



Die Kunst der letzten 30 Jahre

Sauerlandt, Max

Hamburg, 1948

VIII. Die Kunst der „Brücke“ (Fortsetzung): Worpswede und Dachau - Der „Protest der deutschen Künstler“ vom Jahre 1911 - Die „Brücke“ - Das Volkstümliche und das Nationale - Die „Brücke“ und die ...

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

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 befehdet.

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 Worpswedern, 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 Kunstaußerung. „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 „Klosteschule von S. Isidoro“: Overbeck, von Heß, Cornelius, Schadow.

Bei aller größten Verschiedenheit im Äußeren des Lebens und in der Formidee bleibt tiefere 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, vordürersche 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 Groteske 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 Faszi-

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 untermischt 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 Runge's 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 Wirklichkeitsentzücktheit, 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 Gobelín (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 sniezen“. Berühmte Beispiele aus späterer Zeit sind bekannt: Leonardo – 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, „schnitzte wieder Holzfiguren, Kirchner bereicherte diese Technik in den seinen durch die Bemalung und suchte in Stein und Zinnguß 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 einfacher 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 Parallelen 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 inévitale, 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 ziselieter Behandlung des Haares.

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

Künstlers Selbststempfinden 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.