



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

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 ...

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

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 jüglingshafte 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 goldenes Jahrhundert ist, wenns so fort geht, so gut als vorbei!“

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 Hübchen und Zierlichen den Schwachen, den Delikaten 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 Wirrung 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 hineintragen, 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.