



Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Der Expressionismus

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](#)

Der Expressionismus

Einleitung

Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, daß der Expressionismus bloß eine äußere Mache darstelle, lediglich auf Sensation beruhe oder daß er krankhaften Gehirnen entarteter Menschen entsprungen sei, endlich daß er bei uns in Deutschland lediglich eine Einfuhr Fremdländischer oder ein Erzeugnis Fremdstämmiger darstelle. In all diesen Vorstellungen steckt ein wahrer Kern. Fremdes Blut hat sich in deutschen Landen gar viel mit dem Expressionismus zu schaffen gemacht, entschieden aber wesentlich mehr mit seinem Verschleiß in Geschäft und Schrifttum, als mit der eigentlichen Produktion. Gewiß soll es unter den Expressionisten krankhaft entartete Menschen, Morphinisten und Kokainisten geben. Gewiß berühren sich ihre Erzeugnisse nicht selten mit der typischen Kunst der Geisteskranken, und es sind darüber von Irrenärzten lehrreiche Untersuchungen angestellt worden. Gewiß spielt die Sensationslust gerade in der expressionistischen Bewegung nur eine gar zu große und selbstverständlich äußerst bedauernswerte Rolle. Jedoch mit alledem läßt sich eine so tief eingewurzelte und weitverzweigte Bewegung, die gegenwärtig auf künstlerischem Gebiete — stärker oder schwächer — eigentlich überallhin einwirkt, nicht abtun. Auch kerngesunde und geistig gerad gewachsene Menschen, in unserem Vaterlande auch Männer deutschen Namens, deutscher Abstammung und deutscher Gesinnung huldigen und huldigten dem Expressionismus. Ein Beispiel statt vieler: ein so urtümlich deutscher Künstler, wie unser Rudolf Schiestl, der Nürnberger Maler, Radierer und Holzschnittkünstler altbayerisch-tirolischer Herkunft, ist, namentlich in seinen Unterglasmalereien, von modernem Expressionismus nicht unberührt geblieben. Endlich sei auch dessen in Ehrfurcht und Dankbarkeit gedacht: gar manchen expressionistische Künstler ist im Weltkrieg den Helden Tod für sein Vaterland gestorben, wie der Westfale August Macke, gefallen 26. September 1914, der Pfälzer Albert Weisgerber, gefallen als Leutnant des Inf.-Regts. „List“ bei Fromelles am 10. Mai 1915 oder der Münchener Franz Marc, gefallen in Frankreich am 4. März 1916.

Mit einer bloß abschätzigen Gebärde läßt sich also der Expressionismus nicht erledigen, versuchen wir vielmehr seinen Quellen nachzuspüren und zu ihm kritisch Stellung zu nehmen.

Die Kunst, die freie bildende Kunst, die Malerei wie die Bildnerei, entstammt nicht etwa einem einzigen Urgrund, sondern sie verdankt verschiedenartigen und mannigfaltigen Sehnsüchten des menschlichen Herzens ihre Entstehung. Der Mensch ist von Natur aus nachahmendes Wesen. Was er sieht, sucht er nachzuahmen, abzubilden, wiederzugeben, um sich darüber klar zu werden, sich selbst und anderen Klarheit zu verschaffen. Nur was ich nachmachen, nachahmen, abbilden, wiedergeben kann, das habe ich im letzten Grunde erst ganz verstanden. So hängt der Kunstrtrieb auch mit dem anderen großen Verlangen des Menschen nach Erklärung, nach Begreifung, nach Forschung: mit dem Erkenntnistrieb zusammen. Und alle Kunst ist in gewissem Sinne nachahmend, imitativ. Der Mensch hat aber auch das Bedürfnis, was er hört, wovon er liest, sich und anderen zu vergegenwärtigen, zu versinnlichen, zu verlebendigen.

So ist alle oder wenigstens fast alle Kunst illustrativ. Nur im Stilleben fließen das illustrative und imitative Moment in Eins zusammen. Andererseits ist dem Menschen ein Schmucktrieb eigen, ein Verlangen und eine Sehnsucht nach Schönheit eingeboren. Er wünscht sich zu schmücken und seine Kleidung, sein Gerät, seine ganze Umgebung, alle Dinge um sich herum. Der Miniaturmaler des Mittelalters suchte den Codex, das Evangelarium, den Psalter, die Bibel, das Erbauungsbuch zu schmücken, mit Farben zu zieren, auszumalen und der Wandmaler seine Wand. Und wenn Rubens eine Madonna malte mit Joseph und dem Kinde, dann illustrierte er nicht bloß die heilige Geschichte, dann ahmte er nicht bloß Mann, Weib und Kind nach, sondern dann suchte er auch die Leinwand oder die Eichenholztafel, die auf der Staffelei vor ihm stand, in Form und Farbe gefällig und reizvoll zu bemalen. So ist alle Kunst zugleich Schmuckkunst, alle Kunst dekorativ. Endlich aber haucht der Künstler allem, was er bildet, seine Seele ein. Ein jegliches Kunstwerk ist Ausdruck des Innenlebens seines Schöpfers. Alle Kunst ist expressiv. Wenn sie es nicht wäre, wäre es nicht Kunst. Was bloß gezeichnet oder gemalt oder gemeißelt oder gebaut ist, und wäre es auch noch so gut, zeugte aber nicht vom Seelenleben seines Schöpfers, kann alles Mögliche sein: eine naturwissenschaftliche Veranschaulichung, eine sportliche Darstellung, ein Haus, in dem man vor Nässe und Kälte geschützt ist, niemals aber ist es Kunst. Das expressive Moment in der Kunst nun läßt sich den anderen, dem Dekorativen, Illustrativen und Imitativen nicht einfach zugesellen, wie man Zahlen zusammenzählt, vielmehr steht es zu den anderen Momenten im Verhältnis eines Vervielfältigers, eines Multiplikators, denn es durchdringt gleichsam alle anderen Momente. Welche Vorwürfe der Künstler wählt, wie er sie innerlich erlebt, wie er sie geistig erschaut, wie sie seine Phantasie ihm formt und ausmalt — wie er die Natur ansieht, ob gotisch schlank und hager, herb und eckig wie Botticelli, oder üppig und ausladend, voll und weich und warm wie Rubens —, ob er mit spitzem Bleistift zeichnet wie die Nazarener, ob er die Farben wild hinhaut wie Frans Hals oder Lovis Corinth, ob er die Töne sauber und sorgfältig vertreibt wie ein van der Werff oder ob er sich durch eine kühne Pinselführung auszeichnet wie ein Rembrandt van Rhyn: in allem offenbart sich die gottgegebene Persönlichkeit des Künstlers. Im Illustrativen, Imitativen, Dekorativen, jedesmal schwingt das Expressive aufs stärkste mit. So ist alle Kunst Expressionismus, Ausdruckskunst, ist es stets gewesen und wird es immer sein. Alle Kunst ist nach Stoffwahl, Naturwiedergabe, Technik und Geschmack Ausdruck einer Zeit, eines Landes und eines Künstlers. In den einzelnen Ländern aber, in den einzelnen Phasen der Kunstgeschichte und bei den verschiedenen Künstlern sind die oben unterschiedenen Momente verschieden stark ausgeprägt. Der eine Künstler ist mehr auf die Naturwiedergabe gestellt, der andere auf die Erfindung, der dritte wieder auf die Technik und dem vierten kommt es nur darauf an, seiner Seele Ausdruck zu verleihen, an welchen Vorwürfen und mit welchen Mitteln er dies erreicht, das ficht ihn wenig an. Bei den ganz großen Meistern, auf den schwindelnd steilen Höhen der Kunst befinden sich alle Momente, in die sich ein Kunstwerk geistig zergliedern läßt, in schönstem Gleichklang. Raffaels Sixtinische Madonna geht auf einen wunderbaren Vorwurf zurück, den Inbegriff aller christlich katholischen Religiosität, zugleich die Verkörperung aller irdischen Glückseligkeit, all unseres rein menschlichen Sehnens und Hoffens, Gegenwart und Zukunft in Einem: Mutter und Sohn. Und dieser erhabene Vorwurf ist innerlich groß angesehen, voll Geist und Feuer, voll Reinheit und Empfindung: es ist die klassische Maria, Mutter Gottes der gesamten Christenheit, es ist die großartigste Darstellung von Mutter und Kind. Zugleich ist die Darstellung naturwahr, nach prachtvollen Modellen gemalt. Die Natur ist vollkommen ver-

standen. Es bleibt nicht der geringste erdenschwere Rest zurück. Die Natur ist ganz zur Form geworden. Zum dritten aber handelt es sich ja eigentlich um eine Kirchenfahne, die es für den Maler zu schmücken galt. Und er hat sie geschmückt, geschmückt mit dem vollendetsten Gemälde der Christenheit. In allem aber, wie Raffael eben diese Kirchenfahne ausmalte, wie er die Linien zog und die Farben mischte, wie er die Massen verteilte und die Formen modellierte, ebenso wie er die Natur wiedergab, welchen Vorwurf er wähltet und wie er ihn geistig ausgestaltete, in alledem sprach sich sein edler, reiner, starker, harmonischer Geist aus. Auch Raffaels Sixtinische Madonna ist, wenn man so will, Expressionismus. Wie bei diesem Meisterwerk und wie bei diesem Meister, so sind bei allen größten Künstlern und allen höchsten Kunstleistungen, wie gesagt, die vier hauptsächlichsten Komponenten harmonisch ausgewogen. Man lege sich diese Frage vor angesichts der Werke, welches der Größten immer man wolle, und man wird stets zu demselben Ergebnis kommen.

Raffaels Sixtinische Madonna steht mit manch anderem Meisterwerk an der Grenze zweier Zeiten und Weltanschauungen, des Mittelalters und der Renaissance. Im Mittelalter überwog in der Kunst das expressive Moment. Und darum bringt auch auf künstlerischem Gebiete die Gegenwart gerade dem Mittelalter dieses begeisterte Interesse entgegen, insbesondere dem größten, durch und durch mittelalterlichen künstlerischen deutschen Menschen, Matthias Grünewald, der ganz Gefühl, ganz Schwärmerei, ganz Ekstase, ganz Rausch, ganz Begeisterung war. Neben dem Expressiven und dem Illustrativen spielt freilich auch das dekorative Moment in der mittelalterlichen Kunst eine große Rolle, wogegen das rein und bloß Imitative: die Naturnachahmung wesentlich zurücksteht. Wenn man in mittelalterlichen Andachtbüchlein blättert oder großmächtige Wandgemälde betrachtet, so kann man blaue Reiter auf grünen Pferden gewahren oder dergleichen Wunderlichkeiten in Hülle und Fülle. Ja, der romanische und gotische Miniaturist war auf eine gewissenhafte Naturrichtigkeit nicht immer erpicht. Selbst bei einem Grünewald kommen doch noch krause und schnurrige Dinge genug vor! — Neben stofflich glänzend charakterisiertem Gerät, neben Offenbarungen glühendster Landschaftspoesie stehen Menschen mit verrenkten Gliedmaßen, mit spitzigen Fingern, mit verschobenen Gesichtern, ja bisweilen ohne eine Spur von leiblicher Schönheit, daß den unverbildeten heutigen Beschauer ein natürliches Erstaunen packt. Aber all jene blauen Reiter und jene grünen Pferde der Buch- und Wandmalereien gehen im Farbenton mit der gesamten Farbstimmung wunderbar zusammen und Grünewalds Gestalten sind allen etwaigen anatomischen Mängeln zum Trotz von wunderbarer, ja einzigartiger Ausdruckskraft. In der gesamten mittelalterlichen Kunst überwog das Illustrativ-Dekorativ-Expressive.

Nun brach die Renaissance herein und mit ihr das Streben nach Naturwahrheit. Eine schier unbändige Naturliebe hatte sich der Seelen bemächtigt. In steter Steigerung, von Jahrhundert zu Jahrhundert wird die Naturwahrheit größer, packender, überzeugender, überwältigender und im Impressionismus des scheidenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts feiert sie in gewisser Beziehung ihre Triumphe. Man besuche ein beliebiges großstädtisches Museum. Man betrachte die Darstellung der Landschaft im 15., im 16., im 17., im 18., im 19. Jahrhundert. Und man wird zugeben: so verschiedenartig Schönes, Interessantes, Stimmungsvolles in den verschiedenen Phasen der Kunstgeschichte gerade auf diesem Gebiete geleistet wurde, erst die moderne Freilichtmalerei hat uns ein wirklichkeits echtes Abbild der Natur in Farbe, Licht und Sonne beschert. Damit war ein denkbar höchster Höhepunkt erreicht, über den nicht wohl hinausgeschritten werden konnte. Sehr wohl aber ließen sich die Dinge auch einmal von einem ganz anderen Standpunkt aus betrachten. War dieser äußersten Naturrichtigkeit nicht zu viel

geopfert und nicht etwa Höheres, Edleres, Wichtigeres? — Standen wir nicht alle einseitig und wie blind in ihrem Banne? — Wagten wir Deutsche z. B. noch Arnold Böcklin uneingeschränkt zu bewundern oder uns zu unserm Moritz von Schwind zu bekennen, von einem Peter Cornelius ganz zu schweigen, aus Furcht, von den strengen Sachwaltern des französisch orientierten internationalen Impressionismus veralteter Kunstanschauungen geziehen zu werden? — Letzten Grundes war aber der auf die Spitze getriebene Naturalismus in der Kunst als eine Parallel- und Folge-Erscheinung der modernen materialistischen Weltanschauung zu betrachten. Natur und Wahrheit hieß die Parole, und eine kühne Pinselführung wurde dazu verlangt. Der Bildaufbau, also das dekorative Moment, trat dagegen, selbstverständlich ohne jemals ganz verneint zu werden, weit zurück. Man vergleiche z. B. einen frühen Weißgerber, etwa das Bildnis des Dichters Ludwig Scharf in der Staatsgalerie zu München, mit irgendeinem beliebigen Terborch oder ver Meer oder dergleichen. Offenbar ist doch Ähnliches beabsichtigt. Aber wie sitzt bei dem alten Holländer alles in Linie, Form, Fläche, Masse richtig an seinem Platz und kann gar nicht anders sein. Bei dem Modernen dagegen scheint der natürliche Takt und die unfehlbare Sicherheit im Bildaufbau verloren gegangen zu sein. — Und die Seele im Kunstwerk?! —

Dagegen mußte sich nun eine Gegenbewegung bilden und sie hat sich gebildet. Gegen den einseitigen Kult des Naturalismus begann sich bereits in den 1890er Jahren eine Reaktion zu entwickeln. Schließlich predigte schon der bekannte Rembrandt-Deutsche dagegen. Einstweilen aber behielt der Naturalismus immer noch das Heft in der Hand. Etwa im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts fing aber allmählich der moderne sogenannte Expressionismus an, sich herauszubilden. Dann brach das furchtbare Ereignis des Weltkrieges 1914—18 aus! Ein Höchstes und Gewaltigstes an Schrecken und an Entsetzen, das über alle Begriffe und über alle Vorstellungen ging. Ein noch Größeres an Heldenmut, Kameradschaft, Vaterlandsliebe und andererseits an werktätiger Nächstenliebe und wiederum an Erfindung und Auskünften auf strategischem, technischem und wirtschaftlichem Gebiet, wie es die Welt noch nicht erfahren hatte. Und nachher die politischen Umwälzungen von gewaltigen Staaten und Völkern aus Jahrhunderte und Jahrtausende gewohnten Zuständen in ihr gerades Gegenteil! —

Dieses ganze ungeheure Erleben mußte auch auf die Phantasietätigkeit der europäischen Völker von entscheidendem Einfluß werden. Allein, der Expressionismus darf doch nicht etwa als ein Kind des Krieges aufgefaßt werden. Vielmehr erstreckt er seine Wurzeln und reicht mit seinen ersten Erscheinungen weiter zurück. Wohl aber gelangte der Expressionismus durch den Krieg zur Vor-, um nicht zu sagen: zur Alleinherrschaft. Man war eben ernster, man war tiefernst geworden. Man verlangte nach den tiefsten Tiefen des menschlichen Seelenlebens, und da genügte der rein materialistische und naturalistische Impressionismus nicht mehr. Es ist das größte Verdienst des Expressionismus, den Impressionismus innerlich überwunden, uns von seinem erdrückenden Übergewicht innerlich befreit zu haben. Eine eigenartige und höchst erfreuliche Nebenwirkung der neuen Bewegung besteht darin, unsere Augen und Herzen für ältere Kunstrichtungen wieder geöffnet zu haben. Ein Schwind, ein Feuerbach und viele andere ihrer Geistesrichtungen erstrahlen jetzt wieder in einem ganz anderen Glanze, nachdem man sie nicht mehr töricht am Maßstab des Impressionismus mißt. Selbst von einem Peter Cornelius kann man von Kunstmüngern wieder mit Hochachtung sprechen hören, und man braucht nur das vernichtende Urteil, das in den 1890er Jahren der auf deut- schem Boden literarische Wortführer des damals neu hereingebrochenen Naturalismus Richard Muther über Cornelius gefällt hat, mit den anerkennenden Worten zu vergleichen, die ihm 1921 Ludwig Justi in seiner vortrefflichen Geschichte der

deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts widmet, um sich des Unterschiedes der Zeitauffassungen voll bewußt zu werden.

Doch wenden wir uns von dieser Nebenwirkung zum Expressionismus selber. Wie immer solche Ausdrücke, so erschöpft auch dieser die Sache nicht. Und Künstler, die nach unserer Auffassung geradezu als typische Vertreter der Richtung angesehen werden müssen, weisen die Bezeichnung als Expressionisten mit Entrüstung von sich. Und doch drückt die Bezeichnung wohl am besten den tiefen inneren Sinn der ganzen Bewegung gegenüber den unmittelbar vorausgehenden Zeitströmungen aus. Neben dem expressionistischen aber ist es das „dekorative“ Moment in dem oben erläuterten Sinne, das die Bewegung kennzeichnet. Und andererseits die Ausschaltung des „Imitativen“. Diese Ausschaltung geht so weit, wie noch niemals im Verlauf der gesamten Kunstgeschichte. Auch das christlich-idealistiche Mittelalter ist nicht entfernt von dieser Vernachlässigung, Verachtung und stellenweise geradezu verletzenden Ausschaltung der Natur und der Naturwahrheit erfüllt gewesen. Darin liegt, und nun sei es gewagt, ein Werturteil zu fällen, unseres Erachtens auch der Fehler, der Grundirrtum unserer gegenwärtigen Kunstantschauung. Nicht aus der Ausschaltung eines der oben festgestellten Elemente der Kunst, sondern aus ihrem harmonischen Zusammenwirken erwächst die große Kunst. Wenn Michelangelo, der größte „Expressionist“ der Kunstgeschichte, seinen Gott-Vater an der Decke der Sixtinischen Kapelle in gewaltigem Schöpferwillen einherbrausen läßt und so selber die großartigste und tiefstempfundene Schöpfung vollführt, vergißt er darüber doch nicht, das Ohr und alle Gesichtsteile seines eben der menschlichen Gestalt nacherschaffenen Schöpfers des Himmels und der Erde mit beruhigender und beglückender Naturwahrheit durchzumodellieren. Wir Menschen sind eben darauf gestellt, die Nachbildung der Natur, als welche uns auch expressionistische Kunst immer erscheint und erscheinen muß, mit dem Urbild der Natur zu vergleichen, und daher fühlen wir uns bei aller Einsicht in die Absichten unserer gegenwärtigen Expressionisten von deren Werken, wenn wir nicht in ihrem Sinne verbildet sind, verletzt und zurückgestoßen, und zwar gerade deshalb, weil diese Künstler den letzten und entscheidenden Schritt, den gänzlichen Verzicht auf die eigentliche Kunst und den Übergang zum Kunsthandwerk, zum bloßen dekorativen Ornament doch nicht tun. Sie bieten uns als Kunst, was höchstens Kunstmehrwerke, Dekoration, Ornament, Tapete, Wandschmuck ist. So wird vielfach großes und starkes Können an falsche Ziele und Zwecke verschwendet, vom Heer der Mitläufer, die bloß einer Zeitlaune folgen, ganz zu schweigen.

Es handelt sich in gewissem Sinne auch um eine Parallelerscheinung zu einem politischen Ideal unserer unglücklichen Zeit. Wie der Bolschewismus der Meinung ist, alles bisherige politische Gebilde sei so schlecht, daß es erst einmal zugrunde gehen müsse und daß dann das neue Gute schon von selbst wachsen werde, wie nach dem Blätterfall im Herbst neue Blätter und Blüten im Frühling emporsprießen, so leugnet der Expressionismus alle künstlerischen Errungenschaften der Vergangenheit auf dem Gebiet der Perspektive, der Anatomie, der Modellierung und sucht eine neue Kunst- und Weltanschauung ganz aus sich heraus zu gebären. Dem Bolschewismus entspricht der Expressionismus, der politischen Auflösung die der künstlerischen Form. Hier wie dort ist der verhängnisvolle Irrtum gleich groß und abgrundtief, denn während sich die Natur eben immer wieder neu gebärt, muß Menschenwerk an Menschenwerk anknüpfen, sich auf Menschenwerk organisch aufzubauen. Wie nun im politischen Leben nach den ersten gewaltigen Erschütterungen eine Beruhigung wieder einzutreten scheint, so beginnt auch der Expressionismus mit seinen krassen Ausartungen wieder abzuschwellen und sich zu beruhigen. Und nun beginnt das Gute an ihm: die Ver-

innerlichung gegenüber dem meist seelenlosen Impressionismus. Insbesondere auf dem Gebiete der Illustration und der angewandten Kunst beginnt der Expressionismus reife Früchte zu zeitigen.

Die glücklichste literarische Einführung in den Expressionismus liefert der Dichter und Schriftsteller Hermann Hesse, selbst bildender Künstler und als solcher selbst Expressionist, mit seinem Roman „Klingsors letzter Sommer“.

Vom Standpunkt der geschichtlichen Entwicklung aus besteht das Wesen des Expressionismus in der Überwindung des Impressionismus. Diese Überwindung vollzieht sich entweder in der organischen Weiterbildung, indem die Formauflösung und die Gleichfülligkeit gegenüber dem dargestellten Gegenstand auf die äußerste Spitze getrieben wird, oder durch den ausgesprochenen Gegensatz zum Impressionismus. War dieser analytisch, so strebt der Expressionismus nach Synthese. War der Impressionismus realistisch, naturalistisch im vollsten Einklang mit der materialistischen Weltanschauung seiner Zeit, hatte er Fühlung mit der exakten Naturwissenschaft aufgenommen und sich gelegentlich auf die Gesetze der Optik gestützt, so ergibt sich der Expressionismus einer gefühlsschwärmerischen Mystik. Verharrte van Gogh noch beim Pantheismus, so haben sich Beckmann, Nolde, Heckel, Caspar und viele andere, jeder in seiner Art, wieder der Darstellung der biblischen Geschichten zugewandt. Schon daß sie Geschichten erzählen, überhaupt erzählen, ist kennzeichnend im Gegensatz zum Impressionismus, der durchaus Daseinskunst ist. Während der Impressionismus klar und scharf Sonderfälle darstellt, strebt der Expressionismus nach dem Allgemeinen, nach Typik, bindet sich nicht an unsere Denkformen, sucht sich vielmehr über Raum und Zeit zu erheben, indem er zeitlich und räumlich weit voneinander liegende Dinge und Vorstellungen vereinigt. Während der Impressionismus, und dies ist nun wohl der entscheidende Punkt — ein Höchstmaß von künstlerischen Erfahrungen, die in jahrhundertelanger Arbeit von Geschlecht zu Geschlecht gesammelt wurden, auf das glücklichste verwertet, wirft der Expressionismus dieses beschwerliche Erbe der Väter kurz entschlossen über Bord, um seinerseits frisch von vorn anzufangen. Er sieht von allen Errungenschaften der Technik, der Perspektive, der Anatomie kurzerhand ab: Häuser drohen einzustürzen, Menschen umzustürzen, ein Hund ist größer als ein Pferd, eine Blume als ein Mensch, hinten als vorn, dies alles ficht den wahren Expressionisten nicht an. Geben die Impressionisten die Farben unter bestimmter Einwirkung von Licht und Luft und offenbaren sie darin die feinste Kultur und eine geradezu bewundernswürdige Feinfühligkeit für die Farbenwerte und Tonabstufungen (*valeurs*), so setzen die Expressionisten im schärfsten Gegensatz dazu, wie glückliche Kinder, die reine ungebrochene Farbe, möglichst stark, voll, satt, glühend auf die Leinwand. Sie streben nach der „absoluten“ Malerei, entsprechend der absoluten Musik im Gegensatz zur Programm-Musik. Überhaupt sucht der Expressionismus ganz unmittelbar mit Farbtönen wie die Musik mit Klangtönen auf die Sinne, die Einbildungskraft, die Seele zu wirken. Setzen die Impressionisten ihren Stolz darein, Farbtöne und Farbenflächen, der Luft- und Lichtstimmung entsprechend so weich, zart und duftig aufeinanderfolgen zu lassen, daß der Beschauer überhaupt keinen trennenden Umriß gewahrt, so scheidet der Expressionist getrost seine reinen, klaren, unvermischten und ungebrochenen Farben durch kräftig, ja derb und grob hingesetzte Konturen. So wird das Staffeleibild, Holztafel und Leinwand, schließlich wie ein Glas- oder sonstiges Mosaik oder wie ein Gewebe behandelt, und insofern dürfte es wohl erlaubt sein, von einer Art bolschewistischer Verwilderung innerhalb der Kunstgattungen zu sprechen. Und in diesem Sinne wäre Pechstein zu loben, der den Übergang zu wirklichen Mosaiken und Glasgemälden gewagt und gefunden hat. Diese ganze technische Behandlungsweise stellt gegenüber der raffinierten Kultur des Impressionismus eine ge-

wisse kindlich urtümliche Denkweise dar. Richtiger aufgefaßt, ist es doch wohl die Sehnsucht des Greisenalters nach der Kindheit. Da ist es kein Wunder, daß sich die modernen Expressionisten nach Eideshelfern und Anregern umgesehen haben, die ganz natürlich aus primitiver Vorstellung heraus schaffen. So ist der Vergleich des Expressionismus mit der Gotik schon unzählige Male zu Tode getötzt worden, und der „gotische Mensch“ wurde immer wieder in seiner Grabsruhe gestört und mußte durch die Jahrhunderte hindurch, insbesondere durch das ihm so von Grund aus entgegengesetzte Barockzeitalter als Gespenst wandeln, um bei dem modernen Expressionismus Gevatter zu stehen. Es soll nun ein gewisser Zusammenhang zwischen Expressionismus und Gotik nicht in Abrede gestellt werden. Und man kann schließlich im Sinne von „naiv und sentimentalisch“, von klassisch und romantisch, von realistisch und idealistisch zwei gewaltige Entwicklungs-Reihen einander gegenüberstellen: Antike — Renaissance — Klassizismus — Impressionismus und Mittelalter — Gotik — Romantik — Expressionismus. Allein, in der Gotik liegt mit all ihrem Gefühlsgehalt und ihrer Fülle an seelischen Werten doch auch immer ein Streben nach Naturhaftigkeit beschlossen und gerade in dieser wunderbaren und unsere Einbildungskraft kräftig anregenden Verbindung liegt der letzte, höchste und feinste Reiz der ursprünglichen Gotik, nicht nur der Spätgotik, sondern der Gotik aller Entwicklungs-Phasen, um nach beiden Seiten ganz weit auszugreifen, vom 12. bis zum 16. Jahrhundert. Die Gotik ist künstlerischer Ausdruck eines jugendfrischen, emporstrebenden, lebensstarken Volkstums. Der — leider! — greisenhafte Expressionismus der Gegenwart erinnert doch ungleich mehr an die altchristliche Kunst des ersten Jahrtausends, das heißt: an die letzte Phase der antiken Kunst, an die künstlerische Äußerung auch eines müden Geschlechtes. Wie aber aus dieser altchristlichen Kunst dann die mittelalterliche und insbesondere die gotische herausgewachsen ist, so ist freilich zu hoffen, daß auch unserer gegenwärtigen Kunst recht bald eine lebenbejahende, starke, dem Licht zustrebende Kunst folgen möge.

Der Expressionismus stützt sich aber nicht nur auf die Gotik und, wie uns wenigstens scheint, auf die altchristliche Kunst, sondern auch auf Ägypten, auf Ostasien, auf Japan, China und sogar auf Indien. Allein, dies sind doch lauter einst oder gar noch höchststehende Kulturen! — Der Expressionismus aber will primitiv sein. Da war es viel folgerichtiger, wenn einzelne Künstler wirklich die Konsequenz zogen und sich in eigener Person nach fernen Landen einschifften, wo heute wirklich primitive Zivilisation mit eigenen Augen zu sehen und am eigenen Leibe zu verspüren ist, wie es jener Franzose Gauguin getan hat, dessen Beispiel die deutschen Maler Nolde und Pechstein getreulich nachahmten. So ward schließlich die Negerplastik in innigem Verein und in organischem Zusammenhang mit den Negertänzen in Paris wie in Berlin W und bald darauf in der gesamten Provinz salonfähig.

Es ist bisher vom Expressionismus immer als von einer einheitlichen und in sich geschlossenen Kunstrichtung gesprochen worden. Dies ist aber nur im Gegensatz zur Vergangenheit zu verstehen. Im übrigen umfaßt der Expressionismus, oder richtiger gesagt die Kunst der Gegenwart sehr verschiedene, ja sogar ausgesprochen entgegengesetzte Absichten. So einerseits eine vollkommene Gleichgültigkeit gegenüber dem dargestellten Gegenstand, z. B. bei Kandinsky, bei Paul Klee, also die „absolute“ Malerei, die wie die Musik, nur auf ihre Weise, bloß und unmittelbar mit Tönen wirken will, andererseits und auch im Gegensatz zum Impressionismus z. B. bei van Gogh, Munch, Hodler, bei Nolde, Heckel, Beckmann, Caspar ein ausgesprochenes Eingehen auf den Gegenstand als solchen, und man kann auch gegenwärtig in Kunstzeitschriften über die Bedeutung des dargestellten Gegenstandes literarische Auseinandersetzungen antreffen. Ferner

haben wir zu scheiden zwischen der gefühlsmäßigen, schwärmerischen, ekstatischen und der abstrakt mathematischen Richtung, die im sogenannten „Kubismus“ gipfelt.

Die „Kubisten“ begnügen sich nicht damit, die Dinge von einer Seite darzustellen, vielmehr versuchen sie, wie ihr Name besagt, sie gleichsam mit ihrem ganzen kubischen Inhalt wiederzugeben. Die *Braque*, *Delaunay* und der französische Spanier *Pablo Picasso*, *Giorgio de Chirico*, *Lasar Segall*, *Feininger*, *Georg Groß* (Abb. 297 u. 299), um einige Hauptvertreter des Kubismus zu nennen, wollen „imaginäre Vorstellungen machen: den Eifelturm an sich. Nicht wie zwei Augen eines Menschen ihn sehen, sondern wie tausend Augen von verschiedenen Seiten ihn zugleich sehen würden“. Kubische Elemente vermischen sich aber auch sonst mit anderen innerhalb der Gesamtkunst unserer Zeit. Sowenig wie den Kubisten die Darstellung der Welt von einer Seite, genügt den „Futuristen“, den Künstlern der Zukunft, wie sie sich stolz bezeichnen, die Darstellung der Welt in einem beliebigen Augenblick, vielmehr wollen sie den ganzen Verlauf eines Geschehens in ihre Bilder hineinmalen. So kehrte die modernste Entwicklung den letzten Absichten nach zu den Anfängen zurück, zu dem, was Franz Wickhoff in seinem geistreichen Buche „Römische Kunst“ als die kontinuierende Erzählungsweise charakterisiert hat. Was aber damals in ein festes Gefüge gezwungen und — naiv war, ist heute in anarchischer Auflösung begriffen und geschieht nicht nur bewußt, sondern offenbar mit der Absicht zu verblüffen, die Leute vor den Kopf zu stoßen, sie Mund und Nase aufsperrn zu machen. Weshalb man den Futurismus mit Recht als „Epatismus“ gebrandmarkt hat.

Im Gegensatz zum Futurismus und Kubismus ist der Expressionismus im eigentlichen Sinne dieses Wortes ein Erzeugnis germanischen und ganz entschieden nicht romanischen Volkstums. Das romanische Wesen ist auf Form, Klarheit, äußere Vollendung gestellt. Der Expressionismus in seinem dunkeln, unklaren, aber elementaren Drange entspricht und entspringt germanischem Volkstum. Jedoch nicht diesem allein. Vielmehr ist der Expressionismus dem Zusammenwirken verschiedener, unter sich durchaus nicht übereinstimmender Kräfte entsprungen, dem Zusammenwirken germanischer Innerlichkeit, russischer Zerflossenheit und jüdischer Abstraktheit. Jüdischer Geist tritt hier zum erstenmal als wesentlich mitbestimmend in der europäischen Kunstgeschichte hervor. Nicht in dem Sinne wie Pissarro, Israels, Liebermann in die Entwicklung eingegriffen haben. Diese waren bei höchster Intelligenz im tiefsten Grunde schmiegsame und anpassungsfähige Naturen, die sich der in der Luft liegenden und original französischen Anregungen bemächtigt und sie auf ihre Weise weiter gegeben und weiter gebildet haben. Jetzt dagegen greift jüdischer Geist selbst bestimmt und von sich aus herrschend in die europäischen Geschicke ein. Auf ihn ist ohne allen Zweifel der mathematisch abstrakte Grundzug im modernen Expressionismus zurückzuführen. In innigster Verbindung und oft in einer und derselben Persönlichkeit verkörpert, wie in Chagall und Kandinsky, wirkt mit dem jüdischen russischen Geist zusammen. Allein, es wäre verfehlt, das Russentum nicht auch rein für sich und als solches in die Betrachtung einzubeziehen. Wie der Graf Tolstoi und Lenin, also Vollblut-russen von hoher aristokratischer Herkunft, den Bolschewismus je geistig vorbereitet und zum erstenmal wesentlich mitbestimmend praktisch durchgeführt haben, so hat auch russischer Geist am Entstehen des künstlerischen Expressionismus mitgeschaffen. Rußland ist für uns Westeuropäer immer noch eine große Sphinx, ein einziges gewaltiges Rätsel. Wer hat im Weltkrieg nicht die Scharen und abermals Scharen von heranmarschierenden russischen Gefangenen in ihrer, im gesamten Abendland unerhörten brüderlichen Ähnlichkeit angestaut, groß, stark, gutmütig, blond, vollbartig und individualitätslos?! — Freilich waren unter

sie geschmeidige Polen, wilde Kaukasier, stumpfblickende Letten und hellblonde Esten mit wulstigen Lippen, vortretenden Backenknochen, geschlitzten Augen, aber intelligentem Gesichtsausdruck gemischt, allein die eigentlichen Russen glichen einander in uralter Volksgemeinschaft ganz anders als dies bei Engländern, Amerikanern, Franzosen und bei uns Deutschen der Fall ist. Ihre nächsten Nachbarn im Westen, unsere Landsleute, die Deutschbalten kennzeichnen die Russen als halb Kind, halb Tier, und überall hörte man im Baltenlande von der „breiten“ russischen Natur sprechen. Das weite, weite, wenig besiedelte und fast stadtlose Land hat auf die russische Denk- und Gefühlsweise zweifellos einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Der Russe wird als uraltmäßig, gutmütig, als sentimental, melancholisch und ursprünglich religiös, ja als mystisch und so als musikalisch und überhaupt als künstlerisch veranlagt geschildert. Es fehle ihm dagegen Fleiß, Zucht, Verantwortungsgefühl und so die Fähigkeit, sich kraftvoll zu organisieren. Ein gefühlsmäßiges Zerfließen ins gestaltlos Unendliche sei für ihn wie sonst nichts kennzeichnend. Alle diese Eigenschaften spiegeln sich in der russischen Kunst jeglicher Art getreu wider. So beschaffen, griffen die Russen mitbestimmend in die westeuropäische Kunst ein, gerade sie ergriffen die modernen Gedanken am radikalsten und übten auf allen Gebieten der Kunst starken Einfluß aus, insbesondere auf ihre für alle fremden Reize von jeher besonders empfänglichen deutschen Nachbarn.

Innerhalb der germanischen Welt sind es besonders die Randstaaten gewesen, welche die führenden Begründer des Expressionismus hervorgebracht haben: Munch ist Norweger, van Gogh war Holländer, Hodler Schweizer, Kokoschka ist Deutsch-Österreicher. (Unsere Gedanken schweifen da unwillkürlich zurück zu Gottfried Kellers Schilderung der seinerzeitigen Münchener Künstlerschaft im Grünen Heinrich.) Innerhalb des Deutschen Reiches sind nächst der Sammelstelle Berlin besonders die sächsisch-thüringischen Lande (eine Parallel-Erscheinung zu der politischen Entwicklung) am Aufkommen des Expressionismus beteiligt. Max Pechstein, Max Beckmann, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Frau Modersohn, auch Walter Püttner wurden in Sachsen geboren, in Dresden wurde die erste expressionistische Künstlervereinigung „die Brücke“ begründet, in Dresden wirkt als Professor an der Akademie Oskar Kokoschka, in Weimar am staatlichen „Bauhaus“ Lyonel Feininger, Paul Klee und der Architekt Gropius.

Die Vorläufer und Begründer des Expressionismus

Zeitlich, also geschichtlich betrachtet, muß als der erste wahrhaft bedeutende Vorläufer des Expressionismus der gegenwärtig gerade auch deshalb so hoch geschätzte Hans von Marées bezeichnet werden, jener deutsche Künstler, der einen von alters her französischen Namen trug, Sohn einer Jüdin war und über 20 Jahre seiner Lehr- und Schaffenszeit in Rom zubrachte, mithin keinen innigen Zusammenhang mit der Nation und mit deutschem Volkstum besaß (vgl. S. 107). Marées war aber von edelstem künstlerischen Streben erfüllt, ein Mann von hoher und vielseitiger Begabung, wenn auch in sich zerissen, der sich gegen Ende seines Lebens von der ewig jungen und blühenden Natur abwandte, um als erster jene eigentümliche Abstraktheit in die Kunst einzuführen, für die Baum und Pflanze, Mensch und Tier fast nur mehr Versatzstücke des Bildaufbaues darstellen. Zeitlich in nächster Nähe Marées' stand der Südfranzose Cézanne, Marées wurde im Dezember 1837, Cézanne im Januar 1839 geboren. Den Klassikern des französischen Impressionismus zugehörig, aber über diesen hinausstrebend und gerade in der Abstraktheit mit Marées vergleichbar, gilt er allgemein als Vater des Expressionismus (vgl. S. 40). Cézanne gab nicht mehr wie die anderen Impressionisten



Abb. 288 Tahitanerinnen von Paul Gauguin
(Zu Seite 356).

nisten und Naturalisten schlechthin ein Stück Natur, sondern er suchte wiederum das Wesentliche und baute es in strenger Komposition auf. Dabei diente ihm zum Aufbau dieser strengen Komposition nicht mehr die Form, die Linie, der Umriß, sondern ausschließlich die Farbe. Aber dadurch, daß er die Farben naturwahr und zugleich gleichsam musikalisch richtig zusammenstimmte, erreichte er Aufbau, Form, Modellierung, Raum, Wahrheit, Natur. In den seinerseits so sehr bevorzugten Stillleben und ebenso in seinen Bildnissen malte er nicht mehr die Gegenstände vor einem so oder so getönten Hintergrunde, sondern Gegenstand und Hintergrund bildeten für ihn nur ein künstlerisch völlig gleichberechtigtes einheitliches Ganzes, das heißt: der „imitative“ Moment ging ganz im „dekorativen“, die Naturwiedergabe in der Schöpfung des Kunstwerkes auf.

Die eigentlichen Begründer des Expressionismus gehören ihrer Geburtszeit nach der Generation von der Mitte des 19. Jahrhunderts an. Gauguin wurde 1848, Hodler und van Gogh wurden in demselben Jahre 1853, Toorop 1860, Munch erst 1863 geboren. Paul Gauguin, Pariser von Geburt, der als Autodidakt begonnen hatte, dann von Pissarro über Degas zum Anschluß an Cézanne gelangt war, kann mit diesem an Einfluß auf die Entwicklung der französischen und damit überhaupt der modernen Malerei nicht verglichen werden, wohl aber ist ihm insofern eine hohe und besondere Bedeutung eigen, als er zuerst aus seiner schrankenlosen Sehnsucht nach Urtümlichkeit die letzten Folgerungen gezogen hat. Wie Cézanne, so suchte auch er sein Empfinden vor allem in der Farbe auszudrücken. Wie gotische Kirchenfenster, wie altbäuerliche Gewebe stolz und stark und schön in den Farben zusammenklingen, so wünschte er es auch von seinen Gemälden.



Abb. 289 Mutter und Kind von Vincent van Gogh

Daher zog es ihn im Jahre 1886 in die Bretagne. Allein die Bretagne genügte ihm nicht. Sein Drang nach Urtümlichkeit war größer. Die Sehnsucht danach saß tiefer. Die Bretagne konnte sie nicht befriedigen. So schiffte er sich bereits 1887 nach der Insel Martinique ein (einer der kleinen Antillen im Atlantischen Ozean, östlich Mittelamerika). Das Jahr darauf finden wir ihn zwar wieder bei seinem Freund Vincent van Gogh (vgl. unten) in Arles (in der Provence, nächst dem Einfluß der Rhône in das Mittelländische Meer). Allein nach dem Tode dieses Künstlers verließ Gauguin 1891 wieder Europa und lebte mit Unterbrechungen abwechselnd auf Tahiti, einer Insel im Stillen Ozean zwischen Australien und Amerika, und auf

der Insel Dominika, einer der kleinen Antillen zwischen Martinique und Guadeloupe. Auf Dominika ist er auch im Jahre 1903 gestorben. Dieser Gauguin ist ein psychologisch außerordentlich interessanter Mensch gewesen. Ihn hat der Überdruß an dem europäischen Leben, das sich unter dem Einfluß der modernen Überzivilisation in tausend und abertausend Kleinigkeiten verzettelt, in jene fernen exotischen Länder geführt, wo noch einfache Menschen unter völlig natürlichen Bedingungen leben, deren Dasein gerade dadurch einen Zug von Größe erhält. Der auf das Einfach-Große gerichtete Gauguin paßte dieser Seelenstimmung seine Ausdrucksmittel an und huldigte einem durchaus primitiven Stil, indem er kühn farbige Fläche an farbige Fläche setzte, Figuren und Bewegungsmotive in rhythmischen Lot- und Wagrechten aneinander reihte, dabei Blumen und Pflanzen dekorativwendend (vgl. Abb. 288). Was und wie er nebenher über jene fernen Lande, ihre urtümlichen Bewohner, insbesondere seine farbigen Geliebten geschrieben hat, ist schön. Und an der Wahrhaftigkeit seines tief innerlichen Verlangens nach Primitivität soll nicht gezweifelt werden. Allein, daß er überhaupt den Drang in sich spürte, darüber zu schreiben, ferner daß sein Verlangen nach urtümlichem Leben wieder mit großstädtischer Libertinage durchsetzt war, beweist, daß er doch kein Tahitaner geworden, sondern ein Pariser Großstädter geblieben ist. Es fehlt die Selbstverständlichkeit, es fehlt die Naivität. Und so verhält es sich auch mit seiner Kunst, seiner eigenen sowohl wie mit der ganzen von ihm begründeten urtümelnden Richtung.

Nun folgen die vier Künstler der germanischen Randstaaten: Hodler, der Schweizer, die Holländer van Gogh und Toorop, Munch, der Norweger. — Im

Jahre 1890 machte in der Heilanstalt des liebervollen Menschenfreundes Dr. Gachet, des Arztes und Malers, in Auvers-sur-Oise ein armer Kranker seinem Leiden ein Ende durch einen Schuß ins Herz. Es war der damals unbekannte, gegenwärtig weltberühmte große holländische Maler *Vincent van Gogh* (geb. 1853)¹⁸⁵. Er stammte aus einem Pfarrhaus. Der Onkel war Kunsthändler. Er selbst begann gleichfalls als Kunsthändler, zuerst in der holländischen Landeshauptstadt Haag, dann in Paris und in London. Aber der tief innerliche Mensch fühlte sich unbefriedigt. Er studierte Theologie in Amsterdam und begab sich dann, von dem großen sozialen Mitleid seiner Zeit aufs tiefste ergriffen, in das belgische Steinkohlengebiet, „borinage“ genannt, um den Bergarbeitern das Evangelium zu predigen. Im Jahre 1880 erwachte der Maler in ihm. Er begann bei dem Tiermaler Mauve, studierte vorübergehend an der Antwerpener Akademie, 1886 kam er nach Paris und im Jahre darauf setzte er sich in der Provence, in Arles fest: der uralte Zug des germanischen Menschen nach dem sonnigen Süden.

Vincent van Gogh ähnelt stilistisch Gauguin, mit dem er auch freundschaftlich verkehrt und von dem er offenbar Einflüsse erfahren hat, aber der in seiner künstlerischen Ausdrucksweise zum Franzosen gewordene Holländer war ungleich beweglicher, nervöser, hastender und wandlungsfähiger. Die Striche, mit denen er die farbigen Flächen auseinanderhält, setzt er geradezu auf die Leinwand. Technisch berührt er sich bisweilen auch mit den Neoimpressionisten. Wie er sich aber auch ausdrücken möchte, wie skizzenhaft auch gelegentlich, immer verrät er eine sichere und bedeutende Formenanschauung (Abb. 289). Er schrieb seine Natureindrücke, gleichviel, ob er sie von Blumen und Pflanzen, von Landschaften, von Dorfbildern oder von menschlichen Angesichtern empfing, mit Stift, Feder oder Pinsel in ganz eigenartig gekräuselten Linien nieder, die sich bisweilen zu einer völlig selbständigen, ornamental dekorativen, beinahe kunstgewerblichen Schönheit erheben. Doch nicht auf der

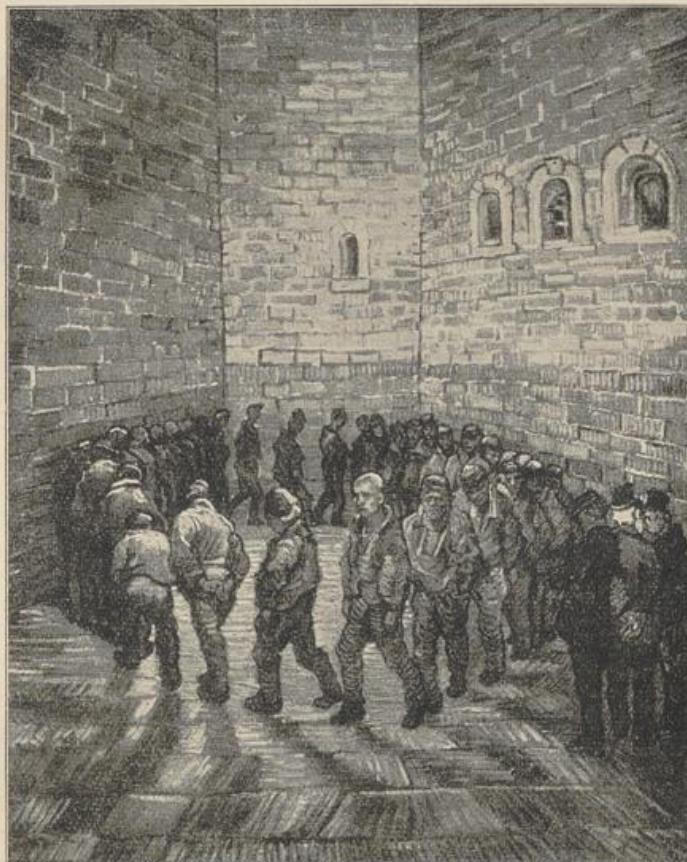


Abb. 290 Der Gefängnishof von Vincent van Gogh
(Zu Seite 358)

Linienführung allein, ebensosehr auf den Tongegensätzen und Lichtwerten beruht die originelle und zwingende Wirkung seiner Schöpfungen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß van Gogh, rein bildkünstlerisch betrachtet, der unvergleichlich Größere von den beiden war, es schlug aber auch ein warmes, von tiefstem Mitgefühl für alles Lebendige erfülltes Herz im Busen jenes urgermanischen Menschen. Und dieser seiner warmen innerlichen Empfindung verlieh van Gogh in Werken wie „Der weinende Greis“ oder „Der Gefängnishof“ (Abb. 290) tief ergreifenden Ausdruck. Den reinsten und ungetrübtesten Genuß gewähren indessen seine Landschaften — nicht nur ob ihrer vortrefflichen räumlichen Vertiefung, sondern vor allem wegen der wundervollen Beseelung an sich noch so schlichter Motive (Abb. 291). In diesem Sinne ist sein künstlerisches Wesen mit seinen rein formalen Beziehungen zu Gauguin oder den Neoimpressionisten nicht erschöpft, vielmehr besaß er in seinem gewaltigen Pathos eine tief innerliche Verwandtschaft mit dem großen modernen französischen Epiker des Bauernstandes und der Scholle, mit Jean François Millet, ja sogar mit seinem eigenen größten Landsmann, seinem künstlerischen Ahnherrn, mit Rembrandt selber. Ja, man könnte weiter gehen und zu behaupten wagen: In van Goghs landschaftlichen Schöpfungen hat sich die den germanischen Völkern ursprünglich eigene, aber durch das Zusammentreffen mit der christlich antiken Kultur des Mittelmeers zurückgedrängte Naturreligion wieder ein Mal gewaltig ausgewirkt. Den allerschönsten Teil seines Schaffens aber bilden die Stillleben. Die königliche Sonnenblume mit dem Reichtum ihres Lineamentes und ihrer goldgelben Tonabstufungen liebte er vor allem. Gerade seinen Blumenstücken dürfte dauerndes Fortleben und unvergänglicher Ruhm beschieden sein, wenn andere Schöpfungen seiner Palette wieder kritischer als gegenwärtig angesehen werden, denn van Goghs Arbeiten sind u. E. durchaus nicht alle gleich vollendet. Gerade bei einem Künstler, der seinen Stimmungen so bedingungslos untertan war wie er, kann es uns nicht wundernehmen, daß ihm ein Wurf besser gelang als der andere. Auch läßt sich schwerlich in Abrede stellen, daß der Wahnsinn, dem der Unglückliche verfallen sollte, bereits auf einzelne seiner Werke tiefe Schatten geworfen hat. Solange er sich aber auf der Höhe hielt, und wenn ihm die Stunde günstig und die Muse hold war, schuf er Werke von einer Unmittelbarkeit, Eindringlichkeit und tiefen Naturempfindung, daß sie fürwahr den Vergleich mit Rembrandt nicht zu scheuen brauchen.

Aus Vincent van Goghs Briefen, die uns einen fesselnden Einblick in die Art seiner Naturanschauung, seines künstlerischen Schaffens, seiner Beurteilung moderner französischer wie der alten holländischen Maler, überhaupt in sein ganzes reich bewegtes Seelenleben eröffnen, geben wir einige charakteristische Stellen wieder: „...Vergangenen Sonntag habe ich etwas angefangen, was mir schon immer vorgeschwobt hat: Es ist ein Blick auf eine flache grüne Wiese, auf der Heuhaufen stehen. Ein Kohlenweg neben einem Graben läuft quer darüber hin. Und am Horizont, mitten im Bilde, die Sonne. Das Ganze ein Gemisch von Farben und Tönen — ein Vibrieren der ganzen Farbenskala in der Luft. Zuerst ein lila-farbener Nebel, in dem die rote Sonne halb verdeckt von einer mit glänzendem Rot fein umrandeten dunkelvioletten Wolkenschicht steht; in der Sonne Spiegelungen von Zinnober, oben darüber ein Streifen Gelb, der grün und weiter oben bläulich abtönt (das sogenannte cerulean blue), und dann hier und da lila und graue Wolken, die die Reflexe der Sonne tragen...“

„...Hätte ich damals die Kraft gehabt, auf meinem Wege weiterzugehen, ich hätte Heiligengestalten, Männer und Frauen, nach der Natur gemacht. Sie hätten wie aus einer anderen Zeit ausgesehen. ...Das ist zu aufregend, ich ginge dabei zugrunde. Aber später, später, ich will's nicht verschwören, daß ich den Kampf nicht doch noch einmal aufnehme. Du hast ja recht, tausendmal recht;



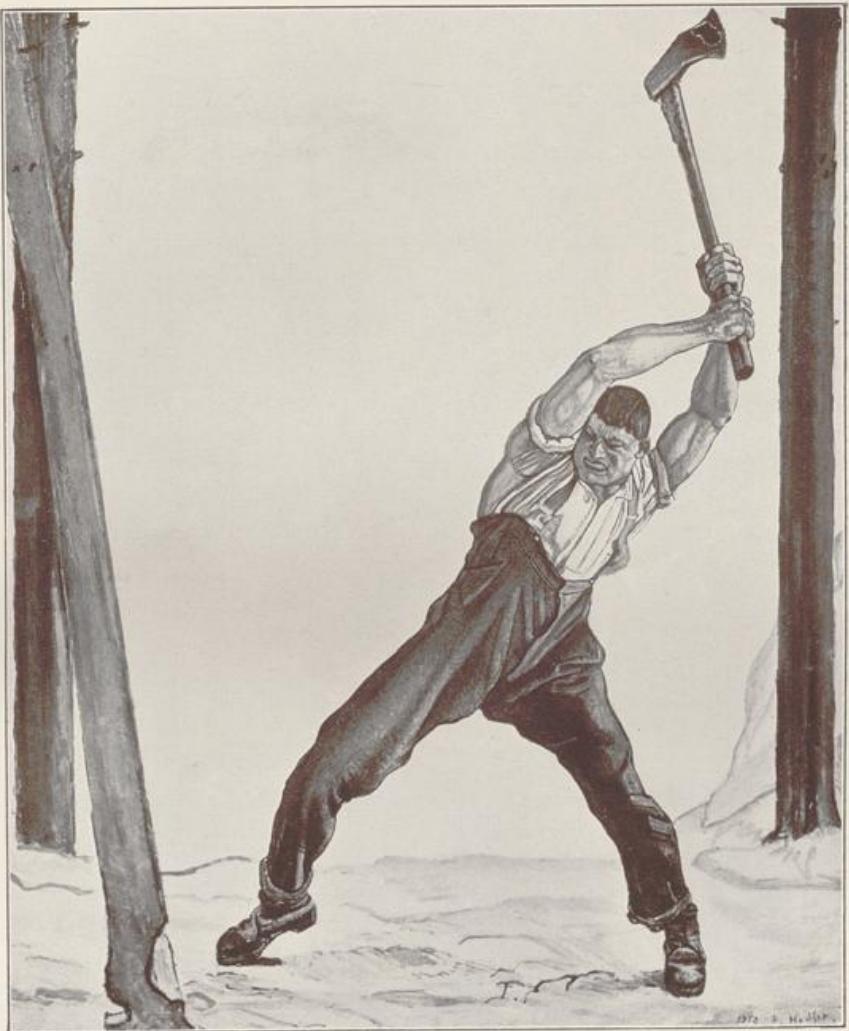
Abb. 291 Die Ebene von Arles von Vincent van Gogh
(Sammlung Graf Keßler, Weimar)

man soll an so etwas gar nicht denken, Studien malen, was es ist, Kohl — Salat — um sich zu beruhigen, und wenn man ruhig ist, dann... dann macht man eben, wozu man das Zeug hat — — —.“

Van Goghs holländischer Landsmann und Zeitgenosse, der bereits oben (S. 74) erwähnte, 1860 auf Java geborene *Jan Toorop*, der Meister phantastischer Linienverschlingungen und symbolistischer Gedankengänge, vermag sich mit ihm nicht zu messen, weder an Modernität der künstlerischen Ausdrucksweise, geschweige denn an Fülle der Naturanschauung, Tiefe des Innenlebens und Kraft des Gestaltungsvermögens. Dagegen reizt zum Vergleich mit van Gogh der um zehn Jahre jüngere Skandinavier, der Norweger *Eduard Munch*, geboren 1863 in Lötzen¹⁹⁶). Abkömmling einer Familie von Jahrhunderte alter bäuerlicher Kultur, Sohn einer früh an Schwindsucht verstorbenen Mutter und eines bis zur Bigotterie frommen Vaters, selber im Verkehr mit freigeistigen Altersgenossen aufgewachsen — ist Munch von Jugend auf gewohnt, alle Eindrücke und Erlebnisse schwer und tief zu empfinden. Der erste Kuß bewegt ihn so, daß er die Erinnerung daran nicht los wird, bis er sie in ein Bild gebannt hat. Zum Ingenieur bestimmt, erweist er sich dazu zu schwach und beginnt nun seine künstlerische Laufbahn als Schüler der Kunstschule in Kristiania unter dem Bildhauer Middelthuns. Später schloß er sich an Christian Krogh (vgl. S. 78) an, der ihm auch die Bekanntschaft mit französischer Malerei vermittelte. Schon in den 1880er Jahren malte er Bildnisse seiner selbst wie seiner Schwester und andere Bilder voll Seelen-Analyse „Krankes Mädchen“, „Der Tag darnach“ usw. Damals geriet er in größte wirtschaftliche Bedrängnis, woraus ihn der Oberkellner im Café Grand

Hotel errettete, indem er ihm vier seiner Bilder abkaufte. Später ermöglichte ihm ein Staatsstipendium die Übersiedlung nach Frankreich, wo er sich von 1889—92 aufhielt. Bei Bonnat studierte er Akt. Schon in der damaligen Zeit zeigten sich die Anfänge des expressionistischen Stils. Er suchte das Typische, allgemein Menschliche, zugleich aber auch das Geheimnisvolle, Mystische, Visionäre von Seelenzuständen herauszuarbeiten. Als „Asche“ bezeichnete er die Darstellung einer schwindenden Neigung, als „Gasse“ die von Männern begaffte Frau. Anfangs der 1890er Jahre eröffnete er seine erste Berliner Ausstellung, die aber bereits nach einem Tage auf Veranlassung Anton von Werners geschlossen worden sein soll. Trotzdem nahm er 1892 seinen Wohnsitz in Deutschland, zuerst in Berlin, dann in Hamburg, Lübeck, in Thüringen und in Warnemünde. Mit dem Entstehen der Zeitschrift „Pan“ war er dafür tätig und übte sich zuerst auf dem Gebiet der Radierung, dann des Holzschnitts, endlich des Steindrucks. Durch Aufteilung der Bildfläche in große Teilflächen strebte er Monumentalität an. Gleichzeitig aber suchte er sich durch Bildnismalerei vor Manier zu bewahren. War er noch 1895 so arm gewesen, daß er bei der Straßenlaterne seine Holzschnitte anfertigen mußte, so hatte er 1902 das Glück, in dem Lübecker Augenarzt Dr. Linde einen warmherzigen Gönner zu finden, der ihm nicht nur durch Käufe und Aufträge zu einer gesicherten bürgerlichen Stellung verhalf, sondern ihn auch zu neuem Naturstudium anregte, ohne daß er deshalb die ihm angeborene Geistigkeit aufzugeben brauchte. Eine starke Überreiztheit ließ ihn das Sanatorium Dr. Jacobsen in Kopenhagen aufsuchen. Wiederhergestellt, lebte er seit 1909 in seiner norwegischen Heimat, wo er auch ein kleines Landgut am Christiania Fjord erwarb, nachdem er jetzt zu Ruhm und Ansehen emporgestiegen war. Für den Festsaal der Universität Christiania malte er die Wandbilder „Geschichte“ und „Naturforschung“. Oben (S. 79) haben wir bereits versucht, diesen überaus interessanten Künstler, der an der Schwelle vom Impressionismus zum Expressionismus steht, insgesamt zu charakterisieren. Er kommt sich selbst traumwandlerisch und hellseherisch vor wie ein Instrument, das eine höhere Kraft bewegt. Er sei schon vor dem eigentlichen Kubismus in gewissem Sinne Kubist gewesen. Nach Munch muß der Kubismus Tiefe ohne Perspektive durch Zusammenfassen gewisser Teile des Bildes zu kubischen Formen erhalten. Munch gibt gewaltige Überschneidungen hoch zum Horizont emporsteigender Hintergrundlandschaften durch riesenhafte Figuren, die ganz vorn am Bildrand aufgetürmt sind oder von diesem überschnitten werden. Er betont die Mitte, die Symmetrie (vgl. Kunstbeilage). Seine Linien und Farbenwirkungen sind nicht nur im höchsten Sinne dekorativ, sondern von Ausdruck geradezu geladen. Aus seiner Kunst springt uns nicht gar selten etwas Gespensterhaftes, Aufregendes, Quälendes entgegen, das uns an gewisse nordische Dichter wie Ibsen und Strindberg erinnert. Daß Munch mit der selbsterfundenen Steindruckfolge „Alfa og Omeda“ das Perverse hart gestreift hat, ist entschieden zu verurteilen — daß er mit Werken wie „Blond und Schwarz“ die Mache gar zu sehr übertrieben und einer künstlichen Urtümlichkeit gehuldigt hat, zu beklagen. In der Staatsgalerie in München aber hängt ein großes Gemälde, das einen Bauern mit einem Schimmel vor weiter norwegischer Landschaft darstellt, ganz einfach, ganz groß, geradezu episch-homerisch empfunden, das einen überaus ruhigen und beruhigenden Eindruck hervorruft. Das Bild ist erst „1918“ gemalt. Es scheint demnach, daß auch dieser sein Leben lang schwer gepeinigte Geist mit zunehmenden Jahren Beruhigung auf heimatlicher Scholle gefunden hat.

Gegenüber dem vielfach kranken, verschrobenen und überreizten Wesen der eben betrachteten nordisch germanischen Künstler erwies sich der im selben Jahr 1853 wie van Gogh geborene Alemann, der Schweizer Ferdinand Hodler († 1918)¹⁹⁷ als quellklar und kerngesund wie die Bäche, Bäume und Berge seines



Der Holzfäller von Ferdinand Hodler
(Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Cie. A.-G., Zürich)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

unvergleichlich schönen Heimatlandes. Und plastisch wie die Schweizer Berge, in reinen klaren großen Linien aufgebaut und in gewaltigen Rhythmen an einander gereiht, so wirken auch seine Gemälde. Hodler hat das Licht der Welt in der guten alten deutschen Stadt Bern erblickt, dem Sitz der Schweizer Bundesregierung, gelernt, geschaffen und den Tod erlitten aber hat er im französischen Genf am Genfer See. Und im Weltkrieg soll er sich seinen schwer um ihr Dasein ringenden deutschen Stammesbrüdern nicht hold gezeigt haben! — Dabei ist er doch selbst seinem inneren Wesen nach ein urdeutscher Mensch gewesen. Schüler war er freilich des Ingres'-Schülers B. Menn, und von Ingres' gewaltiger Zeichenkunst ist nicht wenig auf seine eigene Kunst übergegangen. (Zu Ingres vgl. Teil I S. 44, Abb. 20—22.) Ein einjähriger Studienaufenthalt 1877 in Madrid vervollständigte seine künstlerische Ausbildung.

Ferdinand Hodler erwies sich in seinem Ernst, seiner Herbheit und Eigenwilligkeit als echter Schweizer, der, ohne sich um die herkömmlichen Schönheitsbegriffe zu kümmern, als Mensch und Künstler selbstständig in die Welt schaute. Die Frische, Reinheit und Großartigkeit der einheimischen Alpennatur hat ihn zu einer reinen, frischen und großartigen Anschauung und Auffassung von den Dingen geführt. Mit vollendet Sicherheit wandelte er auf den höchsten Höhen der Erhabenheit, ohne Gefahr zu laufen, den Schritt zur Lächerlichkeit hinüber zu tun. Hodler hat sich zu seinem endgültigen Stil erst allmählich hindurchgerungen. Ein äußerst anziehendes und überaus sprechendes Selbstbildnis von „1878“ in dunklem Rock vor dunkelgrünem Hintergrund in fein verschmolzener Malerei zeigt ihn völlig im Bann der Koloristik jener Tage, wie sie in Deutschland etwa von Wilhelm Diez vertreten wurde. Hodler hat sich aber der individuellen Natur, auch im Sinne des modernen Impressionismus, bemächtigt; herrlich sind seine impressionistischen Schweizer Landschaften, wie man sie des öfteren in Schweizer Gemälde-Sammlungen antrifft, wie ihrer eine aber auch in der Münchener Staatsgalerie hängt: Landschaft am Thuner See. Dieses Gemälde ist echte unverfälschte Naturwiedergabe und doch wieder mehr und noch etwas anderes als bloß dieses. Alle Linien, alle Flächen, alle Farben sind in eine wunderbare Harmonie gebracht, wobei die Wagrechte wie andererseits ein sanftes, seliges Blau vorherrschen und miteinander einen unendlich beglückenden Eindruck hervorrufen. Es besteht eine wundersam poesieverklärte Stimmung.

„Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt,
 „Und in sein Herz die Welt zurücke schlingt? —
 „Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge,
 „Gleichgültig drehend, auf die Spindel zwingt.
 ——————
 „Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
 „Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
 „Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
 „Wo es in herrlichen Akkorden schlägt? —“

Wir gestehen, daß uns solch schlichte impressionistische Landschaften Hodlers mehr zusagen, als z. B. der an sich gewiß hochinteressante Versuch, „Eiger, Mönch, Jungfrau“ in ausgeprägt expressionistische Form zu gießen. (Privatbesitz in Rüti, Kanton Zürich.) Wenn irgend jemand gegenwärtig, so strebte nämlich Ferdinand Hodler mit bewußter Absicht Stil an. Ein urgermanischer Dichter, Denker und selbst Grübler, war er doch jeder Zoll bildender Künstler. Form und Inhalt seiner Bilder gehen restlos ineinander auf. Hodler hat den Tell gemalt, den Winkelried und den Rückzug nach der Schlacht bei Marignano. Aber am liebsten und am häufigsten bewegte er sich auf dem Gebiete der Allegorie. Vor seiner dichterisch wie bildkünstlerisch gleich starken Einbildungskraft erschien Tag und



Abb. 292 Der Auserwählte von Ferdinand Hodler
(Mit Genehmigung von H. O. Miethke, Wien)

wie die sonst bestehende Leere wiederum durch eine Wolke ausgefüllt ist, das hat Hodler über alle Begriffe knapp und dennoch erschöpfend herausgebracht. Das ist Leben, Natur und zugleich Stil im höchsten Sinne (Kunstbeilage).

Marées, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Munch und Hodler bilden den festen Untergrund, auf dem sich der luftige, in mannigfaltigen Strebungen schillernde Bau der expressionistischen Malerei der Gegenwart erhebt. Allen Erscheinungen aber ist trotz sonstiger, noch so großer Verschiedenheit das Bestreben gemein, über den Materialismus und seinem künstlerischen Ausdruck, den Impressionismus, hinaus zum Stil vorzudringen. Als beliebige, beispielsweise gewählte, unter sich recht verschiedene Vertreter der unmittelbar vorexpressionistischen Malerei mögen hier zwei Maler eingeschaltet werden.

Josse Goossens, der von flämischer Abstammung ist und bei Eduard v. Gebhardt in Düsseldorf das Handwerk gründlich gelernt hat, sich aber jetzt als Münchener Künstler bezeichnet, greift wie seine flämischen Altvordern mit beiden Händen frisch hinein ins volle Menschenleben und malt die Menschen einzeln oder zu zweien, aber am liebsten zu vielen, die Herren und Damen der Gesellschaft, aber am liebsten das Volk und am allerliebsten das Volk, wie es Feste feiert („Ein Volksfest“, „Hunsrücker Bauernkirmes“, „Ein Sonntag beim Schützenstand“, „Ein Tanz ums goldene Kalb“, „Unter dem Tanzzelt“ [Abb. 293]) in einer offenbar von den besten unter den modernsten Franzosen genährten, über alle Maßen frischen, saftigen und breitflächigen Koloristik, die den Eindruck überraschender Natürlichkeit hervorruft.

Der Dachauer *Walter Klemm* endlich macht den Eindruck eines sehr feinen Talentes, der wohl den Japanern die Fähigkeit abgesehen hat, die Bewegung von Tier und Mensch gleichsam im Flug zu erhaschen und, dekorativ geschickt verwertet, im Bilde wiederzugeben. Seine Bilder enthalten Impressionen von Menschen,



Abb. 293 Unter dem Tanzzelt von Josse Goossens
(Mit Genehmigung der Münchener „Jugend“) (Zu Seite 363)

Menschenwerk und Natur, die unter bestimmten Beleuchtungen als einheitliches Ganzes empfangen wurden, zugleich sind diese Bilder aber durch rhythmisch und frei symmetrisch angelegte, großzügige Hauptlinien in einer für das Auge überaus wohltuenden Art zusammengehalten. So vereint sich bei Walter Klemm unmittelbare Empfänglichkeit mit strengem Stilgefühl (Abb. 294).

Die Expressionisten der Gegenwart

Die Malerei

Frankreich

Wir wenden uns nun den eigentlichen Expressionisten der Gegenwart zu. Es ist das Geschlecht, das gegen 1880 das Licht der Welt erblickt hat. Heckel, Kirchner, Marc, Nauen, Pechstein wurden ausgerechnet im Jahre 1880 geboren. Die meisten der Anderen in der zweiten Hälfte der 1870er oder der ersten der 1880er Jahre. Nur wenige ein wenig früher oder später. An die Spitze von ihnen allen darf und muß wohl der Pariser Maler und Bildhauer *Henri Matisse* gestellt werden, der unmittelbar aus Cézanne geschöpft, dessen Werk fortgesetzt und seine Lehre ausgebaut hat. Bereits 1869 in Le Cateau im französischen Departement Nord, Arrondissement Cambrai, also zwischen Arras und der belgischen Grenze geboren, begann er bei Gustave Moreau in Paris, mithin bei einem ausgesprochenen Idealisten und Eklektiker (S. 62). Später schloß er sich den Neoimpressionisten an. Als Bildhauer arbeitete er seit etwa 1908 unter Rodinschem Einfluß, während ihm Gauguin die Bekanntschaft mit der Negerplastik vermittelte. Aber die für seine Entwicklung und sein künstlerisches Wesen entscheidende Persönlichkeit dürfte dennoch Cézanne gewesen sein. Als Maler verzichtet Matisse vollkommen

auf die Wiedergabe der Einwirkung von Luft und Licht auf die koloristische Stimmung, vielmehr sucht er ganz einfach die grundlegenden Eigenfarben von Menschen und Dingen herauszuholen und sie zusammenzustimmen. So wird z. B. die Fleischfarbe als ein rötliches Gelb mit einem blauen Zimmer zusammengestellt, wozu noch ein kräftiges helles Gelb und in Goldfischen und Blumen ein eben solches Rot, dazu ein zartes Rosa, ein wässriges Hellgrün und ein paar andere kleine Farbenfleckchen hinzukommen. Wie auf die Darstellung der Luft verzichtet Matisse ebenso auf die des Raumes. Er gibt eine ausgesprochene Flächenkunst. Und der ganze Nachdruck wird nur darauf gelegt, diese hell und grell farbigen Flächen koloristisch und linear zu einem festen Bildgefüge zusammenzuzwingen. Man spricht vom „Festigen des Bildaufbaues“. In der Modernen Kritik wird Matisse hoch gerühmt. Verfasser gesteht, in dieses allgemeine Lob aus eigenem Empfinden nicht einstimmen zu können. Aber Tatsache ist, daß Matisse weitreichende Einflüsse auf die Pariser, aber auch auf die deutsche Malerei ausgeübt hat. Von den kritisch gestimmten Parisern werden er und seine Anhänger jedoch als „faunes“ (Wilde), „incohérants“ (Zusammenhanglose), „invertébrés“ (Wirbelknochenlose) verspottet. Matisse aber, der Maler der raumlosen Flachgemälde (Abb. 295), verspottete dagegen wieder seinerseits die seiner Art entgegengesetzten Maler als Kubisten. Sehen er und die Seinen nämlich ganz vom Raum und von der Plastik der Figuren ab, so sind die von ihm zuerst so genannten Kubisten geradezu von der Manie besessen, das plastische Moment der Menschen und Dinge, ihre räumliche Dreidimensionalität zu erfühlen und zu veranschaulichen. Um dies zu tun, sind sie auf den seltsamen Einfall gekommen, ihre Modelle, seien es Menschen, Geigen, Kirchen-Interieurs oder der Eiffelturm selber gleichsam in kubische Grundpartikelchen zu zerlegen und diese irgendwie und ganz beliebig, jedenfalls ohne Rück-



Abb. 294 Winter von Walter Klemm
(Nach Photographie F. Bruckmann, München)

Nacht, Alter und Jugend, Glück und Unglück unter der Form von menschlichen Gestalten oder Gruppen von solchen. Hodler gab wie Carstens und Cornelius, Marées und Böcklin den von Zeit und Ort abstrahierten Menschen, und zwar völlig nackt oder in einer allgemeinen, an die Jugend sich eng anschmiegenden, das Alter weit umwallenden Gewandung. Seine Gedanken suchte Hodler ähnlich wie die englischen Präraffaeliten häufig durch Vervielfältigung der sie verkörpernden Gestalten um so eindringlicher auszusprechen. Dabei griff er im Gegensatz zu der zerstreuten Anordnung der Japaner und modernen Franzosen (Degas) zu dem im Abendland von alters gebräuchlichen, von der Antike und italienischen Renaissance geheiligen Kunstmittel der Symmetrie und des Parallelismus, das er bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt und auf die menschlichen Gestalten, ihre Stellungen, ihre hauptsächlichen Bewegungsmotive, ihre Gewänder und deren einzelne Falten angewandt hat. Ausgesprochen wagrechte und lotrechte Linien bestimmen seine Kompositionen. Aber in ein solches, dem romanischen Volkscharakter entsprechendes Liniengefüge gliederte er Menschen mit urgermanischen Köpfen ein, die bisweilen geradezu an altdeutsche Maler, z. B. an den Meister der Lyversbergschen Passion, erinnern. Im Gesichtsausdruck wie in den Bewegungen wußte er zu nuancieren und zu charakterisieren. Gerade in leisen, zarten Bewegungen spricht sich die Zartheit seiner Seele aus. Ebenso vermochte er aber auch äußerster Wucht der Bewegung gerecht zu werden, sie auf die einfachste und prägnanteste Formel zu bringen (Holzfäller). Hodler ging von der Erscheinung aus und stilisierte sie ins Monumental-Dekorative, wie er das Individuelle zum Typischen umbildete. Den menschlichen Gestalten erscheint die Natur, so lebensvoll sie der Schweizer auch in seinen Landschaftsbildern zu geben vermochte, durchaus untergeordnet, ja ihnen gegenüber geradezu in einer dienenden Rolle. Seine Auffassung ist eine wesentlich zeichnerische, die in ihrer Rauheit an die italienischen Quattrocentisten, am meisten an Signorelli gemahnt. Ebenso die auffallend hell gestimmte Koloristik — weiße Rahmen! — mit den gebrochenen Farben, die bisweilen an Cornelius erinnern. Die Fleischfarbe gibt er etwa in Gelb und Rosa, dazu die Konturen in Rotbraun. Alles in allem ein neuer Wandgemälde- und Freskostil, vielleicht der Wandgemäldestil der Zukunft. Hodler selbst hat indessen sein Innenleben zumeist in Tafelbilder bannen müssen, zweimal war es ihm allerdings vergönnt, sich in Wandbildern auszusprechen, in Fresken für das Zürcher Museum und in dem berühmten „Auszug der Jenenser Studenten in den Freiheitskrieg 1813“ für die Universität Jena.

Das Gemälde „Der Auserwählte“, das als eine Probe seiner Kunst hier wiedergegeben ist, stellt ein am Boden vor seinem Lebensbaumchen knieendes Knäblein dar, von sechs guten Feen oder Schutzengeln umschwebt, die Blumen in den Händen halten oder mit den Händen huldreiche Bewegungen zu dem Kinde hin ausführen. Diese Abbildung läßt alle in unserer Charakteristik genannten Eigenschaften der Hodlerschen Kunst klar erkennen, die zu genießen zweifellos nicht jedermann's Sache ist noch zu sein braucht, aber es wäre töricht, über den freilich tot wirkenden Füßen, über dem Aufgehängt-erscheinenden der Flügelgestalten die hohe Feierlichkeit, die in der ganzen architektonisch strengen Komposition lebt und webt, die rührende Zartheit, die sich in den Handbewegungen, in den Gesichtern, überhaupt in der ganzen Erfindung ausspricht, zu übersehen! (Abb. 292.)

Zum Schluß soll noch auf eine Glanzleistung Hodlers, die für ihn ganz besonders charakteristisch ist, eingegangen werden, das Gemälde „Der Holzfäller“. Wie die Kraftanstrengung von den Fußspitzen über die aufgehobenen Fersen durch alle Glieder und Gelenke bis in die hoch emporgereckten Hände den ganzen, muskulös und sehnig schlanken Mann erfüllt, wie die gewaltige Schräglinie, die er insgesamt bildet, beiderseits durch die Vertikalen, die Baumstämme, fest eingegittert und



Abb. 295 Der Tanz von Henri Matisse
Hagen, Folkwang-Museum (Nach Phot. Stoeckner)
(Zu Seite 365)

sicht auf statische Möglichkeiten wieder zum Bilde zusammenzusetzen! — So entstehen ganz merkwürdige Bilder und Gebilde, angesichts deren man sich schon nicht zu Unrecht an Fieberphantasien erinnert gefühlt hat. Dabei hat der bedeutende greise Kunstgelehrte Karl Woermann in Dresden mit Recht darauf hingewiesen, daß schon unser ernster großer Albrecht Dürer im Anfang des 16. Jahrhunderts menschliche Köpfe und Gestalten gelegentlich im sogenannten Dresdener Skizzenbuch in ihre kubistischen würfelförmigen Grundelemente aufgelöst hat. Was aber dieser gründliche Forscher damals für sich und zu seinem eigenen Studium ein Mal getan hat, daraus wird jetzt eine fixe Manier gemacht, der sich eine ganze große Schule hingibt. So Léger (geb. 1881), Le Fauconnier, Georges Braque, Jean Metzinger (geb. 1883), Albert Gleizes, der Spanier Juan Gris, der verhältnismäßig noch am meisten sympathische André Derain und Robert Delaunay (geb. 1885) (Abb. 299), dem trotz seiner Gewaltsamkeit Stimmung nicht abgesprochen werden kann, z. B. Kircheninneres St. Séverin. Auch Marie Laurencin (geb. 1885), die Malerin zerbrechlicher Frauenfigürchen, erwies sich vom Kubismus beeinflußt. Das stärkste Talent, ja der eigentliche Begründer dieser Richtung, der ihr aber nichts weniger als ständig angehangen hat, ist der französische Spanier Pablo Picasso (geb. 1881), ein Mann, der früh und später gezeigt hat, daß er auch anders kann, ein wahres Chamäleon (Abb. 296—298). Wenn auch seinen frühen Gemälden bereits ein Hang zum Stilisieren eigen ist, so wurde er dem Natureindruck anfangs in Form und Farbe immer noch gerecht. Stark konturierte Köpfe erinnern an Matisse, ohne daß er in dessen Naturverzerrung verfällt. Während seiner „blauen“ Epoche 1903—05 malte er ausdrucksvolle Bilder voll sozialen Inhalts, wie die Büglerin, die mit gequälttem Antlitz und leiderfüllter angespannter Bewegung ihre schwere Hantierung verrichtet. Gegen 1907 unter dem mitbestimmenden Eindruck von Negermasken, die er mit seinen Gemälden zugleich auszustellen pflegte, wurde er zum Kubisten. Es dürfte dabei aber auch sein großer Anreger Cézanne Ge-

vatter gestanden haben mit seinem Ausspruch über die Kegel, Kugel und Zylinder, die er — ähnlich wie schon unser Albrecht Dürer? — als Naturstudium benutzt wissen wollte. Wie Matisse die Flächenmalerei, so leitete Picasso den Kubismus von Cézanne her und ergab sich einer höchst sonderbaren Manier, indem er mathematische Figuren zum Bilde zusammenstellte, von dem kein Mensch ahnen könnte, wenn es nicht darunter stünde, daß es z. B. eine Studentin darstellen soll. Trotzdem wird solchen Gebilden Stimmung, ja ein geheimnisvoller Ausblick ins Jenseits nachgerühmt (Abb. 297). Bei seinem scharfen und klaren Verstand sah jedoch Picasso ein, daß er damit in eine Sackgasse geraten, aus der kein Ausweg ins Freie führt. Während nun gar manche seiner Begleiter darin unentwegt weiter stolperten und gleichsam mit dem Kopf durch die Wand wollten, machte gerade er kurz entschlossen Kehrt und vollzog als Erster die Überwindung des gesamten Expressionismus, indem er sich an den großen Lehrmeister aller französischen Mal- und Zeichenkunst des gesamten 19. Jahrhunderts anschloß, wofür bereits die Formel klassisch geworden ist: „Picasso peint à l'Ingres“, Picasso malt in der Art des Ingres (Teil I, S. 44). Möglich und nicht ausgeschlossen indessen, daß Picasso gerade durch die Bestrebungen seiner kubistischen Übergangszeit die schöne und wohltuende, überaus kräftige Plastizität der Gestalten wie er sie jetzt malt, vorbereitet hat, wofür das prachtvolle formenstarke und farbenreiche Gemälde „Harlekin“ von 1923 der Sammlung Staechelin in Basel mit Recht ins Feld geführt werden könnte (vgl. auch Abb. 298). Indessen steht Picasso mit seiner Abkehr vom Kubismus und seiner Hinneigung zu Ingres nicht allein. Man spricht von einem „Ingrisme“ wie von einem „Neuklassizismus“, als dessen Hauptvertreter der gleichfalls bekehrte Kubist Derain gilt. Gewiß sind dessen Bildnisse und Landschaften von Ingres noch recht weit entfernt, gewiß verraten sie immer noch den Durchgang durch den Kubismus, allein sie entbehren nicht eines gewissen unmittelbar rührenden Zuges und wirken auf die Tollheit des Kubismus hinauf bei- nahe beruhigend und beglückend.

Italien

Der Nordfranzose und Pariser Maler Matisse hat den Grund zur Flächenmalerei gelegt, der Pariser Maler und geborene Spanier Picasso zum Kubismus, mit dem Futurismus sollte die Welt von dem alten Kunstland Italien aus beglückt werden. Gewiß liegt dem Futurismus ein richtiger Gedanke zu Grunde. Es ist nur sehr die Frage, ob er künstlerisch einen gesunden oder nicht vielmehr einen krankhaften Ausdruck gefunden hat. Wer hätte noch nie aufgeseufzt unter dem Übermaß und der Belastung, womit uns eine mehrere tausend Jahre alte Zivilisation bedrängt und bedrückt?! —

„Weh dir, daß du ein Enkel bist!“

Wir stöhnen unter der Fülle der aufgespeicherten Schätze von Wissenschaft und Kunst. Von Jugend auf werden wir dazu gedrillt, nachzusprechen, nachzufühlen, nachzudenken, daß wir beim besten Willen gar nicht recht dazu kommen können, ein eigenes Empfinden zu hegen, einen neuen Gedanken zu fassen, ein selbständiges Wort zu sagen. „Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören. Laßt sie doch kommen, die guten Brandstifter mit den karbolduftenden Fingern! Steckt doch die Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle ab, um die Museen



Abb. 296 Mädchen mit Blumenkorb von Pablo Picasso
Paris, Sammlung L. Stein

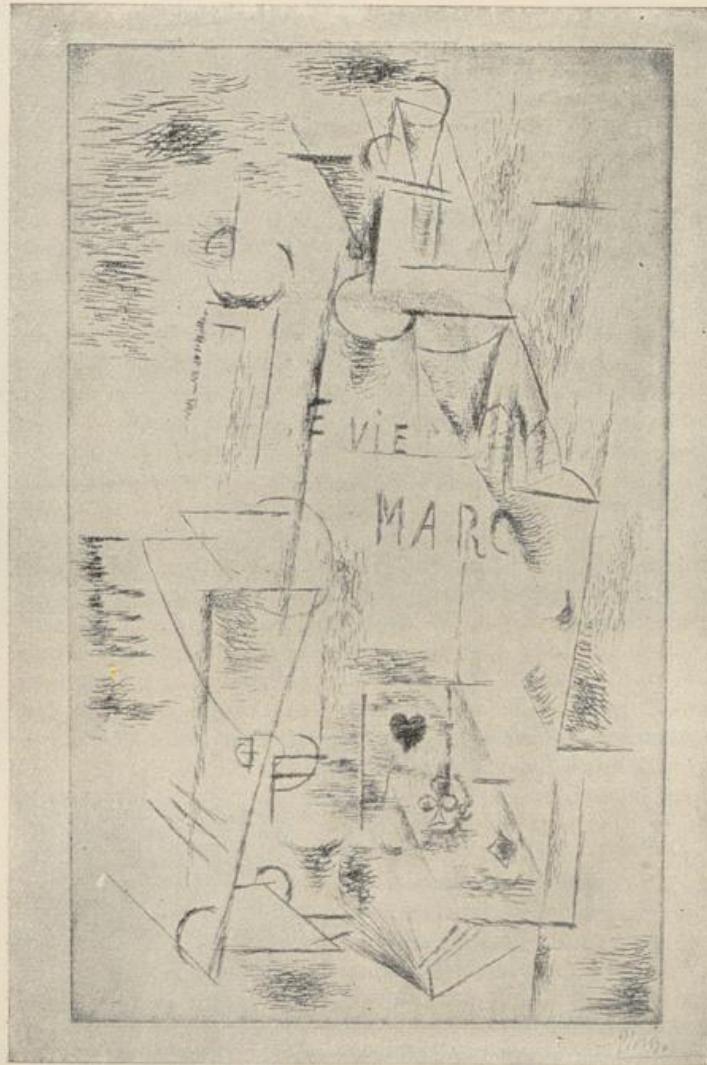


Abb. 297 Radierung von Pablo Picasso
(Mit Genehmigung der Kunstaustellung Der Sturm, Berlin)

etwas Anderes. Der moderne Mensch wird durch die Fülle der Sinneseindrücke, die täglich, ständig, ja mit jedem neuen Augenblick auf ihn einstürmen, durch das Eilen, Hasten, Hetzen, durch Eisenbahn, Luftschiff, Kraftwagen und Motorrad, durch Fernsprecher, Phonograph, Radio und Kino in Einem fort beunruhigt, aufgeregt, in seinem Fühlen und Denken zerrissen und gleichsam ausgehöhlt. Und diese Unruhe erlebt nicht nur der Großstädter, sondern sie wälzt sich mit unheimlicher und unwiderstehlicher Gewalt bis in das entlegenste Dorf fort. Kein Wunder, daß die ganze Welt von Nervosität zum Zerreissen gespannt ist. Diese ganze ungeheure und das gesamte Abendland erfüllende Unruhe, Bewegung und Überbeweglichkeit drückt sich nun gleichsam künstlerisch im Futurismus aus. Wie unser Betrachten, Empfinden und Denken beständig hin und her gezerrt wird, nirgends und niemals in Ruhe an irgend etwas haften kann, so wird uns die Welt

zu überschwemmen! ... Auf dem Gipfel der Welt stehend, schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!¹⁴ So gellte der Schrei des italienischen Dichters F.T. Marinetti im Jahre 1910 jener ganzen Übersättigung entgegen. Die Revolution, die sich bald darauf so blutig im fernen Rußland entladen sollte, sie wurde damals schon geistig in Italien geboren. Und der furchtbare Weltkrieg warf seinen Schatten voraus. Er wurde vorausgesagt und zugleich gepriesen und verdammt. Es ist bezeichnend, daß eines der berühmtesten futuristischen Gemälde Italiens die Bestattung des Anarchisten Galli darstellt. Der Zusammenprall zweier feindlicher Welten stellte sich in der Kunst futuristisch dar. Und noch

auch im Bilde auseinander gerissen und geschleudert vorgeführt: hier ein Bein und dort ein Kopf eines und desselben Menschen; vorn und hinten, außen und innen, werden miteinander und zugleich gegeben. „Simultanität“. Es ist furchtbar! — Statt daß wir armen und an die Erde gefesselten Menschen wenigstens in der göttlichen Kunst Ruhe und Erhebung fänden, werden wir durch sie in unserem so schon zerrissenen Empfinden nur noch schlimmer aufgewühlt! — Ein beständiges Durcheinander ohne höhere Einheit. Wie unkünstlerisch diese ganze sogenannte bildende Kunst in Wahrheit ist, beweist, daß sie sich durch Worte, durch Programme verständlich machen muß. „Gesamteindrücke, vergangene und gegenwärtige, nahe und entfernte, kleine und große einer Tänzerin, so wie sie dem Maler erscheinen, der sie in verschiedenen Perioden ihres

Lebens beobachtet hat“, hieß es im Katalog von Severini's „Ruheloser Tänzerin“. Wie sagt Goethe? „Bilde, Künstler! Rede nicht!“ — Dem Programmredner Marinetti schlossen sich in der Ausführung Luigi Russolo, der Revolutionsmaler, Umberto Boccioni, der 1916 gefallen ist, und besonders Gino Severini an. Er ist in weiteren Kreisen am berühmtesten geworden. Sein „Pan-Pan-Tanz“ (Abb. 300) vom Montmartre in Paris wurde überall nachgebildet. Severini geht in der Technik vom Neoimpressionismus aus. Dieser baut die Gemälde aus lauter annähernd gleich großen Farbtupfen auf. Severini geht ähnlich vor, nur daß die Farbtupfen prismatische Form besitzen und daß sie, Stücke menschlicher Leiber darstellend, nicht so aneinander gereiht sind, wie es dem Naturvorbild entsprechen würde, vielmehr wild durcheinander geschleudert, so daß unter gänzlichem Verzicht auf Wahrheit im Einzelnen nur auf den Gesamteindruck: Tanz hingearbeitet ist. Dieser Pan-Pan-Tanz hat seiner Zeit großes und begreifliches Aufsehen erregt. Indessen sollte aus dem Futurismus selber sein Überwinder hervorgehen. Der Piemontese Carlo Carrà (geb. 1881), der Maler des oben erwähnten futuristischen Bildes der Beerdigung des Anarchisten Galli hat im Kriege und wohl nicht ohne Einwirkung des erstarkenden italienischen Nationalgefühls diese Überwindung des Futurismus bewirkt, der jetzt in der Tat als eine abgebaute Kunstrichtung, um nicht zu sagen: Verirrung des menschlichen Geistes angesehen werden kann. Zu-

Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 6. Aufl.

24



Abb. 298 Die Werbung von Pablo Picasso 1923
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst u. Dekoration“
(Zu Seite 367)



Abb. 299 Der Turm von Robert Delaunay
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)

Chirico geht noch einen guten Schritt weiter. Er verzichtet restlos auf die Wiedergabe von Menschen von Fleisch und Blut und ersetzt sie durch ausgesprochene Holzpuppen mit eiförmigen Klötzen statt der Köpfe. Freilich die Figuren bauen sich streng architektonisch, man möchte fast sagen: organisch auf, und eine Beweglichkeit, ja eine Eleganz der Bewegung zierte sie, die geradezu in Erstaunen setzt. Es sind Holzpuppen, aber sie wirken wie von lebendigem vegetativem Leben durchpulst. Eine zweifellose Begabung spricht sich in ihnen aus. Ist diese im letzten Grunde aber nicht doch nur einer Spielerei dienstbar gemacht? — Die neueste Entwicklung in der italienischen Malerei ist auch darüber hinweggeschritten. Wie sich das Volksbewußtsein im Andenken an die große Zeit der Stadt und des Staates Rom politisch mit elementarer Wucht im Fascismus äußert, so sucht man künstlerisch wieder Anschluß an die starken reinen Meister des Quattrocento, der Frührenaissance zu erreichen.

Rußland

Und nun die Russen! — Es ist das erstemal, daß Rußland in die Entwicklung der bildenden Kunst im Abendlande mitbestimmend eingreift. Bisher hatte es bildkünstlerisch nur von diesem empfangen und gelernt. Zwei Männer haben sich jetzt klar und scharf aus der Schar der übrigen Mitstreiter und Mitläufer ab. Beide Juden. Beide aus der Verbindung russisch-morgenländischer Traum-Zerflossenheit mit westeuropäischer Überzivilisation zu erklären. In allem übrigen aber sind Kandinsky und Chagall recht verschieden voneinander. Wassiliy Kandinsky¹⁹⁸⁾ wurde 1866 in Moskau geboren. Nach ursprünglicher Beschäftigung mit der Wissenschaft trat er, 30jährig, als Schüler in die Malerwerkstatt Franz Stucks in München ein. 1908, etwas über 40 Jahre alt, legt er den Grund zu dem

erst, im Jahre 1917 ging Carra vorübergehend eine Verbindung mit dem Kubismus ein, schließlich begründete gerade er, der einstige Futurist, die berühmten „*Valori plastici*“. Wie italienisch diese Worte schon klingen, wie sie uns die ewig unvergänglichen Werke der großen italienischen Kunst vor die Seele zaubern! — Seit 1919 begann eine Zeitschrift unter jenem Namen zu erscheinen, und die Männer, die jene Werte herauszuarbeiten sich bemühten, nannten sich stolz „Veristen“. Ist es aber wahrhaft Wahrheit, was sie malen? — Gewiß plastisch wirkt diese Kunst und das wüste Durcheinander des Futurismus scheint endgültig überwunden, allein die Eierschalen des Kubismus kleben ihren Hervorbringungen, wie es scheint, noch an, und ein fataler Beigeschmack von Negerkunst macht sich bei Carlo Carra geltend. Giorgio de



Abb. 300 Pan-Pan-Tanz im Monico von Gino Severini
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 369)

ihm persönlich eigenen und selbständigen Stil. 1911 beginnt die „absolute“ Malerei, die „Klangmalerei“. 1912 erscheint — in deutscher Sprache — der „blaue Reiter“. In demselben Jahre und wiederum in deutscher Sprache seine Schrift: „Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei“. Kandinsky löst sich am allerentschiedensten von jedem Naturvorbild los. Auch ist er weder Kubist noch Futurist. Vielmehr sucht er ohne Anlehnung an irgend ein mathematisches System, geschweige denn Naturvorbild, allein durch Linienführung und Fleckverteilung Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Seine Malerei verhält sich daher zur üblichen Malerei, wie man behauptet hat, wie die Musik zur Dichtkunst. Richtiger muß es wohl heißen: wie rein klangmäßige Zusammenstellung von Lauten zu einer sinnvollen Dichtung, mit einem Wort: wie der Dadaismus zur Poesie. In seinen „freien Rhythmen“ sollen sich unmittelbar Seelenerlebnisse widerspiegeln. Verfasser muß leider gestehen, daß er weder diese Geheimschrift zu enträtseln, das heißt: Kandinskys Bilder auszudeuten, noch überhaupt die bloße Rhythmik seiner Linien und Farben nachzufühlen vermag. Seine Linienführung erscheint mir eben gar nicht als von Rhythmus erfüllt (Abb. 301). Ein so bedeutender Kunstgelehrter wie Strzygowski urteilt freilich: „Kandinsky hat... einst ganz annehmbare Bilder gemacht, die freilich nur im Urbilde verstanden werden können. Keine Nachbildung kann ihnen entfernt gerecht werden.“¹⁹⁹ Nach meinem Dafürhalten ist Kandinsky, ohne Voreingenommenheit betrachtet, nur ein mäßig begabter Maler, und wäre er beim Handwerk geblieben, hätte er niemals Aufsehen erreicht. Technische Schwierigkeiten zu überwinden, fehlte es ihm offenbar nicht nur an festem Willen, sondern auch an angeborener Begabung. Begabter als zur bildenden Kunst ist er zweifellos zur Schriftstellerei. Vor allem aber versteht er die Kunst zu „bluffen“. In diesem

Sinne ist ihm zweifellos eine außergewöhnliche suggestive Kraft eigen. So hat er unbestreitbar großen Einfluß ausgeübt.

„Und wenn Ihr Euch nur selbst vertraut,
Vertrauen Euch die anderen Seelen.“

Kandinsky hat aus jener eigenartigen jüdischen Abstraktheit, die wir bei Hans von Marées, dem zeitlich frühesten Künstler dieser ganzen Bewegung, zuerst kennen gelernt hatten, die äußersten Schlußfolgerungen gezogen. Insofern kommt ihm eine besondere Bedeutung zu. Eine ganze Entwicklung erreicht gerade mit ihm den Endpunkt, der zwangsläufig einmal erreicht werden mußte. Sie läuft sich aber auch mit ihm zu Tode. Denn Kandinsky, absolut betrachtet und von allen kunstgeschichtlichen Entwicklungs-Erwägungen abgesehen, bedeutet nichts. Ein naiver, kunstempfänglicher, aber kunstgeschichtlich nicht unterrichteter Beschauer wird den Hervorbringungen dieses durch und durch literarischen, eminent unsinnlichen Künstlers nicht den geringsten Geschmack abgewinnen. Daher ist Kandinsky im letzten Grunde abzulehnen, denn Schöpfungen echter und wahrer Kunst, darin unähnlich denen der Wissenschaft, bilden nicht nur Glieder in der ewig fließenden Kette der Entwicklung, sondern bieten auch, allein und für sich betrachtet, jedem kunstempfänglichen Besucher hohen geistigen Genuß.

Verhältnismäßig naiver, origineller und sympathischer als Kandinsky wirkt *Marc Chagall*.²⁰⁰⁾ In Witebsk in Westrußland geboren, armer Leute Kind, im Elend aufgewachsen, hat er einen eigentlich rührenden Zug von Wehmut und Schwermut nicht überwunden. Die schweren Erlebnisse seiner Kindheit und Jugend haben ihn sein Lebtag nicht freigegeben. Anfangs rohem Realismus hingegeben, geriet er zu Paris in den Bann des großen Anregers Cézanne und seiner Schule, insbesondere des Kubisten Léger. Er ergab sich aber so wenig wie der absoluten Malerei seines Landsmannes Kandinsky dem französisch-spanischen Kubismus, wohl aber besitzt er eine gewisse Verwandtschaft mit dem Futurismus, die aber auch nur rein äußerlich ist. Denn Chagall besitzt ebensowenig System in der Technik, wie sie dem Futurismus mit dem Neoimpressionismus gemein ist, das heißt: die Gliederung in annähernd gleich große Farbentupfen oder Prismen, noch strebt er überhaupt die von den Futuristen beabsichtigte Wirkung der blitzschnell, wie im Kino, ablaufenden Bewegung an. Bei ihm herrscht Ruhe, Zuständlichkeit oder höchstens gemessene Bewegung. Und nur das Zerteilte, Zerschnittene der Menschen und Dinge ist ihm mit dem Futurismus gemein. Ebenso die großartige Erhabenheit über Raum, Zeit und Natürlichkeit. Man muß sich Chagall vorstellen wie ein Kind, das sein Spielzeug, seine Häuser, sonstigen Dinge und Menschen, die ihrerseits wieder aus zusammensetzbaren Stücken bestehen, in einem Sack durcheinander rüttelt und sie dann wieder beliebig, wie es der Zufall gibt, neben und durcheinander aufbaut. So können Häuser wie Menschen schief oder gar auf den Kopf zu stehen kommen, ein Mann, der auf dem Kopf steht, gerät neben einen solchen, der richtig aufgebaut ist, ein anderer trägt den Kopf verkehrt auf dem Rumpf oder der Kopf fliegt dem Rumpf einen halben Meter voraus. Andererseits schaut Chagall, wie man ganz richtig gesagt hat, gleichsam wie durch eine Glaswand in das Innere seiner Gegenstände, Menschen und Tiere hinein. Freundliche Kritiker glauben in und hinter alledem eine tiefe und geheimnisvolle Symbolik zu erkennen (Abb. 302). Mag auch einmal das Füllen im Leibe der vor den Wagen des Viehhändlers gespannten Mutterstute, wie das Kalb, das von der Kuh weggetragen wird, rührend wirken, insgesamt wirken diese Bilder von Chagall einfach verdreht. Und man muß sich allen Ernstes fragen: Ist es wohl möglich, daß jemand heutzutage dergleichen in Deutschland oder gar in Paris völlig naiv malen kann? — Aber „ist es gleich Wahnsinn, hat es doch Methode“. Denn es läßt sich nicht leugnen, daß diese närrischen Gebilde einer gewissen Stärke des



Abb. 301 „Bild 1914“ von Wassiliy Kandinsky
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 371)

Ausdrucks, Kraft in der Fleckverteilung, Zügigkeit der Linienführung nicht entbehren. Die rein malerische Bedeutung der Originale aber wird hoch gerühmt (Abb. 303). — Neben Kandinsky und Chagall seien wenigstens dem Namen nach noch *Lasar Segall* (geb. 1889), *Alexei von Jawlensky* (geb. 1867), *Wladimir von Bechtejeff* (geb. 1876 in Moskau), *Marianna von Werefkin* (geb. 1870 in Tula), *Alexander Mogilewsky* erwähnt.

Deutschland

Mögen die Hervorbringungen aller dieser Maler für Rußland recht sein, aber ist es nicht eine Ungeheuerlichkeit, daß dieser „Infantilismus“ und „Dadaïsmus“, oder übersetzen wir es einmal auf gut deutsch, daß dieses ganze kindliche oder gar kindische Kunstgestammel auf Deutschland einen nicht unbedeutenden Einfluß ausgeübt hat, wie dies tatsächlich unmittelbar vor dem Weltkrieg der Fall war? — Auf Deutschland, das einst zur Zeit der höchsten Blüte seiner Kunst einen Albrecht Dürer und alle die Seinen hervorgebracht hat, die tief empfunden, ernst gearbeitet und als wirkliche „Meister“ ihr Empfindungsleben auch in starker klarer



Abb. 302 Der Viehhändler von Marc Chagall
(Mit Genehmigung der Kunstaussstellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 372)

Formensprache auszudrücken vermocht haben. Auf Deutschland, dem auch im 19. Jahrhundert wieder je von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ein ganz großer Künstler geboren wurde: Schwind, Menzel, Böcklin, Thoma, Leibl, Klinger! Ist es wirklich bloßer Zufall, daß wir zwischen 1910 und 1914 die Kandinsky und Chagall und noch in demselben Jahrzehnt die aus grundverschiedenen soziologischen Verhältnissen hervorgegangene russische Revolution der Arbeiter-, Soldaten- und Bauernräte nachgeahmt haben?! — O deutscher Geist, wie tief warst du gesunken! — Es ist in jüngster Zeit auf verschiedenen Gebieten der Kultur Brauch geworden, die Seelenverwandtschaft zwischen Russen und Deutschen zu betonen und beide Völker in Gegensatz zu den Romanen zu bringen: hier Form, Stil, Kunst, dort Innerlichkeit, Gefühlsschwärmerie, Aufblick ins Jenseits. Gegen diese oberflächliche Einteilung sind wir um unserer großen Ahnen willen geradezu sittlich verpflichtet, entschieden Einspruch zu erheben. Sind wir denn wirklich ein Volk, das nur fühlt, aber sein Empfinden nicht in Form zu gießen vermag? — Ist es nicht vielmehr unsere besondere Veranlagung im Gegensatz zu den Romanen, die gar zu leicht sich leerer Formenkunst hingeben, und zu den Russen, die ihr zerfließendes Gefühlsleben nicht formen und bändigen können, daß wir zu beidem begnadet wurden: zu inniger Empfindung wie zu künstlerischer Ausgestaltung und Vollendung? — Und diese formale Vollendung braucht uns durchaus nicht immer von außen, aus dem fernen schönen Süden gebracht worden zu sein. Denken wir zurück an die größte Zeit deutscher Kunst und greifen wir drei von lateinischer Kultur, von der Antike wie von der italienischen Renaissance gänzlich unbeeinflußte Künstler heraus: den Kupferstecher Martin Schongauer, den Maler Bartholome Zeitblom und den Bildhauer Adam Kraft. Haben sie nicht ganz aus Eigenem ihr blühendes Gefühlsleben in strenger Gedankenpzucht, ein jeder in seiner nur ihm eigenen und ganz besonderen Art, zu vollendet Schönheit abgeklärt? — Und haben es nicht im 19. Jahrhundert die soeben erwähnten großen deutschen Künstler ebenso gemacht? — Vergessen wir nicht, daß die Deutschen Germanen und die Russen Slaven sind. Nein und abermals nein! — Die gegenwärtig übliche Gleichsetzung der beiden Völker ist durchaus abzulehnen — trotz des vorübergehenden Einflusses von Seiten des russischen Expressionismus auf eine Anzahl deutscher Maler.

Die Deutschen sind das Volk der Mitte, und von jeher hat ihre Stärke wie aber leider auch ihre Schwäche darin bestanden, daß sie für alle Eindrücke von Ost und West empfänglich waren, diese aber auch mit großer Gründlichkeit selbständig in sich verarbeitet und mit neuen Werten erfüllt haben. So auch im Zeitalter des Expressionismus der Gegenwart. Nicht nur auf die dadaistischen Laute des Ostens haben die Deutschen aufmerksam gelauscht, sondern auch die Formprobleme der Italiener, Spanier und Franzosen haben sie geradeso beschäftigt. Und wieder war es das alte Lied. Die dumpfe Gefühlsschwelgerei eines Marc Chagall haben sie in Form zu bringen, wie die rein literarische Art eines Kandinsky mit sinnlichem Erleben, die romanischen Ausdrucksformen des Futurismus, des Kubismus und der Flächenmalerei aber mit seelischem Inhalt zu füllen versucht. Als die deutsche Malerei nach einem das ganze 19. Jahrhundert erfüllenden heimlichen Kampfe zwischen volkhaft-nationalen und internationalen Strebungen durch die geschickten Hände des Rufers im Streite Max Liebermann in das internationale Fahrwasser hineingesteuert worden war, gelangte im Zeitalter des Expressionismus der Gegenwart allen oft unseligen fremdländischen Einflüssen zum Trotz die deutsche Seele mit elementarer Gewalt zum Durchbruch. Eigentlich ist der Expressionismus in seiner wahren Bedeutung als Ausdruckskunst erst in Deutschland Ereignis geworden. Damit soll beileibe nicht gesagt sein, daß wir allen expressionistischen Hervorbringungen unserer Landsleute zuzubeln. Es ist ungleich mehr der Grundgedanke: die Überwindung des Materialismus und des Naturalismus, die Eröffnung einer neu-idealisten Richtung, was wir begrüßen, als daß wir alle Einzelerscheinungen genießen und billigen könnten. Dazu sind diese auch oft viel zu sehr von fremdländischen Einflüssen erfüllt. Ja, wenn man die deutsche Malerei und Graphik der letzten 20 Jahre insgesamt überschaut, so gewahrt man einen erschreckenden Eklektizismus. Alle Kunstrichtungen der Gegenwart: Flächenmalerei im Sinn des Matisse, Kubismus, Futurismus, Absolutismus, Dadaismus, Infantilismus, Konstruktivismus, Verismus, Neuklassizismus erscheinen hier und dort, durchschneiden und durchkreuzen sich in der mannigfältigsten Weise. Daher ist auch eine klare und übersichtliche Darstellung gerade der deutschen Malerei und Griffelkunst unserer Tage schier ein Ding der Unmöglichkeit. Was aber die Deutschen wie auch ihre germanischen Stammesvettern der angrenzenden Nördländer, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, allein als Eigengut hinzubringen, das ist der wahre Expressionismus, die wahre Ausdruckskunst. Die Spezialliteratur über die deutschen Expressionisten ist bereits stark angeschwollen. Sie ist wohl zum nicht geringen Teil von jugendlichen Enthusiasten geschrieben. Aber auch so gereifte und besonnene Forscher wie Geheimrat Karl Woermann in Dresden und Geheimrat Ludwig Justi in Berlin, dieser mit der amtlichen Veröffentlichung der Nationalgalerie: „Deutsche



Abb. 303 Die Flasche von Marc Chagall
(Mit Genehmigung der Kunstaustellung Der Sturm, Berlin)
(Zu Seite 373)

Malkunst im 19. Jahrhundert“, Berlin 1921, jener mit seinem Monumentalwerk: „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“, Leipzig 1922, sind voll Anteilnahme und Anerkennung auf die Bestrebungen der Jüngsten eingegangen. Ich bin nicht imstande, in der Wertschätzung dieser Kunst so weit zu gehen wie jene beiden Gelehrten.

1. Die Brücke

An die Spitze der deutschen Expressionisten darf wohl mit Fug und Recht Emil Hansen gestellt werden, nach seinem Geburtsort in Schleswig *Nolde* genannt.²⁰¹⁾ Bereits im Jahre 1867 geboren, ist er mit Abstand der Älteste der ganzen Gruppe, er ist aber auch zweifellos einer ihrer Bedeutendsten, und er ist ein Ausdruckskünstler im wahrsten Sinne des Wortes. Nolde begann auf der Schnitzschule in Flensburg, und die Anregungen, die er hier empfangen, dürften nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Wenigstens wenn man die Bilder seiner reifen Zeit betrachtet, muß man immer wieder daran denken, daß ihr Urheber einst als Schnitzer begonnen hat. Als junger Mann schlug er sich dann als Zeichenlehrer an der Kunstscole in St. Gallen durchs Leben. Erst 1897 begann er die Malerei zu studieren, zuerst in Dachau bei München unter dem Einfluß des technisch sozusagen: neoimpressionistischen, bisweilen aber bereits der „absoluten“ Malerei zustrebenden, ausgezeichneten Landschafters Adolf Hölzel. In Kopenhagen und Paris bildete er sich weiter. 1904 gab er eine Mappe radierter Phantasien heraus. Erst mit 40 Jahren sollte er sich selber finden. Nolde symbolisiert in dem für seine Person und aus ureigenem Antrieb vollzogenen Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus den Stilwandel der ganzen Zeit. Wie Gauguin führte auch ihn eine unwiderstehliche Sehnsucht nach Ursprünglichkeit in exotische Länder. Als der Weltkrieg ausbrach, befand er sich in den deutschen Südseekolonien. Aber trotz des Aufenthalts in fernen Landen, trotz des Studiums fremder Vorbilder wurzelte Nolde im letzten Grunde tief im niederdeutschen Volkstum und in der heimischen Landschaft. Wie seit den Tagen des großen Jan van Eyck über Rembrandt bis zu van Gogh die Farbe das unmittelbare künstlerische Ausdrucksmittel des Niederdeutschen gewesen ist, so auch bei Nolde. Gewaltige Farbenströme rauschen durch seine Gemälde, laufen unmittelbar nebeneinander her, ohne durch scharf betonte Umrisse, wie sonst etwa bei den Expressionisten, voneinander geschieden zu sein. In der Weise malt er seine Blumengärten, malt er seine heimische Marschlandschaft, etwa im flammenden Rot des herrlichsten Sonnen-Unterganges („Rote Abendwolken“, „Marschlandschaft“, „Das Meer“). Nolde ist aber auch Figurenmaler (Kunstbeilage). In großen Farbenfleckten schmeißt er seine Figuren auf die Leinwand, bisweilen in scharf ausgezackten Silhouetten. Da wird es dem Besucher schon schwerer, ihm zu folgen. Immer aber sind diese Figuren nicht nur im Gesichtsausdruck, sondern auch in den sprechenden Bewegungen und in ihrem ganzen Gehaben von Ausdruck geladen. So ward Nolde zu einer für unsere Kulturepoche nicht unwichtigen Persönlichkeit. Wie nämlich in unserm ganzen Leben, insbesondere aber in der deutschen Jugendbewegung das Wort „Gott“ in den letzten Jahren wieder einen neuen Inhalt bekommen hat, so hat Nolde schon gut ein Jahrzehnt vorher eine neue Religions-Malerei ins Leben gerufen: Die Kreuzigung, Stilleben mit Madonna im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Christus (— bartlos! —) in Bethanien, Verlorenes Paradies, Schmied und Geistlicher, Das Abendmahl von 1909 in Halle, Pfingsten aus demselben Jahre, Die klugen und törichten Jungfrauen von 1910 im Hagener Folkwangmuseum, Christus und die Kinder aus demselben Jahre in der Hamburger Kunsthalle, Die Grablegung von 1915, Der Einzug Christi in Jerusalem aus demselben Jahre. „Sein Triptychon der Maria von Ägypten in der Sammlung Kirchhoff zu Wiesbaden, das als sein



Bruder und Schwester von Emil Nolde 1918

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Hauptwerk gilt, faßt alles Wollen und Können des Meisters in unglaublich breiter, und bei aller Formlosigkeit im einzelnen doch wieder natürlicher Wucht zusammen: Links die spätere Heilige als grinsendes Freudenmädchen unter gierig auf sie einstürmenden Matrosen; rechts die Löwen, die ihr, da es dem Einsiedler Paulus nicht gelang, das Grab in der Wüste gruben; in der Mitte die Bekehrung der Sünderin, die in höchster Ekstase und mit erhobenen Händen und zurückgeworfenem Kopfe inbrünstig ringend

vor dem Madonnenbilde kniet" (Woermann). — Man erkennt aus der obigen Aufzählung, wie Noldes religiöse Gemälde bereits in die deutschen Museen Aufnahme gefunden haben. Dabei ist seine Religionsmalerei eine von Grund aus andere, als wir sie seit Jahrhunderten gewöhnt sind. Sie entfernt sich zu weit von allen unseren Vorstellungen, insbesondere aber von unserer Vorstellung vom menschlichen Körper, als daß wir ohne weiteres mit dem Künstler mitzugehen vermöchten. Der nach unserer Auffassung überhaupt dem Expressionismus eigentümliche Grundirrtum, sich um Naturwahrheit nicht groß zu kümmern, erschwert uns gerade angesichts der religiösen Gemälde eines Nolde, die darin zweifellos ausgedrückte Innerlichkeit, Ursprünglichkeit und Stärke des Empfindens ungetrübt auf uns wirken zu lassen. Neben Nolde Frau Paula Modersohn-Becker (1876—1907), aus Sachsen gebürtig, Tochter eines Beamten, Gattin des bekannten Worpsweder Heimatkünstlers Otto Modersohn, voll erfüllt von der sanften Wehmut der früh Dahinsterbenden. Sie war Schülerin von Fritz Mackensen in Worpswede, in Paris geriet sie in den Bann Gauguins und wurde dort außerdem von ihrem deutschen Landsmann, dem Bildhauer Bernhard Hoetger, beeinflußt. Diese Frau stand als Mitbegründerin am Anfang der neuen Bewegung und sie ist über die Anfänge nicht hinausgekommen, weil sie vom Tod frühzeitig abgerufen wurde. Blumen erfreuten sie, und sie gesellte sie gern zu den von ihr dargestellten Menschen, die sie in halber Figur, in breiter Formanlage und unter kompositorischer Betonung der Wagrechte vor den Hintergrund setzte. Berühmt ist ihr Bildnis einer alten Bäuerin, gewiß nicht anmutig einschmeichelnd, aber doch wohl ergreifend in seiner schmucklosen derben Wahrheit. Das Original hängt in der Kunsthalle zu Hamburg. Eine ganze Reihe ihrer Gemälde sind vom Ort



Abb. 304 Frühling von Erich Heckel 1915
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

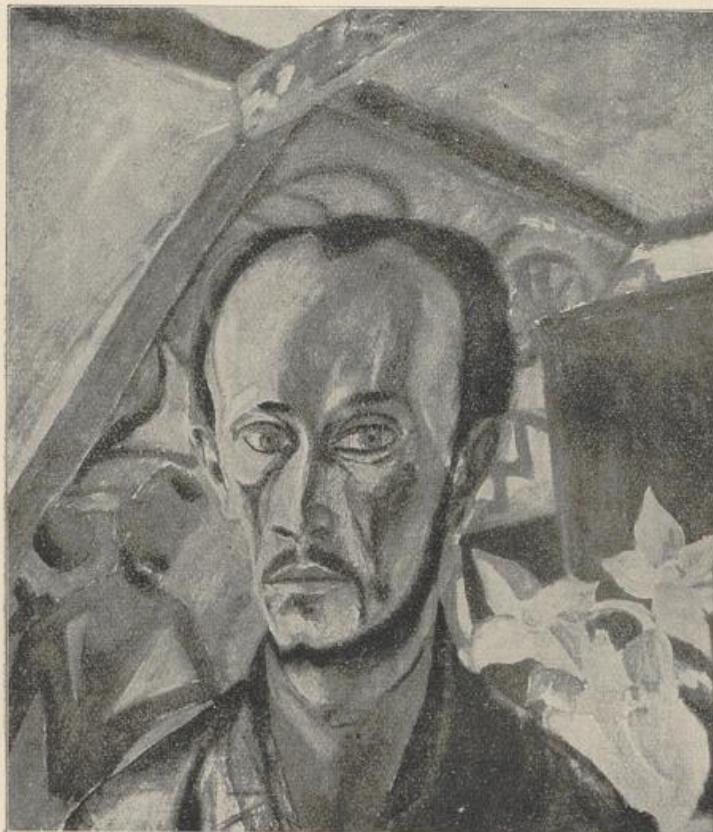


Abb. 305 Selbstbildnis von Erich Heckel 1919
Berlin, Kronprinzliches Palais

ihrer Wirksamkeit, von Worpswede, in die Kunsthalle der benachbarten Stadt Bremen gelangt. — Nicht weil er gelegentlich eine Madonna gemalt hat, sondern wegen seiner religiösen Grundstimmung (vgl. Abb. 306) ist Erich Heckel mit Nolde zu vergleichen, nur daß der Sachse, von der niederdeutschen Wucht weit entfernt, dafür über eine gewisse, wenigstens im expressionistischen Sinne lyrische Zartheit verfügt. Er wurde 1883 in Döbeln geboren, studierte zuerst Architektur an der Technischen Hochschule Dresden, arbeitete auch in

der Werkstatt von Kreis. Als Maler ist er Autodidakt. Zweifellos hat er aber starke kubistische Einflüsse erfahren. Seine Linienführung ist spitzig, eckig, dreieckig, ausgezackt. So zimmert er in einem neuartigen Sinn seine Bilder fest zusammen. Außer im Gemälde ist er auf dem Gebiet des Steindrucks, der Ätzung, des Holzschnitts und — der Holzschnitzerei tätig. Und gerade die letztgenannte Tätigkeit dürfte zu dem merkwürdig holzgeschnitzten, würfelförmigen, eben „kubistischen“ Stil besonders seiner Bildnisse nicht unwesentlich beigetragen haben (Abb. 305). Im „Kronprinziplichen Palais“ zu Berlin hängt von Heckel als Leihgabe eine ganz eigenartig „byzantinische“ Madonna, 1915 in Ostende für die Weihnachtsfeier einer Matrosenabteilung auf zwei aneinander geknüpfte Zeltbahnen gemalt (Abb. 306). Das Kind, furchtbar ernst im Ausdruck, hält einen ganz kleinen, aber farbig stark betonten Anker in der Hand. Zu den Füßen der Madonna Matrosen in einem Boot, das Bild durch Randleisten eingefäßt, die phantasievoll aus Engelsköpfen, Tieren und Blumen zusammengesetzt sind. Eine große Sonnenblume neigt sich aus der linken oberen Ecke, gleichsam anbetend, zur Madonna herab. Und so ist diese ganze Gelegenheitsarbeit, die in wenig Stunden entstanden sein soll, überhaupt von Gefühl erfüllt. Es spricht daraus die tiefe Wehmut eines empfindungsvollen Gemüts über die Furchtbarkeit des Krieges und gleichsam das innige Gebet um Erlösung daraus. Kindlich wie im letzten Grunde dieses Gemälde wirkt auch das benachbarte Gemälde „Frühling“ der gleichen Sammlung (Abb. 304). Hier hat sich Heckel an dieselbe

Aufgabe herangewagt, wie vor etwa 100 Jahren der Engländer Turner, die Sonne selbst mit ihren Strahlen zu malen. Und, man muß es zugeben, dem Expressionisten ist es gelungen! Das Bild zeugt von einer merkwürdigen Erregung, es ist von einem brausenden Leben der Linien, der Farben und des Lichtes erfüllt. Es gehört zu den wenigen expressionistischen Bildern, die auf mich einen unbedingt zwingenden und restlos beglückenden Eindruck hervorgerufen haben.

Heckel war einer der Begründer der Künstlervereinigung „Die Brücke“ in Dresden. Nolde schloß sich ihr später an. Insofern überhaupt ein bestimmtes Datum dafür angeführt werden darf, muß das Gründungsjahr dieser Brücke 1906 als Geburtsjahr der expressionistischen Bewegung in Deutschland bezeichnet werden. Schmidt-Rottluff und Kirchner waren Mitbegründer der Brücke, Pechstein, Otto Müller wie schließlich Nolde traten ihr später bei. Die Brücke veranstaltete Ausstellungen und gab Folgen von graphischen Blättern heraus. Der Steindruck, insbesondere aber der Holzschnitt, erlebten nämlich im Zeitalter des Expressionismus und im innigen Zusammenhang mit seinen geistigen Strebungen eine Auferstehung. Neben dem Holzschnitt trat der wesensverwandte Linoleumschnitt hervor. Die

Mitglieder der Brücke aber schlügen im eigentlichen und uneigentlichen Sinne allmählich Sonderwege ein, bereits 1913 wurde die Vereinigung wieder aufgelöst. Schon 1908 waren einige Mitglieder nach Berlin gegangen, wo sich *Willy Jaeckel*, ein Expressionist von großer Ehrlichkeit und Innerlichkeit (Abb. 307), zu ihnen schlug. *Karl Schmidt-Rottluff* (geb. 1884 in Rottluff bei Chemnitz)²⁰²⁾, ein Hauptvertreter der Brücke, Maler und besonders auch Holzschnittkünstler, steht neben Nolde und Heckel als der dritte hervorstechende religiöse Künstler innerhalb der Gruppe. Es ist sicherlich kein bloßer Zufall, sondern Ausdruck eines tief innerlichen Dranges, daß gerade immer wieder deutsche Maler auf dieses Stoffgebiet zurückgreifen. In der eckigen Handschrift, vom Kubismus beeinflußt, in den Typen an die Gotik und noch mehr an die byzantinische Manier erinnernd, dürfte Schmidt-Rottluff trotz der Aufrichtigkeit seines Strebens und der Tiefe seiner Empfindung, ja selbst der Pracht seiner Farbe zum Trotz den meisten Beschauern über die Ungeschlachtheit seiner Figuren nicht hinweghelfen können. Gegenüber den Malern christlicher Vorwürfe Schmidt-Rottluff, Heckel und Nolde erwies sich *Ludwig Kirchner* als eine seelisch ganz anders geartete Persönlichkeit. Im Jahre 1880 zu Aschaffenburg geboren, studierte er ursprünglich an der Technischen Hochschule Dresden unter Leitung des Baumeisters Fritz Schumacher, bildete sich



Abb. 306 Ostender Madonna von Erich Heckel 1915
Berlin, Kronprinzliches Palais



Abb. 307 Sonnenaufgang von Willy Jaeckel
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)
(Zu Seite 379)

dann aber als Maler selbständig aus, war Mitbegründer der „Brücke“ und gehörte schließlich zu denen, die von Dresden nach Berlin gingen. Seit 1916 ist er in der Schweiz tätig. Kirchner ist durchaus weltlich gestimmt, die schick und fesch einherschreitende Dame bildet gern einen besonderen Akzent seiner Darstellungen aus dem stark pulsierenden Leben unserer Gegenwart. Architektonische Motive: mächtig aufstrebende Pfeiler, gewaltige Bögen verraten bisweilen den früheren Baubeflissenheit. Sein Stil ist eigentlich spitzig und launisch. Ein zartes Rosa bestimmt seine Farbengebung, wozu ein reich abgetöntes Blau und etwa Lila hinzukommt, so daß man sich von solch süßen und einschmeichelnden Klängen von fern an die Schwindzeit erinnert fühlt. Der vielgerühmte Max Pechstein²⁰³), wiederum ein Hauptvertreter der Brücke, wiederum ein Sachse, geboren in Zwickau im Jahre 1881, begann als Schüler der Kunstgewerbeschule und der Akademie in Dresden, er ging auch von dort 1908 nach Berlin, wo er 1910, von der Sezession zurückgewiesen, die „Neue Sezession“ gründete. Seiner ganzen künstlerischen Natur nach zum Ausmalen von Innenräumen geeignet, hat er bereits im Jahre 1912 das Glück erlebt, einen Speisesaal in Zehlendorf bei Berlin mit Bildern seiner Hand zu schmücken. Dieser moderne Expressionist fiel insofern in alte Maler-Gepflogenheiten zurück, als er eine Italienreise unternahm, er folgte aber auch den Spuren Gauguins und Noldes und besuchte die Palawan-Insel im Stillen Ozean (zwischen Borneo und den Philippinen), wo er vom Weltkrieg überrascht wurde. Und seine Kunst trägt, vielfach auch gegenständlich, einen durchaus negerhaften Zug: anspruchsvolles Format, gelbe Körper mit grünen Schatten, roten Haaren, blauen Kleidern und Umrissen in der Stärke von Glasmosaikbleiungen. Er hat aber auch die Folgerungen gezogen und sich in Glasmalerei wie in Mosaik versucht. Ausgesprochene Diagonalen ergeben starke Bewegung. Bisweilen macht sich ein erotischer Einschlag bemerkbar. Der feste Aufbau seiner Gemälde soll nicht geleugnet werden (Abb. 308), dagegen hat mir seine Farben-

gebung, selbst im Stilleben, keinen angenehmen Eindruck gemacht. Auch seine abstrakt linear aufgefaßten Holzschnitte wirken weniger gotisch als negerhaft.

Der Breslauer *Otto Müller*, bereits 1874 geboren, Schüler der Dresdener Akademie, nach Jahren der Einsamkeit im Riesengebirge Mitglied der Brücke in Berlin und nachher der Freien Sezession, ist der eigentliche Aktmaler dieses Kreises. Obgleich wohl von Matisse beeinflußt, hat gerade er den Zusammenhang mit der wirklichen Natur am treuesten gewahrt, mag er auch in den letzten Jahren in der Linie abstrakter geworden sein.

2. Die oberdeutsche Gruppe

Wenn wir von dem markanten Vorläufer der Bewegung, dem einstigen Diez-Schüler und jetzigen Münchener Akademie-Professor *Karl Johann Becker-Gundahl*, geboren 1856 in Ballweiler in der Pfalz, der dazu auserkoren ist, den Bamberger Dom mit Gemälden zu verzieren, ganz absehen, dürfte wohl *Adolf Schinnerer*, Maler, Radierer und Steindruckkünstler, als der Älteste derjenigen zu betrachten sein, die Schritt für Schritt den Weg zum Expressionismus gefunden haben. In Schwarzenbach an der Saale in Oberfranken 1876 geboren, hat er lange Jahre der Einsamkeit als Autodidakt in Erlangen und in Tennenlohe nächst Erlangen zugebracht. Gewichtige Eindrücke brachte er vom Studium an der Karlsruher Akademie, insbesondere unter Wilhelm Trübner heim (Pferdemalerei — reine Farben! —). Schließlich wurde er selber in München Professor, zuerst an der Kunstgewerbeschule, seit 1923 an der Akademie. Besonders nach der Seite der Erfindung hin begabt, hat Schinnerer durch eine gehaltvolle Simsonfolge und andere Radierungen, namentlich auch landschaftlichen Charakters, bereits in jungen Jahren die Aufmerksamkeit, insbesondere auch des Kunstgelehrten und Museumsleiters Woldemar v. Seidlitz in Dresden, auf sich gelenkt. Nach einem Aufenthalt in Italien hat er umfangreiche Wandmalereien für die Christuskirche zu Mannheim in dem von Wilhelm Ostwald erfundenen „Monumentalen und dekorativen Pastell“ ausgeführt.²⁰⁴⁾ Aus einer bayerischen Pfarrfamilie hervorgegangen, hat er die früh empfangenen Eindrücke aus der biblischen Geschichte innerlich tief verarbeitet und ihnen durchaus selbstständig Gestalt verliehen. Schinnerer ist eine ehrlich ringende Natur, ein echter Künstler und ein wahrhafter Ausdruckskünstler. Schon im Zeitalter des blühenden Impressionismus außerstande, nach dem gestellten Modell zu arbeiten, weil es ihm die Inspiration verdarb, hat er sich im Lauf der Zeit zu einem modernen Express-



Abb. 308 Blumenstück von Max Pechstein
Berlin, Nationalgalerie
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

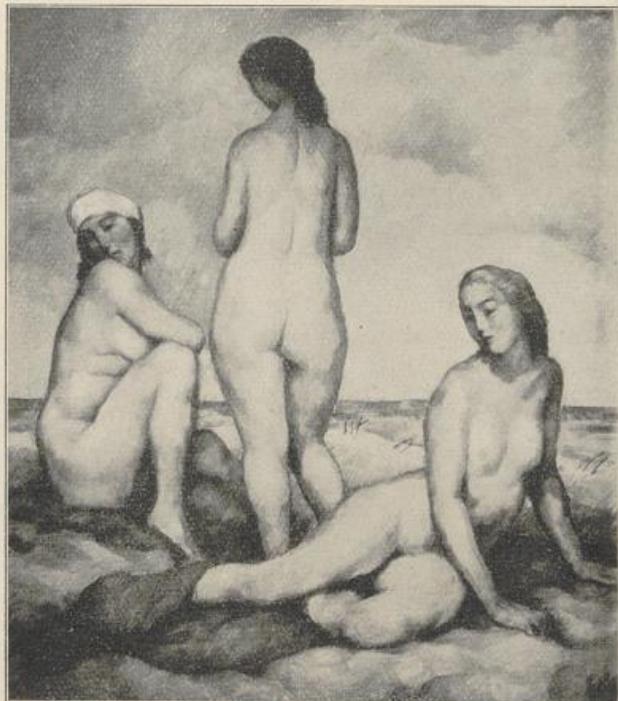


Abb. 309 Frauen am Meer von Karl Hofer

sionisten im wahren Sinne des Wortes entwickelt.—Wie Schinnerer in Karlsruhe von Trübner beeinflußt wurde *Karl Hofer*, selbst Karlsruher und dort im Jahre 1878 geboren, eines der stärksten Temperamente unter den Vertretern der jüngsten Richtung, die nach einer Synthese zwischen den Errungenschaften verschiedenartiger neuer deutscher und französischer Malerei streben.²⁰⁵⁾ Von Böcklin ausgegangen, aber bei Kalckreuth in Karlsruhe gebildet und in Karlsruhe von Trübner wie in Paris von Poussin, Delacroix und namentlich Cézanne beeinflußt, sollte dieser „neue deutsche Römer“, wie ihn Meier-Graefe getauft hat, in Italien seine wahre geistige Heimat

finden. Bereits im Jahre 1909 wurde ich in Rom leidenschaftlich auf Hofer aufmerksam gemacht, der dort als die Hoffnung der deutschen Malerei galt wie Hermann Haller der Bildnerei. Wie von der Temperatechnik zur Ölmalerei, ging Hofer von lustigem Fabulieren im Sinne Böcklins herb und streng zu rein formaler Wiedergabe menschlicher Form über. In „perlmutterartig schillernden Fleischtönen“ malt er den weiblichen Körper, während er in der Formengebung bei persönlich lebensvollem Naturgefühl, ähnlich wie seinerzeit Marées, auf die Antike zurückgeht. So knüpft die gegenwärtige Entwicklung der Malerei wieder dort an, wo sie vor hundert und mehr Jahren Anschluß gesucht hatte! — Aber der Sinn ist ein völlig anderer geworden. Während man seinerzeit die Schönheit der Antike nachgeahmt, sich in deren Allegorie und Mythologie vertieft hatte, sieht man jetzt vom thematischen Interesse ganz ab, kümmert man sich nicht im geringsten um „Schönheit“ im klassizistischen Sinne, sondern sucht nur im Wetteifer mit der Antike und gleichsam an ihrer Hand sich über menschliche Form und den menschlichen Organismus in den einfachsten Schiebungen Rechenschaft abzulegen und Klarheit zu verschaffen sowie in mehrfigurigen Kompositionen menschliche Gestalten in volltönendem Rhythmus zusammenklingen zu lassen (Abb. 309).

In demselben Jahre 1878 wie Karl Hofer wurde zu St. Ingbert in der Pfalz *Albert Weisgerber* geboren. Er studierte an der Akademie in München unter Franz Stuck und bildete sich in Paris weiter, wo er wohl zu der Kunst eines Cézanne wie auch eines Gauguin Beziehungen aufgenommen haben dürfte. Danach war er in München tätig. In der dortigen Staatsgalerie, in die eine pietätvolle Frau mehrere Werke des Künstlers nach seinem und des eigenen Gatten Heldentod gestiftet hat, kann man seine Entwicklung bis zu einem gewissen Grade studieren. Das Bildnis des Dichters Ludwig Scharf vom Jahre „05“, der in ganzer Figur

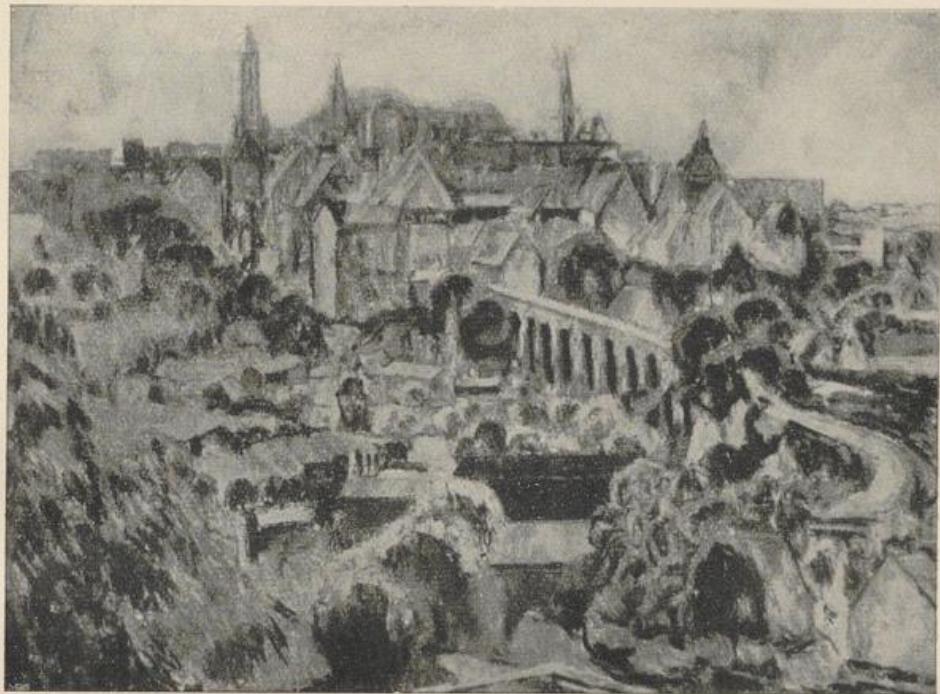


Abb. 310 "Rottweil" von Maria Caspar-Filser
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)



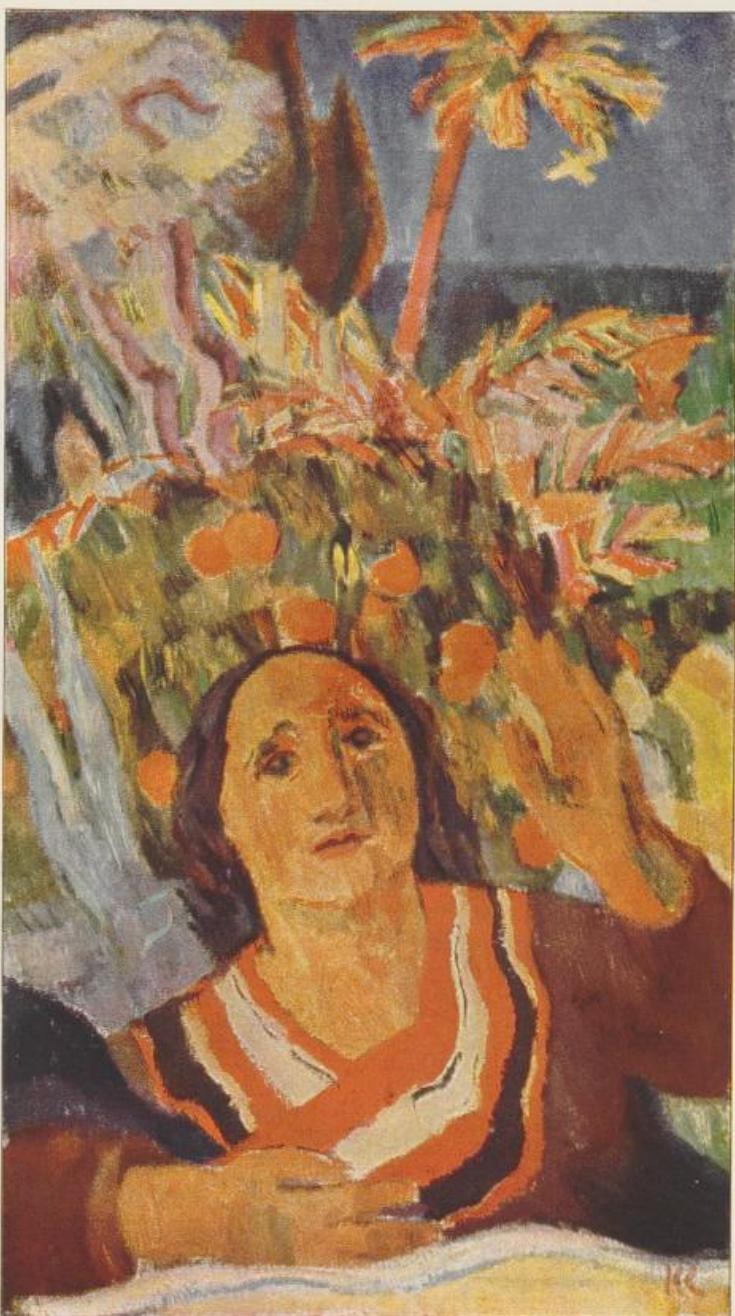
Abb. 311 Hubertus von Carl Caspar
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)



Abb. 312 Mutter von Karl Schwalbach
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst u. Dekoration“)

auf einem Lehnstuhl vor einfacherem Hintergrunde gemalt ist, weist in seiner strengen und stilvollen Flächengliederung über Whistler (vgl. Kunstdokumentation) auf die Bildnis- und Figurenmaler der klassischen niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vom Schlag eines Terborch zurück (vgl. Lübke-Semrau Bd. IV). Der Heilige Sebastian von „10“ zeigt uns Weisgerber als Impressionisten von prachtvoll prickelnder Farbenwirkung. Das ganz anders behandelte Gemälde der Somalifrau von „1912“ weist thematisch wie auch in der charakteristischen Zerteilung des Bildes in große Farbenflächen auf den soeben erwähnten Gauguin, während die „Mutter Erde“ endlich, der gewaltige Akt einer liegenden Frau

in einer Berglandschaft vom Charakter des Isartals bei München, den Durchbruch zum Expressionismus offenbart. Freilich ist die Behandlung noch eine Formen und Farben auflösende, locker impressionistische, aber die gewaltige Durchkreuzung des ganzen Bildes durch den weiblichen Akt, der unter Verzicht auf Details in großen und allgemeinen Formen gehalten ist, kündigt den Umschwung an. Die Wiederholung all der lichten, heiteren und bunten Farbtöne, aus denen sich die menschliche Gestalt aufbaut, in Fuß und Fels, in Himmel und Erde, bewirkt ungezwungen im Zusammenklang mit der Formengewalt einen aufjubelnd großartig kosmischen Gesamteindruck. Der Schöpfer dieses Bildes aber, der gewiß sonst heute zu den bedeutenderen deutschen Malern gehören würde, Albert Weisgerber, ist als Leutnant in dem berühmten bayerischen „Infanterie-Regiment List“ am 10. Mai 1915 bei Fromelles gefallen. — In demselben Jahre 1878 wie Weisgerber und wie Hofer ist auch Frau *Maria Caspar-Filsér* zu Riedlingen in Württemberg und ein Jahr darauf ihr Gatte *Karl Caspar* in Friedrichshafen geboren. Beide studierten an der Stuttgarter Kunstakademie, beide zeitweilig unter Ludwig Hertel, beide bildeten sich in München weiter, Frau Caspar-Filsér außerdem entscheidend in Paris. Karl Caspar ist Professor an der Münchener Akademie. Während die Schinnerer, Hofer und namentlich Weisgerber mehr als Übergangsmeister vom Impressionismus zum Expressionismus aufzufassen sind, vertritt das Ehepaar Caspar ausgeprägtesten Expressionismus. Freilich haben auch sie erst allmählich ihren Stil gefunden. Er ist von der Beuroner Schule ausgegangen (Teil I, S. 184) und dann unter den Einfluß der Greco, Marées und Cézanne geraten. Sie soll sich unter dem Einfluß ihres Gatten wie des Cézanne entwickelt haben. Während sie



Nördliche Sibylle von Karl Caspar 1923

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

sich als Landschafterin betätigt (Abb. 310) und dazu ihre Motive Deutschland wie Italien entnimmt, hängt er auch insofern mit Beuron und Greco zusammen, als er ein ausgesprochen religiöser Maler ist (Abb. 311). Während Weisgerber mit seiner „Mutter Erde“ noch dem Pantheismus gehuldigt hat, wird der ausgeprägteste Expressionist Karl Caspar wieder zum Maler und Erzähler biblischer Geschichten: Christus und Magdalena von 1910, Kölner Museum; Johannes auf Patmos 1911; Noli me tangere 1912, Magdeburger Museum; Jakob ringt mit dem Engel, Münchener Staatsgalerie; Die Frauen am Grabe Christi; Gang über das Gebirge; Weihnachts triptychon; Nördliche Sibylle 1923. Daß die beabsichtigte visionäre Wirkung dieser Gemälde aufrichtig und ehrlich gemeint ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Uns Älteren wird es freilich allemal noch nicht ganz leicht werden, der religiösen Malerei in expressionistischer Aufmachung zu folgen. Raum und Licht, Linien- und Luftperspektive gibt es nicht mehr. Die ganze Wirkung ist auf der Farbe und ihrer durch das Bild flutenden Bewegung aufgebaut: auf den Farbenflecken und gleichsam auf den Farbenbändern, die in kühnen Pinselzügen, in eigenartigen Durchkreuzungen und Verschlingungen durch das Bild hindurchzucken und so seinen Aufbau ergeben. Rot ist reichlich verwendet (s. Kunstbeilage). — In gewissem Sinne mit dem Heiligenmaler Caspar ist sein Zeitgenosse, der ekstatische Heiligenmaler Joseph Eberz (geb. 1880) von Limburg an der Lahn wesensverwandt. Er ging von der ursprümlichen und tief ernsten religiösen Malerei Giottos aus, bildete sich im Anschluß an den großen Anreger in technischer Hinsicht, den einstigen Mitbegründer der Dachauer Malerschule und jetzigen Akademie-Professor Adolf Hözel in Stuttgart weiter und schuf sich so seinen eigenen Stil. Er übertreibt die gleichsam geistigen Partien in den Gesichtern seiner dargestellten Personen und läßt die tierischen zurück treten: birnförmige Köpfe mit langgezogenem Mittelgesicht und kurzem Kinn (Passionsbilder in der Garnisonkirche zu Kaiserslautern). Der Krieg zeitigte 1917 seine Lithographien-Folge „Kämpfe“. — Gegenüber dem durch und durch malerisch empfindenden Eberz steht der mehr zeichnerisch stilisierende religiöse Münchener Maler der Gegenwart Karl Schwalbach (Abb. 312). — Endlich sei an dieser Stelle

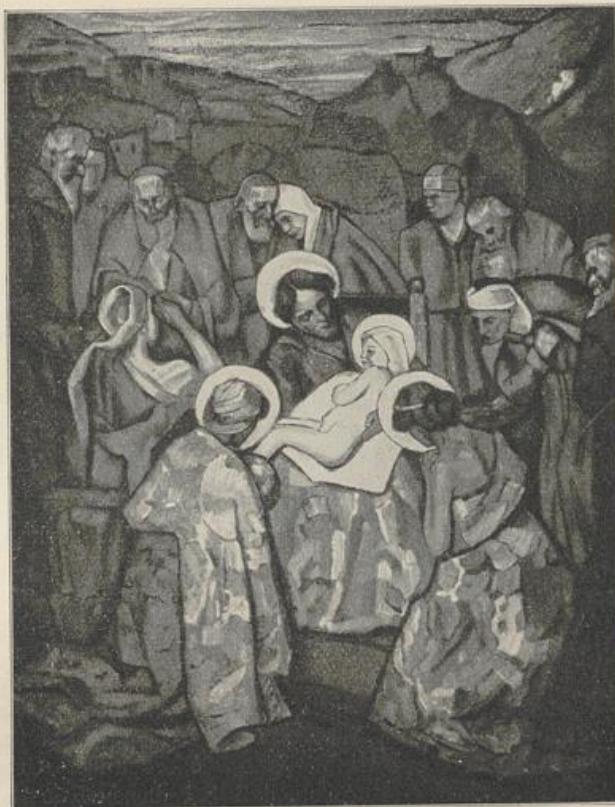


Abb. 313 Heiligenbild von Heinrich Eberhard
Nürnberg, Städtische Galerie
(Zu Seite 386)

Haaek, Die Kunst des 19. Jahrhunderts. II. 8. Aufl.

meint ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Uns Älteren wird es freilich allemal noch nicht ganz leicht werden, der religiösen Malerei in expressionistischer Aufmachung zu folgen. Raum und Licht, Linien- und Luftperspektive gibt es nicht mehr. Die ganze Wirkung ist auf der Farbe und ihrer durch das Bild flutenden Bewegung aufgebaut: auf den Farbenflecken und gleichsam auf den Farbenbändern, die in kühnen Pinselzügen, in eigenartigen Durchkreuzungen und Verschlingungen durch das Bild hindurchzucken und so seinen Aufbau ergeben. Rot ist reichlich verwendet (s. Kunstbeilage). — In gewissem Sinne mit dem Heiligenmaler Caspar ist sein Zeitgenosse, der ekstatische Heiligenmaler Joseph Eberz (geb. 1880) von Limburg an der Lahn wesensverwandt. Er ging von der ursprümlichen und tief ernsten religiösen Malerei Giottos aus, bildete sich im Anschluß an den großen Anreger in technischer Hinsicht, den einstigen Mitbegründer der Dachauer Malerschule und jetzigen Akademie-Professor Adolf Hözel in Stuttgart weiter und schuf sich so seinen eigenen Stil. Er übertreibt die gleichsam geistigen Partien in den Gesichtern seiner dargestellten Personen und läßt die tierischen zurück treten: birnförmige Köpfe mit langgezogenem Mittelgesicht und kurzem Kinn (Passionsbilder in der Garnisonkirche zu Kaiserslautern). Der Krieg zeitigte 1917 seine Lithographien-Folge „Kämpfe“. — Gegenüber dem durch und durch malerisch empfindenden Eberz steht der mehr zeichnerisch stilisierende religiöse Münchener Maler der Gegenwart Karl Schwalbach (Abb. 312). — Endlich sei an dieser Stelle



Abb. 314 Selbstbildnis von Oskar Kokoschka
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

Heinrich Eberhard's gedacht. Sein vielfiguriges Marienbild in der Nürnberger städtischen Gemälde-Galerie am Marienstor übt mit seinem linear und koloristisch streng symmetrischen Aufbau einen geradezu monumentalen Eindruck aus. Die Art, wie die einzelnen Figuren durch ihre Bewegungen zueinander in Beziehung gesetzt sind, ist wahr, echt und munter. Leider kann unsere Abbildung (Abb. 313) von all diesen Vorzügen keine rechte Vorstellung vermitteln, denn die ganze Bildwirkung gipfelt in dem herrlichen, an altdeutsche Meister wie an Glasmosaik erinnernden Farbendreiklang Grün, Rot, Gold. Dieses Bild wurde für würdig befunden, in dem Hauptsaal der ganzen Sammlung unter lauter koloristisch hervorragenden Gemälden Aufnahme zu finden, Feuerbachs großartiger Amazonenschlacht gerade gegenüber. Und niemand wird bestreiten, daß das Gemälde diesen seinen Ehrenplatz würdig behauptet hat.

Verfasser bekennt freudig, daß gerade dieses ausgeprägt expressionistische, wenn auch noch ruhig gehaltene Bild auf ihn einen unmittelbar mitreißenden Eindruck ausgeübt hat. Wenn wir die ganze oberdeutsche Gruppe noch einmal insgesamt überschauen, so ergibt sich, daß bei diesen Künstlern thematisch der religiöse Stoffkreis, technisch das Weiterbauen auf Cézanne, womit sich freilich mancherlei andere Anregungen kreuzen, einen verhältnismäßig breiten Raum einnehmen.



Abb. 315 Die Freunde von Oskar Kokoschka
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)

Gewiß werden wir noch den und jenen oberdeutschen expressionistischen Maler in andrem Zusammenhange besprechen müssen.

Gegenüber allen anderen Oberdeutschen nimmt der Maler und Graphiker Oskar Kokoschka²⁰⁶⁾ eine scharf ausgeprägte Sonderstellung ein. In dem uns von den Nibelungen her geläufigen Poechlarn an der Donau im Jahre 1886 geboren, begann er als Schüler der Kunstgewerbeschule in Wien, bildete sich dann selbständig weiter und wurde Professor an der Akademie in Dresden. Zweifellos gehört Kokoschka zu den begabtesten Malern der Gegenwart. Seine Fähigkeit, nicht nur durch den Gesichtsausdruck, sondern ebenso sehr durch die Gebärdensprache, eine Handbewegung, ja eine Gelenkbrechung zu charakterisieren, ist außerordentlich (Abb. 314). Auch seine Veranlagung im rein koloristischen Sinne, als Maler ist groß. Leider ist er nur — so scheint es mir wenigstens, andere urteilen freilich anders — auf einen Irrweg geraten. So oft ich mich bemüht habe, mich an der Hand von Abbildungen und Literatur in sein Wesen hinein zu finden, jedesmal, wenn ich vor das Original „Die Freunde“ im Kronprinzlichen Palais zu Berlin (Abb. 315) getreten bin, das als eines seiner Hauptwerke gilt, bin ich vor den durcheinander gequirlten, ja geklecksten Farben förmlich wieder zurückgeprallt. Dazu dieser erschreckende Mangel an Raumtiefe, diese souveräne Verachtung der Naturrichtigkeit an Köpfen und Gestalten. Bei Heiligenfiguren beruhigen wir uns vielleicht durch den im Unterbewußtsein vollzogenen Vergleich mit der byzantinischen Manier, allein bei so ausgesprochen zeitgenössischen Bildnisfiguren, wie denen des Kokoschka, wirkt die gewollte Urtümlichkeit erst recht verletzend. Die Zerrissenheit seiner künstlerischen Manier spiegelt vielleicht die Zerrissenheit der modernen Seele wider. So begab Kokoschka auch immer sein mag, ihm fehlt das Höchste und Letzte: die vornehme Einfachheit.

3. Die rheinische Gruppe

Von der Flächenmalerei des Matisse und der Franzosen überhaupt wurde die Frankreich benachbarte Gruppe der Rheinländer entscheidend beeinflußt. Raum und Licht haben hier als bildformende Werte aufgehört zu bestehen, Umriß und Farbfläche sind allein übrig geblieben.²⁰⁷⁾ Heinrich Nauen, geboren in Krefeld 1880, Schüler der Akademien zu Düsseldorf und unter Graf von Kalkreuth zu Stuttgart, Studienreisen nach Frankreich, Italien und England, tätig in Stuttgart, Berlin und im Rheinland, hat die Probleme von Matisse übernommen,



Abb. 316 Stillleben von Hans Purrmann 1909
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)



Abb. 317 Mädchen unter Bäumen von August Macke
Berlin, Kronprinzliches Palais

aber selbständig weiter gebildet. Er hält für einen Expressionisten verhältnismäßig stark am Naturvorbild fest (Bildnisse, Amazonen, Barmherzige Samariter). In der Linienführung tritt das Dreieck, die Zickzacklinie und der spitzige Umriß beherrschend hervor. Gerade die Spitzigkeit seiner Hände und Gesichter lässt auch an das Studium Grecos denken, wozu der seelische Gehalt seiner Bilder durchaus paßt. Für die Suermontsche Burg Drove in der Eifel hat Nauen Wandbilder gemalt. Hans Purrmann, geboren zu Speyer in demselben Jahre 1880, hat sich nach mehrjährigem Studium an der Münchener Akademie unter Stuck gleichfalls mehrere Jahre in Paris aufgehalten und ist daselbst zu Matisse in unmittelbare Beziehungen getreten. Nachher hat er Berlin zum Ort seiner Tätigkeit gewählt. Sein Stillleben vom Jahre 1909 im Kronprinzipalais daselbst, das wir hier in der Abbildung 316 bringen, bestehend aus einem Metallkrug, einem grünen Topf, Orangen und Zitronen und einer weißen Tischdecke mit stark sprechendem blauen Muster, das wahrhaft geschmackvoll zusammengestellt ist und dabei, trotzdem es sich rein aus Linie und Farbe aufbaut, einer gewissen Körperlichkeit nicht entbehrt, gefällt mir besser als die Bilder, die ich von seinem Meister Matisse selber gesehen habe. Weniger sagt mir der Stilllebenmaler und Landschafter Oskar Moll zu (geboren 1875 in Brieg, Professor an der Akademie in Breslau). Ein äußerst anmutiges und liebenswürdiges Talent, immer vom Standpunkt des Expressionismus aus betrachtet, war der Westfale August Macke (Abb. 317). Er wurde 1887 zu Meschede geboren, begann in Düsseldorf, wurde Schüler Corinth's in Berlin, unternahm Studienreisen nach Italien, Paris, wo er die entscheidenden Anregungen von Matisse und dessen Vorbild Cézanne empfing, und auch nach Tunis. Vorübergehend geriet er in den Bann Kandinskys in München. In München, in Rom, be-

sonders aber in Bonn war er tätig, wo heute noch die Sammlung Erdmann-Macke von ihm zeugt. Berühmt und ausgezeichnet gut ist das Bildnis, in dem er seinen Freund, Malerkollegen, Kriegs- und Todeskameraden Marc verewigt hat (Abb. 318). „Hoch über dem Leben schwebt die Idee, die Kunst“, äußerte er sich. „Es besteht ein Kampf zwischen Leben und Kunst. In deinen stillen Stunden befriere die Kunst in die Form“ (Woermann). Am 26. September 1914 ist August Macke bei Perthes-les-Hurlus gefallen. — Während die genannten Maler von Matisse entscheidend beeinflusst waren, erinnert der sympathische und kindlich originelle Georg Schrimpf in der Wirkung seiner Landschaften, Bildnisse und sonstigen Bilder an den sympathischen französischen Maler André Derain. Schrimpf streicht seine saftig grünen, hellblauen, gelben und rosa Farbenflächen nichts weniger als pastos, vielmehr sehr dünn hin und erreicht dadurch wie durch seine wohlüberlegt divergierenden und konvergierenden Linien trotz vollkommenen Verzichtes auf Naturrichtigkeit, freilich ohne ihr wie andere Expressionisten geradezu ins Gesicht zu schlagen, eigenartig angenehme Wirkungen (Abb. 319).



Abb. 318 Bildnis Marc von August Macke
Berlin, Kronprinzliches Palais

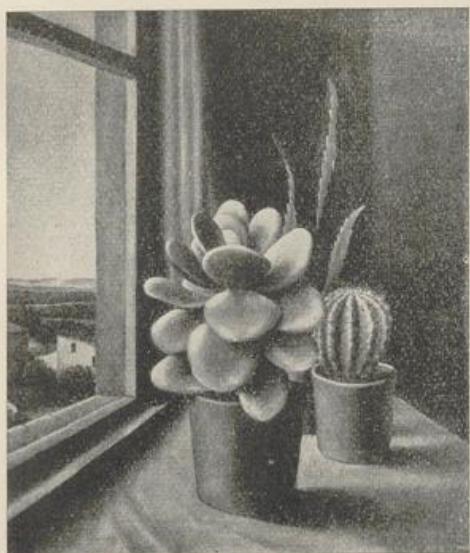


Abb. 319 Kakteen von Georg Schrimpf
(Aus der Darmstädter Kunstschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)

4. Die Kubisten

Den Kubismus vertritt in deutschen Landen wohl am entschiedensten und bedeutendsten Lyonel Feininger, der bereits 1871 und zwar in Neuyork geboren wurde, an der Gewerbeschule in Hamburg und an der Berliner Kunstakademie studierte und jetzt selber Professor am Staatlichen Bauhaus in Weimar ist (Abb. 320). Als Kubist ist Feininger von Picasso ausgegangen, allein er ist überhaupt erst verhältnismäßig spät zur Malerei gekommen, er war ursprünglich Musiker. „Das strenge Klanggefüge Bachscher Musik erfüllt ihn beim Arbeiten“, so schreibt Justi. Und es ist dies keine leere Redensart. Wenn man sich den harmonischen Farbenklängen, dem harmonischen Licht- und Liniengefüge der Feiningerschen Gemälde hingibt, ohne sich um den dargestellten Gegenstand weiter groß zu kümmern, so empfängt

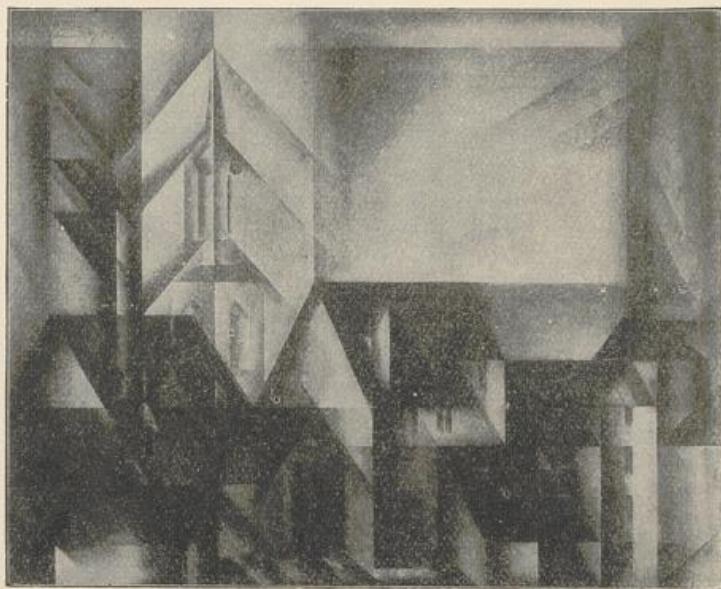


Abb. 320 Teltow von L. Feininger
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)

man in der Tat einen geradezu musikalisch wirkenden, angenehmen Eindruck. Neben Feininger seien als Kubisten genannt *Adolf Erbslöh* (1881 gleichfalls in New York geboren), der Münchener Maler und geborene Karlsruher *Alexander Kanoldt* (geb. 1881), der Sohn des Landschaftsmalers Edmund Kanoldt, der Rheinländer *Karl Mense* (geb. 1886) und *Paul Seehaus* (1891–1919). Gerade bei Seehaus

machen sich bisweilen die byzantinischen Anklänge innerhalb des modernen Expressionismus sehr stark bemerkbar. Paul Seehaus sei *Richard Seewald* an die Seite gestellt, im Jahre 1889 in Arnswalde in der Neumark geboren, Autodidakt, tätig in München, Maler, Aquarellist, Radierer, Holzschnittkünstler, Kartonzeichner für Glas-



Abb. 321 Vor dem Maskenball von Max Beckmann
(Aus „Max Beckmann“ von Kurt Glaser, Meier-Graefe, Hausestein und Fraenger)
München, Verlag Piper

gemälde, ein sympathisches Talent, der es bei all seiner souveränen Behandlung des Naturvorbildes versteht, seine Linien wahrhaft singen und klingen zu lassen. — Dagegen setzt den Kubismus des Picasso aus dessen übelster Zeit *Johannes Molzahn* fort.

Darf man den Maler und Graphiker Max Beckmann²⁰⁸⁾ auch als Kubisten ansprechen? — Er ist so eigenwüchsig und selbständige, daß er aller Eingliederung in irgend ein Schema, irgendeine Künstlergruppe spottet. Zwar erinnert mich die Formengebung seiner Köpfe in etwas an Kokoschka, seiner Hände noch mehr an Paula Modersohn-Becker. Sowenig wie Kokoschka erkennt er Luft- und Linien-Perspektive. Allein all dies liegt doch wohl nur an der Stilgemeinschaft des Expressionismus der Gegenwart überhaupt. Darüber hinaus ist Beckmann unvergleichlich. Ein Mensch ganz für sich. Ein Mann aus einem Gusse.

Beckmann wurde zu Leipzig im Jahre 1884 geboren, studierte an der Weimarer Kunstschule, bildete sich in Paris wie in Florenz weiter und ist gegenwärtig in Hermsdorf bei Berlin tätig. Wenn man einen Band Beckmann durchblättert hat, wird es einem wüst und schal im Kopf. Man möchte meinen, es gäbe in der Welt nur noch Berlin N und Berlin O, nur noch 4. Stockwerke in Hinterhäusern, Kahlaum-Stuben, Artisten, nur noch Verbrechen und Tod, aber keinen lieben Baum, keine grüne Wiese und keine menschliche Güte mehr. Er erzählt uns seine furchtbartesten Traumgesichte, aber mit einer peinlich quälischen Deutlichkeit und Handgreiflichkeit. In dieser Klarheit und Knappheit der Darstellung erinnert er an die Altdeutschen, und er soll selber ausgerechnet den Mälesskircher als seinen künstlerischen Ahnherrn verehren (vgl. Lübke-Semrau, Bd. III). Er erinnert aber auch an den altniederländischen Spukmaler Brueghel, andererseits wieder an E. Th. A. Hoffmann (Abb. 321). Beckmann ist vielleicht der stärkste, jedenfalls der furchtbarteste und entsetzlichste unter allen Expressionisten der Gegenwart. Seine Adam- und Eva-Gestalten stellen den Gipfel grausamster Gräßlichkeit dar. Und nun ist



Abb. 322 Der Turm der blauen Pferde von Franz Marc
Berlin, Kronprinzliches Palais
(Aufnahme Verlag Julius Bard, Berlin)



Abb. 323 Bildniszeichnung von Ludwig Meidner

es das Merkwürdige und schier Wunderbare, daß in das Schaffen dieses Malers, der nur das Charakteristische, so wie er es sieht, und niemals das Schöne sucht, dennoch ein Strahl verklärender Schönheit durch seine „hellen, reizenden, blumigen“ Farben hereinströmt: „Rosa, Ultramarin, Papageiengrün, Zitronengelb“ (Hausenstein).

5. Unter russischem Einfluß

Unter russischem Einfluß, insbesondere dem des Kandinsky, mit dem er gemeinsam 1912 den Blauen Reiter herausgab, stand der Münchener Franz Marc (1880—1916), dessen Bildnis von seinem Freunde August Macke soeben erwähnt wurde. Franz Marc war außer in München auch in Sindelsdorf und in Ried in Oberbayern tätig. Er war der Sohn des Malers Wilhelm Marc und hatte an der Münchener Akademie unter Hackl und Wilhelm Diez (vgl. Teil I S. 278) studiert. Den entscheidenden Einfluß aber scheint Kandinsky auf ihn ausgeübt zu haben. Dabei ist uns Marc entschieden mehr als Kandinsky. Er war kein abstrakter Snobist,

sondern ein warmer, tief innerlicher Mensch, von glühender Liebe zu den Tieren erfüllt, in deren Darstellung er sein kurzes Leben zugebracht hat. Es wird glaubwürdig versichert, daß Marc dabei auch von unserem herrlichen altdeutschen Meister des beginnenden 16. Jahrhunderts Hans Baldung Grien (vgl. Lübke-Semrau, Bd. III) entscheidende Einflüsse empfangen habe. Und wenn man Beider Pferdedarstellungen miteinander vergleicht, dürfte es einem in der Tat nicht unmöglich erscheinen, eine Verbindungsline zu ziehen. Freilich, diese erfrischende Unmittelbarkeit, die uns an den Holzschnitten Baldungs beglückt, wie sie nur aus engem Anschluß an die individuelle Natur hervorquillt, suchen wir bei dem späteren, unter dem Einfluß des Kandinsky geratenen Marc vergeblich, der sich von ursprünglich naturnaher Wiedergabe der Tiere zu einer immer mehr und mehr typischen Auffassung entwickelt hat. Er gab schließlich nicht mehr Pferde, sondern, wenn der expressionistische Ausdruck gestattet ist, gleichsam das Pferdige, dieses aber zimmerte er in festgefügten Formen und kräftiger Farbensprache vor den erstaunten Augen des Beschauers auf. Betrachtet man nun Baldungs Blätter genauer, so erkennt man auch dort in organischer und unlöslicher Verbindung mit der individuellen Wiedergabe der Tiere einen ausgeprägten Stilwillen und eine geschickt versteckte, aber deswegen nicht weniger vorbedachte Komposition. Wir bringen von Marc sein Hauptwerk, das unter dem Namen „Der Turm der blauen Pferde“ berühmt geworden ist (Abb. 322). Am 4. März 1916 ist Franz Marc vor Verdun den Helden Tod fürs Vaterland gestorben. — In Marcs Kreis des Blauen Reiters in Sindelsdorf bei München war einst auch der Krefelder Heinrich Campendonk eingetreten, der seinen Meister übersteigern sollte und sich in grellen Farbenorgien bei überwiegendem Rot austollt, wobei er stark an die Negerkunst erinnert. — Wie Marc von Kandinsky, wurde der Schlesier Ludwig Meidner, geboren 1884 in Bernstadt, von Marc Chagall beeinflußt. Meidner ist hauptsächlich Bildnismaler und Bildnisradierer (Abb. 323). Malte Chagall „Ich und das Dorf“, so Meidner „Ich und die Stadt“. Wir erblicken im Vordergrunde ganz unten am Bildrande ein merkwürdig eckig umrissegnes schnurrbürtiges Männangesicht, gerade von vorn aufgenommen, aber schräg in die Bildfläche hineingesetzt, und wie in tiefem Nachdenken in die rechte Hand gestützt, wovon man drei oder vier eckig gekrümmte Finger gewahrt. Rings um den Kopf in kleinem Format eine Fülle von schiefstehenden Häusern,



Abb. 324 Kleine Störung von Georg Groß

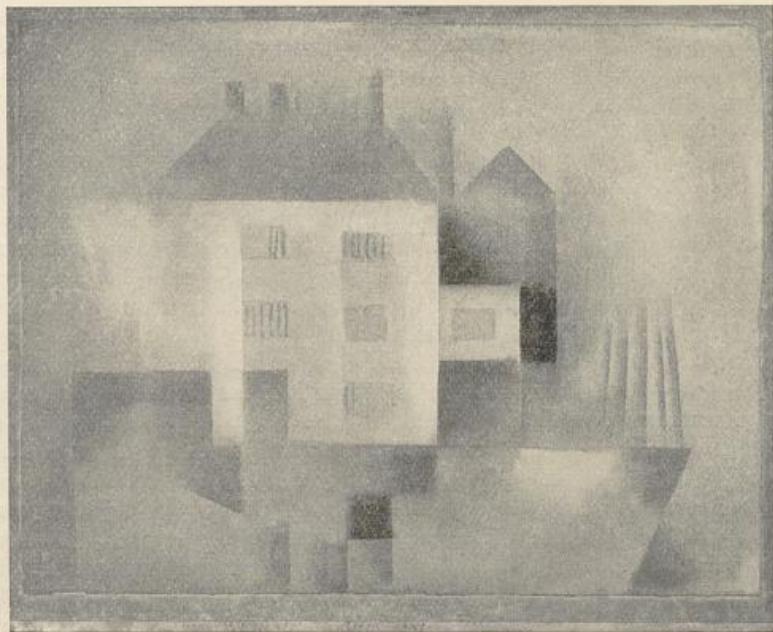


Abb. 325 Landschaftliches Häusermotiv von Paul Klee

Kirchen, Türmen in wüstem Durcheinander. — Zweifellos außergewöhnlich talentiert ist *Georg Groß* in Berlin (Abb. 324). Er begibt sich auf das politische Gebiet in kommunistischem Sinne und darf daher auch politisch beurteilt werden. Wie vorm Kriege der Simplizissimus an Heer und Staat, so versündigt jetzt er sich gelegentlich an der Reichswehr wie an der Erinnerung an den Weltkrieg. Formal ist er vom russischen Futurismus, ähnlich wie Meidner, ausgegangen und, wie es scheint, schließlich mit seinen Klotzköpfen in den Bann des Giorgio de Chirico geraten. Kandinskys absolute Malerei aber setzte der vielgerühmte *Paul Klee* fort. Paul Klee wurde im Jahre 1879 in Bern geboren, war Schüler Stucks in München, unternahm Studienreisen nach Italien und Frankreich und ist am Staatlichen Bauhaus in Weimar tätig. Klee ist der Kleinmeister unter den Expressionisten, der sich in Arbeiten ganz geringen Formates ausspricht, hauptsächlich Zeichner und Aquarellist. Er wird als ein selten zarter, durch und durch musikalischer Mensch geschildert. Wie die Töne der Musik unmittelbar das Herz des Menschen rühren, so sucht Klee durch Farbentöne, durch Farbenklänge in beinahe oder gar gänzlich gegenstandsloser Malerei unmittelbar zu wirken (Abb. 325). Über Klee hinaus gehen unter dem Einfluß von Kandinsky und Chagall zugleich in ihren tollen Versuchen unsere Jüngsten vom Schlage der *Willy Baumeister* und *Georg Muche*. — Im Gegensatz zu dem Lyriker Klee ist *Oswald Herzog*²⁰⁹⁾ Dramatiker. Er hat die absolute Malerei noch konsequenter durchgeführt und vertritt zugleich die „absolute Plastik“, indem er auf jeglichen Anklang an die organische Natur verzichtet, sich als Maler in rein geometrischen Gebilden, in Lineamenten wie im Licht- und Schattenspiel, als Bildhauer in rein kubischen Formen ausspricht. Er knüpft zugleich an den italienischen Futurismus an, der seinerseits auf dem Neo-impressionismus beruht, indem er — Herzog — das langgestreckte Prisma besonders bevorzugt. Daß seinen Hervorbringungen eine gewisse Dynamik eigen ist, wer wollte es leugnen, den aber möchte ich sehen, der Herzogs Malereien



Abb. 326 Katastrophe von Oswald Herzog

und Bildnereien auch ohne Unterschrift als „Ich“, „Begeisterung“, „Kraft, Freud“ und Leid“, „Katastrophe“ (Abb. 326) auszudeuten vermöchte. Damit scheint der Höhe- und Endpunkt der von Marées und Cézanne ausgegangenen, weitverzweigten, äußerst mannigfältigen expressionistischen Bewegung der Gegenwart erreicht. Und dennoch hat man auch noch darüber hinaus gestrebt, im Bild schließlich auch noch den Bildcharakter geopfert und kleine Stücke von Papier, Holz, Kork, Zeug, Metall, Glas zu Rechtecken, Quadraten, Kreisen u. dgl. zusammengeleimt und zusammengeagelt. Auch solche „Künstler“ bezeichnen sich noch stolz mit einem schönen Fremdwort als Konstruktivisten. Als Vertreter dieser „Richtung“ sei Kurt Schniffer genannt. In diesen ganzen wilden Wahnsinn hat schließlich Oskar Schlemmer durch Symmetrie und Geraadlinigkeit wieder Methode zu bringen gesucht, z. B. in seinem Machwerk „Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen“, das die Linie Picasso, Molzahn fortsetzt, und sich damit den Ehrentitel des Vertreters eines neuen „hohen Klassizismus“ erworben. Ich gestehe, daß ich alle diese noch über Klee hinausgehenden Strebungen glatt ablehne.

Der Expressionismus liege im Sterben — der Expressionismus sei bereits tot, so kann man es gegenwärtig — im Jahre 1925 — überall vernehmen. Er hätte dann nicht lange gelebt, soweit wir das Geburtsjahr des Expressionismus in der deutschen Malerei richtig auf 1906 angesetzt haben. Dürfen wir uns seines Todes wahrhaft erfreuen? Trotz aller krankhaften Ausartungen darf dennoch nicht das dieser Bewegung eigene gesunde Streben übersehen werden, die Seele im Kunstwerk wieder zum Ausdruck zu bringen. Eine Rückkehr zum Klassizismus mag für die romanischen Völker recht und am Platze sein. Uns Deutschen würde sie nicht frommen. Vielmehr steht uns zur Gesundung nur ein Weg offen, Rückkehr zur Natur, so wie sie Nauen neuerdings anstrebt, und eine innige Versenkung in unser ureigenes Volkstum. Der Expressionismus schwankt und pendelt zwischen deutschem Idealismus und russischem Bolschewismus hin und her. Hoffen wir, daß jener über diesen endgültig den Sieg davontragen möge.

Bildnerei

An die Spitze der expressionistischen Bildnerei der Gegenwart wird Aristide Maillol (geb. 1861) gestellt nach Geburtszeit und Entwicklungsstufe. Er war der

erste, der andere Wege einschlug als Rodin.²¹⁰⁾ Und Rodin selbst war es, der ihm den Pfad zur Unsterblichkeit bahnte, indem er im Jahre 1903 seiner „sitzenden Frau“ einen Ehrenplatz in der Pariser Ausstellung, dem „Salon“, einräumte. Bis Maillol so weit durchgedrungen war, hatte er innerlich und äußerlich eine reiche und mannigfaltige Entwicklung hinter sich. Maillol ist ein Kind des Südens. In Banyuls-sur-Mer in Roussignol am Fuß der Pyrenäen am blauen Mittelländischen Meer²¹¹⁾ hat er das Licht der Welt erblickt. Von Sonne und Wein singt er heute noch zur Laute. Und in das Land der Sonne und des Weins kehrt er heute noch zur Erholung allwinterlich ein. Seine Persönlichkeit und seine Kunst ist durchaus südländisch romanisch. Eine glückliche künstlerische Sinnlichkeit ist ihm eigen. Er vermag sich für alles in der Natur zu begeistern: den Kieselstein, ein Stückchen Erde, den Glanz des Metalls, insbesondere aber den weiblichen Körper, den er rein animalisch, ohne die ihm innenwohnende Seele, auffaßt und wiedergibt, die säulenhaft starken Beine, den weichen geschmeidigen Leib, die wundervolle Brust, den herrlichen Rücken. Der Kopf tritt dem gegenüber an Bedeutung ganz zurück. Mit der Begeisterung für alles, was Natur heißt, verbindet Maillol natürliches Gefühl für die Form. Um Natur in Form umzusetzen, bedarf es neben der angeborenen Begabung der handwerklichen Tüchtigkeit, der unser Künstler dieselbe Hochachtung wie der mittelalterliche Mensch entgegenbringt, dem Werkzeug wie dem Werkstoff. Er preßt sich selbst aus Pflanzen und Baumrinden seine reinen Farben und erfindet neue Mischungen zum Modellieren. So wenig er sich mit der Begeisterung begnügt, sondern ein wahrhaftiges Können anstrebt, so wenig beschränkt er sich auf bloße Skizzen, vielmehr ist er auf Fertigstellung bis zur Glättung bedacht, um so mehr, als er in ausgesprochen kleinem Format zu arbeiten pflegt.

Dieser moderne expressionistische Bildhauer hat in der akademischen Malerschule Cabanel's (Teil I, S. 238) begonnen und außer Bildern auch einige Stein-drucke und Holzschnitte gefertigt. Unter dem Einfluß von Holzschnitzereien, Terrakotten und Kartons zu Gobelins von der Hand Gauguins (S. 355), der ihm zugleich Cézanne vermittelte, ist Maillol auf seine gewebten Teppiche gekommen, die sich von allem Anfang zwischen den Pariser Fabrikwaren durch ihre reinen, von dem Künstler eben selbst hergestellten Farben auszeichneten. Erst im Anblick griechischer und altägyptischer Bildnerei entdeckte er selbst in sich den Bildhauer. Im Jahre 1896 stellte der nun 35jährige seine ersten plastischen Versuche an. Sein Streben ist auf das Einfache, Große gerichtet. Sein Maler-Freund Emile Blanche will ihn mit der gotisch-französischen Bildnerei des 13. Jahrhunderts zusammenbringen, der andere, Maurice Denis, der Maillol einen schönen Aufsatz in der deutschen Zeitschrift Kunst und Künstler gewidmet hat, denkt an die Altägypter und die Griechen. Und letzterer hat unseres Erachtens recht, denn Maillol ist durchaus im südländisch-romanischen Wesen, in der frohen Sinnlichkeit, im Kultus der Form verwurzelt und trägt auch nicht die geringsten spiritualistisch nordisch-germanischen Züge. Das Große und Ganze, das formal Vollendete, wird durch Verzicht auf reizvolle Einzelheiten angestrebt. Immer wird mit Beziehung auf Maillol das Wort Synthese gebraucht. Seine Gestalten wirken blockartig, die Kompositionen sind scharf gewinkelt. Die Senkrechte, die Lotrechte, die ausgesprochene Diagonale bestimmen sie. Statt drei oder vier kleiner Formen sucht Maillol, Ingres' Rat befolgend, eine einzige große zu geben, verbindet weite Flächen mit stark ausladenden Rundungen und gelangt so schließlich zu Kugel und Zylinder, erweist sich mithin als Vorläufer der Kubisten. Wie einst Dürer und manch anderer, glaubt er an einen Schönheitskanon des menschlichen Körpers wie an feste Kompositionsgesetze. Aus dem vielfältig Individuellen sucht er das ewig gültige Typische in wenige klare Formen zusammenzuziehen. In dieser Weise strebt der von Hause

aus naturbegeisterte und künstlerisch sinnliche Südländer nach Stil. Aber er sieht sich so gezwungen, gerade die feinsten und zartesten Reize der natürlichen Bildung, wie die Gliederung der Gelenke, den Übergang vom Bein zum Fuß, vom Arm zur Hand, insbesondere aber die reiche Fülle der das menschliche Antlitz modellierenden Formen ganz auszulassen. Seine Gesichter wirken wie erstorbene Masken oder richtiger: embryonal unentwickelt. Der deutsche, der nordische Mensch wird an dieser halb sinnlichen, halb abstrakten, immer aber rein formalen Kunst auf die Dauer kein Genüge finden (Abb. 327).

Gerade das Gegenteil von Maillol ist *Georg Minne* (geb. 1866 in einem Dorfe nächst Brügge²¹²), natürlich innerhalb der allgemeinen Stilverwandtschaft der expressionistischen Kunst unserer Gegenwart. Auch er strebt nach Stil. Auch er hat Stil. Aber sein Stil besteht in einer Besiegelung der Natur, bzw. in der Versinnlichung des Seelenlebens. Es ist der Geist, der sich den Körper schafft. Nächst der urdeutschen Stadt Brügge geboren, die noch zum deutschen Reiche gehörte, als sie ihre Glanzzeit erlebte und ihr bedeutendster Künstler Jan van Eyck ihre Gassen durchschritt, ist Georg Minne ganz Vlaame, Nordländer, Germane, „gotischer Mensch“. Die Gotik hat sich in ihm neu offenbart. Nicht an Äusserlichkeiten des einstigen Bau- und Kunstsstils lehnt er sich an. Aber ihr Geist erfüllt ihn. Die gotische Linie ist die Senkrechte, die Linie der Feierlichkeit, sie bestimmt auch Minnes Kunst. Seine Gestalten sind schlank, überschlank, sie pressen die Arme an den Leib, recken und sehnern sich nach oben, nach dem Himmel. Gotisch ist eckig und hager, sehnig und muskulös, fleischlos, schmal und von innerer Bewegung erfüllt. Gotisch ist Leid und Schmerz und Mitgefühl und Gedanken an den Tod. Gotisch ist das Geheimnisvolle und das Erhabene. Gotisch ist aber auch die Betonung des Tektonischen, des Architektonischen, des Organischen. All dies kehrt in Minnes Werken wieder. Gotisch ist aber auch die Freude an der Einzelheit, die Versenkung in jedes kleinste Wunder des in der Schöpfung

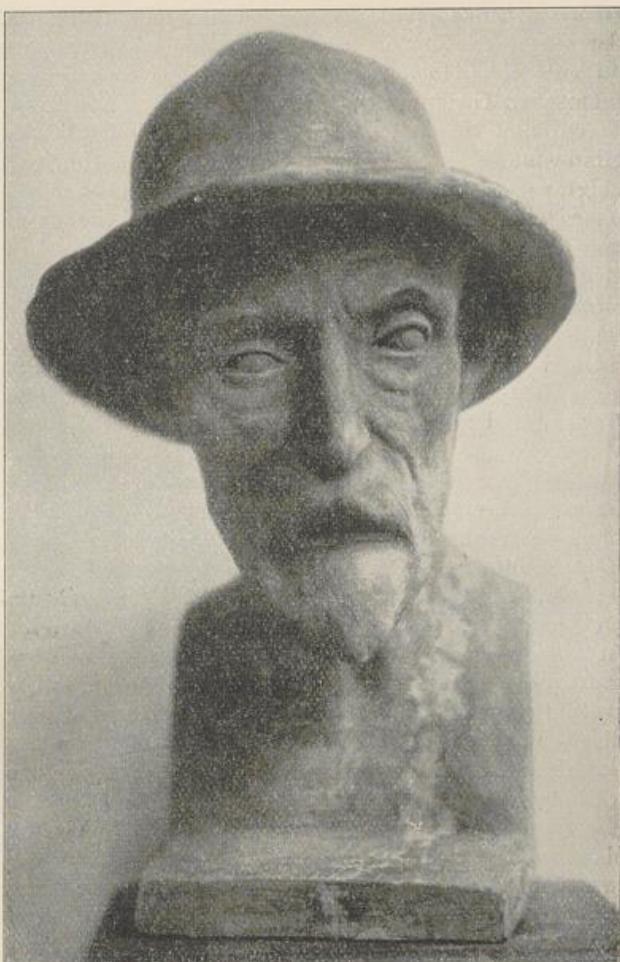


Abb. 327 Mann mit Hut von Aristide Maillol
(Aus der Darmstädter Kunstzeitschrift „Deutsche Kunst u. Dekoration“)

wirksamen Schöpfers. Es ist oft ein Genuß, sich in die Wiedergabe der Gliederung, der einzelnen Glieder, der Finger wie der Zehen eines Knabenkörpers von Minne zu versenken. In der Hinsicht verhält er sich zu Maillol, seinem südländisch romanischen Gegenpol auf gleicher Stilstufe wie Hubert und Jan van Eyck zu Masaccio und Masolino. Maillol schwelgt in der Wiedergabe üppiger Frauenleiber, Minne modelliert asketische Jünglings- und Knabenkörper. Und wenn er Frauen zeigt, so haben sie nichts Verführerisches an sich, sondern sind in Leid versunken oder stecken in Nonnenkutten, so daß wir entweder ein schmerhaftes, entsagungsvolles Antlitz oder gleich überhaupt keines zu sehen bekommen. Und selbst eine Badende übt bei Minne kaum einen Liebreiz aus. Minne schafft, wie Maillol in Bronze, in Holz, charakteristischer Weise in Eichenholz, hauptsächlich aber doch in Stein, in Kalkstein, besonders in Marmor. Auch seine Werke sind in kleinem Format gehalten, aber sie wirken groß und monumental und selbst ein Rodin vermutete nach Lichtbild-Wiedergaben gewaltige Maßstäbe. So ist Minne als echter Gotiker und als ausgesprochen germanischer Künstler, wie unser Dürer, wie Jan van Eyck und Unzählige ihrer und unserer Landsleute, gerade im Kleinen groß. Ein Zug einfacher Wucht erfüllt seine Kunst.²¹³⁾ Neben der Gotik enthält sie auch etwas Altägyptisch-Urtümliches. Der Sitz und der Mensch darauf, der stehen gebliebene Werkstoff rings herum oder dahinter oder darunter und der daraus zur Form gewordene Mensch gehören blockartig zusammen und bilden eine künstlerische Einheit miteinander. Man sagt, Minnes Gestalten bedürfen der Anlehnung an Architektur. Mir scheint vielmehr, sie bedürfen deren nicht, sie sind selber Architektur. Scharf gewinkelt, auch in der Binnen-Modellierung, wie z. B. die Halsmuskeln rechtwinklig aufs Schüsselbein stoßen, stehen, sitzen oder liegen sie in unerschütterlicher Festigkeit da. Das Kunstmittel der Symmetrie und der Parallelität dient dazu, den Eindruck der Feierlichkeit, Erhabenheit, Strenge, um nicht zu sagen: der Kirchlichkeit zu verstärken. Einen Arm wie den anderen stützt die Nonne in ganz gleicher Weise auf. Knaben knien um und auf der Schale des berühmten Brunnens, der eine wie der andere. Nicht der geringste Versuch, durch Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit zu ergötzen, stört die geschlossen einheitliche Großartigkeit. Wenn irgend jemand, hat sich Georg Minne zu Stil im wahrsten Sinne des Wortes hindurchgefunden. Das ihm angeborene Genie hat ihm den Weg gewiesen.

Geboren war er als Sohn eines schlichten Landmannes, der aber — sonderbarer Weise — seine Herkunft auf Karl V. zurückführte. Er besuchte die Akademie in Gent und Brüssel unter van der Stappen und begann seine künstlerische Tätigkeit mit Graphik, Zeichnungen und Holzschnitten, Illustrationen zu den Werken seiner gleichgestimmten vlämischen Landsleute. Jahrelang litt er mit Weib und Kind im eigentlichen Sinne des Wortes Hunger. Für die damalige Zeit, die 1890er Jahre, entwirft der Leiter der „Wiener Werkstätte“, Fritz Waerndorfer, selbst Besitzer von Plastiken, Zeichnungen und Skizzenbüchern Minnes, folgende Schildereiung von ihm: „... ein in den Gliederverhältnissen wohl gut, aber klein gewachsener und linkischer Mann. Sein weichflächig sanftes Antlitz war blaß und von blondem Haar und Bart kräuselig umrahmt, trug aber eine spürende kräftige Nase und in trockenem Glanze tiefblickende Augen hinterträumerisch halbgeschlossenen Lidern. Ein Zeichner und Bildhauer, kaum bekannt von den Künstlern Brüssels, lebte er seit Jahren in einer ärmlichen Behausung... am Rande der belgischen Residenz. Sein zaudernd abgerissenes Sprechen, ... sein rasch verhuschendes, scharfliniges Lächeln oder kurzes, stoßweises, gleichsam plötzlich aufkollerndes grimmiges Lachen und sein unbeholfenes Gehaben gewannen ihm anfänglich nicht viel Zuneigung.... Nur wer aufmerksamer hinsah und sich auf Minnedeutung verstand, gewahrte die Merkmale einer zwar unmitteilsamen, aber wahrhaften Güte und den stillen und zähen Willen eines der Aufopferung fähigen Heroismus...“

Später siedelte er sich in dem Dorf Laethem-St. Martin an. Man denkt unwillkürlich an den ihm in mancher Hinsicht wahlverwandten Normannen Jean François Millet. Im Jahre 1901 wurden seine Werke in stilentsprechender Aufmachung in der Sezessionsausstellung in Wien gezeigt. Damit war Minne durchgedrunnen.

Die Gruppe der Künstler, die grundsätzlich jede Tradition ablehnen, findet ihren stärksten Ausdruck in Archipenko (geb. 1887), der, seiner Geburt nach Russe, in seiner Kunst stets etwas Asiatisch-barbarisches verkörpert. Dabei vereinigt er in sich die ganze Bildungs- und Anpassungsfähigkeit des primitiven Menschen mit dessen animalischer Lebenskraft. Zu Studienzwecken in Paris, widerstrebt ihm die fremde Kultur, die seinem Stilideal nicht entsprach, und er lief davon. Nun begann in ihm das Grübeln und tastende Suchen nach dem Ausdruck seines Wesens und seiner Zeit und er probierte sich in den verschiedensten Stilen: ägyptisch, gotisch, griechisch. Dabei bewies er eine solche Einfühlungskraft, daß diese Arbeiten die verblüffendsten Fälschungen darstellen. Langsam prägt sich dann in seinen Werken seine Natur aus, ganz russisch-barbarisch, durchaus unantikisch. Saftstrotzende Formen wälzen sich in dumpfer Kraft und Sinnlichkeit; die Gestalten sind alles Eigenpersönlichen entkleidet, wissen von gewaltigen Leidenschaften, werden regiert von einem überpersönlichen, metaphysischen Rhythmus. So führen sie bald traurig, bald ausgelassen heiter, bald brünstig oder heroisch ein tierhaft-körperliches Dasein. Dieser ersten Schaffensperiode Archipenkos entstammen Arbeiten wie die Frau mit dem Kinde (1909), die Kniende (1910). Schon vor 1914 treten stark abstrakte Formen auf, mit diesem Jahr jedoch setzt ein starkes Geometrisieren ein, das zur völligen Formzertrümmerung führt. Zugleich befaßt sich der Künstler mit dem Problem der Luftmodellierung, der Einbeziehung der Luftzwischenräume in die künstlerische Kalkulation, wenn auch in ganz anderer Weise wie Rudolf Belling (vgl. unten).

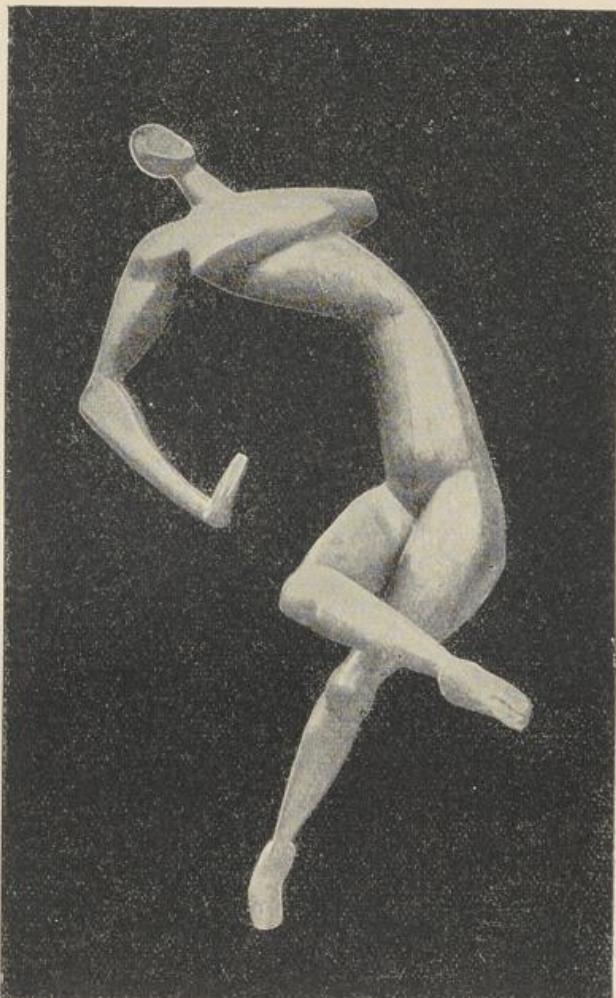


Abb. 328 Roter Tanz von Alexander Archipenko
(Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“ Berlin)



Abb. 329 Mommsenstatuette von Walter Lobach
Berlin, Nationalgalerie

lerei zu bezeichnen. Auch die Skulpturmalerei verdankt ihren Ursprung Archipenko. Es ist dies eine Verbindung von Relief und Malerei, die die Möglichkeit gibt, unter jeder Verkürzung von rechts oder links ein zwar wechselndes, aber formal vollendetes Bild zu haben. Auf viele junge Künstler hat Archipenko lange großen Einfluß ausgeübt. Heute jedoch verfolgt die Plastik andere Ziele, strebt nach Geschlossenheit, Einfachheit, Klarheit im Ausdruck. Zugleich sucht man wieder aus Eigenem zu schöpfen und löst sich damit nicht nur von artfremden Vorbildern, sondern vor allem aus der gefährlichen und schmachvollen Sklaverei fremder Geistigkeit.

Wie weit sich die expressionistische Plastik dieser Art vom Naturalismus entfernt hat, zeigt ein kurzer Blick auf die kleine Mommsenstatuette von *Walter Lobach* (Berlin, Nationalgalerie). Auch dieser Künstler wollte die Geistigkeit, das Wesen des greisen Gelehrten ausdrücken, aber er bedient sich naturalistischer Mittel. Diese Kleinplastik wird jedem etwas geben können, und sei es nur durch die Freude an der feinen Behandlung des Stofflichen, an der Liebenswürdigkeit der Detaildarstellung.

Mehrere expressionistische Plastiker haben sogar ihren Anfang im Naturalismus genommen, so *Georg Kolbe* (geb. 1879), der lange unter Rodins Einfluß gestanden ist. Er wollte ursprünglich Maler werden. Erst mit 21 Jahren schwenkte er zur Plastik um, eignete sich in dreijährigem, eifrigem Studium in Rom als Autodidakt die Grundlagen der Bildhauerei an und bildete an den Meisterwerken der Vergangenheit, vor allem der Antike, sein Formgefühl. Bei dem anschließenden Aufenthalt in Paris geriet er unter den Einfluß Rodins und man erkennt deutlich, wie sein an der Antike geschultes, plastisches Empfinden damit in Zwie-

Tanzgruppen beginnen ihn zu interessieren, an denen er ohne Rücksicht auf Naturmöglichkeit das Gesetz ihres Baues und den Rhythmus ihrer Funktion zu verdeutlichen sucht. Bald jedoch tritt die reine Abstraktion in den Vordergrund. Nach außen runde Formen werden dachrinnenartig nach innen gewölbt, der Kopf wird weggelassen oder von einer durchbrochenen verbogenen Scheibe ersetzt, aus abstrakten Teilen werden scheinbar willkürlich abstrakte Formen zusammengesetzt, nur selten klingen noch entfernte Erinnerungen an menschliche Formen auf (weibliche Figur, 1920). Es ist ein scheinbar ziel- und sinnloses Spielen mit allem, was Form heißt, aber wenn man die wirklich ausgezeichneten weiblichen Aktstudien des Künstlers kennt, wird man doch davon Abstand nehmen, sein Streben als Spie-

spalt kommt. Eine Frucht jener Jahre ist eine Mädchenstatuette (1904). Zu bedeutenden Schöpfungen fehlte es ihm damals noch an Technik, doch zeigt schon dieses kleine Werk reiche Achsenverschiebung und einen starken Rhythmus im Steigen und Fallen der Linien, dabei ist es summarisch in der Detailbehandlung. An Rodin lernte Kolbe das, was ihm Rom nicht hatte geben können, die lebendige Funktion des menschlichen Körpers. Doch ging ihm beim Weiterarbeiten in der Richtung nach Belebung der Modellierung die römische Sicherheit der Formbehandlung langsam verloren (Ringende Kinder) und er wurde in der Erkenntnis dieser Gefahr strenger in der Plastik (Kauernde Japanerin 1911). Hier ist die Bruchstelle, von der ab Kolbe zum Expressionisten wird, doch hat er

auch als solcher nie ganz Rodin und seinen Einfluß vergessen. Das Selbstverständliche, Lebensvolle, das Überzeugend-Naturwahre, das Organische in seinen Gestalten, besonders in seinen Tanzfiguren, stammt aus jener Zeit. Nun trat zum ersten Male auch das Tanzmotiv auf, das in Kolbes Schaffen eine so große Rolle spielt und an das sich bisher noch kein expressionistischer Plastiker gewagt hatte. Lebenswahr, aber modellfern, von innerer Musik bewegt, wie eine in selbstverständlicher Zwanglosigkeit emporblühende Pflanze, so steht die Figur einer 1912 geschaffenen Tänzerin vor uns und offenbart ein an sich bewegungsfrohes Temperament in strenger, rhythmischer Sprache (Abb. 330). Diese Besetzung im Rhythmus kennzeichnet Kolbes gesamte Plastik. Die expressionistische Formstilisierung nimmt wohl langsam zu, doch hüttet er sich vor reiner Abstraktion; indem er sich keiner grundsätzlichen Arbeitsweise hingibt, prüft er alles und behält das Beste. In gleicher Weise streng konstruktiv im Aufbau wie malerisch in der Oberfläche vereinigt Kolbe Elemente von Maillol wie von Rodin, von Hildebrand, Tuauillon und etwas, das an Indien erinnert. Seine Gruppen sind meisterhafte Rundplastiken ohne Gewaltsamkeit und tote Ansichten. Es lebt in ihnen etwas vom Geiste der modernen rhythmischen Gymnastik. Erdenschwere und starke Eindringlichkeit, die kein Ausweichen gestattet, fehlt ihnen, aber ohne irgendwie Zugeständnisse zu machen, sind es moderne Salonwerke im allerbesten Sinne. Die Werke der letzten



Abb. 330 Tänzerin von Georg Kolbe

Jahre lassen eine stark kubische Behandlung erkennen und erinnern entfernt an Barlach, doch sind sie harmonischer, heiterer und freudiger. — In einer Zeit, in der die künstlerische Behandlung der Form sehr schwankend ist, bietet das Bildnis durch seine Naturbeziehungen dem Bildhauer noch am meisten Sicherheit. So hat auch Kolbe eine Reihe von Porträtköpfen geschaffen (Fürstin Lichnovsky 1911, van de Velde 1912, Mädchenkopf 1915), die, sehr stark in ihrer Charakteristik und, wie die meisten Werke Kolbes, in Bronze gedacht, zu den besten ihrer Zeit gehören.

Bernhard Hoetger wurde 1874 in Hörde in Westfalen geboren. Die handwerkliche Grundlage der Bildhauerei eignete er sich in vierjähriger Lehrzeit in einer Steinmetzenwerkstatt in Detmold an, dann ging er als Geselle auf die Wanderschaft. Mit 20 Jahren begann er ein eifriges künstlerisches Studium, das ihn zum Besuch der Akademie in Düsseldorf führte. 1900 erlag er beim Besuch der Jahrhundertausstellung in Paris dem Zauber der Kunst Rodins, von dem er sich erst nach einigen Jahren nach einer durch bitte Not bewirkten Krankheit befreite. Damit hatte er auch mit dem Impressionismus gebrochen und sich auf sein Deutschtum besonnen. Die eminente Begabung Hoetgers zeigte sich bereits, als er noch im Geiste des Impressionismus schuf, in einem wundervollen weiblichen Bronzетorso (Abb. 331). Das Abgehackte der Arme und namentlich der Beine ist freilich befremdlich. Klingers Marmorfigur Amphitrite z. B. wirkt trotz der fehlenden Arme in sich geschlossen, während man hier den grausigen Eindruck des Verstümmelten beim besten Willen nicht überwinden kann, vielleicht gerade wegen der prächtig lebensvollen Wiedergabe der vorhandenen Formen. Das Nie-Zufriedene, das Ringen mit immer neuen Problemen, ein Zeichen des deutschen Menschen, hat auch Hoetgers Leben erfüllt und ihn davor bewahrt, seine Kunst nach Brot zu stellen. In seiner Pariser Zeit erhielt er günstige Kritiken, Kunstmäuse aller Art besuchten ihn, Julius Meyer-Graefe, damals Leiter von „la maison moderne“, erwarb seine Arbeiten zu Reproduktion und Verlag, Rodin lud ihn zu einer gemeinsamen Ausstellung ein, es wäre ihm leicht gewesen, die Konjunktur auszunutzen. Aber er wandte sich dem Expressionismus zu und verlor damit immer mehr Boden in Frankreich. Schließlich kehrte er wieder nach Westfalen zurück, vollgesogen von allem Besten, was die Kunst Frankreichs seit der romanischen Epoche aufzuweisen hatte. Nun setzte eine längere, unproduktive Periode ein, während der er in kunstgewerblicher Tätigkeit (Möbelbau-, Schnitz-, Holzbildhauer-, Treibarbeiten) sich auf seine früheren handwerklichen Kenntnisse besann. Dazwischen führten ihn Aufträge durch Deutschland, nach Frankreich und Italien. In Florenz, unter dem Eindruck der frühen Italiener, machte er die ersten Vorarbeiten für die architektonisch streng stilisierte Reliefwand im Platanenhain in Darmstadt im Auftrag des Großherzogs von Hessen. Diese Bildwerke geben ein herrliches Zeugnis für die außerordentlich starke Empfindung für Rhythmus, die alle Werke des Künstlers widerspiegeln. In der Strenge der Architektonik, der Komposition zeigt sich wohl noch eine Nachwirkung seiner Beschäftigung mit kunstgewerblichen Problemen, gleichwohl ist diese Gruppe wie sämtliche Werke Hoetgers von allem Kunstgewerbe weit entfernt. Bereits in Paris hatte Hoetger starke Eindrücke von Maillol erfahren und seit seiner Rückkehr trat das Problem der reinen materialgerechten Form immer mehr in den Vordergrund. Eine zielbewußte Stilisierung setzte ein, die den Zweck hatte, die Vorstellung zu verdeutlichen, die in dem Künstler von dem Wesen des Dargestellten lebte. Als bestes Werk erscheint hier die Büste der Frau Dülberg. Diese Stilisierung kann sich verstärken zur reinen kubischen Abstraktion, durch die manche seiner Werke etwas Ägyptisch-Monumentales erhalten, z. B. das Revolutionsdenkmal in Bremen. Trotz dieser neuen Einstellung wurde aber Hoetger nicht zum Nachfolger Maillols,

sondern entsprechend seinem deutschen Wesen liegt der Nachdruck in seinen Werken auf dem Inhaltlichen. So hat er im Gegensatz zu Maillol gerade das Hauptgewicht seiner Gestalten auf die Behandlung der Köpfe gelegt und viele Porträtbüsten geschaffen. Mit eigener Kraft fand er seinen Weg und gelangte aus starker plastischer Empfindung zu strenger tektonischer Geschlossenheit und neuer Schönheit.

Wilhelm Lehmbruck (1881—1919) aus Meiderich bei Duisburg, war also Nachbar des Westfalen Hoetger.²¹⁴⁾ Er hat ein paar Jahre später als dieser und ein Jahrzehnt später als Barlach das Licht der Welt erblickt und sich dem allmählichen Zunehmen des Expressionismus entsprechend weiter von der Natur entfernt. 1895—1909 besuchte er die Kunstgewerbeschule und Akademie in Düsseldorf und bildete sich dann bis 1914 in Paris weiter. Hernach war er teils in Berlin, teils in Zürich tätig. Auch er hat eine Kunst, gleichsam von innen nach außen gepflegt, sein Gefühl in lebensgroßen Statuen, deren er etwa 30 bis 40 geschaffen, verkörpert. Er war ganz und gar Plastiker. Er stellte den unbekleideten menschlichen Körper, gleichviel ob Mann oder Weib, in den einfach natürlichen Stellungen des Stehens, Kniens, Emporsteigens, Schreitens, Sich-wendens dar und wußte diesen Stellungen neue, bisher noch nicht beobachtete Motive abzugewinnen, so daß seine Statuen immer überraschend und neuartig wirken. Lehmbruck war wie Hoetger, wie Vigeland, wie Minne ein „gotischer Mensch“, und nichts ist bezeichnender für seine Gestalten, als daß sie in die Höhe gezogen sind, daß die Extremitäten, ebenso wie der Hals im Verhältnis zur Körperbreite unzweifelhaft zu lang geraten sind. Nicht aus Unvermögen, denn Lehmbruck war zweifellos ein großer Künstler, sondern aus Absicht. Diese seltsame Absicht gibt Lehmbrucks Kunst ihr besonderes Gepräge. Und nun verbindet sich mit diesem gotisierenden, ja die alte gewachsene Gotik noch weit übertrumpfenden Zug eine Übereinstimmung mit der Lieblichkeit der Renaissance. Ich fühle mich vor Lehmbrucks Werken bisweilen an die rätselhafte Flora-Büste erinnert, die mit Leonardo in Zusammenhang gebracht wird. Nach Maier-Graefe soll Lehmbruck, der in Düsseldorf erzogen wurde, Reisen nach Italien, Holland und England unternahm und seine künstlerische Bildung durch mehrfachen Aufenthalt in Paris abschloß, von dem in gewissem Sinne klassischen Maillol ausgegangen sein. Neben Lehmbruck wirkt Maillol — das Kronprinzen-Palais in Berlin ermöglicht bequeme Gelegenheit, sie zu vergleichen — ruhig, gemäßigt und vornehm. Mit seinem absichtlichen Stilisieren in falscher Proportionalität, wobei die weibliche Büste sehr stark hervortritt, begegnet Lehmbruck auch wieder urtüm-



Abb. 331 Weiblicher Torso, Bronze
von Bernhard Hoetger

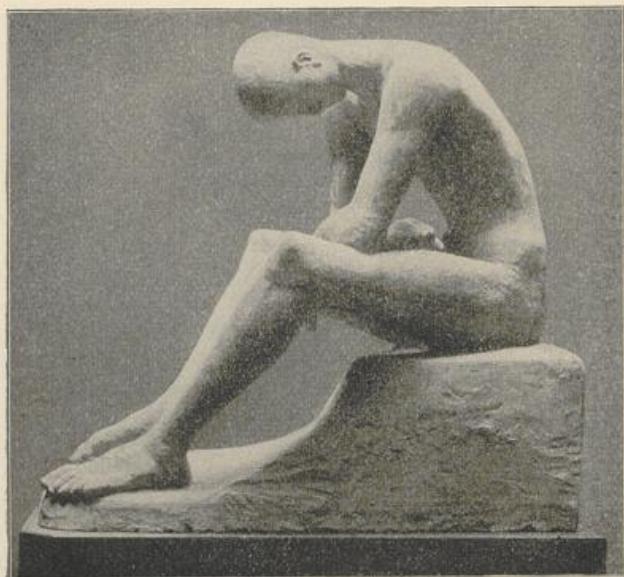


Abb. 332 Sitzender Jüngling von Wilhelm Lehmbruck
Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

heit und Ruhe der Empfindung, ja sogar einen nicht geringen Grad von formaler Schönheit erkennen lassen. Vor allem aber war Lehmbruck Expressionist, Ausdruckskünstler, und es glückte ihm, auszudrücken, was er ausdrücken wollte, sei es die angespannte Tätigkeit des Denkens, das Verhältnis von Mutter und Kind, die besondere Wesenheit des asketisch schwärmerischen Wüstenpredigers Johannes. So ist es Lehmbruck in jungen Jahren gelungen, in die deutschen Museen Eingang zu finden und auf seine Zeitgenossen einen großen Eindruck zu machen²¹⁵⁾. Wie wohl das Urteil der Nachwelt über ihn lauten wird? — Wenn die Gedanken und Empfindungen, die uns jetzt im Banne halten, wieder anderen und neuen gewichen sein werden. Lehmbrucks Kunst besitzt viele Tugenden und Vorzüge, aber eines läßt sie vermissen und das ist nicht das Geringste: die schlichte Natürlichkeit und die ohne weiteres jeden Besucher fortreibende Selbstverständlichkeit (Abb. 332).

Der Holsteiner *Ernst Barlach*²¹⁶⁾ (geb. 1870) ist in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, hat die Hamburger Gewerbeschule besucht, darauf die Werkstatt des tüchtigen Bildhauers Robert Diez (I. Teil, S. 339) in Dresden, der dort die „Deutsche Renaissance“ eingeführt hatte, und endlich die Akademie Julian in Paris. In Paris erfuhr er Einflüsse des größten französischen Bildhauers neuerer Zeit Auguste Rodin, aber auch des Malers Jean François Millet. Mit Millet besitzt er überhaupt eine gewisse Wahlverwandschaft, im Wesen, aber auch sogar im Stil. Das heißt, Barlach hat sich einen durchaus eigenen Stil herausgebildet, der seine Werke leicht von allen anderen unterscheidet. Dieser Stil ist Ausdruck eines Innenlebens, seines tief innerlichen Lebens und Strebens, Wünschens und Bangens, Träumens und Trauerns. Barlach ist Dichter und Bildschnitzer, und sein Stil ist ebenso durch sein Dichten, wie durch den Werkstoff des Holzes und den kubischen Blockcharakter der Skulptur bestimmt. Barlach hat auch Zeichnungen und Steindrucke geliefert, in Stein gemeißelt und sich sogar als Porzellanbildner versucht. Aber er steht vor unserer Phantasie als materialgerechter Holzschnitzer, als Schöpfer von Holzreliefs und Holzstatuen. Unter dem Einfluß einer vorherr-

licher Kunst des fernen Ostens. Also verschiedene Eindrücke und Einflüsse vereinigen sich in der merkwürdigen Kunst dieses Mannes, sind aber zu innerer Einheit zusammengeschlossen und zu einer neuen Sonderart verarbeitet. Diese Kunst entbehrt nicht der Anmut. Das Sonderbarste ist, daß Lehmbruck bei grundsätzlichem Verstoßen gegen die natürlichen Proportionen des menschlichen Körpers sich ein neues, eigenes, besonderes Proportionsgesetz geschaffen zu haben scheint, so daß seine Gestalten wieder eine ganz bestimmte Ausgeglichenheit und Ruhe der Empfindung, ja sogar einen nicht geringen Grad von formaler Schönheit erkennen lassen. Vor allem aber war Lehmbruck Expressionist, Ausdruckskünstler, und es glückte ihm, auszudrücken, was er ausdrücken wollte, sei es die angespannte Tätigkeit des Denkens, das Verhältnis von Mutter und Kind, die besondere Wesenheit des asketisch schwärmerischen Wüstenpredigers Johannes. So ist es Lehmbruck in jungen Jahren gelungen, in die deutschen Museen Eingang zu finden und auf seine Zeitgenossen einen großen Eindruck zu machen²¹⁵⁾. Wie wohl das Urteil der Nachwelt über ihn lauten wird? — Wenn die Gedanken und Empfindungen, die uns jetzt im Banne halten, wieder anderen und neuen gewichen sein werden. Lehmbrucks Kunst besitzt viele Tugenden und Vorzüge, aber eines läßt sie vermissen und das ist nicht das Geringste: die schlichte Natürlichkeit und die ohne weiteres jeden Besucher fortreibende Selbstverständlichkeit (Abb. 332).

Der Holsteiner *Ernst Barlach*²¹⁶⁾ (geb. 1870) ist in der Nähe Hamburgs aufgewachsen, hat die Hamburger Gewerbeschule besucht, darauf die Werkstatt des tüchtigen Bildhauers Robert Diez (I. Teil, S. 339) in Dresden, der dort die „Deutsche Renaissance“ eingeführt hatte, und endlich die Akademie Julian in Paris. In Paris erfuhr er Einflüsse des größten französischen Bildhauers neuerer Zeit Auguste Rodin, aber auch des Malers Jean François Millet. Mit Millet besitzt er überhaupt eine gewisse Wahlverwandschaft, im Wesen, aber auch sogar im Stil. Das heißt, Barlach hat sich einen durchaus eigenen Stil herausgebildet, der seine Werke leicht von allen anderen unterscheidet. Dieser Stil ist Ausdruck eines Innenlebens, seines tief innerlichen Lebens und Strebens, Wünschens und Bangens, Träumens und Trauerns. Barlach ist Dichter und Bildschnitzer, und sein Stil ist ebenso durch sein Dichten, wie durch den Werkstoff des Holzes und den kubischen Blockcharakter der Skulptur bestimmt. Barlach hat auch Zeichnungen und Steindrucke geliefert, in Stein gemeißelt und sich sogar als Porzellanbildner versucht. Aber er steht vor unserer Phantasie als materialgerechter Holzschnitzer, als Schöpfer von Holzreliefs und Holzstatuen. Unter dem Einfluß einer vorherr-

schenden Zeitströmung und der Lektüre Dostojewskis hat sich sein Dichten und Sehnen auf Rußland geworfen. Barlach ist selbst in Rußland gewesen und hat dort russisches Bauernleben beobachtet. Es gibt ein geflügeltes Wort von der breiten russischen Natur. Barlachs Kunst ist Dostojewski, ist Rußland, ist die breite russische Natur, obgleich er sich auf ein Mittelmaß im Format beschränkt. Meine deutschbaltischen Freunde bezeichneten mir im Kriegsjahr 1918, als ich unter ihnen lebte, den Russen als halb Kind, halb Tier. Die Barlach'schen Menschen sind auch halb tierhaft, halb kindhaft urtümlich. Die Weite und die Öde Rußlands, seine tiefe, tiefe Traurigkeit spiegelt sich in Barlachs Werken wider: große Flächen, wenig Linien. Die Formen eigenständlich verquollen und doch wieder zusammengeballt, man spürt kein Knochengerüst, und doch geht eine ungeheure Kraft von den Barlach'schen Figuren aus, sie sind mit Dynamik geladen. Barlach ist nichts weniger als Klassiker. Von der lateinischen Kultur, von der erhabenen Schönheit der Antike wurde er nicht berührt. Einige nennen ihn Roman-

tiker. Jedenfalls nur im Sinne der Sehnsucht. Denn sein Formenstil ist durchaus ungotisch. Nicht hoch und steil und schlank in die Höhe strebend, vielmehr gedrückt und gedrängt und zusammengeballt. Sein Stil erinnert in gewisser Hinsicht an den urtümlichen Naturalismus in der deutschen Tafelmalerei, ehe sich der Einfluß des Genfer Altars und der Brüder van Eyck geltend machte, an Witz und Multscher (Lübke-Semrau, Bd. III), andererseits aber auch und aus demselben Grunde an die Stilstufe der italienischen Malerei vor dem Auftreten des Masaccio, also an Giotto. Sterndeuter, Wüstenprediger, Vision, Die Verlassenen, Hunger, Russische Bettlerin, Kopf einer Tartarin, Kinderbegräbnis in Rußland — so lauten die charakteristischen Titel seiner Werke. Seine Kunst ist wahr und ernst, von einem tief religiösen Grundzug durchströmt, und niemand wird ihr seine Achtung und



Abb. 333 Mann im Sturm von Ernst Barlach
(Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin)



Abb. 334 Büste Heinrich Wölfflin von Edwin Scharff
(Aus der Darmstädter Kunstschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“)

Der geborene Porträtiert der Gegenwart ist *Edwin Scharff* (geb. 1887 in Neu-Ulm). Im Jahre 1902 besuchte er in München die Kunstgewerbeschule unter Dasio, dann die Akademie unter Hackl und Herterich. Es folgten anschließend Studienreisen nach Italien (1908), Spanien (1907/08) und Paris (1912/13). Seit dem Kriegsbeginn lebt der Künstler in München. Hier wurde er zum erstenmal durch die Münchner Sommerausstellung 1917 dem breiteren Publikum bekannt und zwar durch die Büste der Schauspielerin A. Mewes (München, Staatsgalerie), die unstreitig die beste Leistung der ganzen Ausstellung bildete. In diesem Werk wie in allen der damaligen Epoche drückt sich ein der ägyptischen Kunst verwandter Geist der Stilisierung aus. In gratiger Kantung begegnen sich die glatten Flächen, die Haarwellen sind mitunter gleich einer Schneewächte hingefegt. Die von höchst persönlicher Lebendigkeit erfüllten Formen erscheinen pikant und kostbar. Das plastische Formgesetz sitzt bei Scharff in den Fingerspitzen. Trotzdem kann man ihn auf keinen Fall einen Artisten nennen²¹⁷), denn obgleich er die Form bis zum äußersten meistert, ja oft eine gewisse Freude an dieser Meisterschaft darlegt, so

Anteilnahme versagen können. Aber auch niemand, der selbst im deutschen Wesen wurzelt, wird es ohne Bedauern mitansehen, daß sich ein ursprünglich deutscher Künstler so im russischen Wesen verankert hat. Es ist einfach nicht wahr, was man uns heute vielfach einreden will, daß Rußland und Deutschland gleichgestimmt, daß beide „faustische“ Nationen seien. Rußland ist nicht faustisch. Goethes deutsches Faustgedicht beginnt mit Lob und Preis der Tat; „Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat“ und mündet in eine Verherrlichung tätiger Arbeit aus. Rußland ist passiv, beschaulich, orientalisch. Wer nur einmal im Kriege die Grenze von Deutschland nach Rußland überschritten, hat es mit Schaudern erlebt. Die vorwiegende Stimmung in Rußland ist die der Traurigkeit. Diese Stimmung hat Ernst Barlach mit seinen Werken in geradezu genialer Weise verkörpert. Es handelt sich gleichsam immer um ein vergebliches Sich-anstemmen und Anrennen gegen ein unausweichliches, unbarmherziges Schicksal oder um ein dumpfes Dahinbrüten und Sich-dareinergeben (Abb. 333).

ist sie ihm doch letzten Endes nur Mittel zum Zweck, den letzten Ausdruck der Persönlichkeit wiederzugeben. Von der Büste Heinrich Manns (1920) sagt man nicht mit Unrecht, daß alles in ihr ist, die „Göttinnen“ und das „Schlaraffenland“. Am deutlichsten wird diese psychologische Differenzierung in der Wölfflinbüste der Ausstellung der Münchner Neuen Sezession 1924 (Abb. 334). Während früher die ganze Fläche ohne eigentlichen Brennpunkt im Dienst des Ausdruckes stand, so konzentriert sich dieser hier auf einzelne besonders markante Stellen, auf Auge und Mund, die zugleich ganz summarisch auf ihren einfachsten plastischen Ausdruck gebracht sind. Ihnen dienen alle übrigen Formen, sogar das plastisch wunderbare Ohr, ohne dabei ihr eigenes Leben aufzugeben: An der ganzen Büste gibt es keine tote Stelle, alles atmet gewaltige, überlegene Geistigkeit und Kultur. Diese Wölfflinbüste bildet den Höhepunkt in dem bisherigen Schaffen des Künstlers; ein Darüberhinaus erscheint unmöglich.

Neue Probleme in der expressionistischen Plastik hat in den letzten Jahren Rudolf Belling aufgerollt. Sehr rasch überwand seine Neigung zum Geometrisierenden und Gegenstandslosem alle Naturnähe in seinen Werken, denn während frühere Werke von ihm (Boxer, Menschen 1918) noch gliederpuppenartige Bildung zeigten und auch in ihrer Benennung noch an die Welt des Konkreten erinnerten, so ist die Plastik „Dreiklang“ 1919 bereits völlig abstrakt und läßt keinen Gedanken an organische Bildung mehr aufkommen (Abb. 335). Zugleich zeigt sie aber mit großer Deutlichkeit das neue Wollen des Künstlers. Belling sieht in dem „Einfangen der Luft“ das Raumproblem der modernen Skulptur.²¹⁸⁾ Anders als die Früheren geht er dem Problem der Dreidimensionalität zu Leibe, im abstrakten Gebilde, im „Dreiklang“ will er dieses Problem selbst gestalten. Dreiklang ist für ihn Raum- und Formbegriff; im „Dreiklang“ sollen wir gleichsam die Dreidimensionalität der Plastik selbst plastisch wieder erleben. Das Streben der Künstler läuft also parallel zur raumschaffenden Baukunst, seine Phantasie verleitet ihn zu Konstruktionen, die entfernte Erinnerungen an den Russen Archipenko wachrufen.

Sucht man durch Einfühlung dem Gehalt solcher Werke nahezukommen, so kann man wohl auf gewisse verkörperte Gefühle stoßen, doch wird man feststellen, daß wir dem früher gerade vom Expressionismus bekämpften Standpunkt: l'art pour l'art,



Abb. 335 Dreiklang von Rudolf Belling 1919
Berlin, Nationalgalerie



Abb. 336 Das „Ich“ von Oswald Herzog

wenn auch in anderer Weise, wieder bedenklich nahe gekommen sind. Noch stärker tritt dies hervor bei *Oswald Herzog*, der zugleich mit Belling eine Gruppe: „Traum, sentimental“ ausstellte, nachdem er schon 1919 auf der Berliner Ausstellung für unbekannte Architekten (in Neumanns graph. Kabinett) von sich reden gemacht hatte. In gleicher Weise wie als Maler (vgl. S. 394) schafft er auch als Bildhauer nach naturalistischen Anfängen (Ekstase 1914) völlig abstrakt, ja er ist der Vertreter einer „absoluten Plastik“. Ohne Personifikation, ohne Allegorie sucht er mit rein aus sich geschöpften absoluten Formen Allgemeingefühle in seinen Werken zu gestalten, die jedoch dem Außenstehenden unverständlich bleiben müssen (Abb. 336).

Damit ist auch die Bildnerei wie die Malerei an dem Endpunkt einer überaus reichen und mannigfaltigen Entwicklung angekommen. Ein Darüberhinaus ist schlechterdings unmöglich.

Die Baukunst

Ihren auch der breiten Masse vernehmlichsten Ausdruck findet jede Kultur in der Baukunst. Hier zeigt sich auch in den letzten Jahrzehnten der grundlegende Neuaufbau des ganzen kulturellen Lebens am deutlichsten, denn durch die zweckhafte Erdgebundenheit werden hier dem Formwillen viel bestimmtere Grenzen gezogen als auf anderen Kunstgebieten. Wohl hat sich in der Baukunst die Wirrnis der Zeit ebenso ausgesprochen wie anderswo, doch hat in ihr der Gesundungsprozeß am kräftigsten und zielsichersten eingesetzt. Ihren ersten Sieg mußte die neueste Baukunst naturgemäß auf dem Gebiet des Industriebaues erringen, denn hier war sie durch den Mangel an historischen Vorbildern ganz auf eigene Füße gestellt. Auch drängte die hier häufige Forderung von früher nie erdachten Dimensionen zu einer neuen Einstellung. Das Ziel, das man nun klar kannte, war, die Bauformen als unmittelbaren physischen Ausdruck der Funktion des Gebäudes erscheinen zu lassen. Am ersten hat dieses Ziel natürlich Amerika erreicht, wo die Baumeister am wenigsten durch historische Wissenschaft zu ästhetischem Formalismus verleitet wurden (bekannte Namen sind hier Richardson und Sullivan). Bald aber versuchte man auch in Europa den konkreten Gegebenheiten des neuen Lebens- und Geschäftsstils ihren sinngemäßen architektonischen Ausdruck zu verleihen. Die mystische Weihestimmung des Religiösen, den gewaltigen Rhythmus der modernen Arbeit verkörpern diese Bauten und oft glaubt man in diesen wuchtig sich auftürmenden Schöpfungen etwas vom Geiste der Gotik zu verspüren. Man glaube ja nicht, diese genialen Ingenieurwerke seien

nur das Ergebnis einer hochentwickelten Rechenkunst, die sich moderner technischer Hilfsmittel bedient; ohne die Annahme intuitiver, ursprünglicher Kräfte wird man sie nie gerecht würdigen können. Im einzelnen fällt vor allem die gegen früher veränderte Funktion des Fensters ins Auge. War das Fenster früher ein selbständiges architektonisches Element und als Unterbrechung der Wand, als negative Flächenfunktion ein Kontrast gegen die Körperlichkeit der Gebäudemasse, so nimmt es jetzt an deren positiver Funktion teil, ist Bestandteil der Fläche selbst, Glied eines über das Gebäude gespannten Musters. — Als Baustoff tritt zu den bisher verwendeten noch der Eisenbeton. Da in ihm bereits das Konstruktive zum Selbstzweck erhoben ist, er andererseits die gleiche plastische Massenwirkung wie Stein besitzt, so nimmt er bald die erste Stelle ein. Er ermöglicht erst den Bau des modernen Hochhauses (Wolkenkratzer). Dieses ist von Amerika zu uns gekommen und erfreut sich im Gegensatz zu England unter der deutschen Architektenwelt großer Beliebtheit, wie zahlreiche Entwürfe und Wettbewerbe zeigen. Dabei ist man in Deutschland von der veralteten amerikanischen Gruppierung um enge Lichthöfe (unzweckmäßig, kaminartig: Feuergefahr!) zu andren Aufteilungen des Grundrisses übergegangen (Sternform). Dem Schönheitsgedanken sucht man durch Rhythmus der Gliederung und eindringliche Wucht der Silhouette gerecht zu werden. Grundsätzlich ist zum Hochhausbau in Deutschland zu bemerken, daß hier die Wahl der Bauplätze besondere Vorsicht erfordert, denn es wird damit ein ganz neuer Maßstab in unsere Verhältnisse getragen, der leicht den geschichtlich gewachsenen Charakter des Stadtbildes zerstört. Ein Beispiel einer musterhaften Lösung ist der Entwurf des Kaufmannshauses in Köln von H. Pölzig, das in unmittelbarer Nähe des Doms geplant ist, aber keinen fremden Klang ins Bild trägt.

Unter allen Problemen der modernen Städtebaukunst ist nach dem Kriege das Wohnungsbauproblem, das Siedlungsproblem an erste Stelle getreten und interessiert in gleicher Weise den Volkswirt wie den Ingenieur und den Architekten. Lange Zeit hatte man die „Großstadt“ mit ihren Schäden als den unabänderlichen Ausfluß des derzeitigen Materialismus hingenommen, ja ihr als dem Brennpunkt aller internationalen Beziehungen einen gewissen Respekt bewiesen und sich damit begnügt, diesen Komplex verwirrender Vielheiten auf mechanischem Weg lebensfähig zu gestalten. Unter dem wachsenden Druck des Großstadtelandes begriff man um die Jahrhundertwende das Fehlerhafte der alten Versuche, die nur die Auswüchse beseitigten und ging ab von dem Ausbau der Großstadt als Siedlung. Bei der Erneuerung der Siedlungsweise bediente man sich nun der gegebenen technischen und ökonomischen Hilfsmittel (Hygiene usw.) und man sah, daß die Zusammendrängung der Industrie- und Handelszentren, die hauptsächlich zur Großstadtbildung führte, nicht nötig war. Rohmaterial und Fertigfabrikat sind leicht überallher und überallhin zu befördern, den Ein- und Verkauf betätigt die Abwicklungsstelle im Handelszentrum, die Verbindung zur Arbeitsstätte stellt Telephon, Telegraph, Radio, Auto, Flugzeug leicht her. Dabei ist (wie man an solcherart organisierten Betrieben jetzt schon sehen kann) eine wesentliche Ersparnis zu verzeichnen, denn die Körper- und Nervenkraft des Arbeiters, der z. B. nahe bei der Fabrik in einer sauberer, hygienischen Arbeiter-Kleinwohnungskolonie in der Provinz wohnt, bleibt viel länger erhalten, da sie nicht durch lange Fahrten von und zur Arbeitsstätte, durch den Lärm und die Verlockungen der Großstadt usw. dauernd belastet wird.²¹⁹⁾ So strebt die moderne Städtebaukunst nach der Zerschlagung der Großstadt und das Endziel ist: das Einfamilienhaus mit Garten, das zugleich einen wichtigen Faktor in der sittlichen Erneuerung eines Volkes darstellt.

Einer der kühnsten Neuerer auf dem Gebiet der neuesten Baukunst ist *Bruno Taut*, der mit Wort und Tat für seine Ideen wirkt und dessen Forderung nach far-

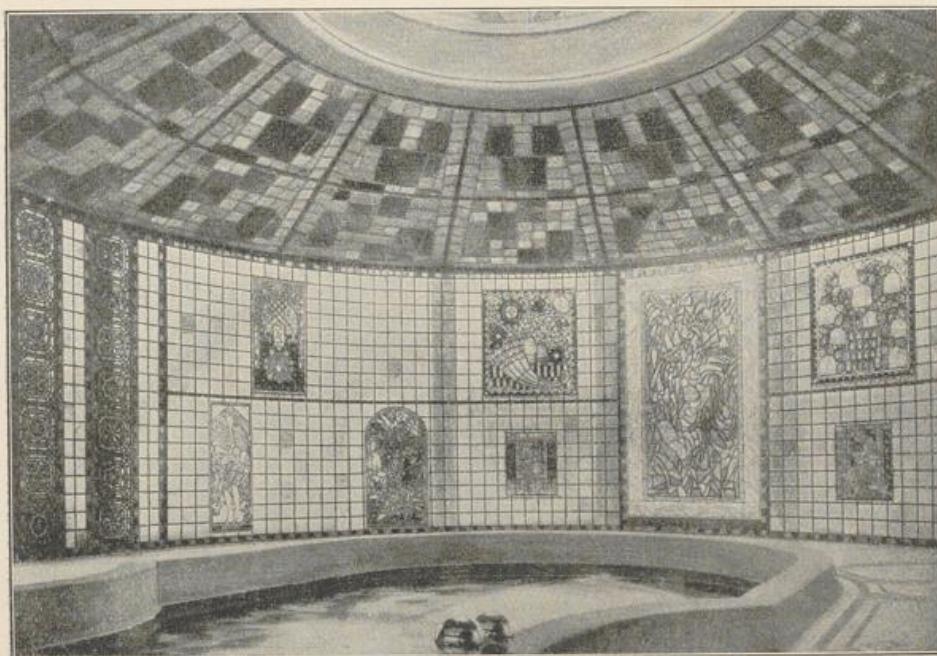


Abb. 337 Inneres des Glashauses von Bruno Taut
(Aus „Wasmuths Monatshefte für Baukunst“)

biger Architektur bereits von weiten Architektenkreisen entsprochen wird. „Wir wollen keine farblosen Häuser mehr bauen und erbaut sehen...“ „Nicht allein die grüne Sommerlandschaft, sondern gerade die Schneelandschaft verlangt dringend nach Farbe...“²²⁰) Dabei beruft sich Taut auf Holland und viele andre Gegenden, z. B. Rußland, wo sich der farbige Hausbau aus früheren Zeiten bis heute erhalten hat. Grundsätzlich kann man diese Ideen nur begrüßen, denn dem eintönig grauen oder schwarz-weißen modernen Gesellschaftsmenschen ist die Freude an der Farbe und damit auch der feine Geschmack und Sinn für gute Farbenharmonie, der gerade den Holländern des 17. Jahrhunderts so sehr auszeichnet, und den sich dank der Buntheit ihrer Kleidung auch unsere Frauenwelt bewahrt hat, völlig verloren gegangen. Aber nicht zu jeder Landschaftsphysiognomie paßt farbige Architektur. Ich denke an eine italienische Landschaft Seewalds, wo gerade das sonnenglänzende Weiß einer Hauswand der sprühend-buntfarbigen Natur den künstlerischen Ton gibt. Auch wird man stets gut tun, den an Ort und Stelle naturgegebenen Baustoff nicht zu verleugnen (Haustein, Kalkstein), denn die Natur schafft immer harmonisch. In der Großstadt, wo das Landschaftliche ohnehin ziemlich ausgeschaltet ist, wird man farbige Architektur schon eher sehen können, am besten natürlich auf der Weiße des Schnees, daher hat sich auch im Alpenvorland das bunte Haus von jeher erhalten. — Bruno Taut ist ein Mensch von stärkster geistiger Lebendigkeit und ungeheuer fruchtbar an Ideen, die aber infolge der sprunghaften Beweglichkeit seines Geistes nicht selten unvollendet bleiben. Stark beeinflußt wurde er von dem Dichter Scheerbart; von diesem stammt auch die Anregung zur Verwendung von Eisen und buntem Glas als Baustoff neben dem Eisenbeton. Taut hat mit phantasievoller Verbindung dieser Materialien sehr feine Wirkungen erreicht, wie das farbige Glashaus der Werkbundausstellung in Köln 1914 zeigte (Abb. 337). Alle seine Bauten beweisen, daß der Künstler aus einer

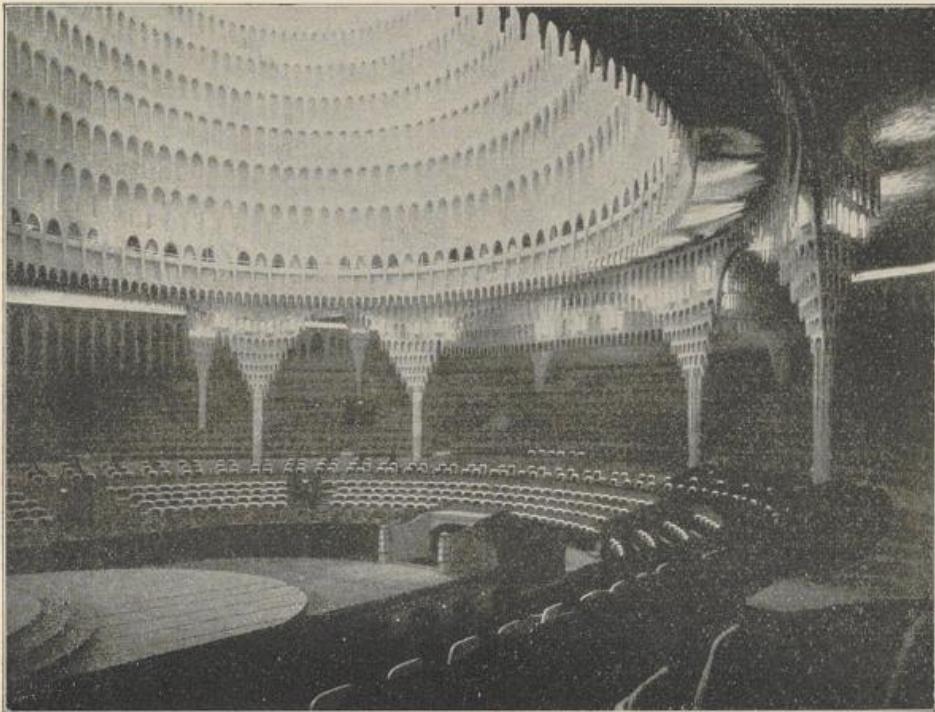


Abb. 338 Zuschauerraum des Großen Schauspielhauses in Berlin von Hans Pölzig
(Aus „Wasmuths Monatshefte für Baukunst“)

unbegrenzt reichen Phantasie schöpft, die sich an den besten Beispielen indischer Baukunst befruchtet.²²¹) Daher stammen auch gewisse phantastisch-krause Formen, die zeitweilig auftreten. Eine Reihe von märchenhaften Phantasieentwürfen, die des Künstlers Reichtum an Formvorstellung am deutlichsten kennzeichnen, sind nur Entwürfe geblieben. Was jedoch Wirklichkeit wurde (Turbinenhaus der Firma Peter Harkert & Sohn, Dampfwaschwerk Rübetanz), zeigt eine Kraft, von der auch die Zukunft noch lange Anregung empfangen wird.

Wohl unsere stärkste Persönlichkeit auf baukünstlerischem Gebiet ist *Hans Pölzig* (geb. 1869). Er wurde 1914 als Direktor an die Kgl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe nach Breslau berufen, von hier nach Dresden und schließlich in seine Vaterstadt Berlin. Sein künstlerisches Streben verneint alle Tradition, aber nicht im Sinne eines völligen Fernhaltens davon, sondern indem er sie meistert, sich daran bereichert, indem er sie innerlich völlig verarbeitet. So hat er alle lernbaren Werte der Akademien in sich aufgenommen, aber nur, um damit sein angeborenes Architekturtalent anzuregen. Darum lassen auch seine Werke akademische Geschmeidigkeit vermissen, wirken aber dafür nie langweilig. Seine ersten Bauten, wie das Rathaus in Löwenberg in Schlesien, lassen noch Parallelen zu anderem zu, auch die Bauten der Breslauer Jahrtausendausstellung 1913 erinnern noch an klassische Vorbilder. Doch kann man hier in der spartanisch-klaren Gliederung und der festlich stimmenden Kuppel bereits das Arbeiten eines bestimmten, neuartigen Formwillens feststellen. Zugleich zeigt der Unterbau, wie die Bauelemente nach den Erfordernissen der neuen Technik umgewandelt werden können. Ganz als Neuschöpfer wirkt Pölzig erst in seinen Fabrikgebäuden. Aus den organischen Grundbedingungen eines baukünstlerischen Vorwurfs schält er hier das

Wesentliche heraus und steigert es in künstlerischer Weise durch große klare Gliederung und natürliche schöne Verhältnisse zum Ausdruck des Elementaren, Naturgewordenen, wie ihn dorische Tempel, das Kolosseum, das gotische Münster und ähnliche Bauten zeigen. Ein ungeheures Lebensgefühl äußert sich in diesen Werken, die in ihrem Drang zum Kolossalen, zur äußersten Nutzung der Möglichkeiten Ähnlichkeit mit der Gotik und ihren umstürzlerischen Konstruktionsbestimmungen zeigen (z. B. das Ulmer Münster faßte zur Zeit seiner Anlage $2\frac{1}{2}$ mal soviel Menschen als die Stadt besaß). Leider sind alle diese modernen Bauten Pölzigs infolge der Ungunst der Zeitverhältnisse Projekte geblieben (Haus der Freundschaft in Konstantinopel, Festspielhaus in Salzburg usw.) und das einzige Mal, wo seine Ideen zur Ausführung kamen (Großes Schauspielhaus in Berlin, vgl. Abb. 338), mußte sich sein Formwille die engsten Fesseln anlegen lassen. Was er trotz allem aus diesem Raum, der erst Markthalle, dann Zirkus war, geschaffen hat, ist hervorragend. Obwohl vorbereitet durch die originelle Gliederung und Farbe des Äußeren ist man doch überwältigt von der Stalaktitenkuppel im Innern. Hans Pölzig sieht eben in einer Bauaufgabe keine Gelegenheit zur Wiederholung konventioneller Typen oder zur Schaustellung akademischer Gewandtheit, sondern ein Problem, für das die einzige mögliche Lösung gefunden werden muß. In ihm ist der deutschen Baukunst eine Persönlichkeit erstanden, die mit selbstständiger, naiver Auffassung reiche Phantasie und stärkste ursprüngliche Gestaltungskraft verbindet.

* * *

Damit schnurrt der Faden unserer Darstellung ab, nicht der der Entwicklung. Wohin wird diese führen? — Der Geschichtsschreiber ist kein Wahrsager. Wohl aber ist auch er, wie jedermann, berechtigt, innige Hoffnungen und leidenschaftliche Wünsche zu hegen. Wenden wir uns noch einmal der frei bildenden Kunst, der Bildnerei und Malerei, zu, so ist zu hoffen, daß sie wieder Anschluß an die junge, ewig blühende Natur suchen und finden möge. Anzeichen dafür sind genug vorhanden und die gänzliche Ausschaltung des „imitativen“ Momentes hat ihr wahrlich nicht zum Segen gereicht. Gewiß, die Kunst soll keine bloße Kopie der Wirklichkeit geben, aber ebenso wenig darf sie an den mannigfaltigen Wundern der Natur, die in dem unvergleichlich schönen und geistvollen Aufbau und der Gliederung des menschlichen Körpers gipfeln, gleichgültig und achtlos vorüber gehen, allein in ihre Abstraktionen verloren. Der menschliche Körper, einst der Gegenstand heißen künstlerischen Ringens wie für Raphael so für unseren Albrecht Dürer, möge auch wieder unsere Künstler zu einer des Naturvorbildes würdigen Wiedergabe begeistern! — Für unsere deutsche Kunst aber sei der glühende Wunsch ausgesprochen, daß sie aus allen frisch sprudelnden Quellen unseres unerschöpflichen Volkstums neu gespeist werde. Gegen den Internationalismus der Umsturzjahre haben sich starke ursprüngliche Kräfte geregt. Die Familienforschung verankert unser Denken und Fühlen im Leben der Vorfahren. Eine unbändige Freude an der Erforschung der Geschichte unseres Volkes ist neu erwacht. Mit Feuereifer erforschen wir das Lied, das Märchen, die Kunst, die Sage unseres Volkes. Die Jugendbewegung aber sucht, richtig verstanden, auf fröhlichen Fahrten durch deutsche Landschaft und ursprünglich gewachsene Städte, die das Wesen unserer Ahnen getreulich widerspiegeln, die deutsche Seele zu erwandern. Nur, wenn der Deutsche sich selbst gefunden, wird er imstande sein, aus sich heraus eine reine, starke, wahrhaft deutsche Kunst hervorzubringen.