



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

III. Der Ausgang des Impressionismus und seine Überwindung: Das Wesen
des Impressionismus - Marcel Proust - Französischer Impressionismus und
deutscher Geist - Das Zwischenspiel des ...

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80614](#)

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 „gebenedete 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 Stilerrscheinung, 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 51 jährig 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 erfüllt 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 verunklärende 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 F F, Cassirer, Eidos und Eidolon. Vortr. Warburg 1922/23 I S. 25.

berühmten „Serien“ gleichen Motivs bei wechselnder atmosphärischer Bedingung unter wechselnder Tageszeit. Die erste dieser Serien der Kornschober, *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 Kornschober 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 verwegensten 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“, antirational, 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-regulateur 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, Weltdarstellung 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 Farbauftrag 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 festgefügten Gerüstes optischer und psychologischer Gesetze Raum bleibt für die Äußerung frei gestaltender Phantasie, daß eben in dem, was die Werke der Neo-impressionisten 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 Verbindungslien ziehen.

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

Endlich Deutschland: Hier sind drei Namen zu nennen: Curt Herrmann, der schon erwähnt wurde, Christian Rohlfs, 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 durchgeföhrt. 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 bekannt geworden – 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 Raffaelischen, 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 Gemäßten 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 sehsüchtige, 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 Gesetzlichkeit, 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 Verbindungs weg: 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 Kunstsandal 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 Muchs 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.