeutsche Angelegenheit“. So empfand man schon in Frankfurt. Wie viel mehr in München.

Vielleicht ist aber wirklich die Zeit noch nicht gekommen, wo diese niederdeutsche Kunstform dem ganzen Deutschtum im gleichen Maße zugehören kann – vielleicht wird diese Zeit nie kommen. Auch das würde aber nichts gegen ihr vollkommenes Deutschsein besagen, nichts gegen ihre vollkommene Naturwüchsigkeit, Aufrichtigkeit und Echtheit.

Wir werden uns nicht nur damit abfinden, daß es in dem einen großen Reich zwei verschiedene religiöse Bekenntnisformen gleichen Rechtes gibt, wir werden diese Doppelheit als einen eigenen seelischen Reichtum unseres Volkstums immer tiefer verstehen lernen müssen, ebenso wie den Reichtum der mit gleichem Recht in dem einen Volkstum nebeneinander bestehenden verschiedenen natürlichen Sprachformen. Und wir werden verstehen lernen müssen, daß diesem Reichtum volkstümlich-echter Dialekte und Denkweisen ein ebenso großer Reichtum bildkünstlerischer Dialektformen notwendig entsprechen muß. Der Niederdeutsche wird nie mehr den Oberbayern undeutsch, unwahr schelten, weil er seine Sprache nicht versteht, geschweige denn selbst sprechen kann, und so wird der Bayer, der Rheinländer auch das eigene Recht der niederdeutschen Kunstform als echt und deutsch verstehen lernen.

Mag das neue Ausstellungshaus in München an seiner Stelle ste-

hen – ich wüßte keine norddeutsche Stadt, in der es nicht fremd wirken müßte –, aber behaupten wir das unantastbare deutsche Recht der aus unserem niederdeutschen Boden gewachsenen Kunst. Verzicht wäre Vergehen am geistigen Sinn unseres Volkstums und seinem inneren Reichtum.

Nur acht Jahre, von 1905 bis 1913, hat die Künstlervereinigung „Brücke“ bestanden. Während dieser fruchtbaren Jahre gemeinsamer Arbeit haben diese Künstler weithin bestimmend das bestehende Weltbild umgestaltet. Indem sie in ihrem von jedem Kompromiß freien, stolzen und unabhängigen Schaffen heranwachsen, haben sie an einem großartigen Beispiel bewiesen, daß der Geist entscheidet. Sie haben damit den Grund gelegt für einen Idealismus der Gesinnung, der sich im Kriege tausendfach bewährt hat und den es heute noch einmal zu bewähren gilt.

Daß sich der aus reiner menschlicher Freundschaft zu nazarenerhafter künstlerischer Gemeinschaft gefestigte Bund dann in Irrung und Wirtung gelöst hat, hat gewiß etwas menschlich tief Schmerzliches. Heute aber glauben wir doch schon zu sehen, daß diese Lösung für das Gedeihen der Kunst unwiderrufliches Gebot innerer Notwendigkeit war.

Nur in der vollkommenen Freiheit einsamen Schaffens, nur in der rücksichtslosen Trennung von dem Unzulänglichen, menschlich und künstlerisch nicht völlig Hieb- und Stichfesten, wie es von außen eindrang, konnte sich der erste Sinn des Bundes und seiner Begründung erfüllen, konnte jeder einzelne von ihnen das werden, was er war. Denn in der Kunst zählt keine persönliche Freundschaft nur um der Freundschaft willen, sondern nur die Kraft, der menschliche und künstlerische Gehalt des Einzelnen, zählt nur die einzelne Leistung der Einzelnen.

Nicht weil die Brückekünstler anders malten als die Impressionisten, auch nicht, weil ihre Weltanschauung im banalen Sinne des Wortes richtiger gewesen wäre als irgendeine frühere, sondern nur weil und soweit sie ihrer Weltanschauung, ihrem Le-

bensgefühl, ihrer Phantasie in menschlicher und künstlerischer Reinheit die eindeutig entsprechende Form gefunden haben, treten die Künstler der „Brücke“ gleichberechtigt und gleichbedeutend neben die andern Künstler der Vergangenheit und Gegenwart; und sie werden von diesem Platz, den sie sich errungen haben, nicht wieder weichen.

Gewiß, die unter den heute noch Lebenden, die mit ihnen geboren und aufgewachsen sind, die mit ihnen lebten und leben, fühlen, sind ihnen besonders nahe verbunden und zutiefst verpflichtet: das ist ein Naturrecht der Generationengemeinschaft, aus dem sich das menschliche Recht ergibt, für die Zeugnis abzulegen, die in ihrem einsamen Nur-für-sich-Schaffen den unausgesprochen und unaussprechbar in uns lebenden Empfindungen Ausdruck zu geben vermochten.

Aber auch die heranwachsende junge Generation, für die die Jahre vor dem Kriege schon vorgeburtliche oder vorerinnerungsfähige Vergangenheit geworden sind, diese neue Jugend, die nun eine neue Zukunft in die Wirklichkeit hineinbringen, sie zur Gegenwart und Wirklichkeit doch erst machen soll, muß, meine ich, etwas doch auch von dem Geist dieser nun Mann gewordenen früheren Jugend noch in sich tragen, soweit bei allen Widersprüchen zwischen Vätern und Söhnen doch mit dem lebendigen Blut etwas von der älteren Generation in der jüngeren fortlebt. Ein Widerspruch zwischen den Generationen ist, wie es scheint, naturgegeben; wir nennen ihn nicht nur notwendig, sondern gut und fruchtbar. Aber heute droht tiefste Gefahr, wenn die Brücke von dem geistigen Wollen dieser schöpferischen Menschen, dieser Überlebenden der ersten und erstgefallenen Kriegsgeneration, zum Heute rücksichtslos abgebrochen wird.

VIII.

„Brücke.“ Sie wissen, daß eine solche Vereinigung einer Anzahl junger Künstler zu gemeinsamer Arbeit mit gemeinsamem Ziel nicht allein steht. Das 19. Jahrhundert hat, gerade in Deutschland, mehrere ähnliche Erscheinungen gesehen.

Bei uns in Norddeutschland sind am bekanntesten geworden die Worpsweder (Carl Vinnen 1863, Otto Modersohn 1865, Hans am Ende 1864, Friedrich Overbeck 1869–1909, Heinrich Vogeler 1872, Fritz Mackensen 1866). Aus ihrem Kreise hat sich, als die künstlerisch Stärkste, die aus Dresden gebürtige Paula Becker-Modersohn erhoben (1876–1907).

Den Worpswedern stehen in München etwa die Dachauer gegenüber, oder besser die Künstler der „Scholle“: Reinhold Max Eichler, Fritz Erler, Erich Erler-Samaden, auch Ihnen gewiß noch aus älteren bunten Titelblättern der Münchener „Jugend“ bekannt.

Aber gerade, wenn man Worpswede, Dachau und „Scholle“ nennt, wird einem bewußt, was die „Brücke“ trotz scheinbarer äußerer Verwandtschaft von ihnen allen unterscheidet. Diese andern Künstlergruppen betonten in gar zu programmatischer, gar zu bewußt programmatischer Form den Gegensatz zum Fremden, zum Französischen. Carl Vinnen war der Organisator des „Protests Deutscher Künstler“ vom Jahre 1911, der damals so viel Staub aufgewirbelt und eine Flut guter und schlechter Antworten hervorgerufen hat. Diese mit patriotischen und ökonomischen Gründen gegen das Fremde und den französischen Kunstimport „protestierenden“ Künstler verkannten die tatsächliche Situation doch ebenso gründlich, wie ihre eigenen und der anderen schöpferischen Kräfte. Sie protestierten und stellten Forderungen auf, aber im Wesentlichen, in ihrem Schaffen, kamen

sie doch kaum über eine veredelte, im Format maßlos übersteigerte Heimatkunst hinaus. Die wirklich schöpferischen Kräfte standen anderswo: abseits, noch verkannt und beföhdet.

In einem schönen Brief vom 14. September 1911 hat Emil Nolde damals zu dem „Protest Deutscher Künstler“ Stellung genommen. Er erkennt unumwunden an, „nur die Franzosen allein haben im letzten Jahrhundert bewiesen, daß neben der alten Kunst eine unabhängige neue große Kunst entstehen kann.“ Er, der damals schon 44jährig noch nicht ein Gemälde frei verkauft hatte, schreibt neidlos:

„Ich finde es herrlich, daß von ihrer bedeutendsten Malerei – von Manet, Degas, Cézanne, Gauguin, van Gogh – manche der schönsten Bilder für Deutschland erworben sind.“ Aber er verurteilt es, daß die Berliner Sezession so ganz unter diesen französischen Einfluß geraten ist: „Ihr ganzer Nachwuchs verfiel einem unsicheren Hin- und Herwanken, von einem großen Vorbild zum andern.“ Und er schließt (und als er das schrieb, war die lange Reihe der biblischen Bilder, das Abendmahl und die anderen schon da): „Wenn unsere Kunst gleichwertig oder bedeutender sein wird als die französische, dann wird sie auch, ohne es besonders zu wollen, ganz deutsch sein. In der Industrie, dem Handel, der Wissenschaft u. a. sind wir allmählich nicht nur gleichwertig, sondern vorbildlich geworden und haben Selbstbewußtsein. In der Kunst wird gleiches kommen, alle schönsten Vorbedingungen sind der Nation eigen. Die Generation, welche nach den Sezessionen kommt und die Vinnen verkennend so sehr mißbilligt, weiß, daß ihr die Erfüllung großer Aufgaben zufällt. Mit Hingabe arbeitet sie intensiv und stark.“

Darf ich hinzufügen, daß ich auch in dem gleichen Jahre 1911, ohne Emil Nolde noch zu kennen, die Dinge schon ebenso sah? Damals habe ich in ganz anderem Zusammenhange geschrieben: „Ein gut Teil unseres gesamten Kulturwillens hat sich in der bildenden Kunst verkörpert, eine außerordentliche Summe gei-

stiger und wirtschaftlicher Kräfte der Nation sind in ihr wirksam, und wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist die deutsche Kunst der Gegenwart nach Jahrhunderten heute zuerst wieder auf dem Punkte angelangt, wo sie über Deutschlands politische Grenzen hinaus allgemeiner, europäischer Bedeutung zustrebt.“

Es ist so gekommen: heute strahlt deutsche Kunst, trotz allem, schon über Deutschlands Grenzen weit hinaus: in die Schweiz, nach Norwegen, ja auch nach Dänemark, Schweden, Italien und bis nach Amerika, und zwei schottische Maler haben mich vor eineinhalb Jahren gebeten, ihnen deutsche Kunstwerke zu schicken, das Französische stehe ihnen bis zum Halse!

„Spät kommt Ihr, doch Ihr kommt!“ –

Bei diesem merkwürdigen Gegensatz zwischen den beiden doch scheinbar einen gemeinsamen Feind bekämpfenden, das Gleiche, das Deutsche wollenden Richtungen, den Wopswedern, den Dachauern, der „Scholle“ auf der einen, den Künstlern der „Brücke“ und Nolde auf der anderen Seite, erinnere ich mich eines Zitats aus Thomas Manns Gedächtnisrede auf Richard Wagner.

Zitiert wird da das Urteil des schwedischen Musikhistorikers Wilhelm Peterson-Berger über Richard Wagner. Peterson unterscheidet zwischen Wagner und der deutschen „Volksmusik“, die die einzige Richtung sei, die von Wagners musikalischer Synthese nicht mit umfaßt werde; die nur gelegentlich zu Charakterisierungszwecken, etwa in den „Meistersingern“, im „Siegfried“ anklinge – im Gegensatz zu Schumann, Schubert, Brahms – Aber, „es sei notwendig, zwischen Volkskunst und nationaler Kunst zu unterscheiden; der erstere Ausdruck ziele nach innen, der letztere nach außen. Wagners Kunst sei mehr national als volkstümlich; sie habe wohl viele Züge, die namentlich der Ausländer als deutsch empfinde, aber sie habe dabei ein unverkennbar kosmopolitisches Cachet“ (Die neue Rundschau, April 1933, S. 498).

Ich muß mich auf Thomas Manns Übersetzung verlassen, da ich das schwedische Original nicht kenne, ich lasse auch dahingestellt, ob das über Wagner Gesagte wirklich zutrifft. Die Bemerkung bleibt gleichwohl grundsätzlich auch für unseren Gegenstand bedeutsam:

Volkstümlichkeit, Heimatlichkeit ist nicht die einzige Form nationaler Kunstäußerung. „Iphigenie“ und „Tasso“, die „Braut von Messina“ sind nicht weniger unbedingt national-deutsch – ja sie sind es vielleicht in einem noch tieferen, noch umfassenderen Sinne –, als manches, was dem ersten Blick unter der trügerischen Maske einer Volkstracht als deutscher erscheinen mag. Der „Brücke“ eher vergleichbar als diese deutschtümelnden Künstlergemeinschaften der Jahrhundertwende sind die „Nazarener“, die „Klosterschule von S. Isidoro“: Overbeck, von Heß, Cornelius, Schadow.

Bei aller größten Verschiedenheit im Äußeren des Lebens und in der Formidee bleibt tiefe Verwandtschaft in der Reinheit menschlicher und künstlerischer Gesinnung, in dem echt nationalen, unverkennbar so nur deutsch Möglichen, bei einer merkwürdigen Abgerücktheit vom Volkstümlich-Allgemeinverständlichen, in dem Willen, einen neuen Anfang zu setzen, wobei sich dann allerdings bei den weniger starken Naturen ein Anknüpfen an Wahlverwandt-Fremdes ergab, an die vor-raffaelische, vor-dürersche Malerei des 15. Jahrhunderts.

Verstehen Sie mich recht, wenn ich es wage, in diesem Zug zum Primitiven in unserer frühromantischen Malerei eine Parallelerscheinung zu der so weit überschätzten und so arg und böswillig ins Grotteske verzerrten Beziehung der Brückekünstler zur „Primitiven Kunst“ überhaupt zu sehen, diesmal zur Kunst der sogenannten „Primitiven“.

Die veränderten Weltverhältnisse, die planetarische Übersicht, die uns das letzte Jahrhundert gebracht hat, mußte notwendig zur Folge haben, daß an die Stelle des bedingten europäisch „Primitiven“ der vorklassischen Malerei, das so faszinierend auf die „Nazarener“ gewirkt hat, hundert Jahre später eine Faszini-

nation durch das umfassendere, ursprünglichere, tiefere, die letzten Quellen echter Menschhaftigkeit offenbarende „Welt-Primitive“ treten konnte, dem wir eine in ihrem Umfang und in ihrem geistigen Wert schwer abschätzbare geistige und seelische Bereicherung zu danken haben.

Ein wesentlicher Unterschied aber liegt darin, daß dieses Welt-Primitive auf die „Brücke“-Künstler doch nicht in dem gleichen Maße wie die Quattrocentokunst auf die Nazarener, unmittelbar stil- und formbestimmend als Vorbild, gewirkt hat, sondern in einem freieren, unbedingteren Sinne nur als die Sinnbestätigung eigener ewiger Tiefenempfindungen. Als Bekräftigung der eigenen Überzeugung, daß von Grund auf neu zu bauen sei, gemäß dem Goetheschen Wort:

„Wenn auch die Welt im Ganzen fortschreitet, die Jugend muß doch immer wieder von vorn anfangen und als Individuum die Epoche der Weltkultur durchmachen.“

Das 19. Jahrhundert hat von früh an den Instinkt für das Monumentale, zum mindesten den Wunsch zur Wirkung ins Große gehabt. Das äußert sich in der Malerei in dem Streben zum architekturverbundenen Wandbild.

Es beginnt schon mit Ph. Otto Runge, der früh an eine große Ausführung der „Tageszeiten“ gedacht hat. Sie kennen vielleicht die romantisch-überschwengliche, mit feiner Selbstironie untermischte Briefstelle aus der Dresdener Zeit: „meine vier Bilder . . . wenn sich das erst entwickelt, es wird eine abstrakte malerische, phantastisch-musikalische Dichtung mit Chören, eine Komposition für alle drei Künste zusammen, wofür die Baukunst ein ganz eigenes Gebäude aufführen – – sollte.“

Es folgen die Nazarener unter Peter Cornelius' Führung. Vier Jahre nach Runges Tode schreibt er den großartig pathetischen Brief an Joseph Görres, in dem er „die Wiedereinführung der Fresko-Malerei für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel“ erklärt, „der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation

angemessenen Richtung zu geben.“ „Käme aber mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraussagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen edlen Aufruhr in der Kunst gäbe; dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zutraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmückten usw.“ –

Der Brief ist aus Rom datiert vom 3. November 1814, und das Beispiel der italienischen Renaissance steht als ein großer Schatten darüber, die Selbständigkeit der schöpferischen Kraft des 19. Jahrhunderts bedrohend.

Die Fresken in der Casa Bartoldi und in der Villa Massimi konnten als Erfüllung erscheinen, aber was dann folgte, die Fresken in München, wuchs mehr aus einem großen Wollen als aus gemußtem Können. Und die Pläne für den Berliner Campo Santo blieben Papier und Karton! Die Zeit hatte andere Bedürfnisse und ging anderen Zielen nach: was fehlte, war der die Idee tragende Geist einer wirklichen Volks- und Lebensgemeinschaft.

Gleichwohl fehlt es nicht an immer neuen Ansätzen, und es wäre eine verlockende Aufgabe, in einer Geschichte der Monumentalmalerei im 19. Jahrhundert sich die Geistesgeschichte des Jahrhunderts spiegeln zu lassen.

Den akademisch pompösen Wandbildern im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin von Wilhelm v. Kaulbach stehen die Fresken Hans v. Marées in der Zoologischen Station in Neapel (1873) paradigmatisch gegenüber. Feuerbach in Wien, Böcklin in Basel, Klinger in Berlin.

Selbst die Impressionisten folgen dem Lockruf. Liebermann malt (verlorene) Wandbilder. Slevogt malt einen Gartenpavillon für Eugen Gutmann in dessen Kladower Landhaus.

Aber sind das in ihrer lockeren aufgelöstheit, ihrer arabeskenhaften Verspieltheit, ihrem Verleugnen der Wand als Wand über-

haupt noch Wandbilder? Ist es nicht eher auf die Wand gemalter Buchschmuck großen Formats?

Dies ist ein Ende in Auflösung.

Die „Brücke“-Künstler haben auch diese Aufgabe neu aufgefaßt – soweit ihre Sehnsucht nach Wänden Erfüllung fand.

E. Kirchner lebte nach dem Kriege eine Zeitlang in einem Sanatorium in Königstein im Taunus und hat dort in einem sehr unbequemen Treppenhaus-Durchgangsraum, der überdies im Winter als Aufbewahrungsraum für Pflanzen dient, Wandbilder gemalt, in denen die Aufgabe mit beinahe übermütiger Unbedenklichkeit und Frische aufgefaßt und ausgeführt wurde.

Es ist etwas unbeschreiblich Jugendliches, beinahe Jungenhaftes, etwas im schönsten Sinne Quattrocentrisches im Stil dieser Meer- und Badebilder. Eine Wasser- und Badefröhlichkeit, eine unmittelbare Lebensnähe und zugleich eine rein künstlerische Wirklichkeitsentrücktheit, die mir als in ihrer Art vollkommene Leistung erscheint.

Wie diesen frühen Wandmalereien gegenüber Kirchners Stil sich in der Folgezeit entwickelt hat, wie er höhere Monumentalität – cinquecentistische Haltung – gewinnt, haben wir schon vor einer Woche an Entwürfen für den Festsaal des Folkwang-Museums in Essen gesehen, die leider nicht zur Ausführung kamen. Ich zeige noch einen Entwurf aus dieser Folge, „Das Wasser“ (1928/29), und – ohne zunächst eine Erläuterung dazu zu geben – ein Beispiel aus der letzten, ins Abstrakte sich wendenden Phase von Kirchners Malerei „Die Reiterin“ (1931/32).

Die Fresken in Königstein sind nicht als Auftrag entstanden, es wurde dem Maler, wenn ich recht unterrichtet bin, nur die Wand für seine Versuche zur Verfügung gestellt. –

Glücklicher war Heckel, dem Dr. Kaesbach einen richtigen Wandbild-Auftrag erteilte. Auch in diesem Falle handelte es sich allerdings um einen sehr unbequemen Raum, unbequem nach Ausmaßen und Lichteinfall. Trotzdem ist hier in dem alten Hause am Anger in Erfurt etwas sehr Schönes, sehr Zartes und Gültiges entstanden. Über einem ringsumlaufenden breiten Sok-

kelstreifen von reichster, sommerlich bunter Blumenfülle stehen in hohen Bildflächen die großen, einfach gereihten Figuren in mächtig sich aufbäumender, weiträumiger Gebirgslandschaft – denn wie Kirchner und Schmidt-Rottluff hat auch Heckel nach dem Kriege das Hochgebirge aufgesucht und in sein Werk aufgenommen, während sie alle vorher aus dem Binnenlande alljährlich ans Meer gingen, an Nord- und Ostsee.

Tief in Heckels Natur begründet ist die freie, rein menschliche Themenwahl. Das Reich des Mannes und das Reich der Frau an den Schmalwänden. Zwischen den Fenstern der einen Langwand Mann und Frau gedankengequält, gefühlsüberlastet. Gegenüber noch einmal Mann und Frau, aber hier in reinem Einklang mit Natur und eigenem Selbst, schicksalvertrauend, dem Leben hingegeben.

Schmidt-Rottluff ist andere Wege gegangen. Auch ihn zog es zur monumentalen Wandgestaltung – er fand den Weg zum Mosaik und zum Wandteppich. Wir überblicken noch einmal seine Formentwicklung und vergleichen: Schmidt-Rottluff, Weibliche Akte (1912) mit: Pechstein, Die Frau des Künstlers (1911); Schmidt-Rottluff, Karton mit Wolle (1927) mit: Pechstein, Stillleben. Der Vergleich fällt sehr zugunsten Schmidt-Rottluffs gegen Pechstein aus. Dazwischen liegen Schmidt-Rottluffs Mosaik (1924–25) und sein Gobelin (1927).

Eine mächtige Vergrößerung der Formanschauung – etwas von der Tendenz „de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble“ (die Dinge im Großen zu sehen, sie vor allem in ihrer Gesamtwirkung zu betrachten) (siehe S. 117).

Und dieser neue an dem Arbeiten für die Wand entwickelte Stil bestimmt dann auch seine Bildmalerei bis heute.

Endlich das dritte Thema dieser Vorlesung, das schwierigste. Die Kunsthistoriker unter Ihnen wissen, daß es eine die Kunstwissenschaft seit Jahrzehnten beschäftigende, noch immer nicht

in allen Teilen geklärte Frage ist, ob die Gemälde und Bildwerke, die sich in den großen Schnitzaltären des deutschen Spätmittelalters zu einheitlicher Wirkung zusammenfinden, auf die Konzentration eines Künstlers zurückgehen, ob sich Maler und Bildhauer zu gemeinsamer Arbeit, aber nach getrenntem selbständigem Entwurf für den malerischen und den bildnerischen Teil der Gesamtaufgabe zusammenfanden und wie sich bei der Ausführung die Arbeitsteilung auf die verschiedenen Hände des Malers und des Bildschnitzers vollzog. Es scheint nicht überall nach demselben Plane verfahren zu sein, doch liegen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands urkundliche Nachrichten darüber vor, daß die Tätigkeit des Malers und Bildschnitzers in einer Person vereinigt war. Am bekanntesten ist vielleicht die sicher auf den berühmten Conrad Witz zu beziehende gereimte Künstlernovelle von dem „maler wiezen“ der „kond moln un sneizen“. Berühmte Beispiele aus späterer Zeit sind bekannt: Lionardo – Michelangelo. Einmal liegt das Schwergewicht auf der Tätigkeit des Malers, das andere Mal auf der des Bildhauers.

Wir hätten also die stilistische Besonderheit der Bildhauermalerei und der Malerplastik herauszuarbeiten, was bisher meines Wissens noch nie versucht worden ist, wenn auch der Begriff der Bildhauerzeichnung als einer besonderen Formkategorie schon geprägt ist.

Das 19. bzw. 20. Jahrhundert ist besonders reich an Malern, die sich als Plastiker versucht haben. Daumier, Renoir, Gauguin, Degas. Verständlich wird das aus der unbedingten Vorherrschaft der Malerei über die Plastik und Bildhauerkunst dieser Epoche, während deren Ablauf die Plastik selbst immer mehr malerischer Tendenz folgte, fast zum dreidimensionalen – plastischen – Gemälde wurde.

Wie eng der malerische Stil eines Malers mit seinen plastischen Versuchen zusammenhängt, wie die Plastik hier der Form der Malerei folgte, kann der Vergleich von Gemälden und Plastiken von Degas zeigen, zwischen den Jockeys und dem cheval se

cabrant (sich bäumendes Pferd), den Tanzschülerinnen und der danseuse (Tänzerin).

Endlich zeige ich Ihnen als letzte Übersteigerung malerischer Plastik das Weltpostvereins-Denkmal in Bern. Auch hier wie bei dem impressionistischen Wandbild Slevogts ein Ende, Auflösung.

Auch auf diesem Gebiet haben nun die Brückekünstler nicht nur Halt geboten, sondern – ich möchte sagen – die Ordnung, das Gesetz wiederhergestellt.

In der von Kirchner verfaßten – nie ausgedruckten und nur in seltenen Probedrucken vorliegenden – „Brückechronik“ finden sich ein paar Sätze darüber. „Heckel“, heißt es da, „schnittte wieder Holzfiguren, Kirchner bereicherte diese Technik in den seinen durch die Bemalung und suchte in Stein und Zinguß den Rhythmus der geschlossenen Form“ – und ferner: „die harte Luft der Nordsee brachte besonders bei Schmidt-Rottluff einen monumentalen Impressionismus hervor. Währenddessen führte Kirchner in Dresden die geschlossene Komposition weiter; er fand im ethnographischen Museum in der Negerplastik und den Balkenschnitzereien der Südsee eine Parallele zu seinem eigenen Schaffen.“

Das also ist das Entscheidende, und erinnern Sie sich jetzt noch einmal an das, was ich vorhin über die Rolle der „Primitiven Kunst“ gesagt habe.

Worauf es in dieser Maler-Bildschnitzerei hinauslief, ist zweimal deutlich genug gesagt: der völligen malerischen Auflösung wird der Rhythmus der geschlossenen Form gegenübergestellt bei einfachster Gliederung und sparsamster Bewegungsform.

Aufschlußreich wäre es, diese Holzfiguren der Brückekünstler mit der etwa gleichzeitig beginnenden Reihe von Barlachs Holzschnitzwerken zu vergleichen. Daß hier wie dort das Holz als Bildstoff für die Bildhauerkunst aus ältester deutscher Kunsttradition neu gefunden, wiedererfunden ist, scheint zunächst bedeutsam. Wichtig ein Unterschied: Barlach hat sich nie gescheut,

Blöcke zu verleimen, die Brückekünstler haben immer besonderen Wert darauf gelegt, aus dem gewachsenen Stamm zu hauen, oder umgekehrt, ihren bildhauerischen Gedanken in den gewachsenen Stamm hineinzufühlen. Und das ist noch etwas mehr als nur äußere Materialgemäßheit, Materialechtheit der bildnerischen Form.

Bei alledem bleibt die Brückeplastik reine Malerkunst, wie die von Renoir, Gauguin, Degas. Aber Malerplastik auf Grund einer neuen Stilauffassung, einer neuen Stilgesinnung.

Soll sie darum nur für Künstler selbst Wert haben, hat sie darum nur die Bedeutung von Atelierexperimenten, die uns, das Publikum, die Welt nichts angehen? Ich glaube nicht. Ich meine sogar, wir haben allen Anlaß, diese Dinge sehr ernst zu nehmen, nicht nur als künstlerisch-methodische Parallele zu der mittelalterlichen Arbeitsform, sondern als Äußerungen einer besonderen, einmaligen künstlerischen und menschlichen Gesinnung.

Ich zeige Ihnen diese Arbeiten also durchaus als vollgültige Kunstwerke und erinnere nur noch einmal an Baudelaires Wort von der „barbarie inévitable, synthétique, enfantine – –, qui dérive du besoin de voir les choses grandement de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble“ (siehe S. 117).

Von ganz anderer Zartheit als die Kirchnerschen Plastiken ist Heckels „Stehende Frau“ (1912–13).

Auch Schmidt-Rottluff beteiligt sich. Mit Recht schreibt er einmal von „der merkwürdigen Vorstellung von Beziehungen seiner Kunst zu den Negern – die übrigens nur bezeugt, wie wenig „jene Weisen“ von den Skulpturen der Neger immer noch wissen“ (5. November 1930).

Aber so scharf er sein Werk hierin abgrenzt, so kostbare, mitleidlos revolutionäre Worte hat er gegen die römisch-antike Kopisten- und die moderne Antiken-Restaurierungswirtschaft gefunden, als sie ihm vor drei Jahren zuerst in den überfüllten römischen Sammlungen entgegentrat.

„Seit acht Tagen“, schreibt er aus Rom, „sind wir hier – leider war es bisher eklig kalt, aber es scheint jetzt besser zu werden.“

Im Thermenmuseum sind etliche schöne Dinge – aber, wie allenthalben – immer nur etliche. Das meiste sind Klamotten.“
(12. April 1930.)

Bitte, denken Sie nun nicht, Schmidt-Rottluff müsse negerhaft fühlen, vernegert sein, weil er etwas wie den „Roten Kopf“ und das „Litauische Mädchen“ geschnitzt hat! Diese Paraphrase und Übersetzung eines fremden Textes in eine eigene bildnerische Sprache von größter Klarheit, Übersichtlichkeit, Präzision, Gesetz besteht aus eigenem Recht.

Ich sprach von der Ausstrahlung, die von der deutschen „Brücke“-Kunst ins Ausland gegangen ist.

Nur ein Beispiel: In der Schweiz, in Basel, hat sich eine Gruppe jüngerer Künstler unmittelbar an Kirchner angeschlossen, unter der Führung des leider schon 1927 verstorbenen Malers Hermann Scherer (1893–1927), der – bei charaktervoller Selbständigkeit – vom Maler ganz zum Bildschnitzer geworden ist. Ich zeige Ihnen einen Blick in die kurz nach seinem Tode von dem Baseler Kunstverein veranstaltete Gedächtnisausstellung.

Seit zehn Jahren steht mir eine kleine, von Erich Heckel aus einem Stammabschnitt geschnitzte Figur, dunkelrot und schwarz bemalt, täglich vor Augen. Es ist ein Beispiel „jenes Rhythmus der geschlossenen Form“, von dem Kirchner schreibt. Und im gleichen Raum steht eine aus schwerem, hartem, schwarzem Tropenholz geschnittene, zierlich mit einem Ornament auf Brust und Leib beschnitzte Figur aus dem Kongo mit wie in Bronze ziseliertes Haar.

Der Vergleich beider Figuren ist lehrreich und ergiebig für beide. Die nur scheinbare Primitivität des Heckelschen Bildwerks wird neben der Kongofigur mit einem Schlage reich, lebendig, ganz zu uns gehörig, ganz europäisch, ja sie erscheint wie erfüllt von geheimer klassischer Tradition – oder vielleicht besser, aus des

Künstlers Selbstempfinden Klassischem verwandt. Sie gewinnt plötzlich reinsten nationalen Gehalt, deutsche Menschhaftigkeit gegenüber der hieratischen Strenge und feierlichen Ferne des afrikanischen Bildwerks.

Damit schließe ich die allzu kurzen Andeutungen über die „Brücke“-Künstler – allzu kurz vor allem, weil das nach Hunderten von Blättern zählende Werk Noldes und der anderen: Holzschnitte, Radierungen, Steinzeichnungen ganz außer Betracht bleiben mußte.

Ich gestehe, ich habe mich selbst verrechnet und stehe nun beschämt vor dem Reichtum, den unsere Kunst während der letzten Jahrzehnte über uns ausgeschüttet hat.

In den nächsten Wochen werden wir uns noch einen Überblick über die neueren Tendenzen der nachexpressionistischen Malerei zu verschaffen suchen.

IX.

Durch die Sonnenwendfeier am 21. Juni ist uns eine volle Stunde verloren gegangen. Ich muß darum das, was ich Ihnen zu sagen habe, aufs äußerste zusammendrängen und mich darauf beschränken, die Hauptzüge der Entwicklung zu zeichnen. Alle Nebenerscheinungen, so bedeutsam sie für sich selbst sein mögen, dürfen durch Nennung der wichtigsten Namen nur eben angedeutet werden. Eine Stunde hätte sonst vor allem Karl Hofer, Max Beckmann und Oskar Kokoschka gewidmet werden sollen, deren künstlerische Lebensläufe, jeder in seiner Art, typisch sind als Überleitungen und Überbrückungen der großen Stilkomplexe Impressionismus und Expressionismus.

Wie heiß auch hier der Atem ging, mag Ihnen aber eine Stelle aus Max Beckmanns „Briefen im Kriege“ (vom 26. April 1915) zeigen. Ganz neue Laute, aber ebenso künstlertypisch, ebenso die Person bezeichnend, wie die anderen, die von Franz Marc, von Emil Nolde, von Erich Heckel, die Sie schon kennen: „Ich amüsiere mich oft über meinen eigenen, so blödsinnig zähen Willen zum Leben und zur Kunst. Ich Sorge wie eine liebende Mutter für mich, schlucke, würgen, stoße, dränge, ich muß leben und ich will leben. Ich habe niemals, bei Gott oder so etwas, mich gebückt, um Erfolg zu haben, aber ich würde mich durch sämtliche Kloaken der Welt, durch sämtliche Erniedrigungen und Schändungen hindurchwinden, um zu malen. Ich muß das. Bis auf den letzten Tropfen muß alles, was an Formvorstellung in mir lebt, raus aus mir, dann wird es mir ein Genuß sein, diese verfluchte Quälerei loszuwerden.“

Und nun zu unserem heutigen Thema, der neuen Naturmalerei, die als ein ganz eigenes, Primäres, aus einem veränderten Weltver-

hältnis Selbstgezeugtes hinter dem impressionistisch-makrokosmischen Naturgefühl, hinter der expressionistischen Welt- und Menschheitsgestaltung in einer dritten, die beiden andern überschneidenden Zeitschicht aufsteigt, die beiden andern Stilschichten durchdringend und überwachsend.

Unser Anschauungsbild von Vergangenheit und gegenwärtigem Geschehen leidet darunter – es war in der ersten Vorlesung schon davon die Rede –, daß wir aus einem angeborenen Ordnungsbedürfnis viel zu sehr das in etwa gleicher Zeit nebeneinander Daseiende nach seinen inneren Verwandtschaftsgraden zusammenrücken und diese gleichzeitigen Komplexe: Impressionismus, Expressionismus, neue Naturmalerei, abstrakte Malerei, dann als sich in der Zeit ablösende, rein aufeinander folgende Phänomene registrieren. Unserer Anschauung fehlt, mit einem Wort, die Räumlichkeit, die Dreidimensionalität.

Und doch liegt das Auszeichnende, das eminent Lebensstarke und Lebensreiche der Epoche, die wir miterleben dürfen – auch auf künstlerischem Gebiet –, ja gerade in der großen Zahl ganz verschiedener Probleme, die sie in dichter Folge aufgeworfen und durch oft beinahe gleichaltrige Persönlichkeiten bearbeitet und einer Lösung entgegengeführt hat.

Und noch in einer zweiten Art fehlt unserem Gesichtsblick im allgemeinen die Räumlichkeit der Anschauung – nicht nur die zeitliche, sondern ebenso die geographische Räumlichkeit.

Etwa gleichaltrig – beachten Sie das bitte – stehen in den achtziger Jahren die Führer des – wesentlich norddeutschen Expressionismus und der in ihren Anfängen wesentlich von Süd- und Westdeutschen getragenen neuen Naturmalerei einander gegenüber.

In den 70er und 80er Jahren sind geboren: auf der einen Seite: Otto Mueller (1874), Karl Hofer (1878), Nauen (1880), Kirchner (1880), Pechstein (1881), Schmidt-Rottluff (1884), Heckel (1883), Beckmann (1884); auf der anderen Seite: Edmund Step-

pes (1873), Ad. Dietrich (1877), Alex. Kanoldt (1881), Großmann (1882), Josef Achmann (1883), Carl Mense (1886), Otto Baumann (1887), Partikel (1888), Georg Schrimpf (1889).

Zu ihnen treten dann allerdings in den 90er Jahren noch entscheidende Kräfte hinzu (während die Zahl der expressionistischen Geburten mit den 80er Jahren erschöpft scheint), nämlich: 1891 Otto Dix, 1893 George Groß und Franz Xaver Fuhr, 1894 Carl Großberg, 1895 Franz Radziwill, 1898 Franz Lenk, und in ihnen liefert Norddeutschland wenigstens in Dix und Radziwill entscheidende Beiträge zur Aufformung des Stils. Schon im Jahr 1913 hat Otto Dix ein Selbstbildnis gemalt, das in der Schärfe, Präzision und Festigkeit, in der mikrokosmischen Ansicht von paradigmatischer Bedeutung ist und in gewisser Weise frühreif schon ein Programm bezeichnet.

Diese Frühreife, die unter den Expressionisten vor allen Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel und Pechstein auszeichnet und sie zur fertigen Ausbildung ihres Stils schon vor dem Kriege fähig machte, ist den Trägern der neuen Naturmalerei nun, mit Ausnahme von Dix, offenbar nicht in dem gleichen Maße gegeben gewesen.

Einige von ihnen, wie Alexander Kanoldt, folgen zunächst dem älteren Stil. Ja, Radziwill ist sogar noch 1921 in seinem Stillleben (Barmen), in Komposition, Zeichnung, Farbe stark expressionistisch eingestellt. An einem späteren Vergleichsstück, wie der einem Stilleben, sehen Sie, was dann daraus geworden ist. Statt räumlicher Tiefe, die durch die Schrägleitung der Fensterbank noch betont wird, hier jetzt vollkommene Bildebenenparallelität, Schärfe usw.

Damals, schon seit 1920*), hatten sich um die drei, Alexander Kanoldt (1881, Karlsruhe), Carl Mense (1886, Honnef bei Bonn) und Georg Schrimpf (1889, München), denen sich bald Davringhausen (1895) zugesellte, in München zusammengefunden.

*) Anm.: Tatsächlich ergaben sich persönliche Beziehungen zwischen Kanoldt einerseits und Schrimpf und Mense andererseits erst im Jahre 1923. (Anm. vom Herausgeber der 1. Auflage.)

den – eine stille Künstlergemeinschaft, ähnlich der Brücke. Karlsruhe, Honnef a. Rh. sdl. Bonn, München, Aachen sind die Geburtsorte, alle im alten römischen Provinzialgebiet gelegen, innerhalb der Limes-Donau-Grenze, deren fundamentale Bedeutung für das deutsche Geistesleben bis heute nachwirkt. München und Köln sind geistig einander näher als Köln und Hamburg oder Berlin.

In Parenthese: wir haben eine Geschichte der deutschen Nationalliteratur nach ihren Landschafts- und Volksstämmen – von Joseph Nadler –, wer schreibt einmal eine landschaftlich stammesmäßig begründete Geschichte der deutschen bildenden Kunst?

Aus diesem ehemaligen römischen Provinzialland ist der Weg nach Rom und Paris leichter zu finden, als aus unserem Norden und Osten. So haben sich hier Beziehungen geknüpft. Kanoldt hat seinen expressiv übersteigerten Landschaftsstil in Mittelitalien gefunden. Hier, in seinen Gemälden und Lithographien wie Paese di Bellegra, Olevano z. B., drückt er sich selbst aus; und wie persönlich, in welcher transzendierender Willensform (die wir doch wohl mit Recht als spezifisch deutsch empfinden), das mag der Vergleich mit Déraíns motivverwandter Cagnes-Landschaft zeigen.

Zu einer fast unpersönlichen Objektivität gereinigt erscheint Kanoldt in den Stilleben, die nun konsequent auch nicht mehr benannt, sondern nur noch numeriert werden. Hier ist Kanoldt dem Stillebenmaler Georg Schrimpf verwandt, ja kaum von ihm zu unterscheiden. Stellen Sie einmal Schrimpfs Kakteen neben die Kanoldts. Es bildet sich da, motivisch vielleicht mitbedingt – aber die Motivwahl selbst ist ja schon erster schöpferischer Akt! –, eine Gruppenverwandtschaft von beinahe anonymer Stileinheit heraus. Von Kanoldt über Schrimpf zu Scholz, bei dem alles nur noch spitziger, stachlicher, gläserner, bis zum Klingen hart geformt erscheint.

Wenn aber Kanoldt ganz auf Stilleben und Landschaft beschränkt erscheint, so tritt bei Schrimpf die figürliche Komposition stärker hervor; und hier meldet sich nun eine nicht ganz unbedenk-

liche Beziehung, stärker als bei Kanoldts Landschaftsgestaltung, zu Italien, zu der klassizierenden Gruppe der „Valori plastici“, mit gelegentlichem Anklang – stimmungsmäßigem und formalem Anklang – an die Biedermeiermalerei von 100 Jahren. Als Beispiel nehmen Sie Schrimpfs „Schlafende“ (1926) und „Vor dem Spiegel“.

Diese über das Jahrhundert zurückgreifende Beziehungnahme wird – das darf nicht verschwiegen werden – zu einem gefährlichen Prüfstein für die Eigenbedeutung der neuen Naturmalerei, sie ist für manchen der weniger reich ausgestatteten jüngeren Landschaftler zu einer Klippe geworden, an der er zu scheitern droht.

Schrimpf selbst vielleicht nicht, obwohl gegenüber seiner Landschaft (in der Münchner Städt. Galerie) erst die ganze Größe, Männlichkeit und Herbheit, das Heroische der Malerei des alten Freiheitskämpfers Caspar David Friedrich in das ganz helle Licht rückt.

Wie Schrimpf, über den Carlo Carrà, der Führer der Valori-Plastici-Gruppe, zuerst ein Büchlein hat erscheinen lassen, steht Carl Mense diesen Tendenzen nahe, wenigstens in dem frühen Gemälde der Mädchen am Brunnen. Wie wieder klassisches-klassizistisches Biedermeier seine Bildnisse durchdringt, zeigen sein Doppelbildnis und „Der Geistliche Don Pepe“, den ich mit unseres Hamburgers Oldach Vaterbildnis konfrontiere.

Um den Kreis weiter zu ziehen, um Ihnen zu zeigen, wie jetzt wirklich schon eine breite Schicht dieses Stils da ist, zeige ich Ihnen noch des in Würzburg lebenden Hans Otto Baumanns „Mädchen im Gewächshaus“, den blühenden Apfelbaum des Ostpreußen Alfred Partikel und des Regensburgers Joseph Achmann „Winterlandschaft“.

Alle deutschen Stämme sind an der Stilausbildung beteiligt; die Landschaft überwiegt.

Aus dieser Schicht, die mehr und mehr ins Breite, vielfach ins Flache geht, heben sich nun aber zwei sehr bedeutende Personen

heraus, zwei Norddeutsche, der Thüringer Otto Dix aus Gera, vor dem Krieg auf der Akademie in Dresden, nach dem Krieg in Düsseldorf, seit 1931 Akademieprofessor in Dresden, seit kurzem beurlaubt; und Franz Radziwill, eine Mischung väterlich russischen, mütterlich friesischen Blutes aus dem Oldenburgischen, der in seiner Jugend in Bremen lebte, jetzt in Dangast am Jadebusen in einer kleinen Fischerkate malt, an derselben Stelle, wo Schmidt-Rottluff vor 25 Jahren seinen „monumentalen Impressionismus“ – nach Kirchners Formulierung – zum Expressionismus vertiefte und erweiterte.

Radziwill, wir sahen es schon, wurzelt im Expressionismus, einer farbig reich dekorativen, bisweilen ganz ins Phantastische der Art Chagalls überschlagenden Erfindungswelt und Malweise. Von dieser expansiven Form ist er seit Mitte der 20er Jahre zu einer immer schärferen, kritischen Intensivierung der Darstellung gekommen, einer neuen Landschaftskunst, die in einem tieferen und neuen Sinne als die Zeit Caspar David Friedrichs „Erdlebenbilder“ schafft.

Das Wort „Erdlebenbild“, „Erdlebenbildkunst“ ist von Carl Gust. Carus in seinen 1831 erschienenen Briefen über Landschaftsmalerei geprägt, die dieser neuen Naturmalerei gegenüber eine ganz neue Aktualität gewinnen.

Carus bemerkt, daß die Kunst zum neuen Wissen führt, daß aus einem neuen Wissen sich immer wieder höhere Kunstleistungen entwickeln. Und prophetisch – über Friedrich hinausdeutend – heißt es (S.111): „Es werden einst Landschaften höherer, bedeutungsvollerer Schönheit entstehen, als sie Claude und Ruysdael gemalt haben, und doch werden es reine Naturbilder sein, aber es wird in ihnen die Natur, mit geistigem Auge erschaut, in höherer Wahrheit erscheinen. Und die steigende Vollendung des Technischen wird ihnen einen Glanz verleihen, den frühere Werke nicht haben konnten.“ Das ist es wohl, was Franz Radziwills Landschaftskunst gebracht hat, in der geheimen, sprengenden Expression ihrer übersteigerten Zeichnung, Form, Farbe. „Das Geschiller der Wasserspiegel, wie sie ihre Umwelt mit-

erleben“ – sagt Wilhelm Niemeyer –, „die Geschwebe der Lüfte, wie sie Schäume und Schichten sind, die Zerwitterungen der Gräser, wie sie Dämme und Ufer bunt befallen, die Steinsetzungen, wie sie zu Häuserwänden zusammenwachsen: in der Schilderung solcher Lebendigkeiten ist der Künstler heute einzig. Hier erschwingt aus Stoffen jene ungeheure Vibration des All, die uns geistig als molekulare Lebendigkeit im Menschenwerk von Telephon und Film, Photo und Radio umzittert.“

Es ist wirklich eine zu technisch lebendiger Lebensfunktion verhärtete und durchgeistigte Natur, die Radziwill nur als ein Neues der Naturerzeugung in seiner „Erdlebenbildkunst“ darbietet, die die höchste jetzt erreichbare Monumentalisierung der Wirklichkeit darstellt, und die in ihren Formsymbolen anklingt an die große Natursymbolik des ausgehenden Mittelalters und der frühen reinen Landschaftsmaler des 16. Jahrhunderts, die überhaupt zuerst bei uns die Landschaft so als freie selbstbedeutende Kunstform erfunden haben. (Altdorfer um 1523.)

Und nun endlich noch Otto Dix. Dem Landschaftler gegenüber der Menschenbildner.

Ein Vergleich mit Schrimpf und Mense soll ihn von den milderen Süddeutschen in all seiner heftigen Unerbittlichkeit ebenso fest abgrenzen, wie ein Vergleich mit Ph. Otto Runges Hülsenbeckschen Kindern von der klassischen Biedermeierkunst. Diese selbstherrliche unerschütterliche Strenge und Männlichkeit, diese unzerbrechliche Willens- und Darstellungskraft trägt Dix in jedes Bildthema, das er sich stellt, hinein. Und wie Radziwill seine Landschaften ein neues Wissen um die Natur, bildet Dix seinen Menschenbildern ein neues Wissen um die Hintergründe und Abgründe der Menschenseele ein. Anderen und sich selbst! Betrachten Sie das Hallenser Bild „Junges Paar“, die „Eltern des Künstlers“ (Köln), sein Selbstbildnis (1926). Und dieser so mit Unerbittlichkeit und eherner Strenge gegen sich selbst, seine Mitmenschen, die Welt ausgerüstete, willensstarke Maler hat

nun aus dem brennenden Erlebnis des Krieges den Krieg als brennende und vernichtende Wirklichkeit zu schildern unternommen. Ist Ihnen das Schicksal seines ersten Kriegsbildes bekannt, „Schützengraben“?

Erwerbung durch Köln, Rückgabe, Ausstellung auf der Akademie-Ausstellung Berlin, Erwerbung durch Dresden, schließlich Beseitigung.

In diesem ersten Kriegsbild stand der Künstler dem Ereignis, das den 23jährigen an sich riß und erst den 27jährigen wieder ausstieß, vielleicht noch zu nahe, als daß er sich zu einer wirklichen Gestaltung hätte erheben können. So wurde der „Schützengraben“ mehr Episode als Historie. Aber die Aufgabe band ihren Mann an sich, und so entstand Jahre später die zweite große vierteilige Komposition in der Gestalt eines Flügelaltars mit Predella. Die Komposition liegt in zwei Fassungen vor, von denen erst die zweite alles Episodisch-Genrehafte überwunden hat, wirklich zu tragisch-heroischer Gestalt gewachsen ist – jenseits von Klage und Anklage.

Mit diesem Gemälde, ich weiß nicht, ob es noch im Atelier des Künstlers steht, wo ich es vor 2, 3 Jahren sah, eben im Stadium lebendigster Transformation und Metamorphose zu seiner endgültigen Gestalt, schließe ich die Betrachtung über die neue Naturalmalerei.

X.

Nachdem wir zunächst den europäisch-deutschen Impressionismus, dann in den letzten sechs Stunden die beiden großen sich zeitlich und räumlich durchdringenden Formen des Expressionismus und der neuen Naturmalerei betrachtet haben, wollen wir heute versuchen, einen Zugang zum Letzten, auch für Sie vielleicht Schwersten zu finden: zu der Malerei, die den Zusammenhang des Bildes mit der phänomenalen Wirklichkeit des sinnlichen Augenerlebnisses bewußt gelöst hat, zu der sogenannten abstrakten Malerei, die es unternimmt, in dem scheinbar völlig „Natur-Zweck“-entbundenen Werk das „reine“ Kunstwerk zu schaffen, das als „sinnlicher Schöpfungsakt“ – ich bediene mich der Formulierungen, die Franz Marc in seinen Briefen aus dem Felde gegeben hat – „stolz und ganz für sich“ besteht.

Damit greifen wir unmittelbar in die die Zeit bewegenden Ideen ein, und ich muß Ihnen und mir selbst noch einmal mitleidlos deutlich vor Augen stellen die Notwendigkeit, die Gefahr und den Reiz, aktuellste Tagesfragen in einer Universitätsvorlesung zu behandeln, die politisch in dem Sinne – aber auch nur in dem ganz reinen Sinne – ist, als sie das „Historische“ und das „Gegenwärtige“ als in völlig gleichem Maße „lebendig“ (und dieses Wort erscheint mit dem Worte „politisch“ beinahe synonym) empfindet und darstellt.

Sie verfolgen die kulturellen Zeitereignisse gewiß mit der gleichen Spannung wie ich. In ihnen bereitet sich ja unser Zukunftschicksal, und nicht nur das kulturelle, vor.

Sie wissen also von dem Kampf, den die Studentenschaft in Berlin „gegen die Kunstreaktion“ begonnen hat, von dem Kampf, in dem Christian Rohlf, Emil Nolde, Schmidt-Rottluff,

Heckel – kurz: die deutsche Kunst des deutschen Expressionismus – mit programmatischer Deutlichkeit als die geistigen „Wegbereiter“ der nationalen Bewegung bezeichnet worden sind.

Sie werden ferner gelesen haben, daß von den Künstlern, die ich vor acht Tagen als Exponenten der neuen Naturmalerei in ihren verschiedenen geographisch-räumlichen und temperamentsmäßig-persönlichen Schattierungen behandelt habe, inzwischen durch die Entschließung des preußischen Kultusministeriums drei an sichtbare und einflußreiche Plätze gestellt worden sind: Franz Lenck, der 1898 geborene Landschaftsmaler ist als Professor an die Berliner, der 1895 geborene Franz Radziwill als Professor an die Düsseldorfer Akademie berufen, Alexander Kanoldt, der älteste, 1881 geboren, zum Direktor der staatlichen Kunstschule in Berlin-Schöneberg ernannt worden.

Ebenso aber werden Sie bemerkt haben, daß es um alle sogenannte „abstrakte Kunst“ seit mehr als drei Monaten totenstill geworden ist. Mit einer Ausnahme: der neue kommissarische Direktor der Nationalgalerie in Berlin, Professor Schardt, hat in seiner ersten Programmrede über das Thema: „Was ist deutsche Kunst?“ den Namen Franz Marc mit Nachdruck genannt. Ja. – Aber ist das nicht vielleicht schon eine rein historische Reminiscenz? Franz Marc ist doch vor nun schon 16 Jahren bei Gussainville vor Verdun gefallen, und sein letztes Gemälde entstand vor dem Krieg, also vor nun bald 20 Jahren. Und hat seine Kunst Folge gehabt, und welche Folge?

In der Tat, alles „Abstrakte“ scheint heute als höchst unzeitgemäß zu gelten.

Es wäre nicht das erstemal, daß es gerade das scheinbar Unzeitgemäße ist, das in Wahrheit den tiefsten noch unbewußten Sinn der Zeit in sich enthält. Denken Sie an Mozart, an Beethoven, an Wagner, ja, denken Sie nur an Emil Nolde, dessen 1909 entstandenes „Abendmahl“ so auch erst jetzt, im Jahre 1933, als eines der zeitbedingenden Kunstwerke erkannt wird – neben Franz Marcs 1912–13 entstandenem Hauptwerk „Der Turm der blauen Pferde“.

Bemerken Sie zunächst wieder dieses eine als wesentlich. Nämlich, daß auch die vom Natureindruck weithin abstrahierende Kunst Marcs – der 1880, also im gleichen Jahre wie Kirchner (ein Jahr vor Alexander Kanoldt), in München geboren ist – gleichzeitig ist der Kunst des norddeutschen Expressionismus Noldes und der „Brücke“, daß also diese Stilform wieder als eine dritte zeitgleiche Schicht hinter diesem Expressionismus und der neuen Naturmalerei steht; zeitgleich mit einer leichten Verschiebung zur Gegenwart hin insofern, als die expressionistischen Geburten sich mit der Mitte der 80er Jahre erschöpfen, während die Geburten der Exponenten der neuen Naturmalerei noch die ganzen 90er Jahre füllen und der abstrakten Kunst mit einer zweiten Welle sogar die Jahrhundertgrenze überschreiten.

Denn das muß sogleich hervorgehoben werden, daß eine etwas leichtfertige, vom Negativen her begründete Terminologie unter den Stilbegriff „abstrakt“ zwei sehr verschiedenartige Dinge subsumiert: nämlich die ohne spanisch-französische Beziehung, ohne Beziehung zu Picasso, Bracque, Dérain, Lefauconnier kaum denkbare, wenn auch individuell-selbständig ausgestaltete Form Franz Marcs, und eine zweite, unkubistische Form, die jener statisch orientierten als dynamische Gestaltung gegenübersteht, die ich als im spezifischen Sinne unromanisch, als spezifisch deutsch empfinde.

Aber es ist wohl notwendig, diese leeren Begriffshülsen möglichst schnell mit Anschauungsstoff zu füllen, so unvollkommen auch immer das Lichtbild ihn vermitteln mag.

Zunächst Franz Marc.

Er ist am 8. 2. 1880 in München geboren, als Sohn eines Juristen – der dann Maler wurde und als Maler eine Synthese scheinbar so unvereinbarer Größen wie Wilhelm Leibl und Franz v. Lenbach suchte – und einer französischen Schweizerin als Mutter, so daß der Junge in einem Strom Münchner Kunsttradition zweisprachig aufwuchs. Reisen nach Paris und der Bretagne (1903), nach dem Athos (1905) und zum zweiten Male

kurz, aber wesentlich, nach Paris, bestätigen das vor acht Tagen Gesagte über die Sonderstellung Süd- und Westdeutschlands auch für das künstlerische Dasein von Marcs nächstem Freund, dem schon 1914 in Frankreich gefallenem August Macke, der als Marcs künstlerischer Nebenspieler Exponent kubistisch-abstrakter Kunst im „jungen Rheinland“ des Jahrhundertbeginns ist; letzte Wirkung der durch Caesars Eroberung Galliens aufgerichteten Flankenstellung des römisch-romanischen gegen das „freie“ Germanien.

Die junge außerakademische und außersezeessionistische – die „revolutionäre“ Münchner Kunst des Jahrhundertbeginnes, der August Macke nicht nur durch seine Freundschaft mit Marc, sondern auch durch seine persönliche Zugehörigkeit zu dem Kreise des „blauen Reiters“ trotz seiner rheinischen Herkunft zuzurechnen ist, hat ein ganz eigenes Gesicht.

Mehr als anderswo wurde hier schon in der „Münchener Neuen Künstlervereinigung“ von 1909 theoretisiert und mit literarischen Waffen gekämpft. Merkwürdig vor allem, denkwürdig und folgerichtig bleibt der russische Temperaments- und Kunsteinschlag, der durch Wassili Kandinsky, Alexei von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Alexander Mogilewsky und Wladimir von Bechtejew vermittelt wurde. Programmatische Bedeutung für die ganze Bewegung gewinnt Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“.

Franz Marc gehört diesem Kreise an. Aber – beachten Sie das bitte als entscheidend – er legt von allem Anfang an nicht nur menschliche, sondern auch räumliche Distanz zwischen sich und die andern. Schon im Jahre 1909 hat er München verlassen und sich in der oberbayerischen Einsamkeit zunächst von Sindelsdorf, dann von Ried bei Benedictbeuren auf sich selbst gestellt, und in den Briefen aus dem Kriege wird die Nähe und Ferne, in der er sich zu dem theoretischen Führer Kandinsky befindet und empfindet, ganz eindeutig festgelegt.

Auch trotz der erwähnten französischen Beziehungen Marcs, die ihn durch die impressionistische Form zur kubistischen leitete,

muß gesagt werden, daß er sich wesentlich und wesenhaft aus sich selbst gestaltet hat.

Was ist nun das Wesentliche seiner – und damit im weiteren aller naturfern-abstrakten – Kunstform? Ich sage es mit seinen eigenen Worten (18. 4. 15): „Der tiefe Hang der modernen Sucher, durch das „Abstrakte“ (er setzt das Wort selbst in Gänsefüßchen) allgemein Gültiges, Einigendes auszudrücken. (Denn diese Tendenz liegt unbedingt in unseren – den anderen, die stets bisher den persönlichen Einzelfall in der Kunst zu suchen gewohnt waren, so rätselhaften – Werken).“

Oder anders, sehnsüchtig aus dem Krieg zurückblickend (1. 12. 15): „Wann wird doch dieses geistige Leben wiederkommen, in dem man früh und spät keinen anderen Gedanken hat, als nach den reinen Ideen, die dem Weltbau zu Grunde liegen, zu suchen und sie darzustellen?“

Und ein andermal (7. 4. 15) polemisch: „Ja, der Meister des Marienlebens! die namenlosen gotischen Meister, – das sind die reinsten. Du hast so recht. Die Kunst ging an der vergiftenden Krankheit des Individualismus zu Grunde, am Wichtignehmen des Persönlichen, an der Eitelkeit, davon muß man gänzlich loskommen, dann ist man frei und hat Boden unter sich.“ Dann wird es ihr möglich werden, „die deutsche Majestät, die mir vorschwebt“ (so heißt es in einem Brief vom 8. 4. 15), zu verwirklichen.

Das also ist das Entscheidende: ein Suchen nach dem Gesetz der Welt, so wie Marc es (18. 11. 14), unter dem Eindruck französischer Landschaft auf die eigene künstlerische Entwicklung zurückblickend, formuliert: „Diese französisch-impressionistische Stimmung ist für mich wie eine Kindererinnerung, ein wehmütiges Gefühl beschleicht mich dabei; aber immer, wenn ich mich in solche Szenen vertiefe, ertappe ich mich dabei, daß ich statt dem Kalt und Warm in der Luftperspektive Zahlen sehe, rein abstrakte Klänge, und schnell ist der impressionistische anheimelnde Traum vorbei, und die Arbeit beginnt.“

Fühlen Sie nicht, wie er in all diesen Worten – zunächst in den

Worten, dieser scheinbar so Unzeitgemäße, mit seiner scheinbar so unzeitgemäßen Tendenz zum Abstrakten – doch im tiefsten Sinne eine Zeittendenz ausspricht? Die Tendenz über Gesetz und Ordnung, die Tendenz über das nur individuell Bedingte hinaus zum Absoluten, vom Persönlichen zum Allgemeingültigen? Zahl und Maß sollen an die Dinge gelegt werden als Regulativ der Form.

„Wissenschaft“ – in dem tiefsten Sinne: über dem uns eingeborenen Drang über die Erscheinungsform zur Verbindlichkeit des Gesetzes vorzudringen – soll ihm Brücke zum Werk werden.

So schreibt er in den zu Anfang 1915 im Felde entstandenen 100 Aphorismen „Das zweite Gesicht“ (35): „Die kommende Kunst wird die Formwerdung einer wissenschaftlichen Überzeugung sein, sie ist unsere Religion, unser Schwerpunkt, unsere Wahrheit. Sie ist tief und schwer genug, um die größte Formgestaltung, Formumgestaltung zu bringen, die die Welt erlebt hat.“ Und (55): „Unser noch latentes Wissen wird sich morgen in formbildnerischer Kraft wandeln.“ Und in einem früheren Brief vom 15. 10. 14: „Ich fand den Ausgleich nicht zwischen moderner Wissenschaft und der Kunst, die ich im Kopfe hatte. Er muß aber gefunden werden, und nicht ‚au détriment des sciences‘ (zum Schaden der Wissenschaft), sondern in voller Verehrung vor der europäischen exakten Wissenschaft, – sie ist das Fundament unseres Europäertums; wenn wir wirklich eine eigene Kunst haben werden, wird sie nicht in Feindschaft mit der Wissenschaft leben.“

Weite und Grenze der Idee sind damit bezeichnet.

Auch die Grenze, an die Franz Marcs Kunst stieß. Denn es gibt noch eine andere Wissenschaft als die „exakte“, die positivistische des 19. Jahrhunderts, so wie er sie hier meint, als die Wissenschaft von den geologischen Gesetzmäßigkeiten, den mathematischen Gesetzen der Zahl (7.–8. 12. 15). Und gerade das, die Möglichkeit, ja die Wirklichkeit einer transzendenten Verbundenheit,

die Identität des Geistes mit der Natur, scheint ihm selbst schon unter dem „mystischen“ Erlebnis des Krieges zum Bewußtsein gekommen zu sein.

Der Tod hat dem Kriegsfreiwilligen versagt, den Versuch der künstlerischen Gestaltung dieser höheren seelischen „Natur“gesetzlichkeit zu unternehmen – die ihn mit Notwendigkeit, meine ich, über sein einziges Bildthema „Tier“ zu dem höheren Thema „Mensch“ hinaufgeführt haben würde.

Denn was machte Marc eigentlich zum Tiermaler? Der tiefe Hang zur reinen, überindividuellen, außerpsychologischen Naturhaftigkeit des „unberührten Lebensgefühls“ des Tieres (12. 4. 15). Im Tier tritt für unser menschliches Auge und Empfinden das Individuelle hinter das Typische zurück: auf diesem, ihm von seiner Tierliebe gewiesenen Weg mußte ihm das Ziel der Gestaltung eines Allgemeingültigen am ehesten erreichbar erscheinen.

Und so ging er diesen Weg. Das Mittel der Formvereinfachung wird in der Folge der Arbeiten „Katze auf gelbem Kissen“, „Pferde“ (1911), „Blaue Pferde“, „Ruhende Kühe“ deutlich.

Und dafür, für diese Formvereinfachung, gibt es wieder eine Briefstelle, die merkwürdig an Nietzsches Wort über das „Schöne“ (aus dem „Willen zur Macht“) anklingt:

„Der Starke subsumiert unter das Unwesentliche mehr als der Schwache. Ich werfe jeden Tag mehr auf den Scheiterhaufen des Unwesentlichen – das Schöne bei diesem Tun ist, daß das Wesentliche dabei nicht kleiner, enger wird, sondern gerade mächtiger und großartiger.“

Zu Marcs „Turm der blauen Pferde“ wurden an dieser Stelle einige Sätze zitiert aus: Elisabeth Weiß, „Franz Marc. Ein Versuch zur Deutung expressionistischer Stilphänomene und ihrer Voraussetzungen.“ (Inaug.-Dissertation der Joh.-Wolfg.-Goethe-Universität, Frankfurt.)

Verstehen Sie so den „Turm der blauen Pferde“, „Wildschwein“ und „Mandrill“.

Es widerstrebt mir, nach dem erst Gesagten noch längere Überlegungen darüber anzustellen, ob Marc über diese Endform, die er vor dem Kriege erreicht hat, bei längerem Leben hinaus-

gelangt wäre. So, wie sein Werk vor uns steht, bricht es ab als das Werk eines Suchenden, eines Wegbereiters.

Der um sieben Jahre jüngere, leichter beschwingte, unproblematischere, malerisch vielleicht wirklich reicher begabte, aber nicht so tiefgründige niederrheinische Freund, August Macke, ist schon 1914, erst 28jährig, gefallen. Was von Franz Marcs Werk gesagt werden müßte, gilt von seinem Werk in höherem Maße: es blieb unvollendetes Fragment. Wie unausgeglichen es abbrach, zeigt die der Stilfolge widersprechende Entstehungsfolge der zwei Gemälde, die ich Ihnen zum Vergleich vorlege: die „Dame vor dem Hutladen“ (1912) und der „Park“ (1914).

Etwas anderes:

So klar das Gesamtbild ist, über die Einzelbewertung der individuellen Leistung scheint es noch nicht in allen Fällen leicht, zu gleichem Urteil zu kommen.

Mir erscheint Lyonel Feininger, der 1871 geboren ist, dem man danach allein bahnbrechende Bedeutung zuschreiben möchte, als ein vergleichsweise sehr dünnes Talent, als eine weniger konstitutive als im weiteren Sinne die große Gesamt Tendenz illustrativ umspielende Begleiterscheinung des abstrakten, geometrisch-kubistischen Stils. Feiningers Werk ist – bei engem, fast ganz auf die Landschaft eingeschränktem Stoffgebiet – kaum über eine poetische Paraphrasierung, eine die Wirklichkeit zwar oft geistreich, aber schließlich doch wie nach einem vorgefaßten Schema übergreifende Manier hinausgelangt, die gewiß nicht unsympathisch, aber kaum im prägnanten Sinne des Wortes „bedeutend“, d. h. in größere Tiefen oder weitere Weiten weisend ist.

Und mit diesem einen Wort „Manier“ ist die drohende Klippe bezeichnet, die diese ganze Stilform schwerer als jede andere bedroht, vielleicht aber darum, weil sie sich von dem

nährenden Mutterboden der phänomenalen Natur bewußt löst und darum eine größere Quelltiefe in der schöpferischen Kraft, der seelischen Substanz, kurz, ein höheres plastisches Vermögen des Künstlers voraussetzt, wenn anders das Werk ursprünglich, lebendig, wahrhaftig bleiben soll.

Das gilt nicht nur von Feininger, es gilt ebenso von Willi Baumeister (geb. 1889) und Oskar Schlemmer (geb. 1888), die für die abstrakt kubistische Form den Weg zur Wand gesucht und gefunden haben.

Baumeister in strengerer, plastisch modellierender, Schlemmer in gelösterer, malerischer Form. Aber ist es nicht doch hier, mehr noch bei Feininger so, als täte man einen Blick in das Homunculus-Laboratorium Wagners, 2. Akt des II. Faust?

„Es wird, die Masse regt sich klarer!
Die Überzeugung wahrer, wahrer!
Was man an der Natur Geheimnisvolles pries,
Das wagen wir verständig zu probieren,
Und was sie sonst organisieren ließ,
Das lassen wir kristallisieren.“

Und Mephistopheles ironisiert den Enthusiasmus des Weltlaboranten:

„Wer lange lebt, hat viel erfahren;
Nichts Neues kann für ihn auf dieser Welt geschehn,
Ich habe schon in meinen Wanderjahren
Kristallisiertes Menschevolk gesehen.“

Wir haben gesehen, daß – um von den Ausläufern des Impressionismus abzusehen – die drei Stilformen des norddeutschen Expressionismus, der neuen Naturmalerei und dieser süd- und westdeutschen abstrakt-kubistischen Form, in zeitlich weiter Überschneidung, doch in geistig voneinander gesonderten Parallelschichten nebeneinander stehen.

Nun gibt es aber eine bemerkenswerte Querverbindung. E. L. Kirchner, der „Brücke“-Künstler, hat seit dem Ausgang der zwan-

ziger Jahre – er lebte ja seit Kriegsende einsam in Frauenkirch bei Davos – eine eigene abstrakte Form entwickelt. Sie kommt nicht ganz unerwartet, vielmehr enthält schon sein Jugendwerk (innerhalb der größeren Stilerscheinung des Jugendstils als eines Protoexpressionismus mit einer protoabstrakten Form) abstrakte Elemente.

Dennoch ist Kirchners letzte Stilphase zunächst überraschend. Ich gebe eine Stufenfolge der Form eines verwandten Motivs in dem Nacheinander dreier Gemälde: von Corinth „Stilleben“ (1920), Nolde „Masken und Georginen“ (1919) und Kirchner „Stilleben und Masken“ (1926 Folkwang), um Ihnen die allmähliche Entmaterialisierung der künstlerischen Form bis an die Schwelle des Abstrakten deutlich und – vielleicht – einleuchtend zu machen, und stelle nun ein Jugendwerk Kirchners aus dem Jahre 1907, das „Englische Tanzpaar“, neben eine abstrakte Formulierung des gleichen Motivs aus dem Jahre 1931, die „Drehende Tänzerin“.

Es fällt mir in diesem Fall besonders schwer, Stellung zu nehmen, gerade weil ich Kirchners vorabstrakter Form so nahestehe. Und ich habe ihm das auch ganz offen gesagt, als ich ihn im März in der schönen großen Übersichtsausstellung seines Werkes traf, die der Berner Kunstverein in diesem Frühjahr veranstaltete.

Ich empfinde, daß hier viel Reflexion, viel Bewußtheit ins Schaffen hineinspielt, aber ich weiß auch, daß das nicht gegen ein überzeugendes Formergebnis spricht, ja, daß Richard Wagners Wort: „Das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewußtsein produziert werden“, völlig zu Recht besteht.

Und in der mystischen Linien-, Flächen- und Farbenpoesie der „Reiterin“ von 1931/32 erkenne ich auch die volle künstlerische Wahrhaftigkeit dieser Form von „reality of a fairy world“. –

Ein Wort wenigstens über den „Konstruktivismus“ als den äußersten Flügel abstrakter Kunst. Es handelt sich um eine dünne,

aber diesmal um eine von Moskau bis Paris durchlaufende europäische Stilschicht, die gleichfalls in Deutschland, dem europäischen Lande der Mitte, Heimatrecht gefunden hat. Ein paar Namen: El Lissitzky, Kandinsky in seiner besten Periode, Johanna van Heemskerck, Moholy Nagy (Ungarn-Dessau), Vordemberge-Gildewart (Hannover).

Was bedeutet diese Form? In diesen geraden oder mit dem Zirkel geschlagenen Linien, diesen Parallelzügen, ebenen Flächen, rechten Winkeln, in dieser strengen Stereometrie ist – um ein Wort aus dem „Mikrokosmos“, der alten, nicht veralteten Ästhetik Lotzes zu wiederholen – am kräftigsten und härtesten der Gedanke der Gesetzmäßigkeit ausgesprochen – und nun mögen Sie selbst bestimmen, ob es nicht eine höchst merkwürdige Verkennung ist, wenn man heute hört: „Alles Abstrakte hat etwas Zersetzendes.“

Das Gegenteil ist richtig: Hier liegen Elemente des Aufbaus – aber es ist eine enge, eine asketische Form, die gewiß dem Umfang der Fülle des Lebens nicht genug tut, ihr auch nicht gerecht zu werden vermag, denn der Sinn und die Aufgabe des geistigen Daseins, der menschlichen Existenz, ist letztlich nicht das Gesetz in dieser Gestalt einer geometrischen oder mathematischen oder naturwissenschaftlichen Formel, ihr Sinn und ihre Aufgabe ist Freiheit: Freiheit nicht vom Gesetz, sondern aus dem Gesetz.

Und so möchte ich nun an den Schluß unserer Betrachtung des großen, vielgestaltigen Stilphänomens „abstrakte Kunst“ noch das Werk eines Künstlers stellen, der Reflexion und Empfindung verknüpft und aus philosophischen Überlegungen „belebt und gestärkt“ zu einer Art der Bildgestaltung gelangt, welche Begriffe und Gedanken in neuer Weise anschaulich und damit dem Gefühl unmittelbar assimilierbar macht.

Ich meine Karl Ballmer, der, Schweizer von Geburt, 1891 in Aarau geboren, seit 1922 in Hamburg arbeitet, alternierend als philosophischer Schriftsteller und als Maler. Sie – oder wenigstens einige von Ihnen – werden seinen Arbeiten schon auf Ausstellungen der Hamburger Sezession und im Museum für Kunst und

Gewerbe begegnet sein. Was hier geschieht in Landschaften, wie „Menschen in der Straße“ (1930), „Landschaft, Junistimmung“ (1931), „Landschaft, Binnenalster“ (1931), möchte ich die Statuierung eines absoluten Idealismus der künstlerischen Form nennen.

Die Dinge, die Naturformen sind erkennbar, wiedererkennbar da; sie sind nicht von außen her nach Maß und Zahl geordnet, reguliert, wie bei Franz Marc; sie sind auch nicht nur überzeichnet und durch diese Überzeichnung in eine reine Kunstexistenz gehoben, wie bei Feininger etwa oder bei Baumeister oder Schlemmer; sondern sie haben sich, indem sie durch den Geist des Künstlers hindurchgingen, in einem Bad philosophischer Reflexion, wie ich diesen vorwirklichen Prozeß nennen möchte, in ihrer ganzen Substanz gewandelt. Die phänomenale Wirklichkeit eines Augenerlebnisses (eines vielleicht erfundenen Augenerlebnisses) ist anschaulbare Empfindung – verzeihen Sie das Paradoxon! – ist anschaulbare Idee geworden. –

Vielleicht gelingt es – eher als an diesen Landschaften – das, was damit gemeint ist, an einer figürlichen Komposition zu klären. Das Gemälde hat (noch) keinen Titel, keinen Namen, der die Deutung erleichtern könnte: „Figürliche Komposition“ (1932). Versuchen wir, seinen Gehalt aus einer Beschreibung seines Inhalts zu entnehmen.

Eine querrrechteckige Fläche: links in einem abgetrennten schmalen Bildstreifen, oben dunkelgrau, unten grün mit blau, sitzt im durchsichtigen Kontur abgewandt eine weibliche Figur, am Boden hockend, den geneigten Kopf in die Hand geschmiegt, den Ellenbogen auf das Knie gestützt. In der breiteren, rechten, lichterem Bildhälfte, vor hellblaugrauem Himmel mit zwei blauen Segelschiffflächen am Horizont einer hellen Meeresfläche, vor braunem Uferstreifen die durchsichtigen Kontursilhouetten eines Mädchens in Vorderansicht (ihr Gesicht ist sonnenlichttrötlich durchschienen) und eines ihr zugewandten Mannes.

Was „bedeutet“ diese „visio intellectualis“ (Nicolaus Cusanus)?

Zunächst diese Durchsichtigkeit, diese Durchschaubarkeit der Gestalten!

Hören Sie, was Franz Marc am Weihnachtsabend 1914 auf der Wachstube in Mühlhausen geschrieben hat: „Die kleinste Zeitungsnotiz, die gewöhnlichsten Gespräche, denen ich zuhöre, bekommen für mich einen geheimen Sinn und Hintersinn; hinter allem ist immer noch etwas; wenn man dafür einmal das Ohr und Auge bekommen hat, läßt es einem keine Ruhe mehr. Auch dem Auge! Ich beginne immer mehr hinter oder, besser gesagt, durch die Dinge zu sehen, ein Dahinter, das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen, meist raffiniert verbergen, indem sie den Menschen etwas ganz anderes vortäuschen, als was sie tatsächlich bergen. Physikalisch ist es ja eine alte Geschichte, wir wissen heute, was Wärme ist, Schall und Schwere, wenigstens haben wir eine zweite Deutung, die wissenschaftliche. Ich bin überzeugt, daß hinter dieser noch eine und viele liegen. Aber diese zweite Deutung hat den menschlichen Geist mächtig verwandelt, die größte Typusveränderung, die wir bis jetzt erlebt haben. Die Kunst geht unweigerlich denselben Gang, freilich auf ihre Art; und diese Art zu finden, ist das Problem, unser Problem!“ –

„Durchsichtig“, das Wort hat nicht nur physikalische, es hat früh schon geistige Bedeutung gewonnen. Schon in der mittelalterlichen Mystik: „Siech (sieh), das soltū geistlichen durchgän und durchschouwen“, heißt es in einer Predigt von Grieshaber, und anderswo von der Seele: „Denn si ist also lüter, daz si sich selben durchschouwet“. Später steht bei Goethe das wunderschöne Wort: „Wenn Du mich, Herr, durchschaust, geschieht mir schon genug“, und bei Jean Paul heißt es: „Dann werden endlich farbige Träume aus den durchsichtigen Gedanken“.

So ist es hier: ein Gedanke, eine Idee, ganz von innen her durchleuchtet und gleichsam durchsichtig gemacht, ist zu anschaubar farbigem Bilde geworden.

Begegnung, Erfüllung, Vereinsamung. Wie aber ist nun diese Bildnovelle, nein, diese bildgewordene Idee zu lesen? Von links nach rechts: hier die sich einsam Sehrende, die dort Erfüllung

findet? Oder von rechts nach links: die Erfüllung, der Verlassenwerden folgt?

Die Lösung des Dilemmas liegt in der geheimnisvollen nicht nur Personen-, sondern auch Zeitidentität der Doppeldarstellung im gleichen Raume.

Der Gedanke, das Gefühl, die Idee, daß das Mädchen, das Weib, der Mensch immer und notwendig in dieser Spannung und Antinomie lebt, daß der Mensch durch diese Spannung, durch diese Antinomie lebt: in der Einsamkeit und zugleich in der Erlöstheit, unter dem Gesetz und in der Freiheit – wie Luther sagt: „Als ein freier Herr über alle Dinge und niemandem untertan, und als ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan“; in tristitia hilaris, in hilaritate tristis. – Im Trauern fröhlich und im Frohsein voll düsterer Trauer.

Soviel für heute.

XI.

Mit voller Absicht habe ich in dieser ganzen Vorlesung den Gedanken durchgeführt, daß die nacheinander behandelten Stilphänomene, die das Gesamtbild der Malerei der letzten 30 Jahre formen: Impressionismus, Expressionismus, neue Naturmalerei, abstrakte Kunst, mit einer leichten Verschiebung gegen das Heute „gleichzeitig“ sind.

Jetzt, wo wir am Ende unserer Betrachtung stehen, bedarf diese Feststellung in gewissem Sinne einer Korrektur, insofern wir uns deutlich machen, daß innerhalb dieser Gleichzeitigkeit für die einzelnen Formen die Akme, der Höhepunkt, in einer Folge der Zeiten liegt; und unsere bisherige Betrachtung bedarf der Ergänzung auch noch durch die Feststellung, daß diesen verschiedenen Formerscheinungen im Gesamt der Zeitkunst ein unterschiedliches spezifisches Gewicht zukommt.

Beides versuche ich noch einmal durch ein Diagramm anschaulich zu machen, von dessen skizzenhaftem, provisorischem und unverbindlichem Charakter ich natürlich selbst am allerersten überzeugt bin, das ich Ihnen aber mit dieser ausdrücklichen Werteschränkung doch nicht vorenthalten möchte (vergl. die Skizze auf S. 12).

Selbst bei sorgfältigster Durcharbeitung (die z. B. besondere Kurven für die führenden Künstler und für die Flut der Mit- und Nachläufer einzutragen und zu berücksichtigen hätte, wie die einzelnen – hier immer nur auf einen Linienzug der einfachsten Stilströme gebracht – sich gegenseitig in ihrer Sonderform beeinflussen, in einzelnen Künstlern sogar durchfärben und ineinander übergehen) würde nie mehr als ein rohes Schema, ein Gespenst der Wirklichkeit von eng begrenztem Wert gewonnen werden können.

Es ist für Sie vielleicht trotzdem ein Ordnungszeichen, wenn ich Ihnen nun rekapitulierend in schneller Folge Hauptwerke der Malerei der letzten 30 Jahre nicht mehr in stilistischer, sondern in streng chronologischer Ordnung vorführe:

- Slevogt, „Der weiße d'Andrade“, 1902
Liebermann, „Hamburger Professorenkonvent“, 1905/6
Slevogt, „Trabrennbahn“, 1907
Kirchner, „Englisches Tanzpaar“, 1907
Corinth, „Versuchung des heiligen Antonius“, 1908
Kokoschka, „Der Schwarzwald“, 1908
Nolde, „Abendmahl“, 1909
Slevogt, „Dr. Voll“, 1911
Nolde, „Krieger und sein Weib“, 1912
Kirchner, „Ins Meer Schreitende“, 1912
Otto Mueller, „Akte in der Landschaft“, 1912
Franz Marc, „Turm der blauen Pferde“, 1913/14
Nolde, „Herrscher“, 1914
Heckel, „Madonna von Seebrügge“, 1915
Nolde, „Beweinung“, 1916
Kokoschka, „Selbstbildnis“, 1917
Corinth, „Stilleben“, 1920
Dix, „Junges Paar“, 1920
Moholy Nagy, „Schwarzes Kreisviertel“, 1921
Radziwill, „Stilleben“, 1921
Scholz, „Kakteen“, 1923 oder 1924
Hofer, „Tischgesellschaft“, 1924
Kirchner, „Paar vor den Menschen“, 1924.
Kanoldt, „Stilleben X“, 1924.
Mondrian, „Komposition“, 1924/25
Kanoldt, „Olevano“, 1925
Baumeister, „Tischgesellschaft“, 1925
Nolde, „Sünderin“, 1926
Heckel, „Hirte“, 1926
Schrimpf, „Vor dem Spiegel“, 1926
Schmidt-Rottluff, „Baumlandschaft“, 1928

Schrimpf, „Staffelsee“, 1928
Radziwill, „Lilienstein“, 1928
Feininger, „Segelboote“, 1929
Dix, „Krieg“, 1929
Nolde, „So Ihr nicht werdet wie die Kindlein“, 1929
Kirchner, „Drehende Tänzerin“, 1931
Schlemmer, „Aquarell“, 1930/31
Kirchner, „Reiterin“, 1931/32
Ballmer, „Figürliche Komposition“, 1932.

Und nun einige Worte über Stellung und Bedeutung der Kunst heute. Mehrere Male haben Sie mir auf mein Pult Zeitungen gelegt mit Stellungnahmen zu diesen Problemen von verschiedenen Standpunkten aus. Ich muß das als die Aufforderung betrachten, mich dazu zu äußern, und darf Sie nicht enttäuschen.

Zunächst: Allen gelegentlich schon vor dem Kriege auftauchenden, nach dem Kriege sich immer mehr häufenden, aus einer bestimmten Art von Lebensschwäche entspringenden Äußerungen einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber, die die Existenzberechtigung, ja die Existenzmöglichkeit der Kunst oder doch wenigstens der bildenden Kunst in unserer Zeit bezweifeln wollten, muß gesagt werden, daß merkwürdigerweise gerade die bildende Kunst, mehr noch als Musik und Dichtung, sich in der Krisis dieser Monate als wirksame geistige Lebensmacht neu erwiesen oder wieder hergestellt hat.

Über kein Gebiet geistigen Lebens ist die öffentliche Diskussion während der letzten Monate und Wochen so laut, so heftig, so lebendig gewesen. Und daß es so gekommen ist, ist – das muß gerade der akademische Lehrer aussprechen und anerkennen – entscheidendes Verdienst der akademischen Jugend, der deutschen Studentenschaft.

Sie haben dabei den Blick für das Wesentliche bewiesen, indem Sie den entscheidenden Ausgangspunkt der geistigen Bewegung, in und von der wir leben, in der jüngsten Vorkriegsvergängen-

heit erkannten, in der Kunst Emil Noldes und des deutschen Expressionismus.

Diese Erkenntnis zu gewinnen war gerade heute nicht ganz leicht, denn tatsächlich handelt es sich dabei wirklich für die neue Jugend schon um Kunst der Vergangenheit, und wir wissen alle, wie schwer es jeder neuen Jugend ist, gerade der jüngsten Vergangenheit gerecht zu werden; denn immer leben die Söhne anderen Ideen nach als die Väter: gar heute, wo die Jugend eine neue Welt heraufführt.

Es ist darum auch nicht wunderbar, daß die programmatische Erklärung der deutschen Studentenschaft zunächst heftigen Widerspruch hervorgerufen hat: auch bei einzelnen jüngeren Künstlern selbst. Gerade dieser Widerspruch aber hat in den mit schärfsten Wortwaffen geführten Kampf der Ideen Klärung gebracht.

Gewiß, wir alle wissen, daß nordisches Blut der Träger auch der griechischen Kunst ist, und wir wissen, daß ebenso die hohe Blüte der italienischen Kunst nicht entstanden wäre ohne den befruchtenden Zustrom germanischen Blutes, der Italien, vor allem Nord- und Mittelitalien durchflutet hat, die Träger der italienischen Renaissancekultur; und wir wissen endlich auch, daß dasselbe von Nordfrankreich gilt. Ich konnte Ihnen das, als wir über den französischen Impressionismus sprachen, ja sogar als eine Erkenntnis der jüngsten französischen Kritik selbst bezeichnen. Wenn wir also auch diese große und tiefe, in der Verwandtschaft des Blutes gegebene Verwandtschaft des künstlerischen Ausdrucks für diese Hochzeiten der Vergangenheit frei anerkennen – so müssen wir doch die Verbindlichkeit des in jenen Epochen, auf anderem Boden, unter hellerem Himmel geschaffenen Schönheitsideals ebenso entschieden ablehnen.

Weder das Schönheitsideal Botticellis noch das so ganz anders geartete, mit jenem gar nicht in einem Atem zu nennende Schönheitsideal Giorgiones, Tizians, Palma Vecchios kann unserer Kunst Gesetz sein; nicht weil wir wissen, daß die Frauen Tizians,

Palma Vecchios und Giorgiones die Blondheit ihres schwarzen Haares Perücken, Sonnenbleichung oder Färbemitteln und Mixturen verdankten, sondern aus dem einfachen Grunde, weil unsere Kunst eben nicht auf griechischem oder italienischem oder französischem Boden, sondern auf deutschem Boden und unter unserem nordischen Himmel wachsen muß, in diesem Lande, von dem es schon in der „Germania“ des Tacitus heißt: „Quis porro, praeter periculum horridi et ignoti maris, Asia aut Africa aut Italia relicta Germaniam peteret, informem terris, asperam coelo, tristem cultu adspectuque, nisi si patria sit?“ „Und wer hätte denn auch – ungerechnet die Gefahr auf dem schauerlichen, unbekanntem Meere – Asien, Afrika oder gar Italien verlassen und nach Germanien ziehen mögen, in ein ungestaltetes Land unter rauhem Himmel, kümmerlich zu bebauen und anzuschauen, wenn es einem nicht Heimat wäre? ...“

Nisi si patria sit: uns aber ist dieses für das Auge des Südländers reizlose Land mit seinem rauhen Himmel Vaterland.

„O heilig Herz der Völker, o Vaterland.“

Was aber hat denn unsere junge Generation bis zu Nolde zurückgeführt? Die instinktive Erkenntnis, daß mit ihm und mit der Kunst seiner Nächsten zuerst wieder tiefere Quellen des Schaffens aufbrachen, daß hier zuerst wieder Kunstwerke entstanden, die nicht in erster Linie sich an die genießend aufnehmenden Sinne wenden, deren letztes Ziel nicht mehr ist, nur „Freude“ zu bereiten, die überhaupt nicht schon vorhandene Bedürfnisse befriedigen, sondern neue, tiefere Bedürfnisse wecken wollen, Kunstwerke, die aus dem „heiligen Geist des Tragischen“, aus religiösem Gefühl hervorgegangen sind, als dem Urgrund allen produktiven Vermögens.

Nichts besagt es dagegen, daß diese Kunst nicht allen Menschen in gleicher Weise erreichbar ist oder nahe steht. Das „Omnibus omnia“, „allen alles“, das als Leitwort auf einem Prälatenporträt des Kopenhagener Kunstmuseums zu lesen ist, ist dem

Kunstwerk gegenüber Utopie – oder seit wann gehörte gleichmäßiges Verstehen der höchsten geistigen Schöpfungen zu den jedem Menschen mit der Geburt verbrieften „allgemeinen Menschenrechten“? Und vielleicht bezeichnet das alte preußische „Suum cuique“ – jedem das Seine – sogar ethisch die höhere Idee, weil es die angegebene Rangordnung des Geistes anerkennt.

Verstehen Sie mich nicht falsch, ich bekämpfe nicht etwa den Gedanken der „Wiedergeburt einer neuen deutschen Volkskunst“; aber eine solche Wiedergeburt ist durch keine nach noch so neuen, großen und einheitlichen Gesichtspunkten gesehene Zielsetzung zu erzwingen und zu bestimmen; denn der Geist Gottes weht, wo und wie er will.

Vor allem aber: mit welchem Recht wird gerade der bildenden Kunst gegenüber diese Allgemeinverständlichkeit gefordert? Von jeher sind wir gewohnt, der „Unterhaltungsmusik“, der „Unterhaltungsliteratur“ ihr eigenes Recht neben der hohen Musik und der hohen eigentlichen Dichtung zuzuerkennen.

Nun, ebenso gibt es, darf, soll, muß es neben der hohen Kunst eine anderen Bedürfnissen, besonderen Stimmungen entsprechende Unterhaltungskunst geben. Auch hier gilt das Gesetz und das Recht der Stufung.

Es wäre eine öde Pedanterie und ein stumpfes Philistertum, die harmlose Unbedenklichkeit unserer Studentenlieder zu verpönen. – Aber über ihrer harmlosen Unbedenklichkeit steht die vielleicht nicht jedem erlebbare Tragik des großen Hamlet-Monologs:

„O schmelze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging und löst' in einem Tau sich auf.
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord! – o Gott! o Gott!
Wie eitel, schal und flach und unersprießlich
Scheint mir das ganze Treiben dieser Welt.
Pfui, pfui darüber!“ –

Oder das Heldenwort des von Giselher im Kampf erschlagenen
Wolfhart:

Do sprach der Totwunde . . .

Unde ob mich mine mäge nach tode wellen klagen,
den naechsten und den besten, den solt er von mir sagen,
daz si nach mir nicht weinen, das ist âne not.

Von eines küneges handen lige ich hie herlichen tot.

Oder endlich das lichteste, hellste Goethe-Wort:

„Wenn Du mich Herr durchschaust –
Geschieht mir schon genug.“

Nur dieses unberechtigte Für-eins-erklären aller Malerei, aller
Plastik, aller bildenden Kunst hat die drei Hauptirrtümer ver-
schuldet, daß das Kunstwerk zu Genuß und Erheiterung, zu Er-
holung und Freude geschaffen sei, daß es sich einem allgemein
verbindlichen Schönheitsideal zu beugen habe und daß es all-
gemein verständlich sein müsse.

Man vergißt dabei, daß jede geistige, jede künstlerische Schöp-
fung uns, den Aufnehmenden, tiefe Verpflichtungen auferlegt.
Daß, wie das Ohr erst lernen muß, zu hören, so erst das Auge
zu sehen lernen muß – man vergißt, daß es nach dem Wort des
Bildhauers Wolff, das ich Sie bat, Ihrem Bewußtsein tief ein-
zuprägen, keine Sichtbarkeit für den Menschen gibt ohne die
schöpferische Reflexion, und, daß die Philosophie der sichtbaren
Welt Kunst heißt. Schon Lionardo nannte die Malerei cosa men-
tale – eine Sache des Geistes, eine Sache der Vernunft. Wer aber
verlangte im Ernst, daß etwa die Philosophie Kants dem Genuß,
der Erheiterung, der Erholung, der Freude dienen, daß sie all-
gemein verständlich sein müsse?

„Liebes Kind“, sagte Goethe (11. Okt. 28) einmal zu dem ge-
treuen Eckermann, „ich will Ihnen etwas vertrauen, das Sie
sogleich über vieles hinaushelfen und das Ihnen lebenslänglich
zugute kommen soll. Meine Sachen können nicht populär wer-

den; wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas ähnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.“

Und wenig später (12. Februar 29): „Alles Große und Gescheite existiert in der Minorität. Es ist nie daran zu denken, daß die Vernunft populär werde. Leidenschaften und Gefühle mögen populär werden, aber die Vernunft wird immer nur im Besitz einzelner Vorzüglicher sein.“

Ist es notwendig, ausdrücklich hinzuzufügen, daß „die Masse“, von der Goethe hier so verächtlich spricht, nicht die sogenannten „unteren Schichten“ der Bevölkerung, daß die „einzelnen Vorzüglichen“ nicht die sogenannten „upper ten“ sind, daß, wie der Maler Karl Hofer es kürzlich in programmatischer Form (Deutsche Allgem. Zeitung vom 13. Juli 33) ausgesprochen hat, der Schnitt nicht horizontal, sondern vertikal zu machen ist? Ja, daß es mit dem Weg zur Kunst sogar ähnlich ist wie mit dem Weg ins Himmelreich nach dem Gleichnis vom Kamel und Nadelöhr? Denn bei dem Verständnis des Kunstwerks handelt es sich gar nicht um soziale Stellung, Macht, Reichtum oder Geistesbildung, sondern nur um die Bildung des Herzens und der Sinne.

So bedeutet also dieses Zugeständnis und diese Einsicht, daß das Kunstwerk in diesem eigentlichen Sinne nicht jedem zugänglich sein kann, keineswegs, daß der Künstler dem Grundsatz huldigen müsse, die Kunst sei nur für den Künstler da. Nein, auch das höchste Kunstwerk ist bereit, jedem sich mitzuteilen, jeden zu empfangen; zu ihm kommt aber nur, wer seiner würdig ist.

Und nun ergibt sich, wie immer in geistigen Dingen, der merkwürdige Gegenschlag, daß gerade die scheinbar zweckfrei, scheinbar rücksichtslos nur aus dem eigenen Bedürfnis des einen Schaffenden entstandene Kunst, die im ersten Augenblick dem *l'art pour l'art* im gemeinen Sinne zum Verwechseln gleichsehen mag, mit der Zeit als die im höheren Sinne zweckerfüllte Kunst sich erweist, als eine Schöpfung, die weit über sich selbst auf ein anderes, höheres Sein hinausweist; während die absichtsvoll für

die Menschen mit dem edlen Zweck, ein Volksbedürfnis zu erfüllen, geschaffenen Werke sich in sich selbst erschöpfen und in der Nichtigkeit eines schnell erfüllten Zweckes ihre Wirkung verlieren und in nichts versinken oder höchstens noch Bestand behalten als „Dokumente des allgemeinen Zeitgeschmacks“, werden jene anderen Werke unter die Sternbilder des Firmaments versetzt werden zu ewiger Betrachtung und zu dauernder Mahnung an das „moralische Gesetz in uns“.

Tatsächlich aber liegt diesem Verlangen nach einer neuen „Volkskunst“ ja wesentlich etwas anderes zu Grunde: das Verlangen nach einer höheren anonymen Allgemeingültigkeit der künstlerischen Zeitform, als sie die Vergangenheit und die unmittelbare Gegenwart darzubieten scheint. Es ist das ein Bedürfnis, das auch die Künstler selbst haben, und das sich zum Beispiel darin ausspricht, wenn einer sagte, er sehne sich danach, seine Arbeiten nicht mehr signieren zu müssen.

Aber vergessen wir nicht, daß er das nur sagen und wünschen konnte in dem Bewußtsein, daß jedes seiner Werke in seiner Form selbst das Gepräge seines Geistes trüge – oder wäre es noch nötig, daß Nolde oder Schmidt-Rottluff oder Wolff ihre Werke signierten? –, daß also ihr Stil selbst schon Signatur genug sei.

Denn hier muß allerdings gesagt werden, daß die Vorstellung eines unpersönlichen Kunstwerks höherer Ordnung einen Widerspruch in sich selbst enthält, daß auch das im höchsten Sinne Allgemeingültige als künstlerische Schöpfung immer einer großen Individualität verdankt wird, auch dann, wenn sie als Person aus dem Gedächtnis der Menschen verschwindet wie die Dichter des Nibelungenliedes und der Gudrun – die mißverständlich als „Volksepen“ bezeichnet werden –, oder wenn sie zu einer mythischen Figur wird wie Homer.

Es ist Sache eines feinen geistigen Unterscheidungsvermögens, das auch geübt und geschärft werden kann – wie weit es gelingt,

aus dem in jeder Epoche zu einer Allgemeinform verschmelzenden Zeitstil die schöpferischen Individualitäten herauszulösen. Es bedarf dazu einer bestimmten Affinität der Empfindung.

Goethe und seinen Zeitgenossen z. B. war das florentinische Quattrocento, das ihrem inneren Interesse ferngerückt war, nahezu eine homogene Stilform; sie konnten dafür die Bologneser Akademiker Lodovico, Agostino, Annibale Caracci, Guido Reni, Domenichino, Guercino jeden in seiner Besonderheit mühelos am Werk erkennen. Als ich vor über 30 Jahren studierte und zuerst in Italien reiste, hatte sich die Möglichkeit dieser natürlichen Unterscheidbarkeit verloren; dafür waren uns Benozzo Gozzoli, Piero di Cosimo, die Pollaiuoli, Verrocchio, Lorenzo di Credi, Botticelli, Filippo und Filippino Lippi zu Gestalten geworden, jede mit ihrem unverwechselbaren Profil. Dem Amerikaner Beazley ist es möglich gewesen, aus der für jeden Andern ununterscheidbaren Gesamtmasse der schwarz- und rotfigurigen griechischen Vasen, dieser anonymen Volkskunst, ein Heer von bestimmten Meisterpersönlichkeiten herauszukristallisieren, und bekannt ist der klassische Ausspruch Franz Lenbachs in einer Ausstellung der Münchner Sezession: „Später werden die Menschen meinen, dies alles sei von einem einzigen ungeheuer produktiven Rindvieh gemalt worden.“ Ihm fehlte also sogar die Fähigkeit, die Individualität seiner eigenen jüngeren Zeitgenossen zu erkennen!

Kurz, Pascal hat recht: „A mesure qu'on a plus d'esprit on trouve qu'il y a plus d'hommes originaux. Les gens communs ne trouvent pas de différences entre les hommes.“ – „Je mehr Geist man hat, desto mehr besondere Menschen findet man. Die gewöhnlichen Leute finden keine Unterschiede zwischen den Menschen.“

Alles dessen sollen auch wir uns heute bewußt sein, wenn wir daran gehen, Programme für die Kunst der Zukunft aufzustellen. Wir sollen uns dessen bewußt sein, daß der Künstler nie ein Programm erfüllt – nicht einmal das von ihm selbst aufgestellte Programm –, sondern daß er der Führung seines Genius folgt.

Sie haben vor einer Woche aus Franz Marcs Briefen erfahren, mit welcher Verehrung er vor den großen Schöpfungen der „namenlosen gotischen Meister“ (7. April 15) gestanden hat, wie er sich fortsehnte aus der „vergiftenden Krankheit des Individualismus“, fort vom „Wichtignehmen des Persönlichen“, von der „Eitelkeit“: – „davon muß man gänzlich loskommen. Dann ist man frei und hat Boden unter sich!“

Aber all das bedeutet nicht einen Verzicht auf die schöpferische Kraft, die eben doch nur im Persönlichen, nur in der Individualität beschlossen liegt; und derselbe Franz Marc schreibt (14. Januar 16): „Instinkt ist alles. Es kann uns gänzlich gleichgültig sein, ob wir „verstanden“ werden oder nicht; wir können nur auf uns horchen, nicht auf die Zeit; das ist wenigstens im Künstlerischen so, – nur so kann man seiner Zeit oder einigen Seelen vorangehen.“

Das ist die prophetische Haltung des Künstlers.

Wenn dem Denken als Wissenschaft, als Philosophie der Charakter der schöpferischen Tat zuerkannt wird, so darf der Künstler für sein Werk zum mindesten gleichen Anspruch erheben.

Und daraus endlich bestimmt sich auch sein Ort im Leben des Staates, – der Rang, den auch der Künstler als politischer Mensch einnimmt.

Eine von mir im Jahre 1931 geschriebene Betrachtung über den Künstler im Staat („Kreis v. Halle“ I 1931) scheint mir auch für die gegenwärtige Situation von besonderer Bedeutung zu sein. Ich lese sie Ihnen vor:

„Wir sind geneigt, die Vergangenheit für unveränderlich beharrend, die Zukunft für schwankend und unberechenbar zu halten. Wir vergessen, daß nur die rohen Tatsachen des Geschehens in ihrem faktischen Nacheinander ihren festen Ort in der Zeit haben, daß aber ihre im Geiste der handelnden Personen des großen Dramas Geschichte ruhenden psychologischen Voraussetzungen und Beziehungen geheimnisvoll lebendig sind wie alles Geistige, und darum eine immer neue, nach dem geistigen Stande

des aus der jeweiligen Gegenwart heraus Urteilenden notwendig wechselnde Deutung erfahren müssen.

Wir vergessen, daß einem starken Gegenwartsgefühl, wenigstens in allgemeinen Umrissen, auch die Vorahnung der Zukunft möglich sein muß, da ja die Zukunft selbst nichts anderes ist als ein – freilich auch geheimnisvolles – dem Geheimnis jeder Lebensentfaltung entsprechendes Fortwachsen des Gestern und Heute, nichts anderes, als die Frucht am Baume der Gegenwart. Und: der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.

Dem rein historisch denkenden, nur die Tatsachen des Geschehens aufzeichnenden Menschen, der die Vergangenheit für eine unverrückbare Gegebenheit nimmt, steht das intuitive Verhalten des Politikers gegenüber. Nur seiner schöpferischen Kraft ist es möglich, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft als ein unteilbares Gebilde zu betrachten. Wo sollte er auch den wechselnden Trennungsstrich zwischen den Zeiten ziehen? Es entsteht, ja es geschieht mit jedem neuen Tage neu: Geschichte. Jede Gegenwart, ja die Zukunft selbst ist schon Geschichte, ebenso wie alles Vergangene noch heute, vom Heute aus gesehen, in beständigem Werden ist. ‚Der Politiker ist der einzig wahre Mensch‘, so mag man das anthropos zoon politikon des Aristoteles übersetzen.

Seit einem Jahrhundert leben wir in einer Übergangsepoche, wie es der Übergang von der Stein- zur Bronzezeit war. Im Jahre 1889 entstand, als ein Zukunftssymbol, in Paris der Eiffelturm, noch heute ein Zeitsymbol. Friedrich Naumann hat ihn in den Briefen von der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 so begrüßt: „Das ist modern! Kein Balken zuviel, alles Eisen, ein Heldengedicht aus reinem Metall, ein Kunstwerk ohne Künstelei. So kommt die neue Zeit... Wir müssen aus dem Steinzeitalter heraus, wenn wir einen Stil haben wollen, der uns gehört.“

Dieses letzte Jahrhundert hat eine Erneuerung der gesamten menschlichen Lebensformen gesehen. Viele Dinge sind vollkommen verschwunden, die vorher unentbehrlicher und unveräußer-

licher Menschheitsbesitz zu sein schienen, weil die neuen Bedürfnisse sie nicht mehr fordern, nicht einmal mehr tragen. Anderes formt sich um bis zur Unkenntlichkeit. Vor einem Jahrhundert unvorstellbar Neues ist entstanden. Das ist ein Vorgang, der vielleicht etwas Erschreckendes hat, doch nur für den, der in diesen Übergangserscheinungen verfangen bleibt, in dessen Gefühl nicht die Gewißheit der Zukunft „politisch“ lebendig ist.

Wer aber weiß, daß sich Ähnliches auch früher schon in Zeiten großer geistiger Krisen, im Übergang etwa von der kretisch-mykenischen zur griechischen Kultur, in der Auflösung der Antike zum Mittelalter, ereignet hat, wird nicht so leicht erschüttert werden.

Blicken wir zurück nur auf eine Jahrtausend-Metamorphose künstlerischer Form: das Wandbild, das Mosaik transformiert sich zum Glasgemälde, das Glasgemälde wird zum Tafelbild; dabei aber bleibt die Möglichkeit erhalten, daß die früheren Bildformen zu gegebener Zeit in neuer Gestalt wieder auftauchen. Sie liegen gleichsam latent dicht unter der Oberfläche: bereit, wieder hervorzutreten, wenn ein neues Zeitbedürfnis sie ruft, wie heute das monumentale Fresco, das Glasgemälde, der Bildteppich wieder Gefäße eines neuen Formwillens zu werden beginnen, als Ausdruck eines neuen Gemeinschaftsgefühls, eines neuen überpersönlichen Gesamtwillens.

Blicken wir um uns, so erscheint als das entscheidende künstlerische Phänomen der Gegenwart die Rolle, die die Architektur in unserer Zeit spielt. Sie steht wieder aktiv wirksam im Zentrum alles bildend-künstlerischen Geschehens, wie in jeder der großen Kunstepochen seit der Pyramidenzeit Ägyptens: sie, die große Umformerin, Neugestalterin der Menschheit.

Gewiß, erst ist der Mensch da, dann die Kunst. Erst das Bedürfnis, dann seine Erfüllung. Aber das Bedürfnis ist anfangs immer nur bei wenigen, vielleicht zuerst nur bei dem einen Schöpferischen, den wir Künstler nennen. Er erst weckt das schlummernde Bedürfnis der vielen, indem er sein eigenes Bedürfnis schaffend erfüllt. Wir anderen sind alle mit unserem Bedürfnis

und Wollen, unserem Erleben und Sehen weit über unser Wissen hinaus Produkte des Genies, Geschöpfe des schöpferischen Menschen, der mit seinen Bedürfnissen unsere Bedürfnisse weckt und die Form ihrer Befriedigung aus sich heraus bestimmt.

Gewiß wächst auch der Künstler aus seiner Zeit hervor. Er lebt in der Zeit, von der Zeit; je stärker seine Individualität ist, um so stärker ist seine natürliche, zentrale Verbundenheit mit dem Kraftzentrum seiner Epoche. Aber er ist kein „Journalist“, der von einem Tag zum andern lebt und mit dem Tage Wollen und Urteil wechselt.

Indem er wachsend auf seinem Lebenszentrum beharrt, löst er sich, wenn er reif geworden ist, von der Zeit, die mechanisch unter ihm fortrollt, um über sie hinaus mit freier Gestaltungskraft autonom die Zukunft vorwegzunehmen.

Dieses eigentümliche Verhalten des produktiven Menschen, des Künstlers, bestimmt seine Stellung im sozialen Leben der Zeit, im Staate.

Im frühen und hohen Mittelalter ist er geistlichen Standes: Kirchenfürst oder dienender Bruder. Dann wird er Laie und geht in dem großen Stande des Handwerks auf, auch als „freier Künstler“. Mit der Renaissance hebt sich seine soziale Stellung, bis sie in Italien mit Tizian, im Norden mit Rubens, in Spanien mit Velasquez fürstlichem Range gleicht. Mit dem bürgerlichen XIX. Jahrhundert verbürgerlicht auch der Künstler. Heute lebt er – fast proletarisch – an der äußersten Peripherie der menschenwimmelnden Riesenstädte.

Geistige Krisen werden daran erkennbar, daß die führenden Mächte, daß die führenden Persönlichkeiten das Verständnis für die soziale und sittliche Notwendigkeit der zu ihrer Zeit entstehenden höchsten Kunstwerke nicht mehr aufzubringen vermögen. Sie stehen ratlos und mit leeren Händen vor der nächsten Generation, die sie doch zu allererst verstehen und leiten sollten. In der Form des Kunstwerkes, ja schon darin, welchen

Stoff der Darstellung der Künstler sich wählt, kündigt sich der zukünftige Weg der geistigen Entwicklung an: der Schaffende antizipiert die Gedanken, das Wollen, das Sein der kommenden Generation. Hier liegt ein Grund für die staatspolitische Notwendigkeit der Pflege der Gegenwartskunst in ihren höchsten Zeiterscheinungen.

Seltsamer Zustand! Das Leben der großen Wirtschaftsmächte stößt und treibt die Menschheit durch die Straßen-Kanäle der Weltstädte, und irgendwo nahe dem Zentrum dieses geschäftigen Bewegungsstroms oder auch weit draußen – immer aber in tiefster lautloser Einsamkeit, scheinbar achtlos beiseite geschoben, in kaum geheizten Ateliers, in armen Werkstätten hoch oben unter dem Dach oder tief unten im Keller der gleichgültigen großen Mietskasernen –, bilden sich die Keimzellen des geistigen Lebens der Zukunft, werden heute schon die Formen geschaffen, in denen die noch unbedürftige und ahnungslose nächste Generation das reine Spiegelbild ihres Wollens, ihrer Hoffnung, ihrer Sehnsucht erkennen wird. Noch einmal: Es ist staatspolitische Notwendigkeit, daß die Allgemeinheit die Möglichkeit erhält, Anteil zu nehmen, mitzuerleben diesen sich unter uns vollziehenden geistigen Entstehungsprozeß, dieses lebendige Wachsen der Zukunft. „Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also“ – so urteilte Schiller – „das dringendste Bedürfnis der Zeit, nicht bloß weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zur Verbesserung der Einsicht erweckt.“

Erinnern wir uns doch daran, was aus der Vergangenheit bleibt! Wo sind die Schiffe von Athen, von Venedig, von Brügge? Wo ist die ganze technische Wirtschaftsmacht aller Vergangenheit? Sie ist verweht, überholt, vergangen: Phidias, Tizian, Velasquez, Rembrandt aber sind gegenwärtig.

Es ist ein merkwürdiges Schauspiel, zu sehen, wie jede Zeit, ewig unbelehrbar durch alle Vergangenheit, den Wert ihrer technischen Errungenschaften ins Maßlose überschätzt. Aber: die Letzten sollen die Ersten sein. Bleiben wird auch von unserer Zeit nur das, was sie an höchsten Kunstwerken zu schaffen vermag, d. h. das, worin sie sich geistig ausdrückt.

Und ein Grund, unerschütterlich auf die Zukunft zu vertrauen, ist das Erkennen der lebendigen künstlerischen Kräfte unserer Zeit. Neben den vielen, die das Leben nur um ihrer selbst willen zu leben scheinen, gibt es auch heute noch genug „sehnsuchtsvolle Hungerleider nach dem Unerreichlichen“, deren Leben sich mit Selbstverständlichkeit in der Tätigkeit und im Wirken vollzieht. Sie sind es, die schon in der Gegenwart die Zukunft schaffen.

Es hat nie an denen gefehlt, die in den schöpferischen Menschen der Zeit die Zukunft zu bekämpfen versucht haben. Man konnte die „Olympia“ Manets zerschneiden: man konnte die Auswirkung der Kunst des französischen Impressionismus nicht hemmen.

Man kann eine Bauausstellung moderner Architektur durch Lieferung minderwertigen Materials boykottieren, ja noch die großen Glaswände eines neuen Hauses mit Steinen zertrümmern: man kann das Rad der Zeit nicht zurückdrehen.

Man kann Gemälde von den Nägeln nehmen – solange man aber an die frei gewordenen Haken nicht die Künstler selbst aufhängen kann, die die Bilder gemalt haben, wird ihre Wirkung nicht aufhören. Sie würde nicht einmal dann aufhören können; denn die neue Kunst einer Zeit wächst nicht zufällig oder aus neuen wirtschaftlichen Notwendigkeiten allein – sie sind nur Beflügler der Entwicklung –, sie wächst aus einem geistigen Müssen, dessen Wirkung nicht zufällig, sondern von innerer Notwendigkeit getragen ist.

Der künstlerische Stil einer jeden Zeit ist nicht nur ihre Schöpfung, er ist zugleich ihr Schicksal. Auch er ruht auf „dem Ewigen,

Notwendigen, Gesetzlichen“, auf „Begriffen“, welche unverwüstlich sind, ja durch die Betrachtung des Vergänglichen nicht aufgehoben, sondern vielmehr bestätigt werden.

Der intuitiv politisch Schöpferische muß sich darum aus den höchsten Kunstwerken seiner Zeit – so fremd sie ihm immer sein mögen – doch von verwandtem Geiste angeweht fühlen: Numine afflatur.

Zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, am 1. März 1801, schrieb Caroline an Wilhelm August Schlegel die unvergeßlich sich dem Ohr und dem Sinn einprägenden Worte: „Oh, mein Freund, wiederhole es Dir unaufhörlich, wie kurz das Leben ist, und daß nichts so wahrhaft existiert als ein Kunstwerk. Kritik geht unter, leibliche Geschlechter verlöschen, Systeme wechseln, aber wenn die Welt einmal aufbrennt wie ein Papierschnitzel, so werden die Kunstwerke die letzten lebendigen Funken seyn, die in das Haus Gottes gehen – dann erst kommt Finsternis.“

Und nun lassen Sie mich diese Vorlesung schließen mit dem Wort, mit dem ich sie begann: „Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer“ – „Man muß das Werk beginnen ohne Hoffnung auf Erfolg und durchhalten, auch wenn das Gelingen ausbleibt“ – dem Wahlspruch des Prinzen Wilhelm von Oranien.

Nachwort

Die erste Auflage dieses Buches ist 1935 im Rembrandt-Verlag in Berlin erschienen. Die posthume Publikation der Vorlesung von Max Sauerlandt durch Harald Busch war damals ein kühnes Unternehmen. Sie teilte das Schicksal der deutschen Kunst, um die es ging: Das Buch verfiel der Zensur.

Die dem Buche zugrunde liegende Vorlesung in der Fassung „Deutsche Malerei und Plastik der letzten dreißig Jahre“ wurde bereits in den kritischen Sommermonaten des Jahres 1933 an der Hamburgischen Universität unter stärkstem Anteil der akademischen Jugend und aller Kunstfreunde gelesen. Da der Stoff für die wenigen Stunden zu reich war, mußte die Darstellung Fragment bleiben. Aber dieser Versuch zu einer wirklichen Gegenwartsgeschichte, an deren Möglichkeit Sauerlandt allerdings glaubte, wurde in jener für die deutsche Kunst entscheidenden Stunde zu einer großartigen Apologie dieser Kunst. Und nur wer diesen Augenblick wirklich miterlebt hat, kann die Bedeutung und das Wagnis dieser Vorlesung ermessen. Hier opferte ein Historiker seine Existenz im Kampfe um das Daseinsrecht einer Sache, an die er unbedingt glaubte.

Seit dem Vorlesungssommer sind fünfzehn Jahre vergangen, und die „moderne“ Kunst der ersten dreißig Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ist von der Ächtung, der sie damals verfiel, frei geworden. Damit ist auch wieder die Zeit gekommen für Sauerlandts Deutungsversuch, der seinen Wert behält als Dokument für eine beispiellose kunstpolitische Situation und als das Zeugnis eines „Wegbereiters“ des deutschen Expressionismus, dessen Argumente noch heute bestehen. Denn wenn Kenner und Historiker jetzt vielleicht einen gewissen Abstand gewonnen haben zu der künstlerischen Revolution, mit der die Kunst des zwanzigsten

Jahrhunderts begann, und anfangen, sie „historisch“ zu sehen, so erregt diese Kunst in weiten Kreisen immer wieder Anstoß und begegnet schärfster Ablehnung. Die schlichte, aber mit innerem Anteil geschriebene Darstellung Sauerlandts ist darum immer noch aktuell und kann heute noch „Leben zeugen“.

Sauerlandts persönliches Verhältnis zur Gegenwartskunst ist bestimmt durch seinen offenen Sinn für alles Lebendige und durch die Auffassung seines Amtes als Museumsleiter, die in seiner Idee von der Aufgabe des Kunstmuseums ihren Ausdruck gefunden hat.

„Nicht nur als Bewahrer und Sammler der Kunstwerke der Vergangenheit ist das Museum legitimer Erbe der großen älteren Kulturmächte, der Kirche, des bürgerlichen Patriziats, des Fürstentums, sein Leiter soll sich, als der unmittelbare Rechtsnachfolger der großen kunstfördernden Mächte der Vergangenheit, auch der Kunst der Gegenwart gegenüber verantwortlich fühlen. So aufgefaßt, kann seine Wirksamkeit nicht auf die wissenschaftliche Forschungsarbeit im engeren Sinne beschränkt sein, sondern sie muß noch über die Grenzen des Museums hinausgreifen, das nur als Sammelbecken der lebendigsten künstlerischen Kräfte zu dienen hat.“

Das Museum war ihm eine „moralische Anstalt“, und er sah seine Aufgabe in erster Linie darin, Mittler der ihm anvertrauten Werte der Vergangenheit und der lebenskräftigen künstlerischen Werte der Gegenwart zu sein. So hat er zuerst in Halle und dann in Hamburg als Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe gewirkt.

In Halle setzte er sich schon früh für Liebermann, Slevogt, Corinth und Trübner ein, als ihre Kunst noch unzeitgemäß war, und noch von Hamburg aus wirkte er entscheidend mit bei der Erwerbung der Sammlung Fischer für Halle mit ihrem wertvollen Besitz an Bildern von Franz Marc, Kokoschka, Heckel, Kirchner und Otto Mueller. In Hamburg hat er dem Museum für Kunst und Gewerbe eine vielumstrittene Sammlung moderner Kunst mit Werken von Nolde, Schmidt-Rottluff, Kirchner u. a.

angegliedert, die 1933 die Bilderstürmer herausforderte und die der Anlaß wurde für seine Beurlaubung aus dem Museumsdienst im April desselben Jahres. Damit wurde seine Wirksamkeit jäh abgebrochen. Die Vorlesung an der Hamburgischen Universität im Sommersemester 1933 gab Sauerlandt zum letztenmal die Möglichkeit, sich als Mittler für die Gegenwartskunst einzusetzen und dabei noch einmal die wesentlichen Gedanken über Kunst und Geschichte auszusprechen, die sein Denken und Leben beherrschten. Am 1. Januar 1934 ist Max Sauerlandt im Alter von 53 Jahren gestorben.

K. St.

Zur Textgestaltung

Der nach dem Manuskript durchgesehene Text wurde mit einigen für die Sache unwesentlichen Auslassungen zeitbedingter Äußerungen unverändert abgedruckt. Die zahlreichen Sperrungen im Text der ersten Auflage, die im Manuskript fehlten, wurden auch aus Gründen einfacherer Lesbarkeit des Textes ganz aufgehoben. Neu hergestellt und hinzugefügt wurde die Inhaltsübersicht, die den Überblick über die Fülle des Stoffes und die oft nur angeschnittenen Probleme erleichtern soll. Ebenfalls neu ist das kleine in der Vorlesung gezeigte und im Text erwähnte Diagramm, dessen Skizze sich in einem Brief Sauerlands vorfand.

Von der in den sehr zahlreichen Zitaten verwendeten Literatur wurde in das kurze Verzeichnis nur das für das Grundsätzliche wesentliche aufgenommen. Ebenso wurden die vielen kleineren Aufsätze Sauerlands zur modernen Kunst, die seine Kunstpolitik begleiteten und die heute nur noch schwer zugänglich sind, nicht verzeichnet: Sie erschienen in Tageszeitungen und in allgemeineren Zeitschriften, besonders in der Hamburger Zeitschrift „Der Kreis“ und im „Kreis von Halle“. Von anderen Darstellungen ist der Aufsatz über Nolde aus dem Jahre 1914 in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ in die Vorlesung eingegangen, so daß neben dem Noldebuch aus dem Jahre 1921 das Kolleg von 1933 die einzige größere Zusammenfassung enthält.

Zu den Bildern

Der Abbildungsteil mußte gegenüber der ersten Auflage manche Veränderungen erfahren. Der bis auf wenige Ausnahmen durchgeführte Grundsatz, nur ganzseitige Abbildungen zu bringen, führte zu einer Reduzierung der Anzahl. Dabei sind alle Bilder zur Illustrierung des Generationsproblems und das Vergleichsmaterial aus älteren Kunstperioden fortgefallen. Auch die Auswahl der verbliebenen Abbildungen mußte geändert werden. Manche Originale sind nicht mehr vorhanden oder nicht mehr erreichbar, und die Beschaffung neuer Vorlagen stieß oft auf Schwierigkeiten.

In der Vorlesung wurden weit über dreihundert Lichtbilder gezeigt.

Dieser Anzahl gegenüber bleibt eine Auswahl von etwa sechzig Bildern stets problematisch. Es wurde versucht, die Auswahl so zu treffen, daß die Abbildungen die Geschichte des behandelten Zeitraumes hinreichend illustrieren. Dabei mußten die durch den Text vorgeschriebenen Akzente beachtet werden. Ergänzt wurde der Bildteil durch Werke von Beckmann, Hofer, Kokoschka und Klee. Neu aufgenommen wurden außerdem Bilder von Paula Modersohn-Becker, Pechstein, Otto Mueller und Kirchner.

Bei der Beschaffung von Vorlagen für die Abbildungen wurde uns von vielen Seiten Unterstützung zuteil, für die an dieser Stelle nochmals gedankt sei. Einen großen Teil des Bildmaterials stellte die Hamburger Kunsthalle zur Verfügung. Eine Anzahl von Photographien stammt aus dem Marburger Photo-Archiv (Abb. 10, 11, 13, 20, 21, 22, 41, 46, 60, 61). Weitere Photographien verdanken wir Frau Alice Sauerlandt, Herrn Prof. Dr. Carl Georg Heise, Herrn Prof. Dr. Wolfgang Schöne, Herrn Erich Heckel und Herrn Heinrich Hudtwalcker.

In dem Abbildungsverzeichnis wurden nach Möglichkeit die jetzigen oder die früheren Aufbewahrungsorte der Bilder genannt. Wo diese Angaben fehlen, war der Verbleib nicht feststellbar.

Auswahl aus der zitierten Literatur

Briefe und Schriften von Künstlern:

- J. van Gogh-Bouger, Vincent van Gogh, Briefe an seinen Bruder. (Übersetzt von L. Klein-Dipold.) 2 Bände. Berlin 1914.
Vincent van Gogh, Briefe. Herausgegeben von Mauthner. Berlin o. J.
Vincent van Gogh, Briefe an Bernhard und Paul Gauguin. (Übersetzt und eingeleitet von L. Bellmont und H. Graber.) Basel 1921.
Paula Modersohn-Becker, Briefe und Tagebuchblätter. Herausgegeben von S. D. Gallwitz. München 1925.
Franz Marc, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. 2 Bände. Berlin 1920. (Dasselbe als „Briefe aus dem Felde“. Berlin 1940.)
Emil Nolde, Briefe aus den Jahren 1894—1926. Herausgegeben von M. Sauerlandt. Berlin 1927.
Emil Nolde, Das eigene Leben. Berlin 1931.
Emil Nolde, Jahre der Kämpfe. Berlin 1934.
Ernst Ludwig Kirchner, Brückechronik 1913. (Abgedruckt in dem Katalog der Berner Ausstellung der Brückekunst von 1948.)
Max Beckmann, Briefe aus dem Kriege. Berlin 1916.

Programmatische Schriften:

- Emil Zola, Proudhon et Courbet.
Emil Zola, Mon Salon, le Moment artistique. 1866. (Deutsche Übers. in: E. Zola, Malerei. Berlin 1903.)
Paul Signac, D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme. 1899.
Curt Herrmann, Der Kampf um den Stil. Berlin 1911.
Max Liebermann, Phantasie in der Malerei. Berlin 1916. (Abdruck in: Max Liebermann, Ges. Schriften. Berlin 1922.)
Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst. München 1912.
Julius Meier-Gräfe, Wohin treiben wir? Berlin 1913.
Ernst Robert Curtius, Deutscher Geist in Gefahr. 1932.

Schriften von Max Sauerlandt:

Max Sauerlandt, Emil Nolde. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXV 1914.

Max Sauerlandt, Emil Nolde. München 1921.

Max Sauerlandt, Drei Betrachtungen zur Stellung der Kunst in unserer Zeit: Das Sofabild oder die Verwirrung der Kunstbegriffe — Original und Faksimilereproduktion — Die deutschen Museen und die Gegenwartskunst. Hamburg 1930.

Max Sauerlandt, Der Künstler im Staat. „Der Kreis von Halle“. April 1931.

Max Sauerlandt, Die Forschungsaufgaben der Kunsthistorischen Museen (ersch. in „Forschungsinstitute, ihre Geschichte, Organisation und Ziele“. Herausgegeben von Lud. Brauer u. a., Hamburg 1929).

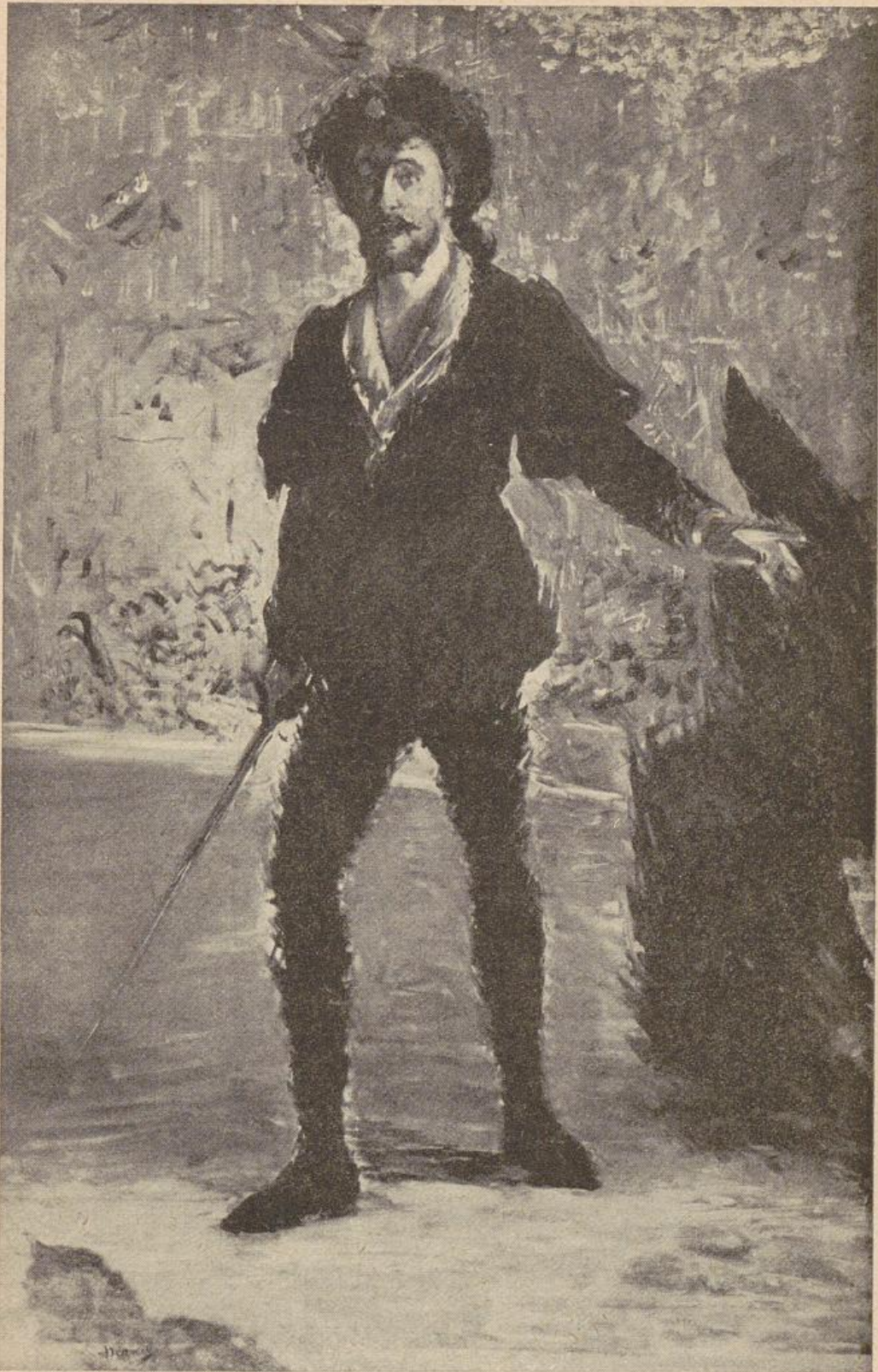
Verzeichnis der Abbildungen

Ballmer, Karl, Figürliche Komposition. 1932. Hamburg, Privatbesitz	64
Baum, Paul, Kanallandschaft	15
Baumeister, Willi, Tennisspieler. 1933. Privatbesitz	62
Beckmann, Max, Die Barke. 1926. Früher: Berlin, National-Galerie	52
Corinth, Lovis, Selbstbildnis. 1918. Köln, Wallraf-Richarts-Museum	11
Corinth, Lovis, Walchensee. Früher: Slg. Gurlitt, Berlin	12
Dix, Otto, Junges Paar. 1920. Früher: Halle, Museum	56
Feininger, Lyonel, Vollersroda. Früher: Berlin, National-Galerie	60
van Gogh, Vincent, Irrenhausgarten. Essen, Folkwang Museum	21
van Gogh, Vincent, Hospital in Arles. 1887. Winterthur, Slg. Reinhart	22
Heckel, Erich, Fresken. 1922/23. Erfurt, Museum	39
Heckel, Erich, Unterhaltung. 1914. Früher: Halle, Museum	40
Heckel, Erich, Kanallandschaft. Köln, Slg. Haubrich	41
Heckel, Erich, Holzfigur. Hamburg, Privatbesitz	42
Heckel, Erich, Holzfigur. 1912. Früher: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe	42
Hodler, Ferdinand, Tell. 1903. Solothurn, Privatbesitz	17
Hodler, Ferdinand, Der Tag. 1900. Bern, Kunstmuseum	18
Hofer, Karl, Freundinnen. Hamburg, Kunsthalle	49
Kanoldt, Alexander, Stilleben	54
Kirchner, Ernst Ludwig, Gobelin. Früher: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe	43
Kirchner, Ernst Ludwig, Ins Meer Schreitende. 1912. Früher: Halle, Museum	44
Kirchner, Ernst Ludwig, Das Paar vor den Menschen. 1924. Hamburg, Kunsthalle	45
Klee, Paul, Der goldene Fisch. 1925/26. Früher: Berlin, National-Galerie	63
Kokoschka, Oskar, Selbstbildnis. 1914. Früher: Halle, Museum..	50
Kokoschka, Oskar, Die Windsbraut. Früher: Hamburg, Kunsthalle. Jetzt: Basel, Museum	51
Leibl, Wilhelm, Bildnis der Gräfin Treuberg. 1878. Hamburg, Kunsthalle	5

Liebermann, Max, Selbstbildnis. 1909. Hamburg, Kunsthalle . . .	6
Liebermann, Max, Netzeffickerinnen. 1887/89. Hamburg, Kunst- halle	7
Liebermann, Max, Garten in Wannsee. 1918. Hamburg, Kunst- halle	8
Manet, Edouard, Faure als Hamlet. 1877. Hamburg, Kunsthalle .	1
Marc, Franz, Weiße Katze. 1912. Früher: Halle, Museum	58
Marc, Franz, Hirsche. 1911. Früher: Halle, Museum	58
Marc, Franz, Der Mandrill. Früher: Hamburg, Kunsthalle	59
Mense, Carl, Bildnis Don Pepe	55
Modersohn-Becker, Paula, Alte Bäuerin. 1906/07. Früher: Ham- burg, Kunsthalle	48
Monet, Claude, Camille. 1866. Bremen, Kunsthalle	2
Mueller, Otto, Mädchen im Grünen. Hamburg, Privatbesitz	47
Munch, Edvard, Mädchen auf der Brücke. Hamburg, Privatbesitz	19
Munch, Edvard, Doppelbildnis. 1897. Früher: Berlin, Slg. Gurlitt	20
Nolde, Emil, Im Garten. 1906. Privatbesitz	23
Nolde, Emil, Abendmahl. 1909. Früher: Halle, Museum	24
Nolde, Emil, Abendmahl (Ausschnitt)	25
Nolde, Emil, Maria Ägyptiaca. 1912. Hamburg, Kunsthalle . . .	26
Nolde, Emil, Maria Ägyptiaca (Mittelbild)	27
Nolde, Emil, Feriengäste. 1911. Hamburg, Privatbesitz	28
Nolde, Emil, Weberei, Kopf und Plastik. 1913. Privatbesitz . . .	29
Nolde, Emil, Der Herrscher. 1914. Hamburg, Privatbesitz	30
Nolde, Emil, Grablegung. 1915. Privatbesitz	31
Nolde, Emil, Abendglut. 1915. Hamburg, Privatbesitz	32
Nolde, Emil, Landschaft mit jungen Pferden. 1916. Privatbesitz	33
Nolde, Emil, Bruder und Schwester. 1918. Privatbesitz	34
Nolde, Emil, „So Ihr nicht werdet wie die Kinder“. 1929. Pri- vatbesitz	35
Pechstein, Max, Badende Frauen. 1912. Früher: Berlin, Slg. Gur- litt	46
Radziwill, Franz, Lilienstein. 1928. Hamburg, Kunsthalle	57
Renoir, Auguste, Lise. 1867. Essen, Folkwang Museum	3
Renoir, Auguste, La Grenouillère (Der Badeteich). Winterthur, Slg. Reinhart	4
Rohlfs, Christian, Landschaft bei Weimar, Hamburg, Kunsthalle	16
Schlemmer, Oskar, Römische Figuren. 1924. Früher: Essen, Folk- wang Museum	61
Schmidt-Rottluff, Karl, Weiblicher Akt. 1912. Früher: Hamburg, Kunsthalle	36
Schmidt-Rottluff, Karl, Waldbild. Hamburg, Kunsthalle	37

Schmidt-Rottluff, Karl, Gobelin (Ausschnitt). 1927. Früher: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe	38
Schmidt-Rottluff, Karl, Mosaik. 1924/25. Früher: Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe	38
Schrimpf, Georg, Mädchen vor dem Spiegel. Köln, Slg. Haubrich	53
Seurat, George, Der Hafen von Honfleur. 1886. Essen, Folkwang Museum	13
Signac, Paul, La Dogana (Der Zollhafen). Privatbesitz	14
Slevogt, Max, Prof. Karl Voll. 1911. Hamburg, Kunshalle	9
Slevogt, Max, Trabrennen. 1907. Berlin, National-Galerie	10

Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page. The text is mirrored and difficult to decipher.



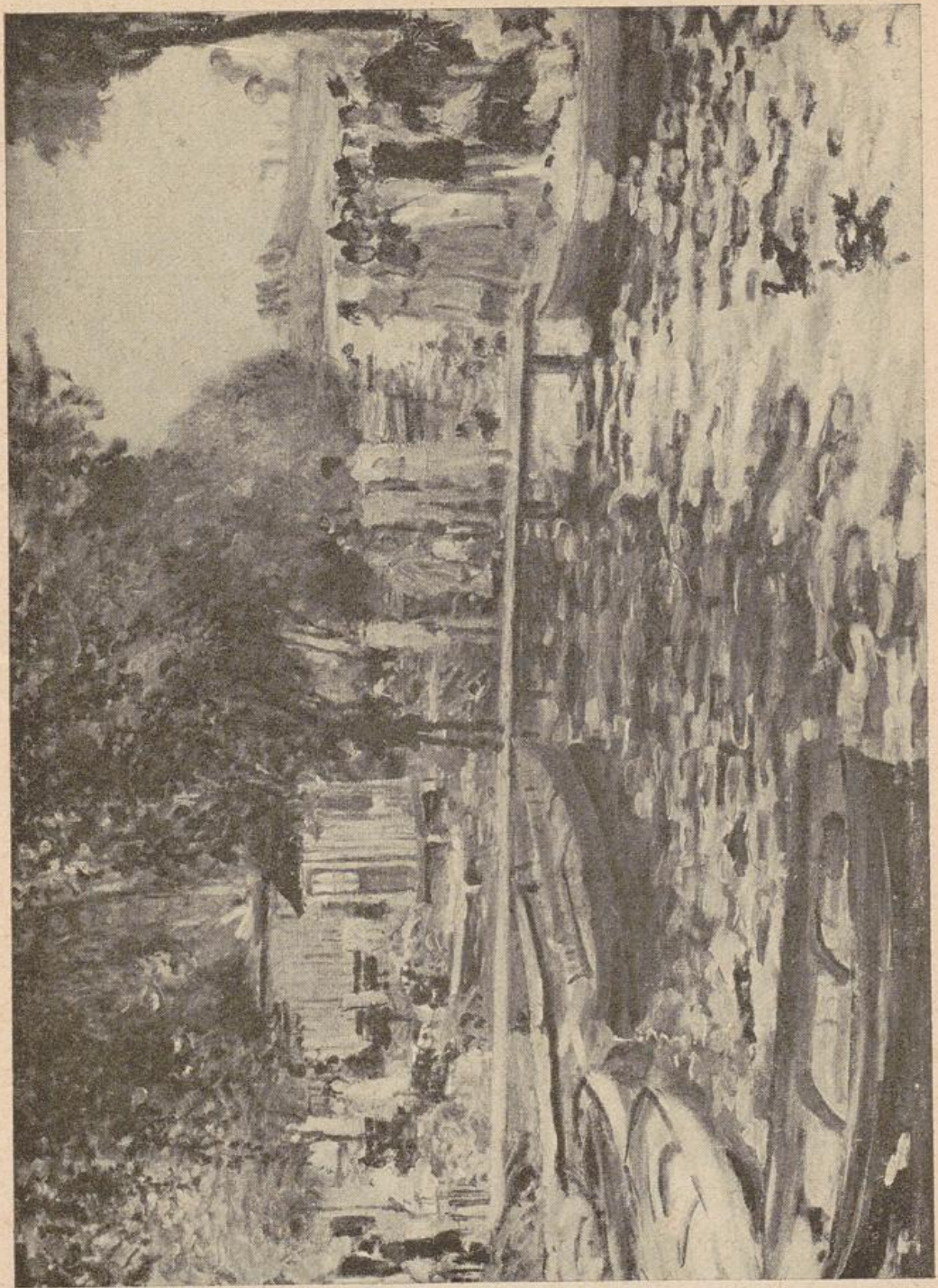
Edouard Manet, Faure als Hamlet. 1877



Claude Monet, Camille. 1866



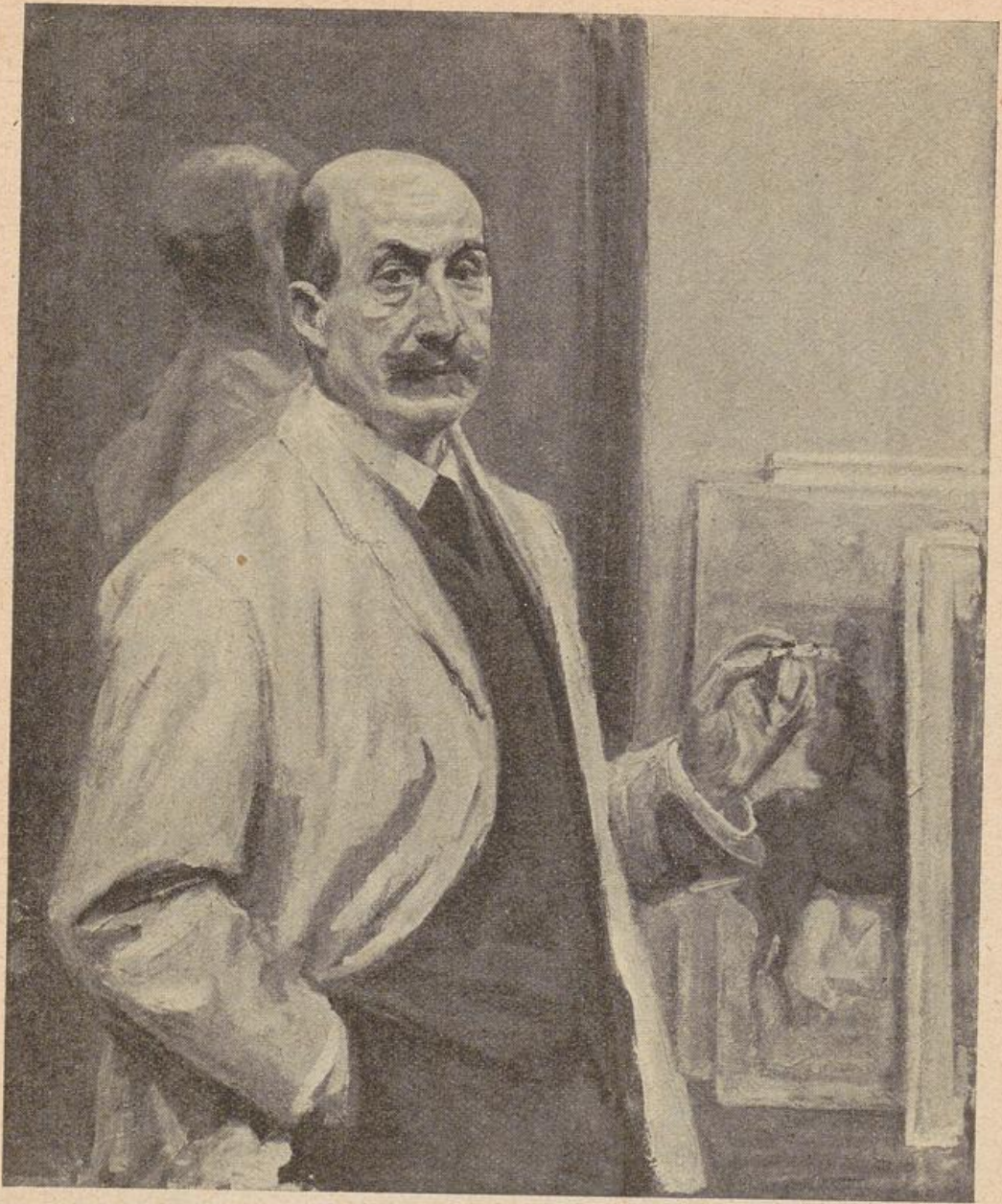
Auguste Renoir, Lise. 1867



Auguste Renoir, La Grenouillère (Der Badeteich)



Wilhelm Leibl, Bildnis der Gräfin Treuberg. 1878



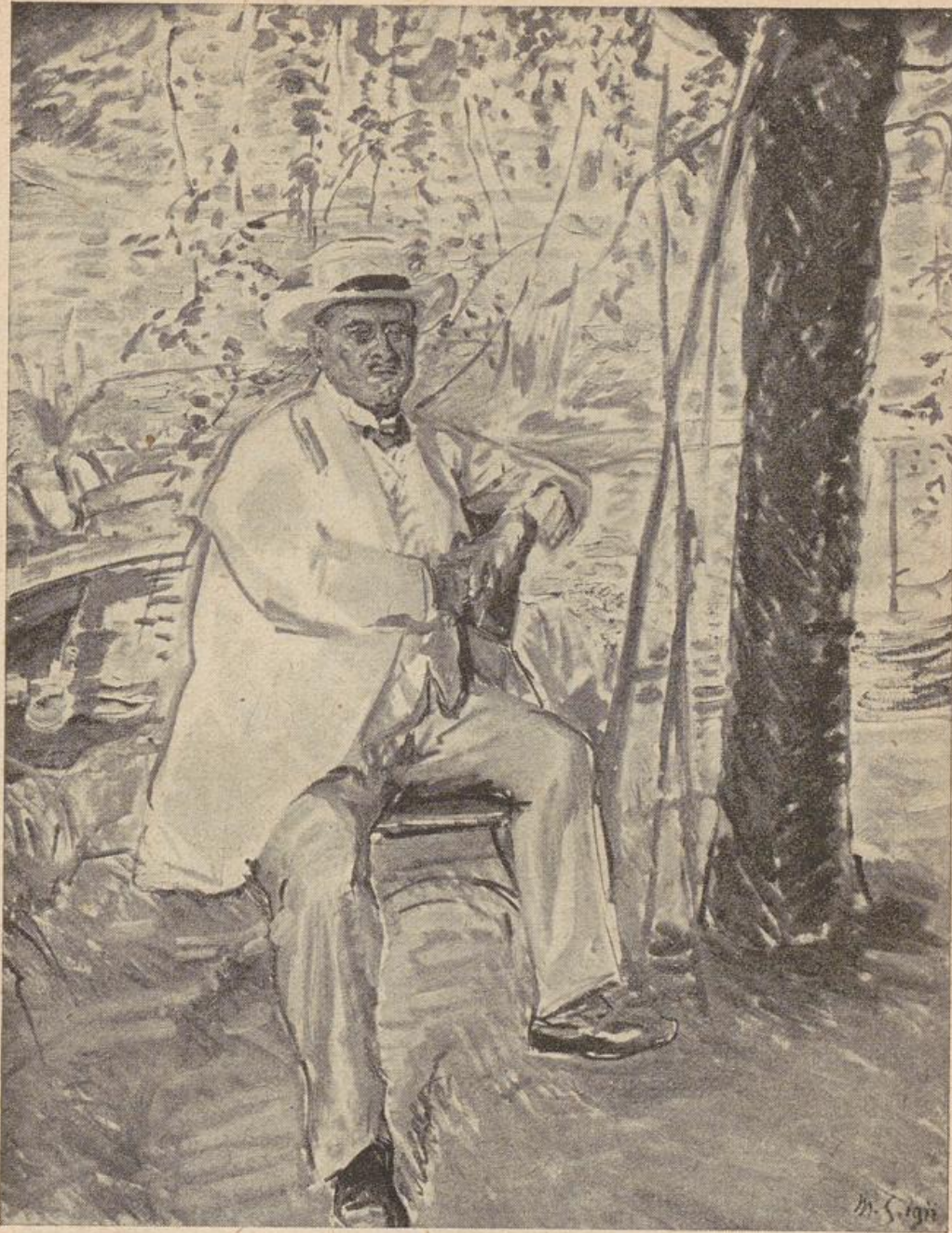
Max Liebermann, Selbstbildnis. 1909



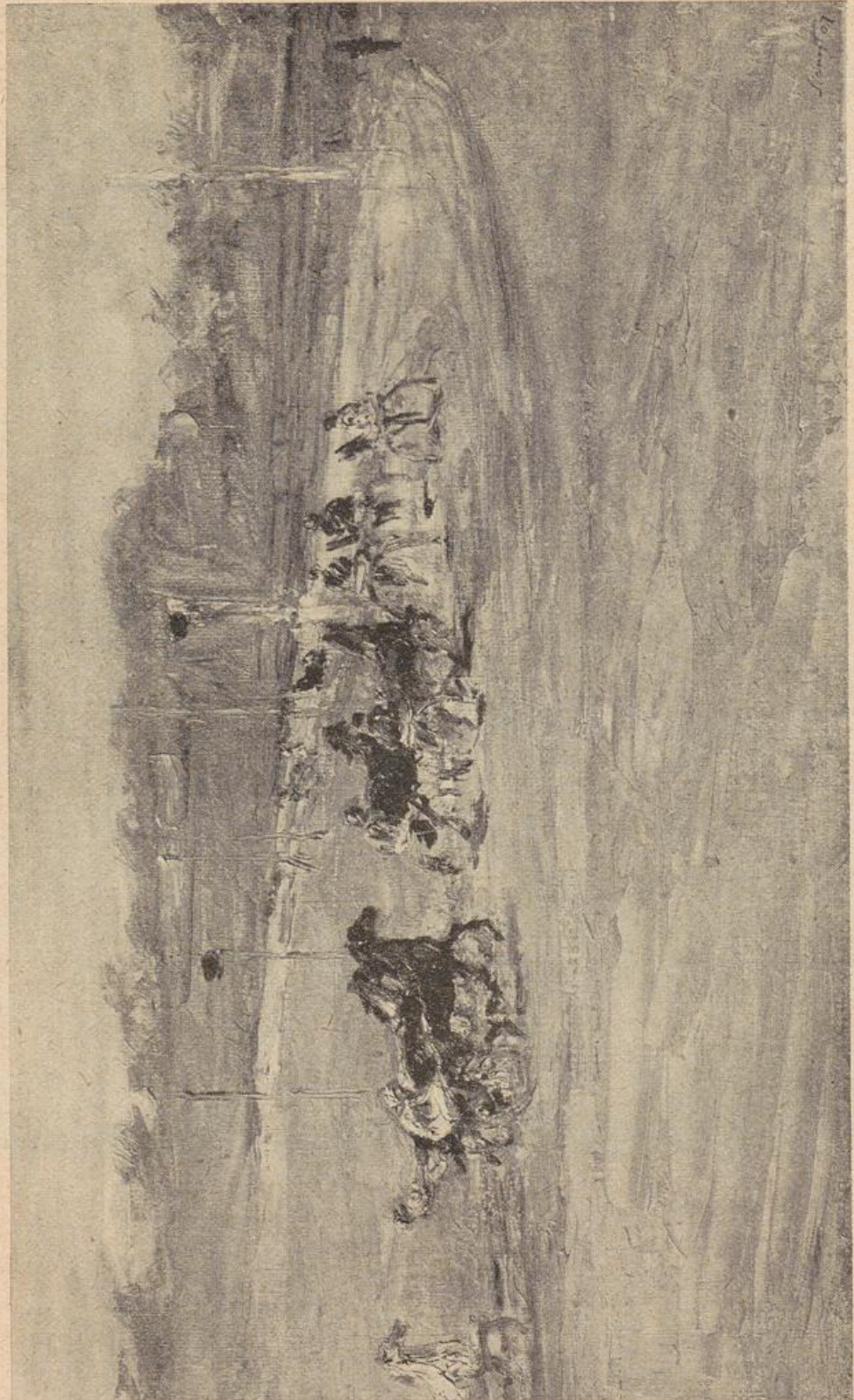
Max Liebermann, Netzflickerinnen. 1887/89



Max Liebermann, Garten in Wannsee. 1918



Max Slevogt, Prof. Karl Voll. 1911



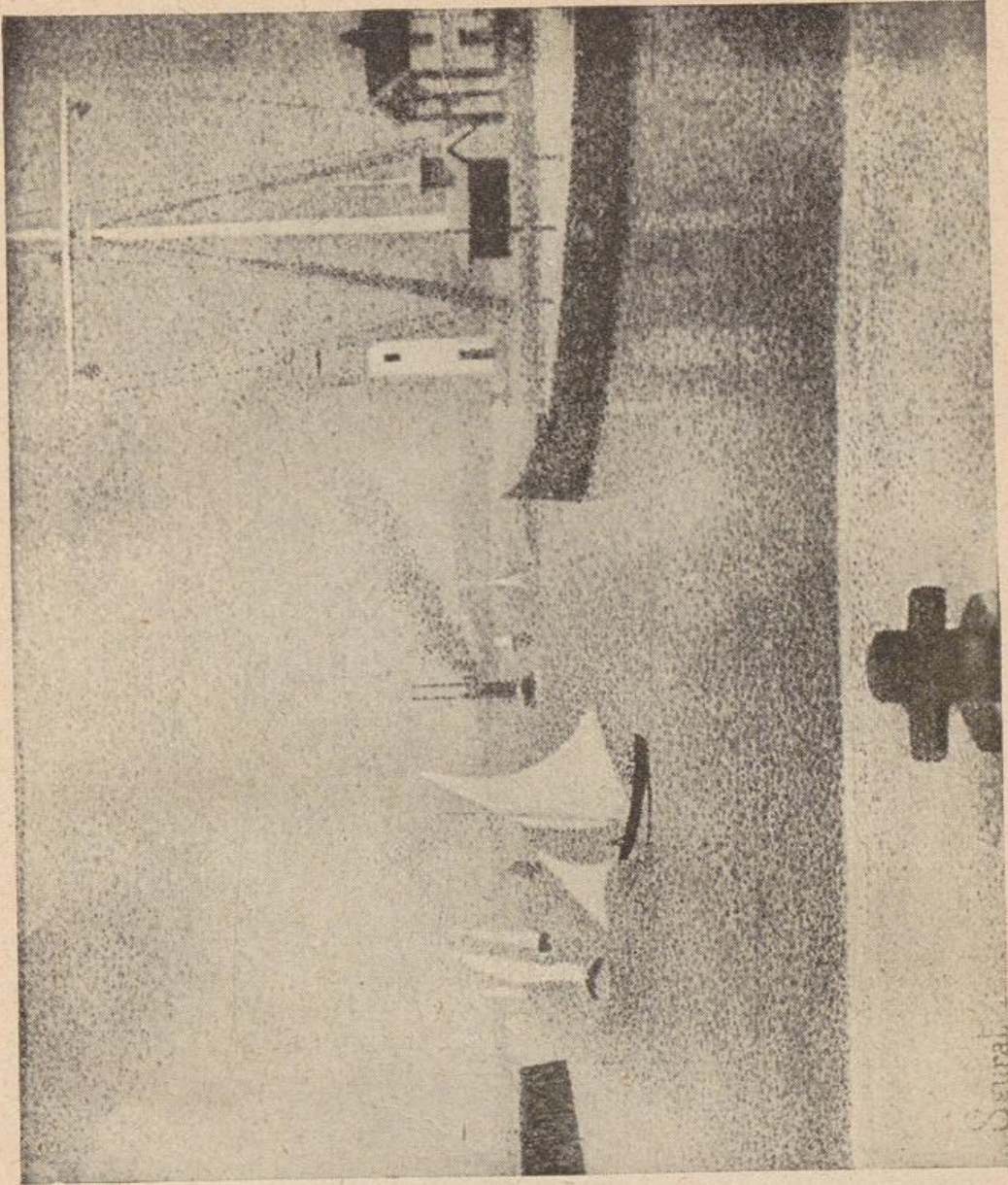
Max Slevogt, Trabrennen. 1907



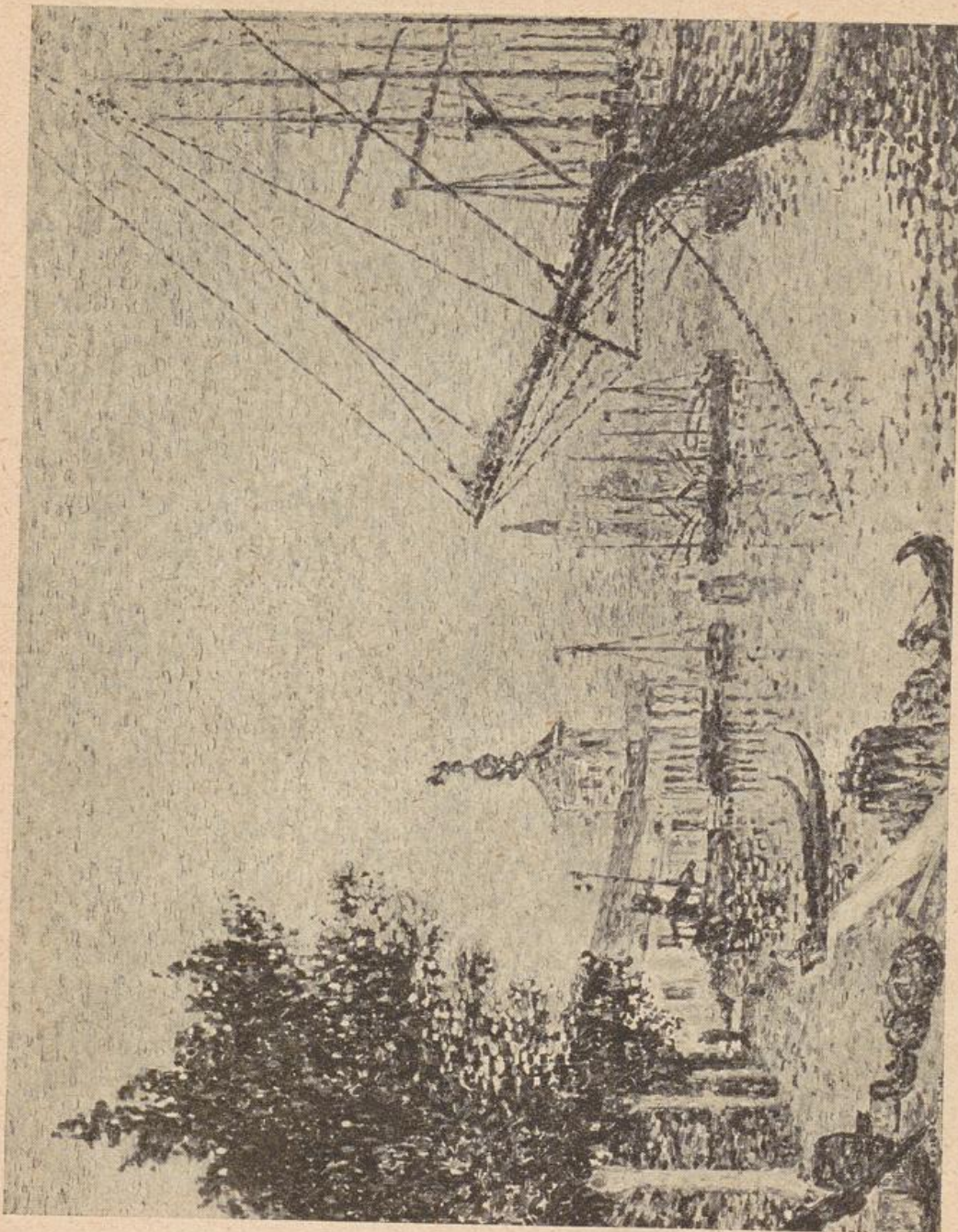
Lovis Corinth, Selbstbildnis. 1918



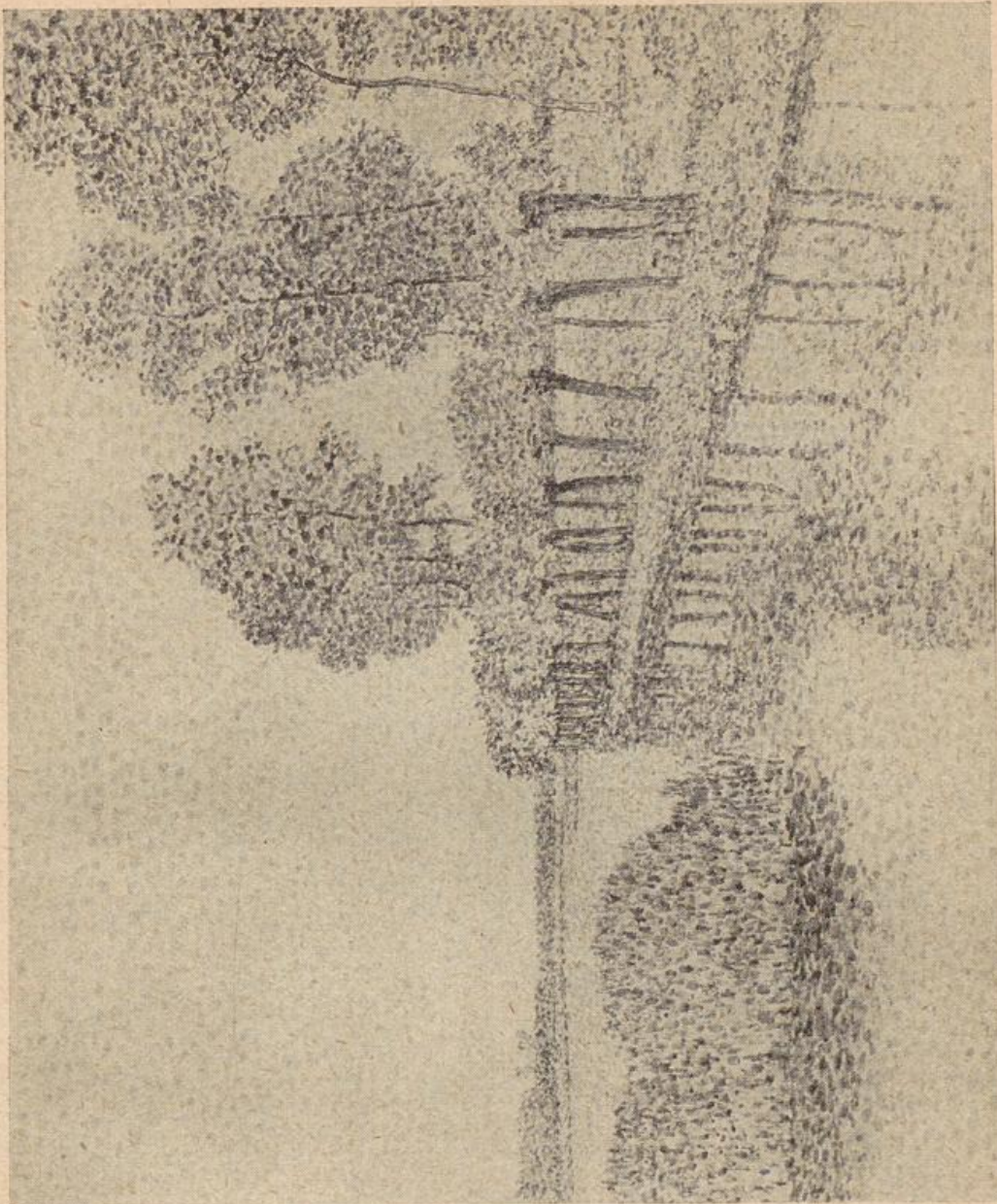
Louis Corinth, Walchensee 1920



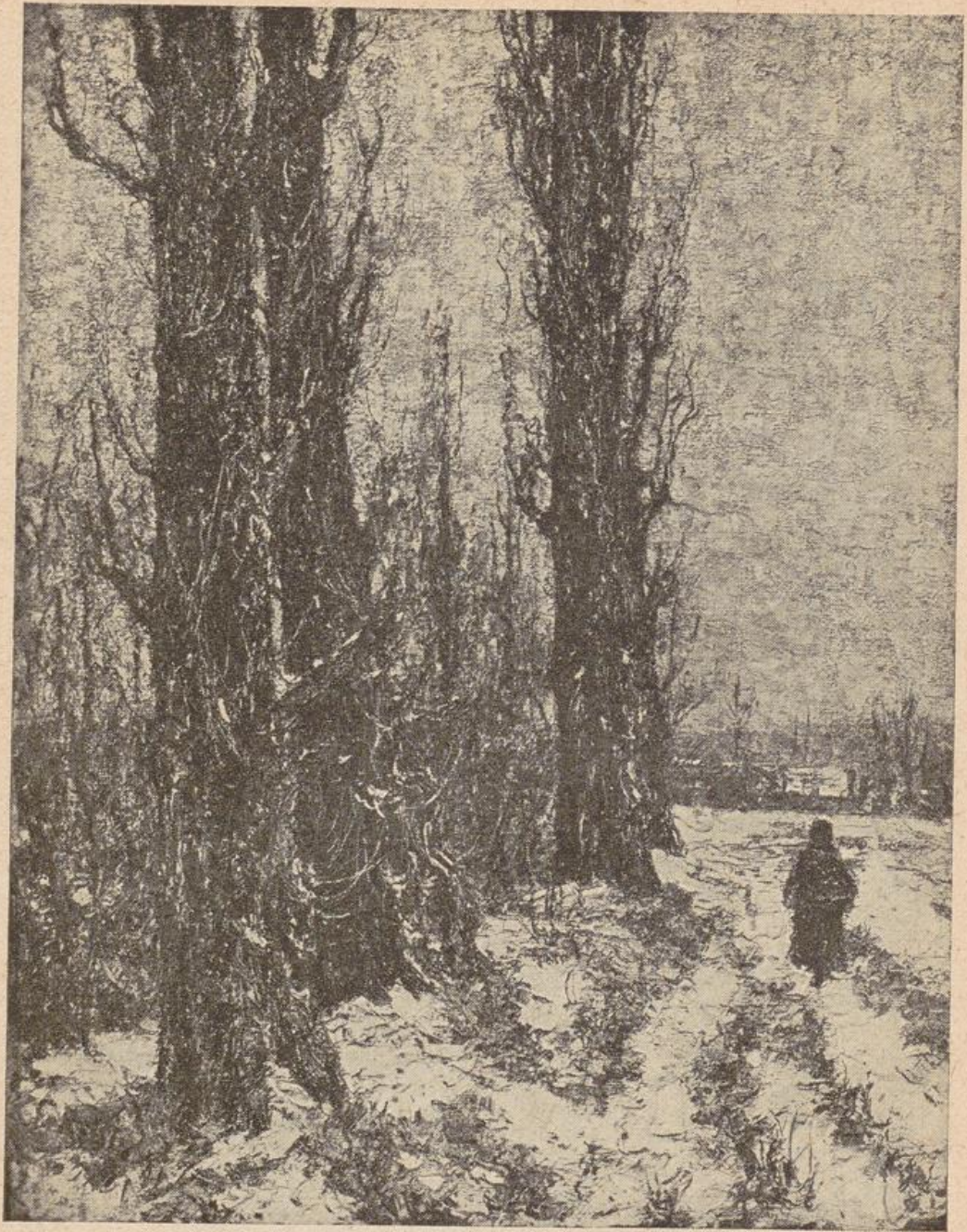
George Seurat, Der Hafen von Honfleur 1886



Paul Signac, La Dogana (Der Zollhafen)



Paul Baum, Kanallandschaft



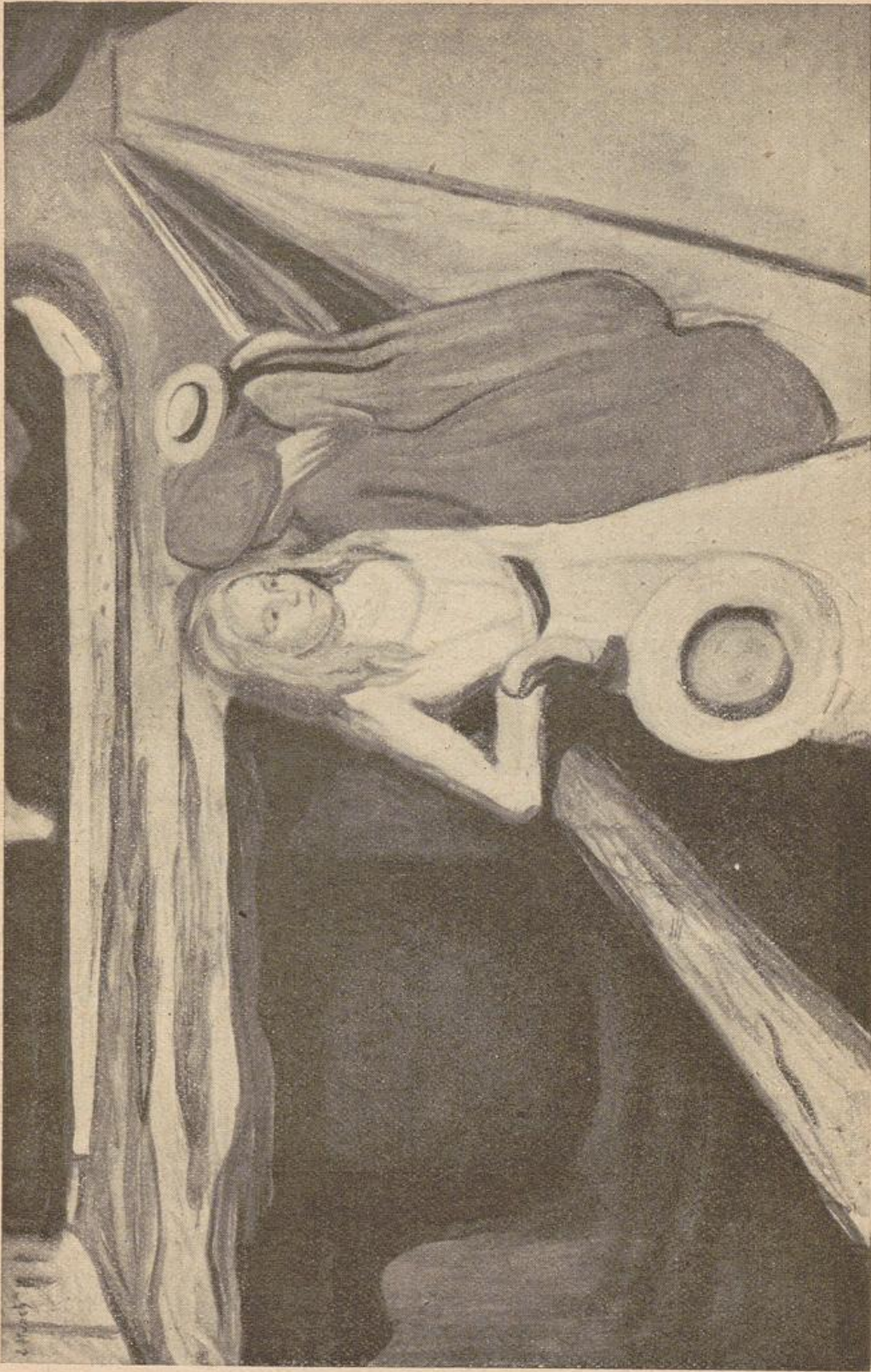
Christian Rohlf, Winterlandschaft bei Weimar



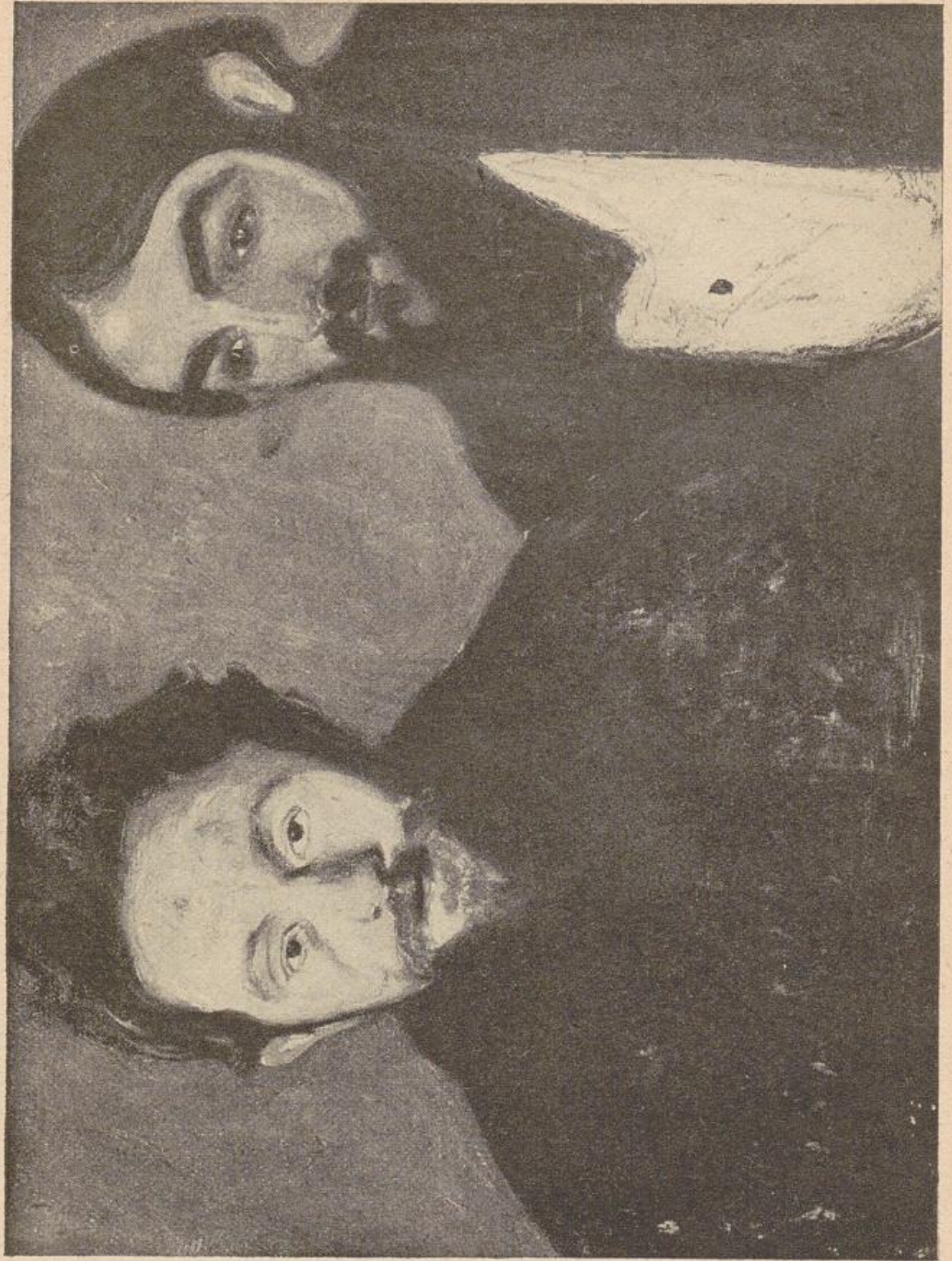
Ferdinand Hodler, Tell. 1903



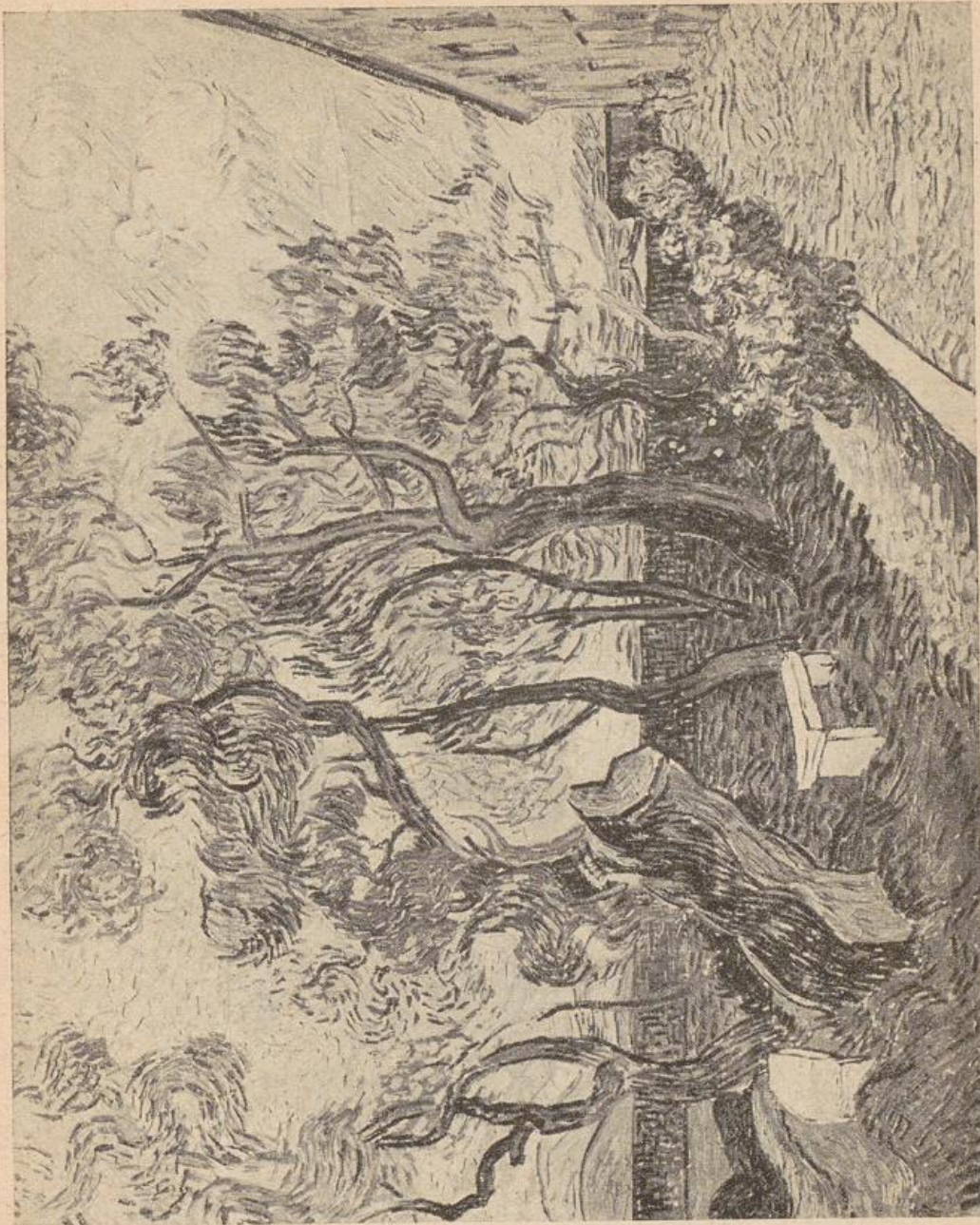
Ferdinand Hodler, *Der Tag*. 1900



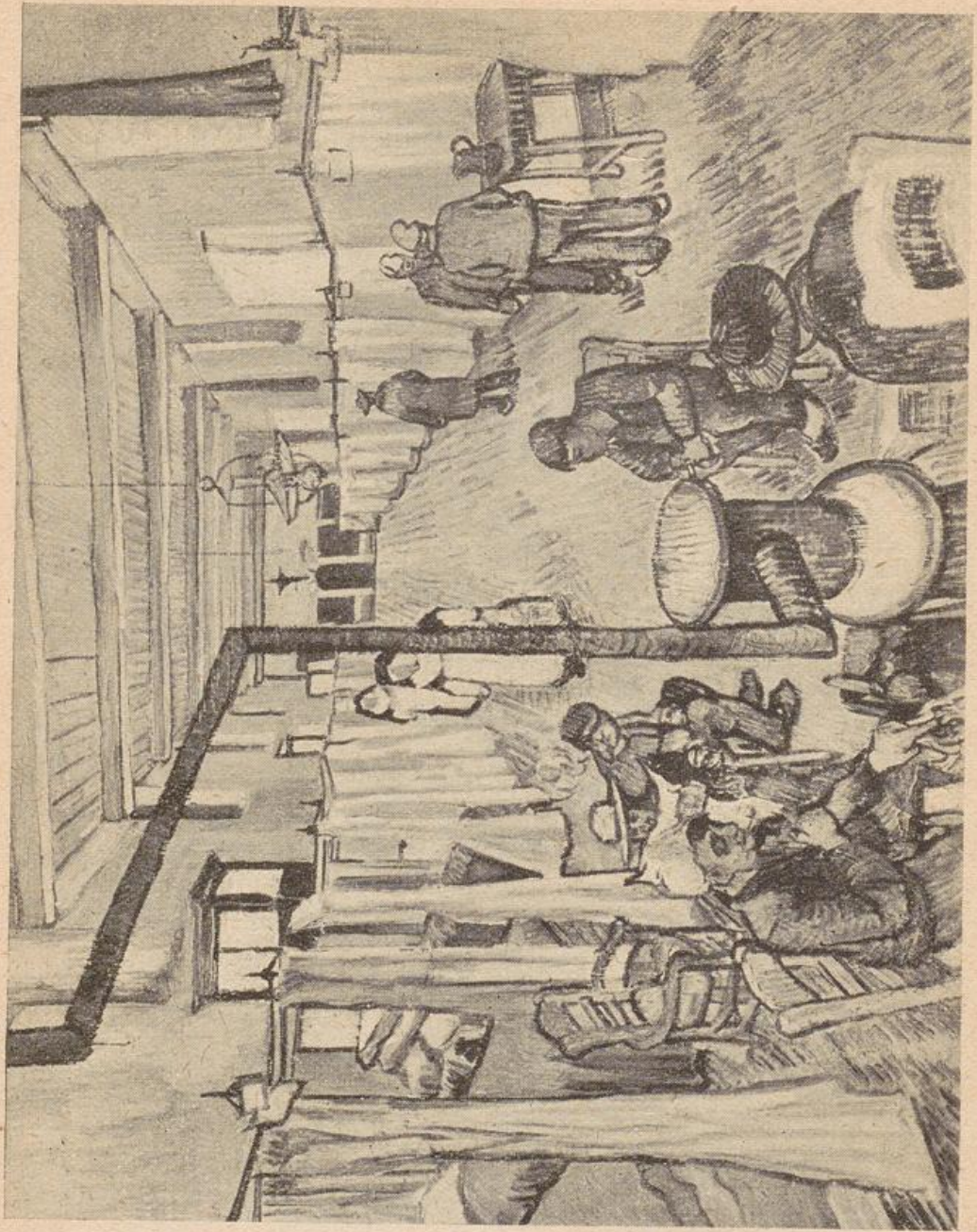
Edvard Munch, Mädchen auf der Brücke



Edvard Munch, Doppelbildnis. 1897



Vincent van Gogh, Irrenhausgarten



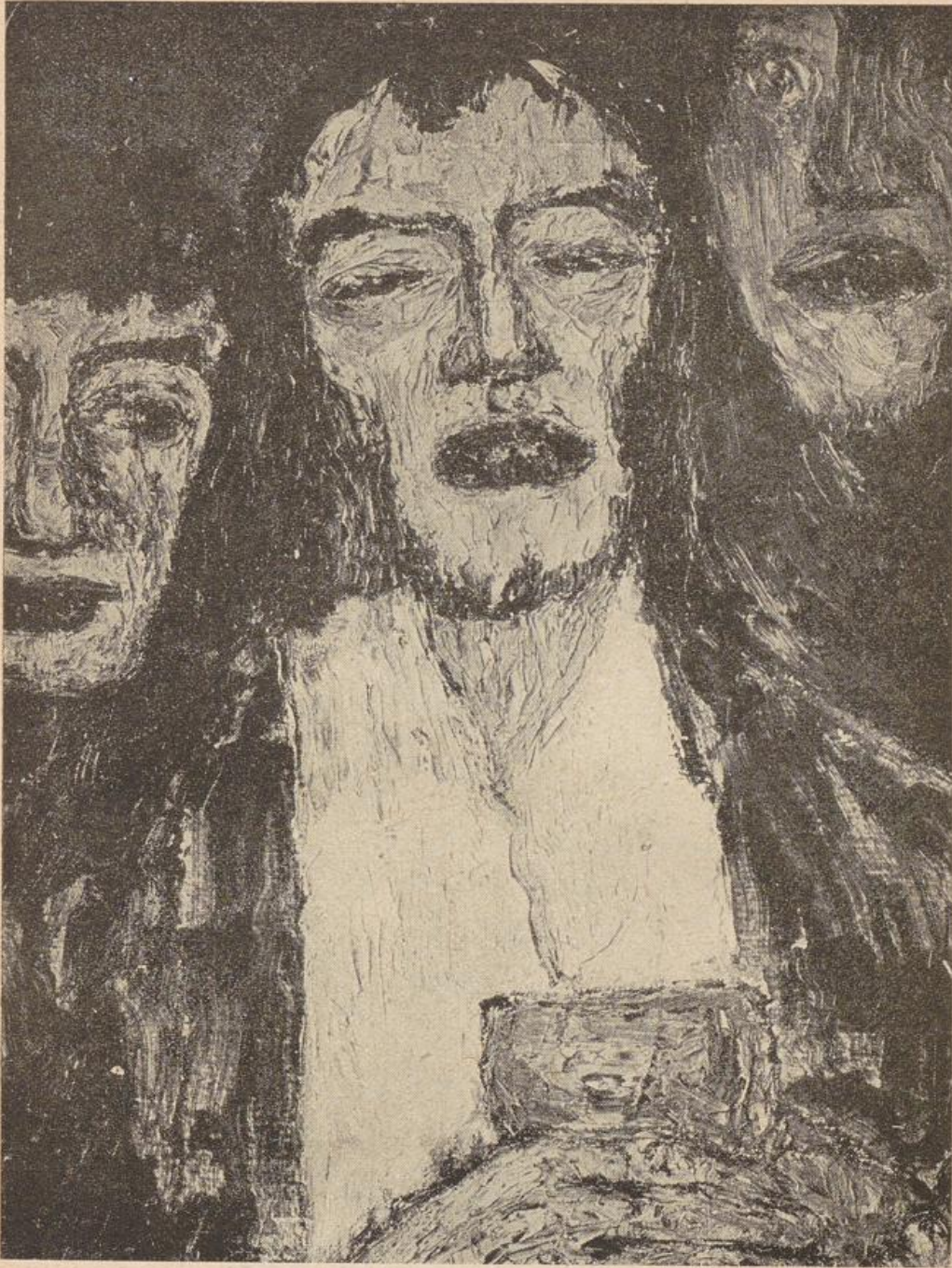
Vincent van Gogh, Hospital in Arles, 1887



Emil Nolde, Im Garten. 1906



Emil Nolde, Abendmahl. 1909



Emil Nolde, Abendmahl (Ausschnitt)



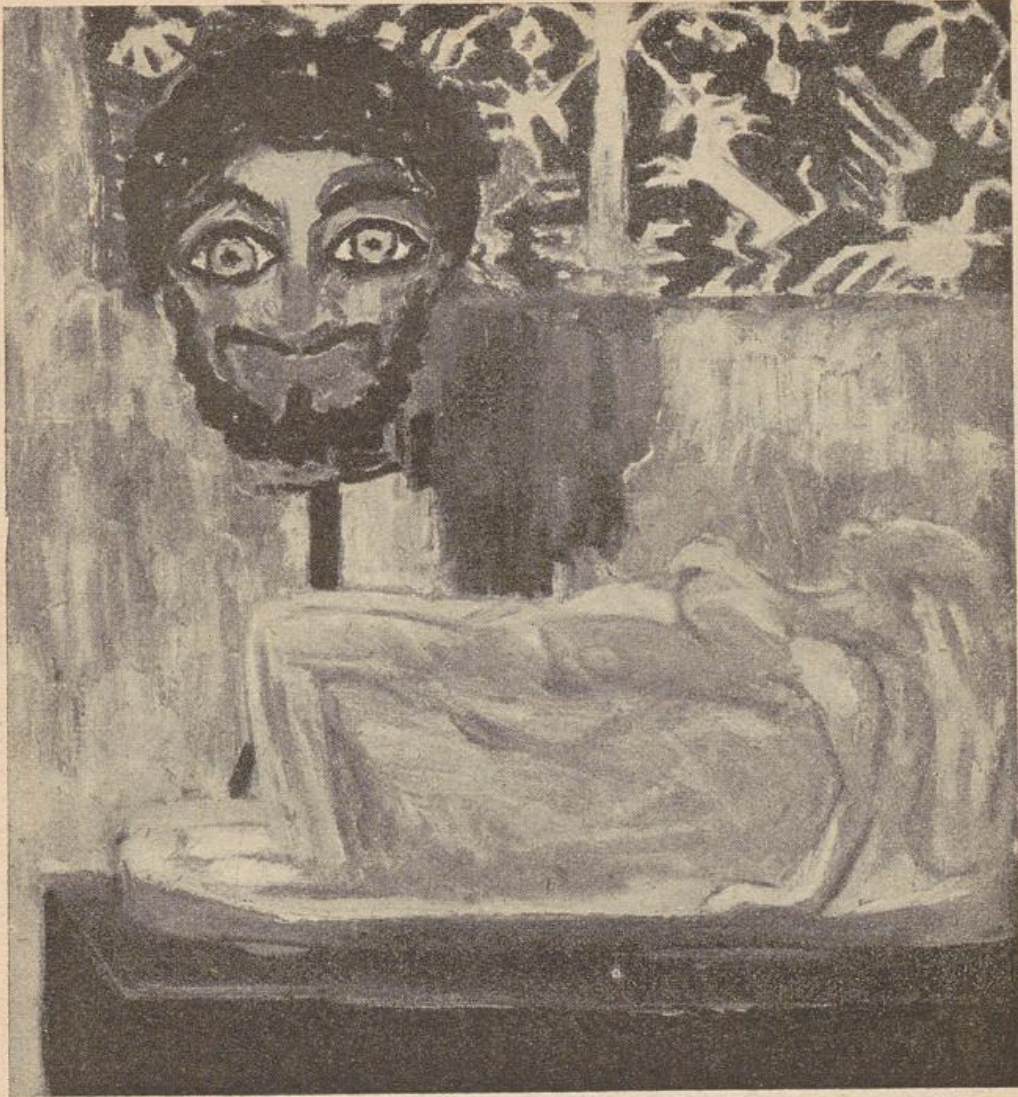
Emil Nolde, Maria Aegyptiaca. 1902



Emil Nolde, Maria Ägyptiaca (Mittelbild)



Emil Nolde, Feriengäste. 1911



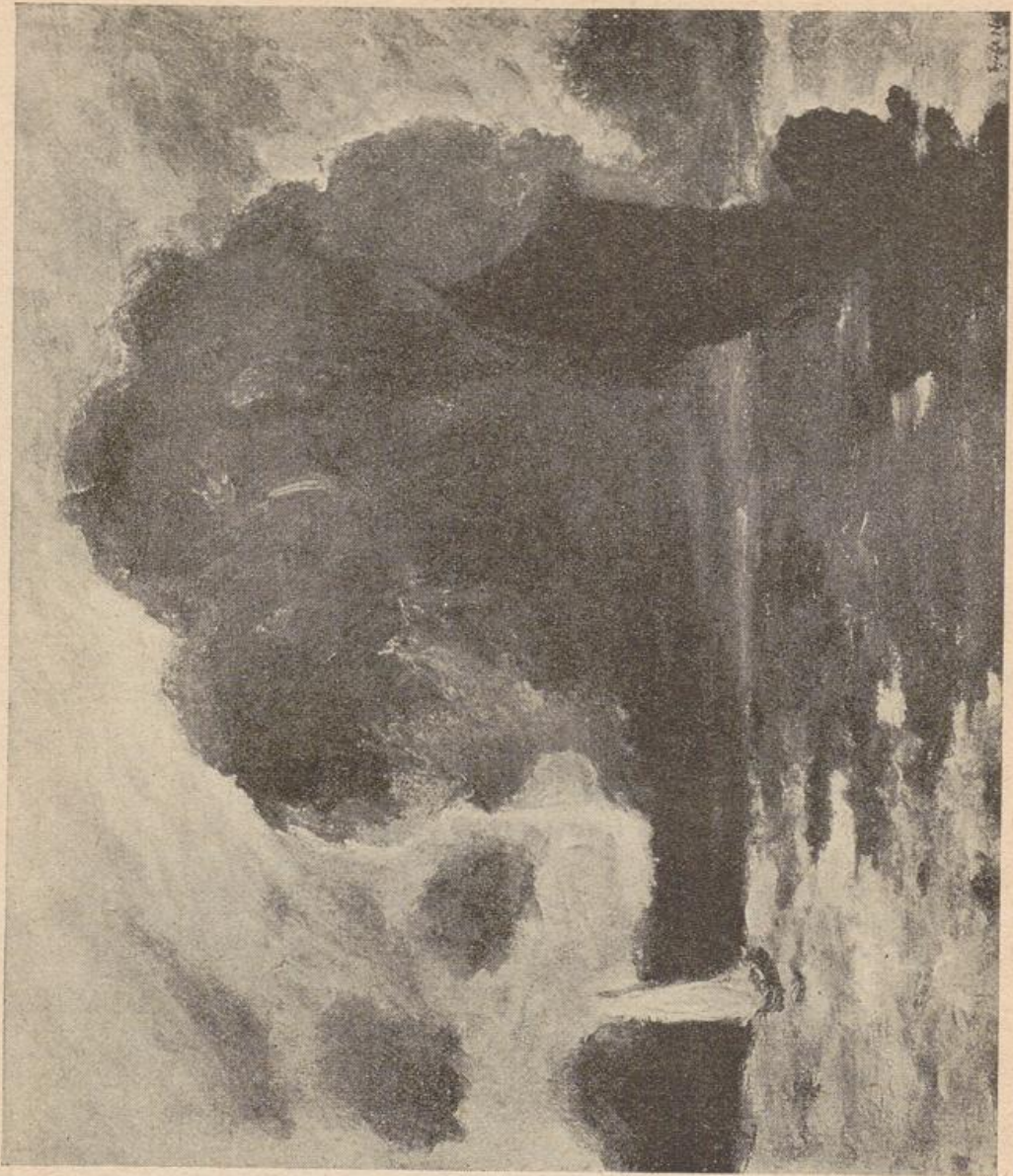
Emil Nolde, Weberei, Kopf und Plastik. 1913



Emil Nolde, Der Herrscher. 1914



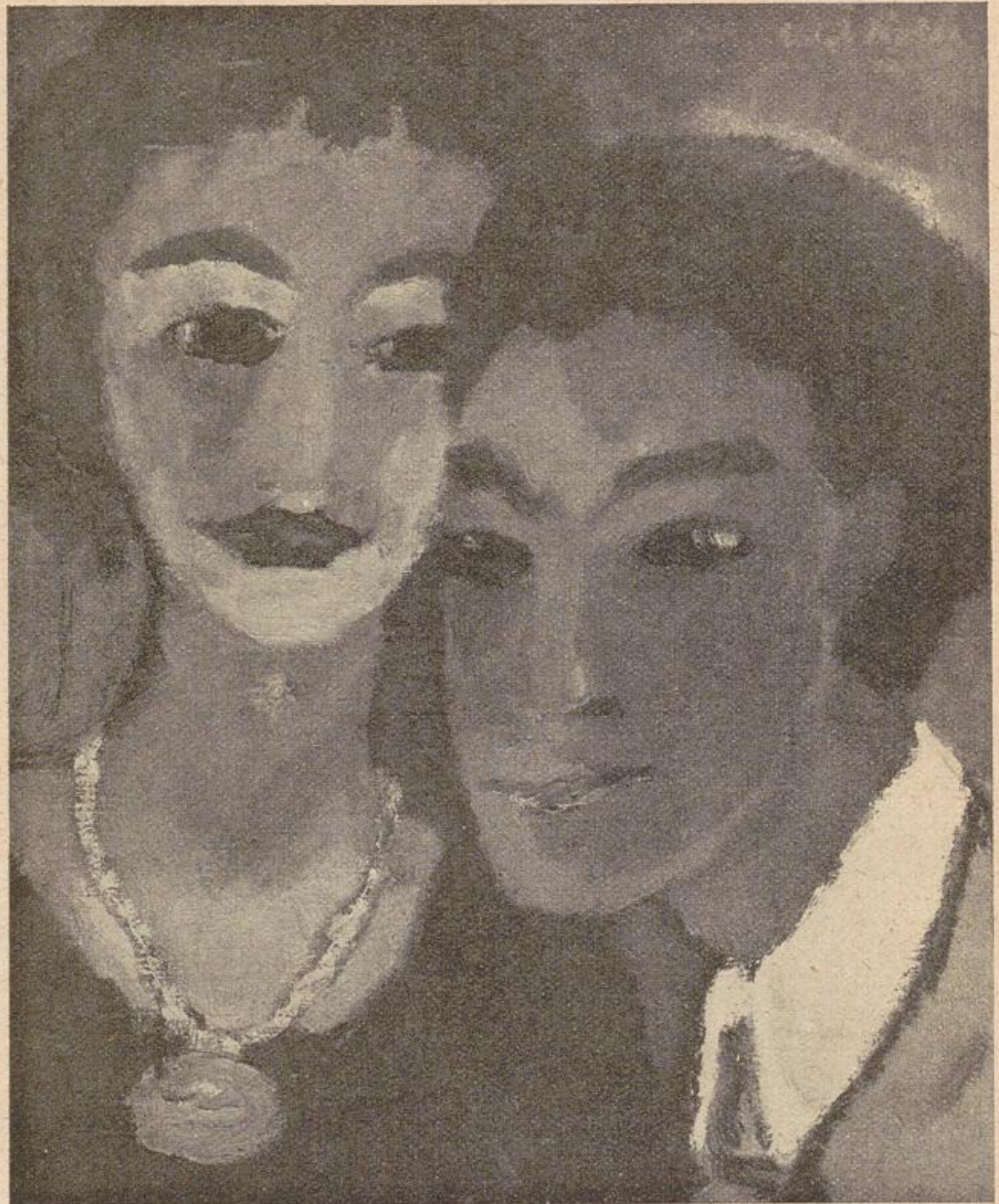
Emil Nolde, Grablegung. 1915



Emil Nolde, Abendglut. 1915



Emil Nolde, Landschaft mit jungen Pferden. 1916



Emil Nolde, Bruder und Schwester. 1918



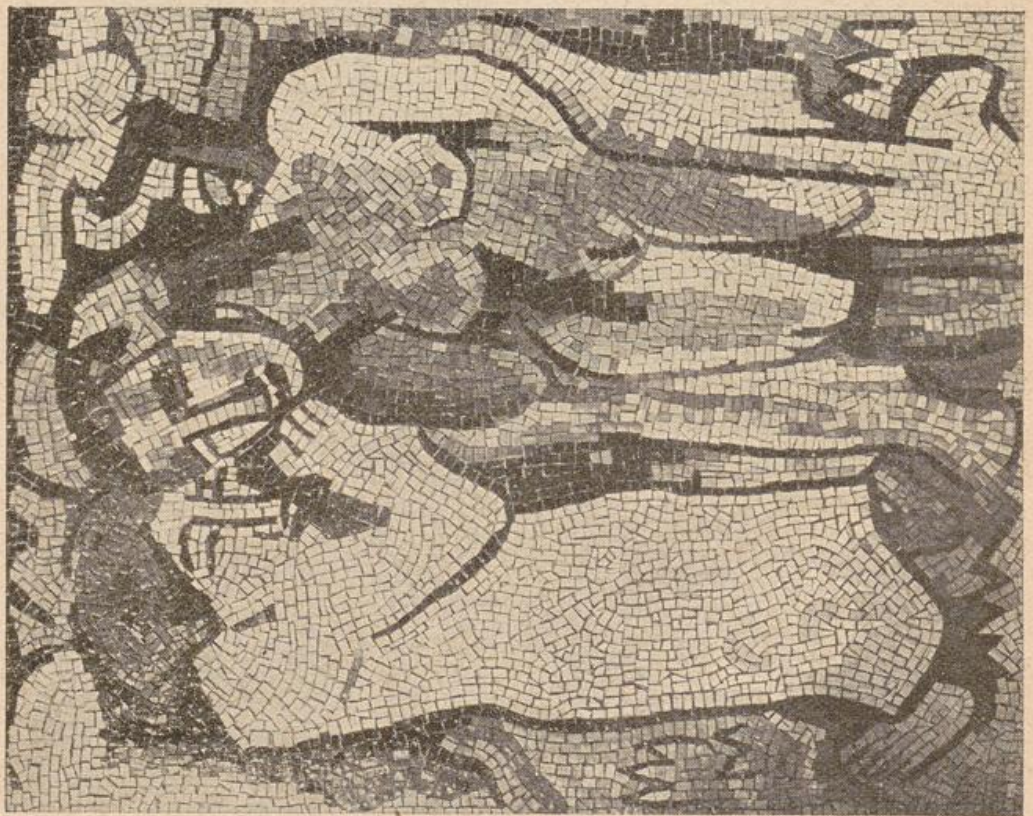
Emil Nolde, „So Ihr nicht werdet wie die Kinder“. 1929



Karl Schmidt-Rottluff, Weiblicher Akt. 1912



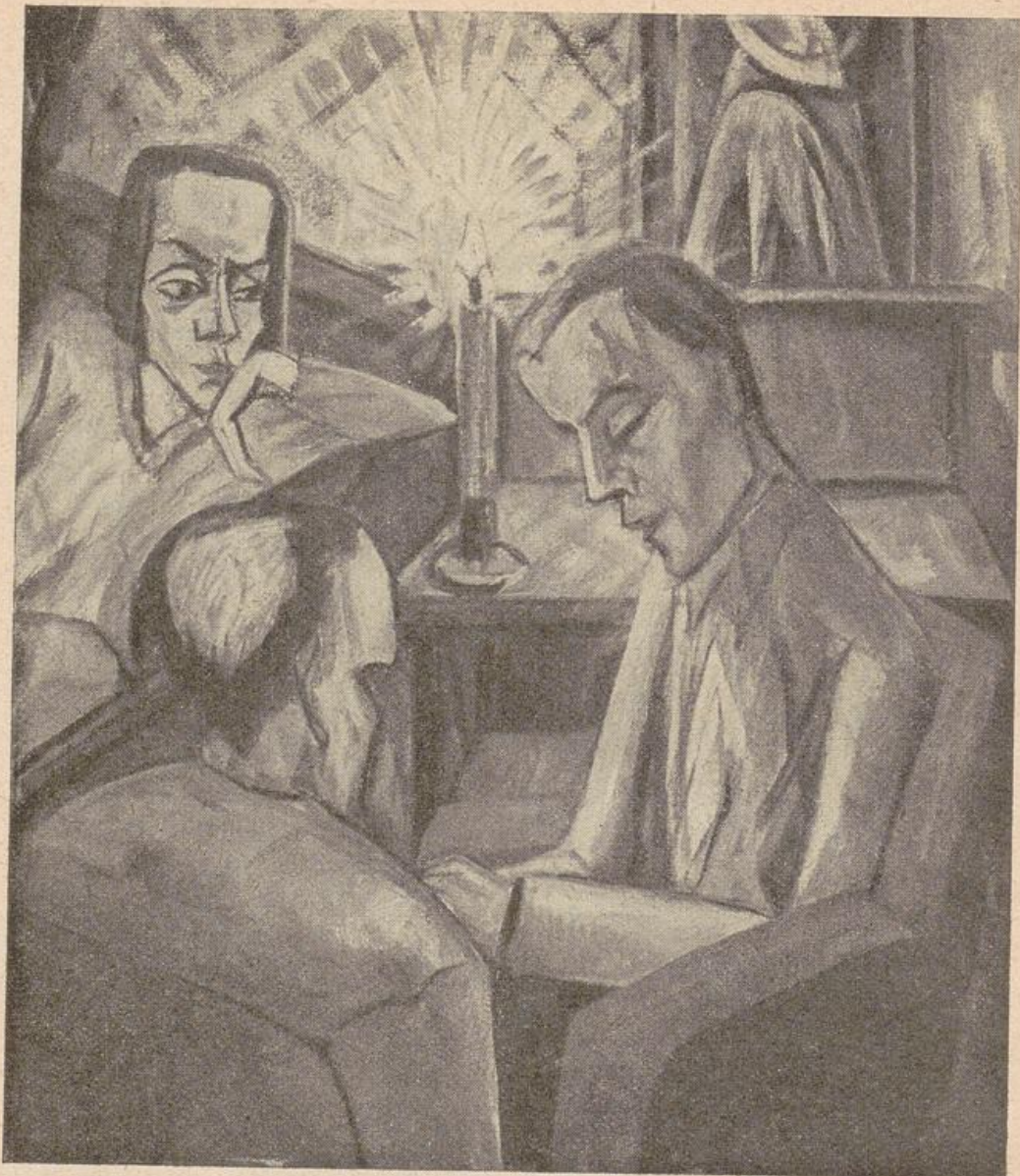
Karl Schmidt-Rottluff, Waldbild



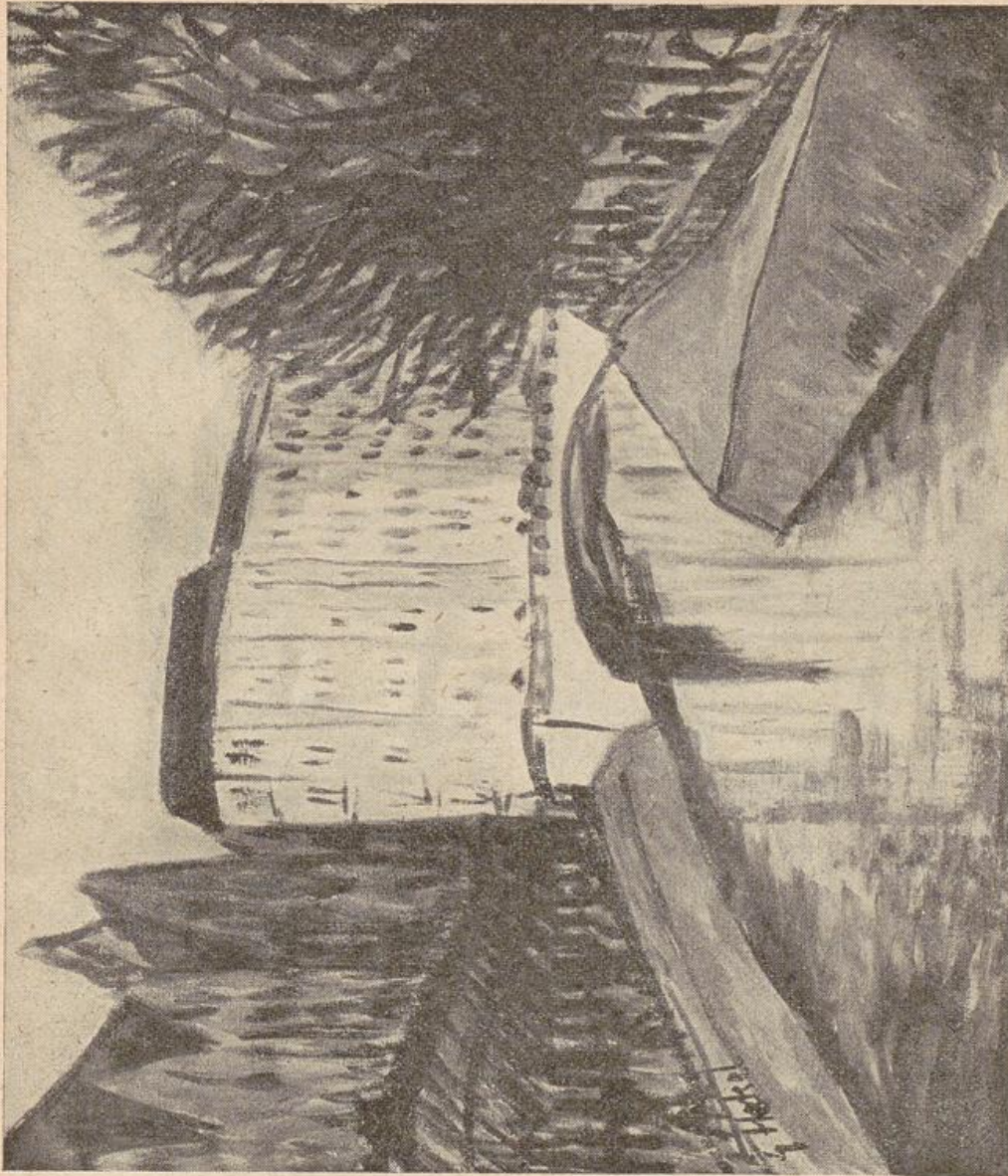
Karl Schmidt-Rottluff, Gobelin (Ausschnitt). 1927
Karl Schmidt-Rottluff, Mosaik. 1924/25



Erich Heckel, Fresken. 1922/23



Erich Heckel, Unterhaltung. 1914



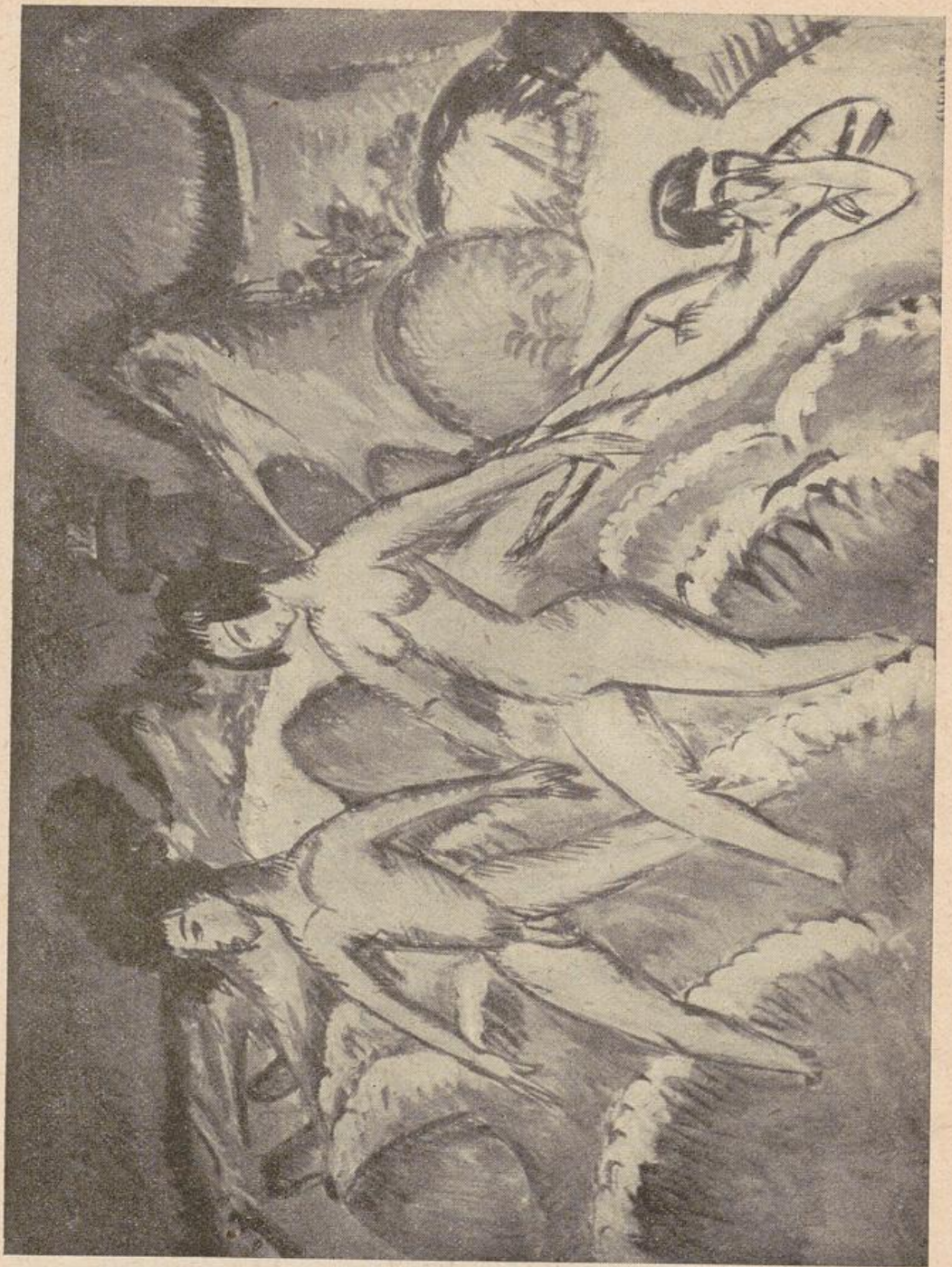
Erich Heckel, Kanallandschaft



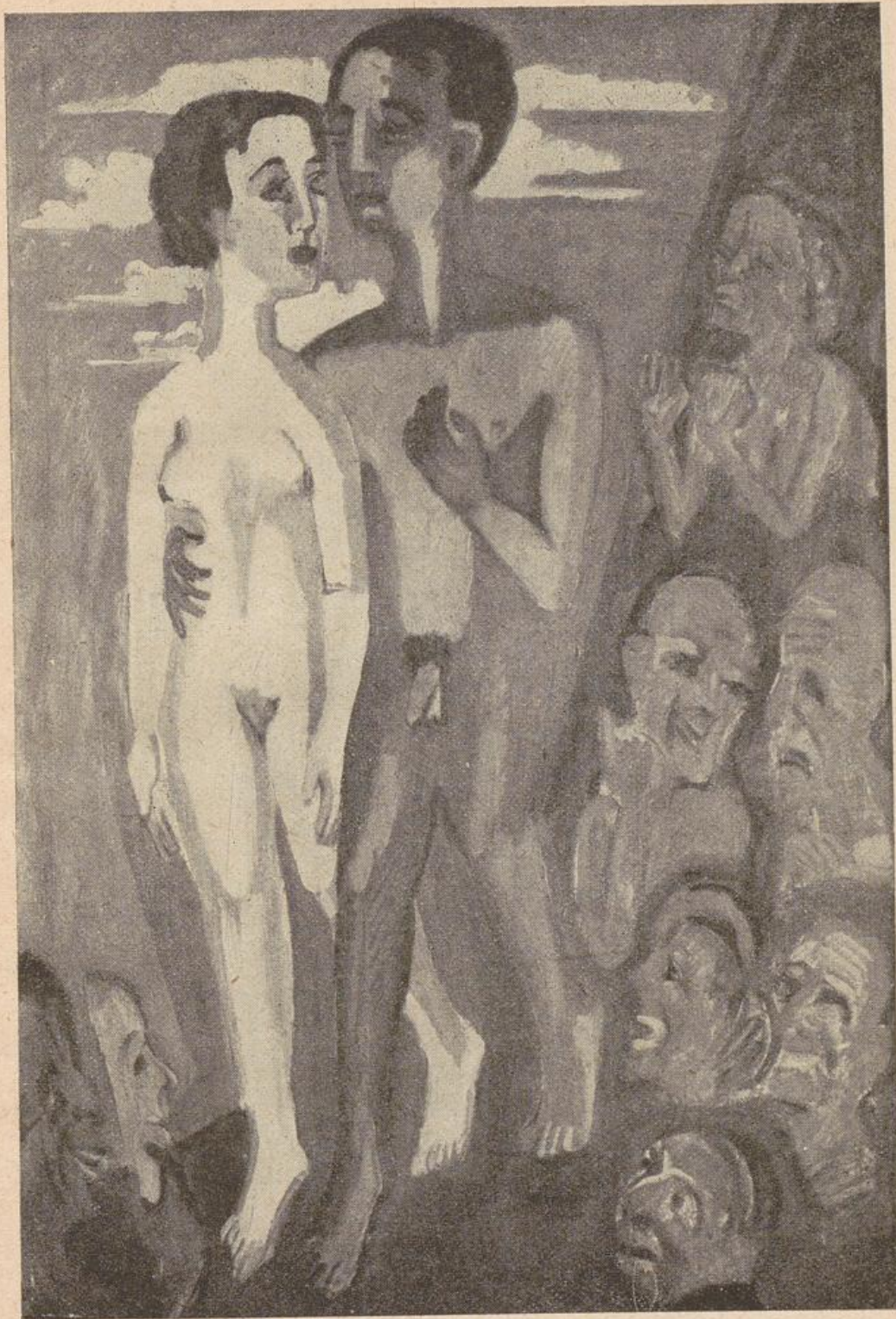
Erich Heckel, Holzfigur
Erich Heckel, Holzfigur. 1912



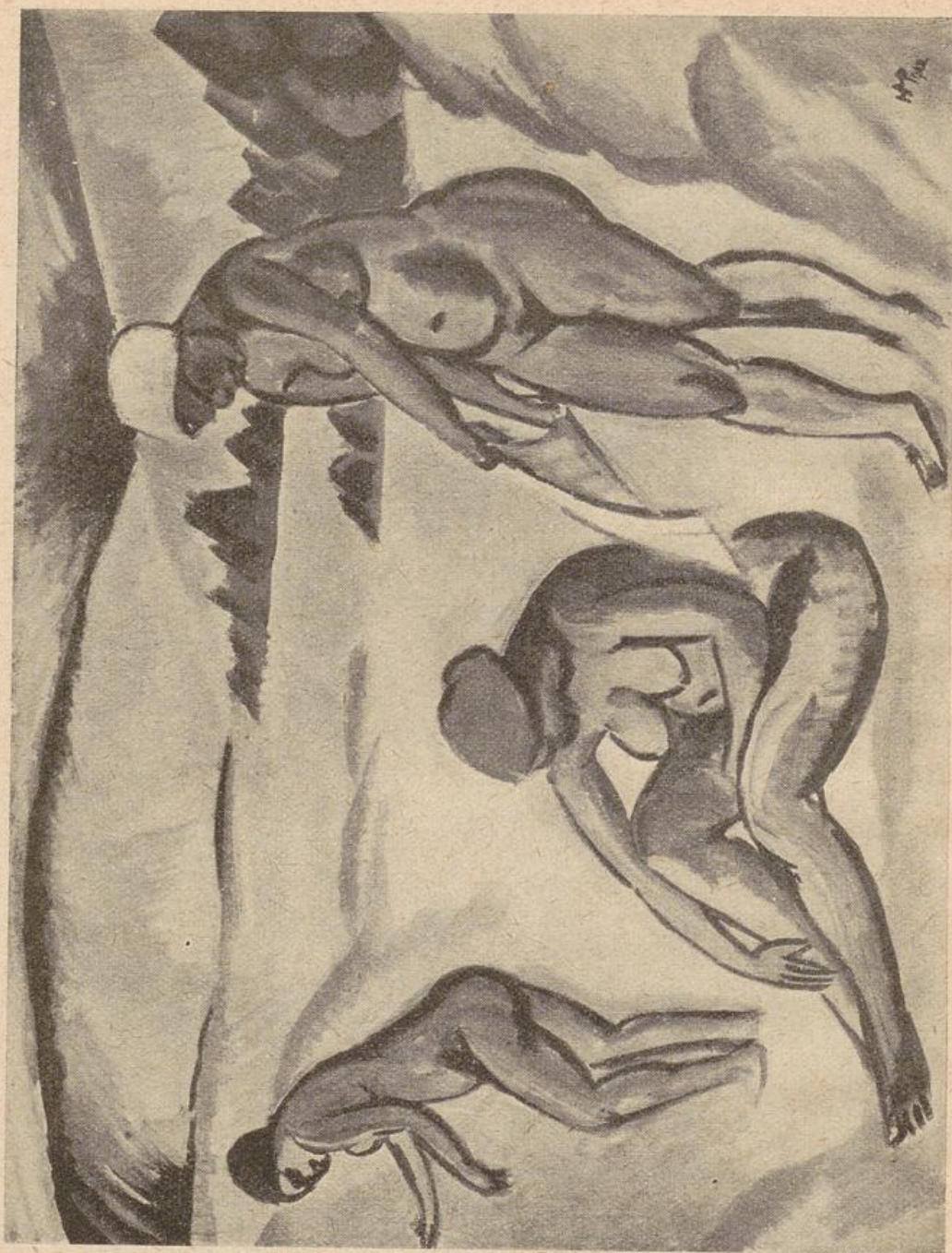
Ernst Ludwig Kirchner, Gobelin



Ernst Ludwig Kirchner, Ins Meer Schreitende. 1912



Ernst Ludwig Kirchner, Das Paar vor den Menschen. 1924



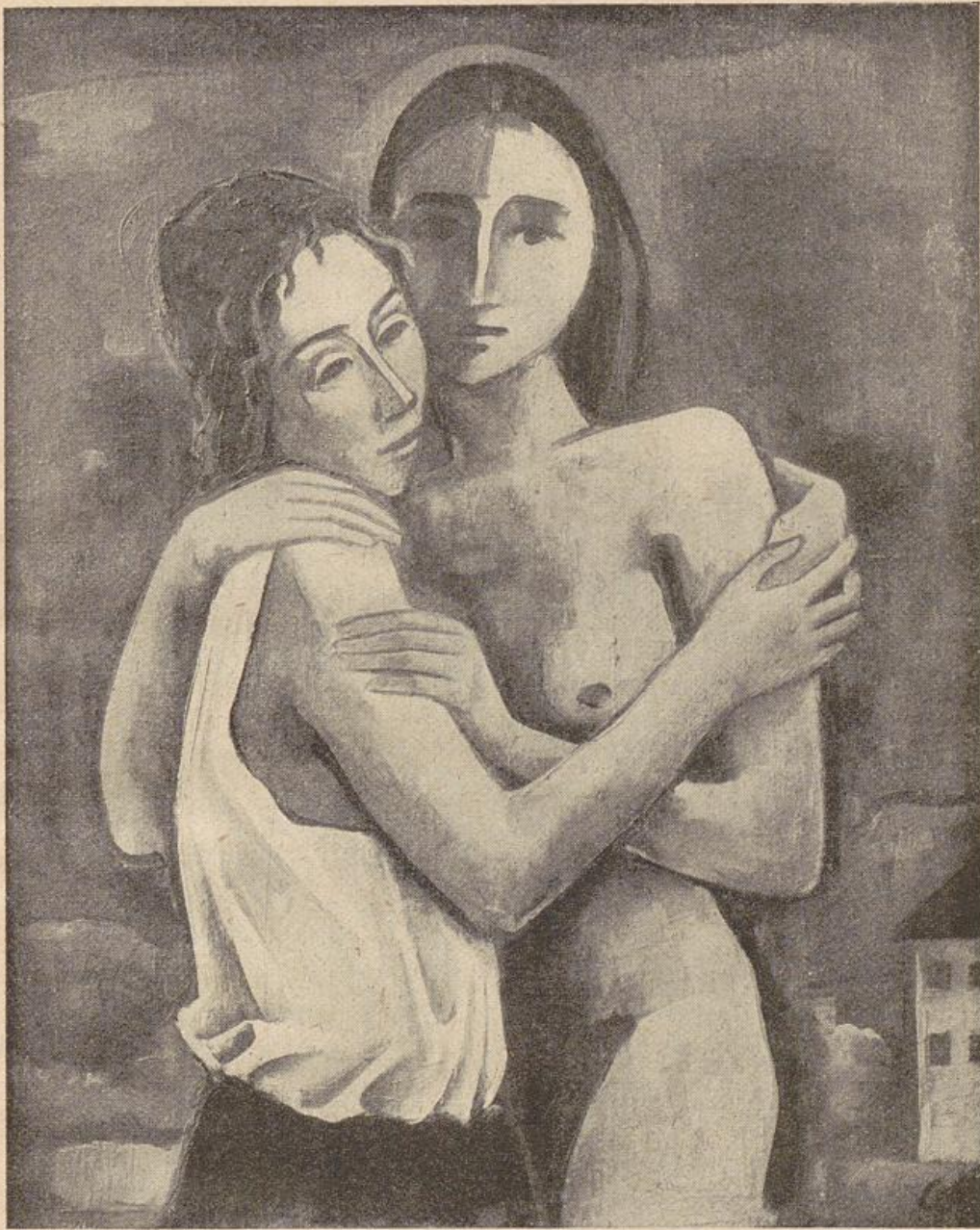
Max Pechstein, Badende Frauen, 1912



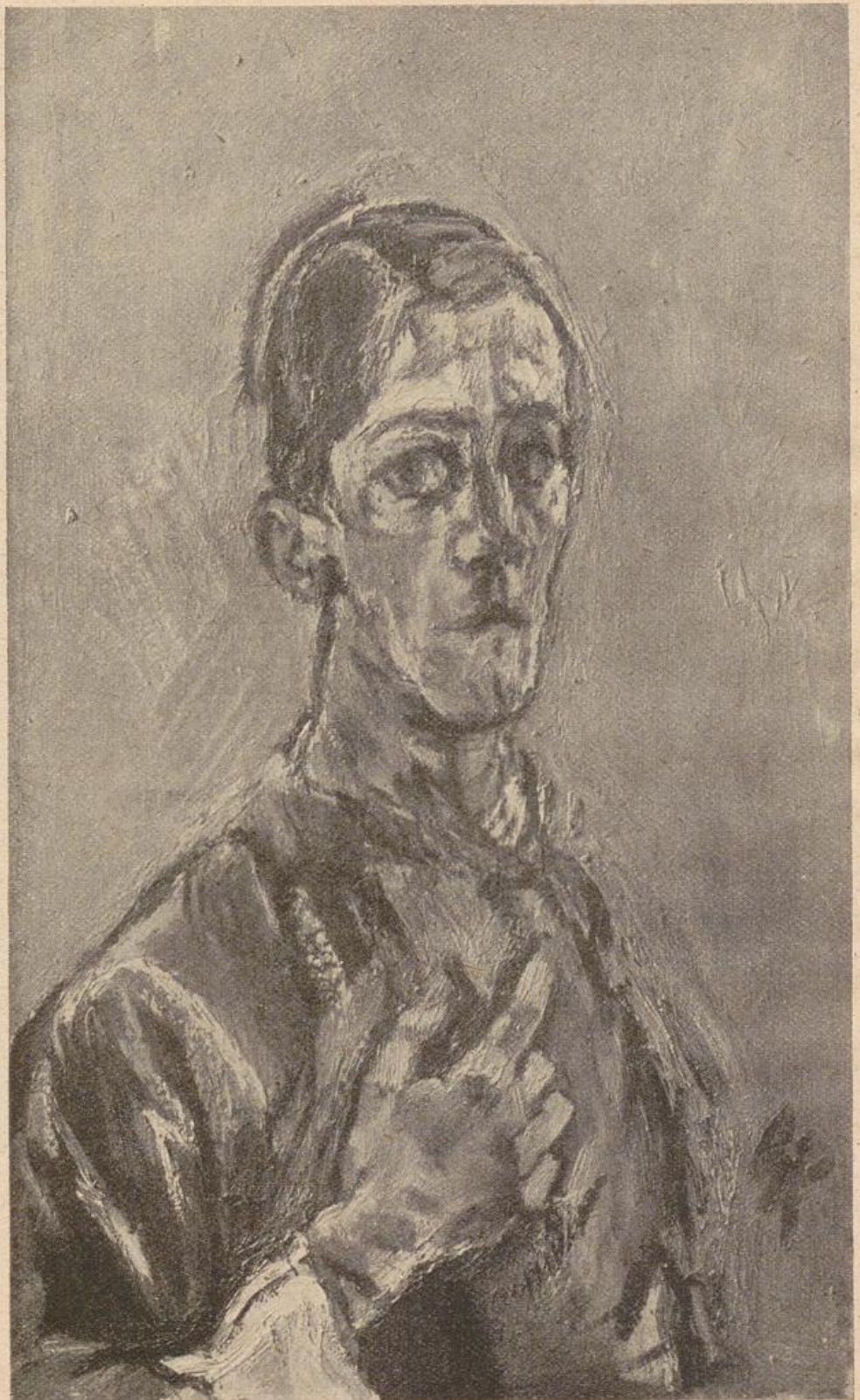
Otto Mueller, *Mädchen im Grünen*



Paula Modersohn-Becker, Alte Bäuerin. 1907/07



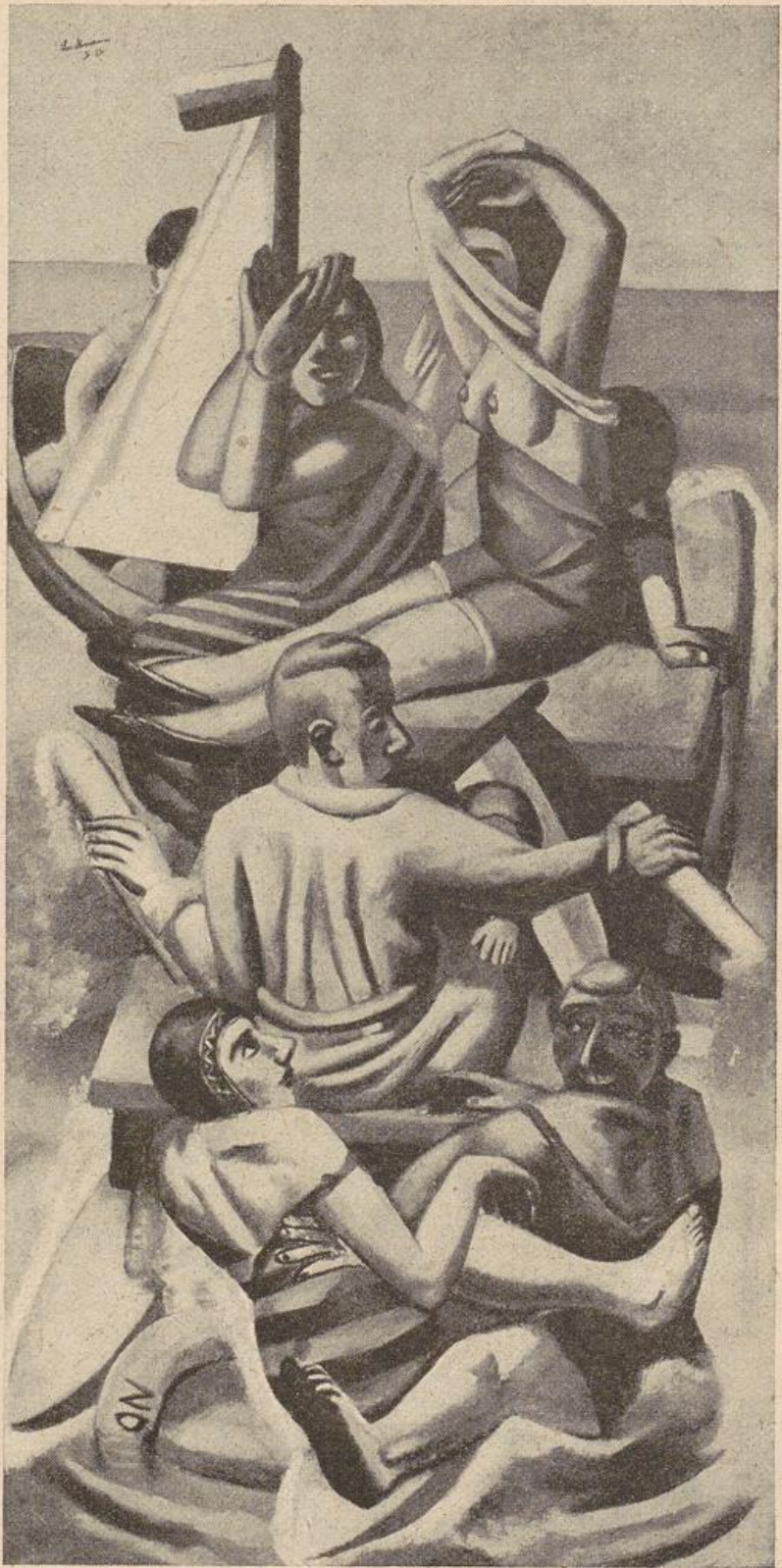
Karl Hofer, Freundinnen



Oskar Kokoschka, Selbstbildnis. 1914



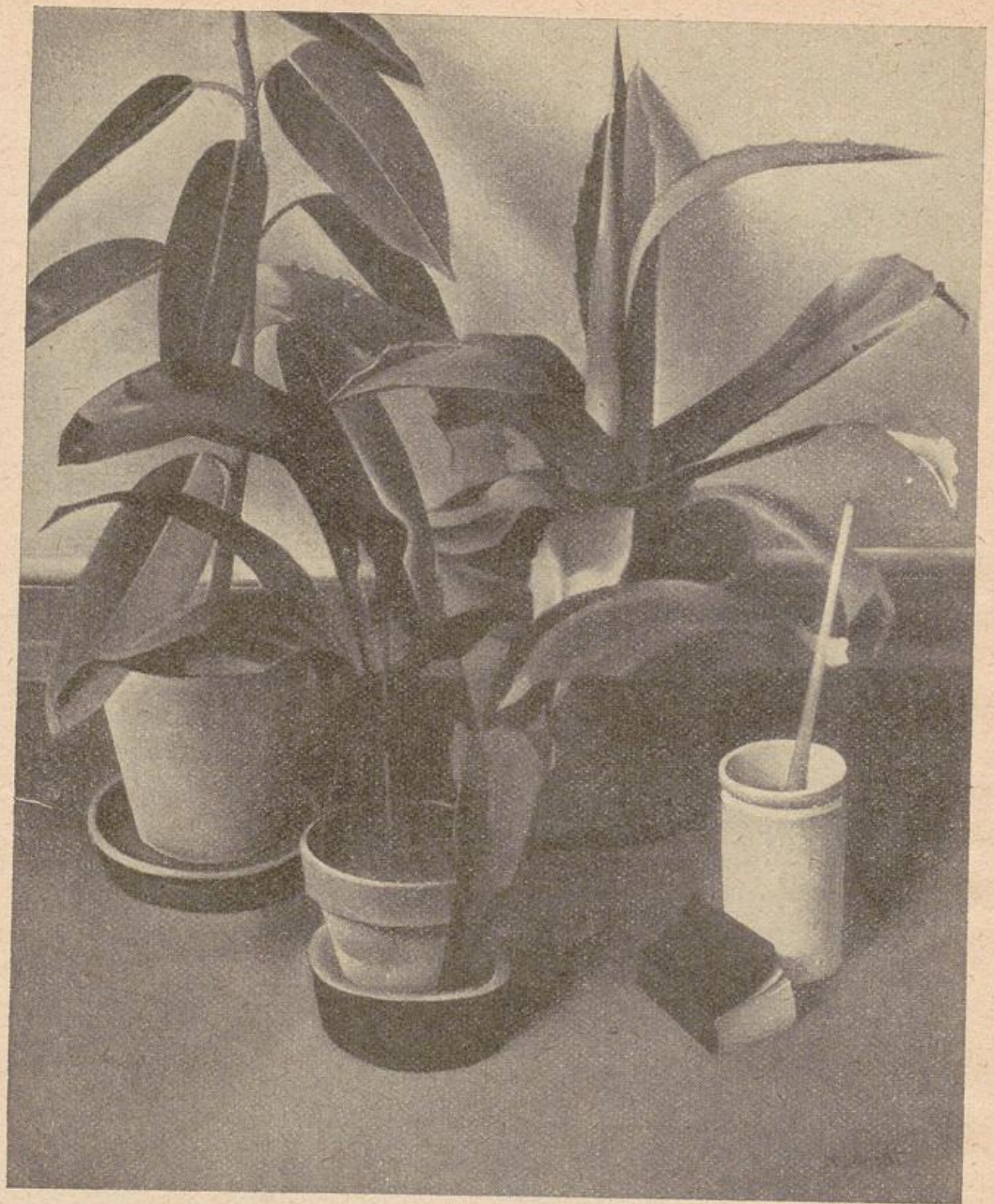
Oskar Kokoschka, Die Windsbraut



Max Beckmann, Die Barke. 1926



Georg Schrimpf, Mädchen vor dem Spiegel



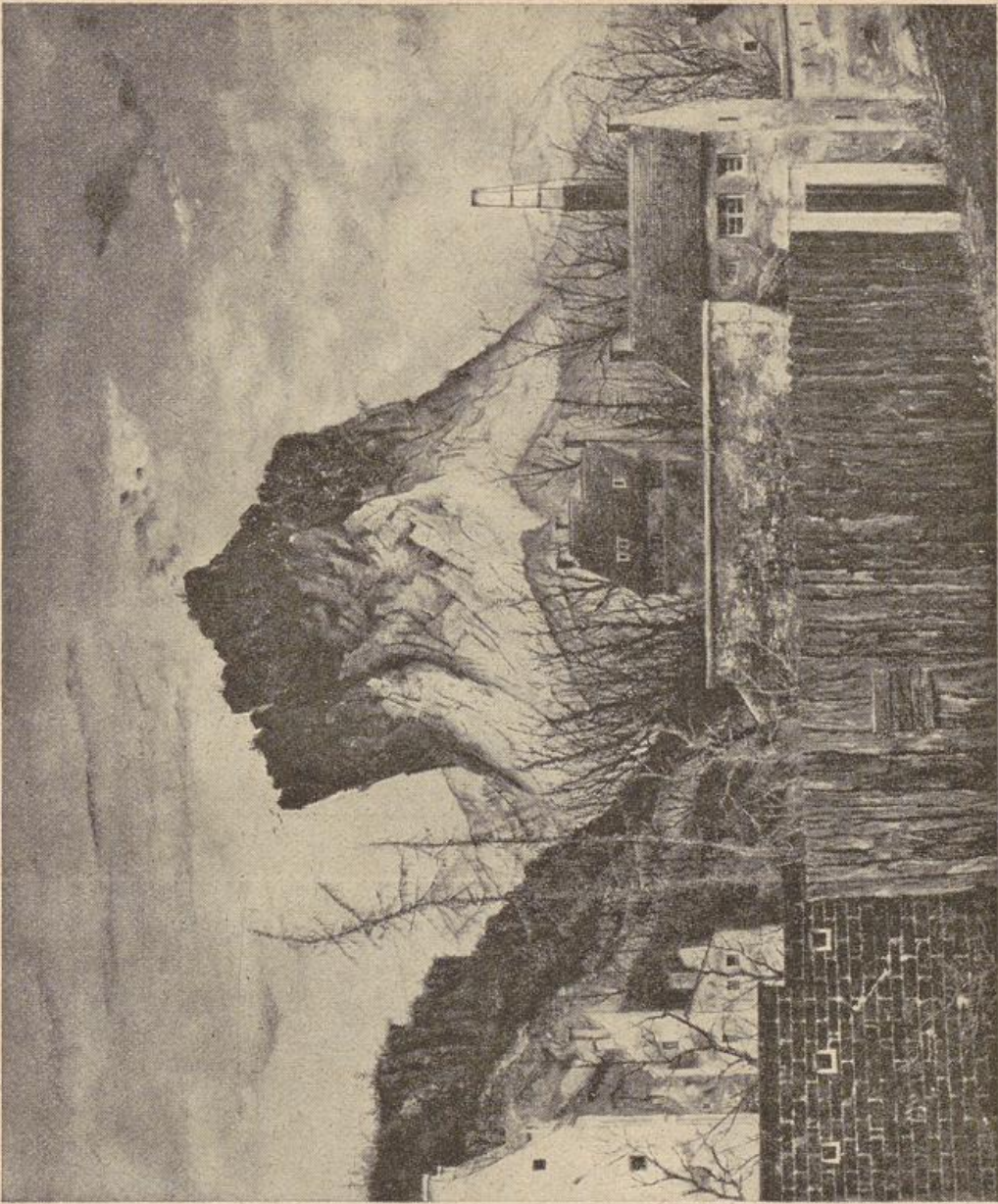
Alexander Kanoldt, Stilleben



Carl Mense, Bildnis Don Pepe



Otto Dix, Junges Paar. 1920



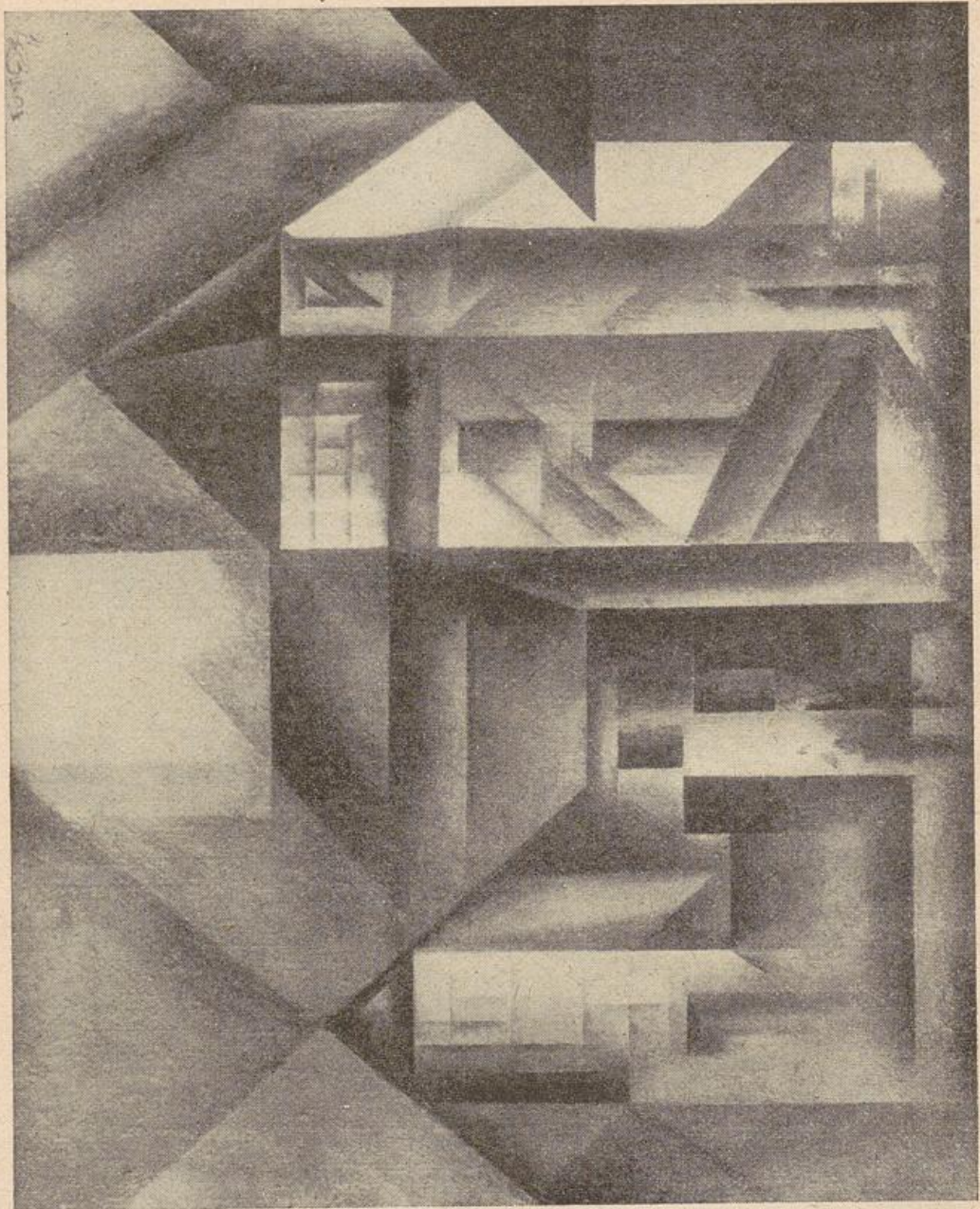
Franz Radziwill, Lillienstein. 1928



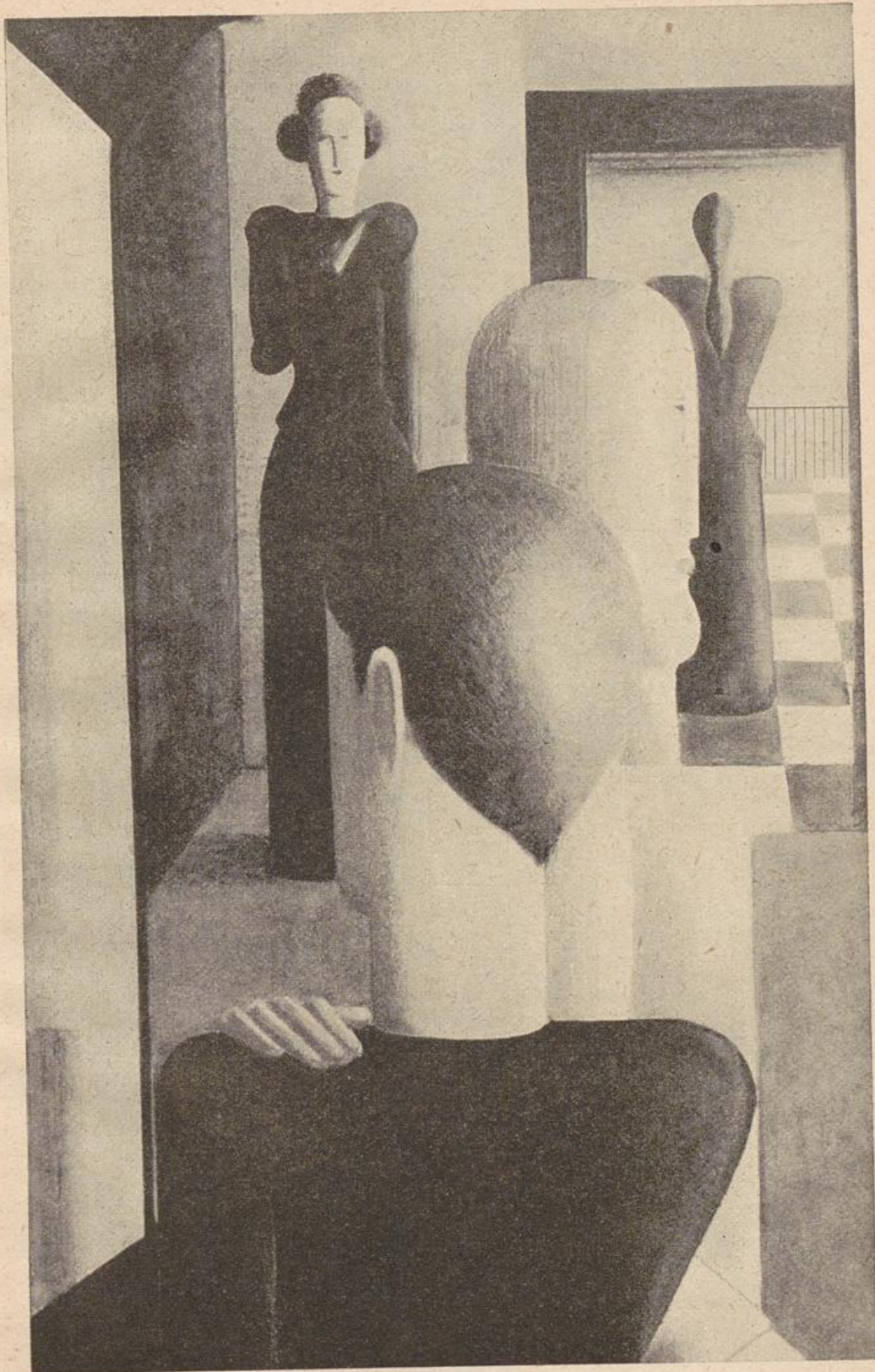
Franz Marc, Weiße Katze. 1912
Franz Marc, Hirsche. 1911



Franz Marc, Der Mandrill



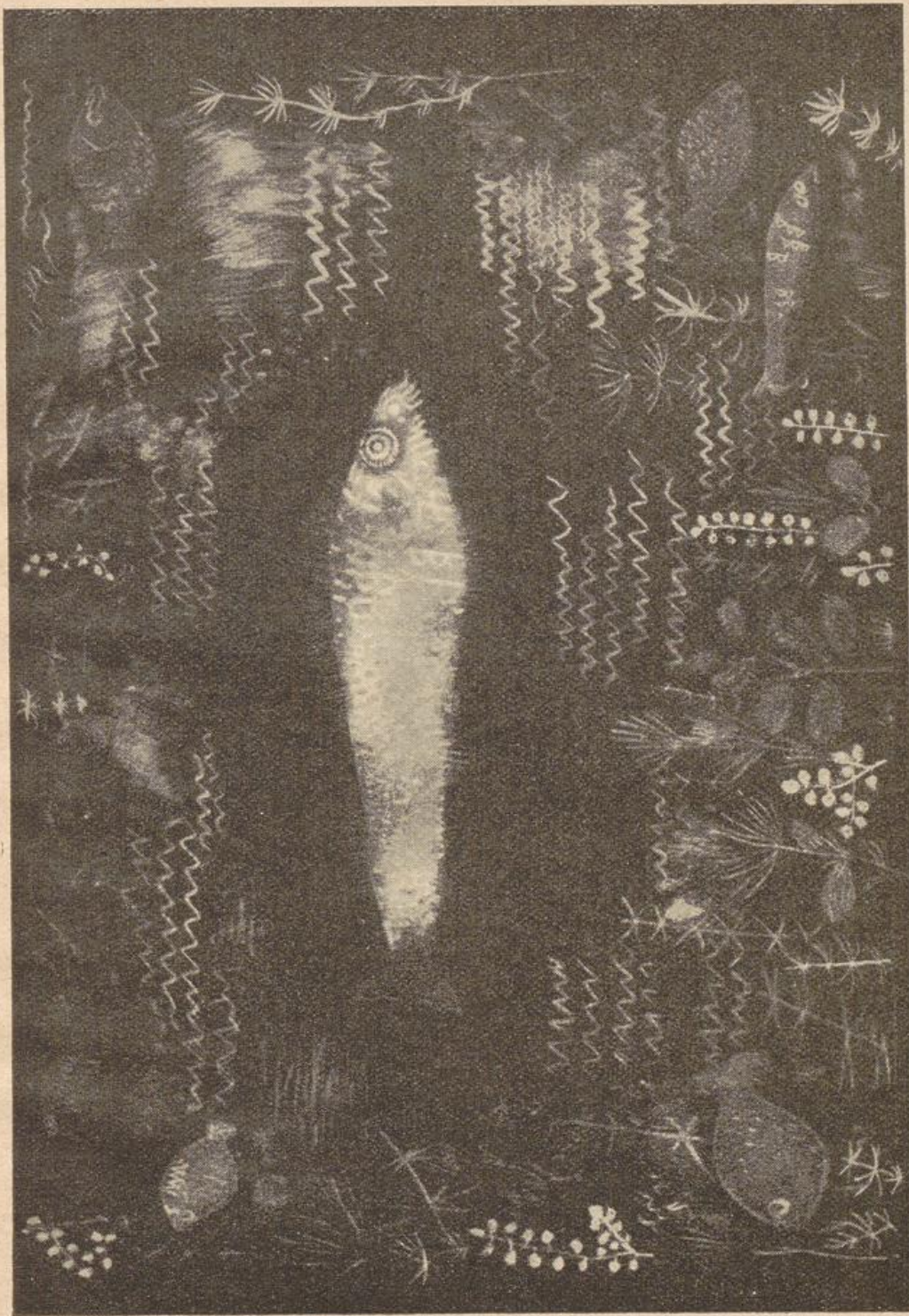
Lyonel Feininger, Vollersroda



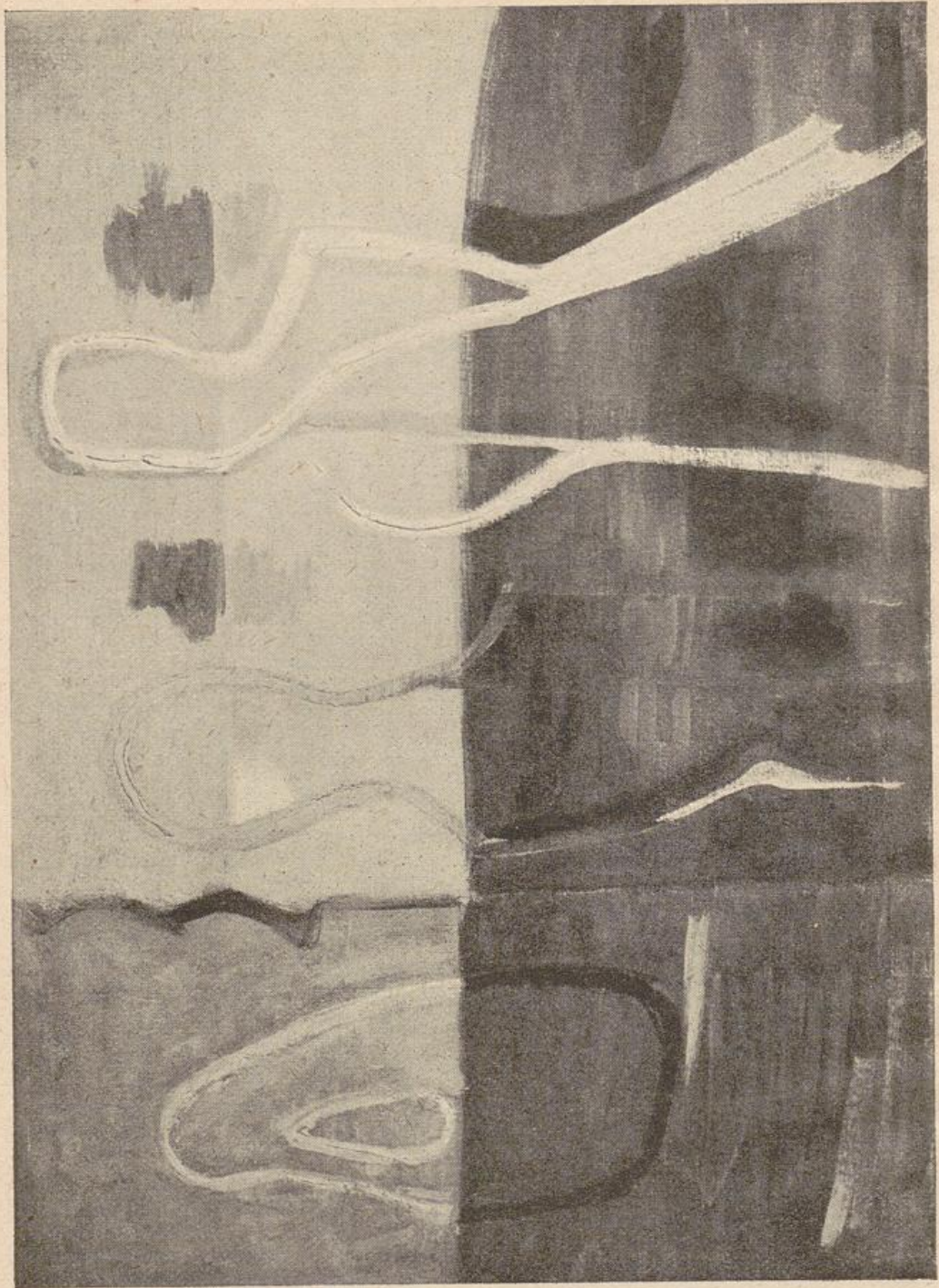
Oskar Schlemmer, *Römische Figuren*. 1924



Willi Baumeister, Tennisspieler. 1933



Paul Klee, Der goldene Fisch. 1925/26



Karl Ballmer, Figürliche Komposition. 1932



GHP: 03 M22137

WIRIANDI DIRKUNSIDIRKIFIKILIN 30 JALUR

M
22 137