



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Die moderne Kunstbewegung

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1925

Frankreich (Matisse, Picasso)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80752](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80752)



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 wohlthuenden 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 ebensolches 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 „fauves“ (Wilde), „incohérents“ (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 geheiligten Kunstmittel der Symmetrie und des Parallelismus, das er bis in die äußersten Konsequenzen verfolgt und auf die menschlichen Gestalten, ihre Stellungen, ihre hauptsächlichlichen 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 Lyversbergischen 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 gehen 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 Züricher 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 Lebensbäumchen 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 jedermanns 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. Stödtner)
(Zu Seite 365)

sicht auf statische Möglichkeiten wieder zum Bilde zusammensetzen! — 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 Gewalttätigkeit 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 gequältem 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 benützt 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 wohlthuende, 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 beinahe 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