



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Einleitung (Kubismus, Futurismus, Expressionismus)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](https://nbn-resolving.org/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 gerade 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 mancher expressionistische Künstler ist im Weltkrieg den Heldentod 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 Kunsttrieb 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 Evangeliarium, 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 Sehnsens und Hoffens, Gegenwart und Zukunft in Einem: Mutter und Sohn. Und dieser erhabene Vorwurf ist innerlich groß angeschaut, 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 wählte 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 Andachtsbüchlein 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 gewöhnten 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 tiefer 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 Kunstjüngern wieder mit Hochachtung sprechen hören, und man braucht nur das vernichtende Urteil, das in den 1890er Jahren der auf deutschem 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-idealistische 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 Kunstanschauung. 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 höchstensfalls Kunstgewerbe, 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 emporsprossen, 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 aufbauen. 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 Formaflösung und die Gleichgültigkeit 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 Farbentönen wie die Musik mit Klangtönen auf die Sinne, die Einbildungskraft, die Seele zu wirken. Setzen die Impressionisten ihren Stolz darein, Farbentöne 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 hingesezte 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 gehetzt worden, und der „gotische Mensch“ wurde immer wieder in seiner Grabesruhe 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 französirte 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 Eiffelturm 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 bestimmend und von sich aus herrschend in die europäischen Geschehnisse ein. Auf ihn ist ohne allen Zweifel der mathematisch abstrakte Grundzug im modernen Expressionismus zurückzuführen. In innigster Verbindung und oft in ein und derselben Persönlichkeit verkörpert, wie in *Chagall* und *Kandinsky*, wirkt mit dem jüdischen russischer 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 Vollblutrussen 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 angestaunt, groß, stark, gutmütig, blond, vollbärtig 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 gleichen einander in urtümlicher 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 städtelose Land hat auf die russische Denk- und Gefühlweise zweifellos einen ungeheuren Einfluß ausgeübt. Der Russe wird als urtümlich, 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 französirten 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 zerrissen, 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 Impressio-