UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Die Kunst der Gegenwart als Spiegelbild unserer Zeit

urn:nbn:de:hbz:466:1-97939

Visual Library

SPIEGELBILD UNSERER ZEIT

In der gegenwärtigen Situation der Deutschen eine Geschichte der jüngsten Kunst schreiben zu wollen, wäre ein fast unbescheidenes Unterfangen, wenn der Verfasser nicht schon in den Zeiten vor der Isolierung durch ein barbarisches Regime Material und einen Versuch über die Kunst des 20. Jahrhunderts beisammen gehabt hätte. Es ist ihm alles in einer Bombennacht zugrunde gegangen. So wurde die Schrift unter erschwerten Bedingungen von neuem begonnen; unter Erschwernissen, zu denen außer dem Verlust aller Notizen und Abbildungen gerechnet werden müssen: der Zufall eines ländlichen Aufenthaltsorts am Fuß der Alpen, der Verlust sämtlicher Bücher und die Schwierigkeit, Einblick in die Literatur und in Ausstellungen zu gewinnen.

Dennoch trieben mich eine lebenslänglich bestehende Neigung zur Kunst der Lebenden und darstellerische Passion dazu, das Unternehmen allen Hindernissen zum Trotz durchzusetzen, um der jüngsten Malerei zu einem Geschichtsbild zu verhelfen; nicht mit dem Anspruch auf Objektivität, die keinem Mitlebenden und Mitfühlenden zusteht, aber mit einer gewissen, durch lange Fühlungnahme erworbenen Berechtigung, im Streit der Meinungen mitzufechten und wenigstens das eine Prinzip festzuhalten: historische Folge und Glaubwürdigkeit. In der qualitativen Beurteilung einzelner mag die Empfindung persönlich und bestreitbar bleiben; die Logik des Geschichtsablaufs läßt sich nicht anfechten.

In den bisherigen Darstellungen, von denen ihrer umfassenden und wegweisenden Fülle wegen H. Hildebrandts „Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts", 1925, hervorzuheben wäre, schien das wahrhaft historische Moment der Entwicklung von Form, Gehalt und tragenden Persönlichkeiten vernachlässigt; vor allem auch eine im geschichtlichen Sinne höchst notwendige Beschränkung auf die künstlerisch wesentlichen Strömungen und führenden Persönlichkeiten. Diese herauszufinden und im Zusammenhang darzustellen, war die gegenwärtig dringende Aufgabe, für welche die zur Verfügung stehende Kenntnis des Materials zu genügen schien, da es bei einem solchen Versuch nicht auf eine lückenlose Aufzählung aller Künstler und Tendenzen abgesehen ist.

Gegenüber der politisch-ökonomischen Geschichte besitzt die Geschichte der Kunst den unschätzbaren Vorzug der Abwesenheit von menschlicher Unzulänglichkeit. Während die Welthistorie es mit den Exzessen der Macht und deren Bekämpfung zu tun hat, welche die Entwicklung der Völker zu einer ewigen Tragödie und mithin freilich auch höchst spannend für unbeteiligte Leser machen, geht es bei der Kunstgeschichte nur um die Auseinandersetzung des Geistes mit den Ideen der Schönheit und den Gleichnissen von Gott und Welt. Hier gibt es nur im Geistigen strahlende Siege oder Niederlagen und ein beständiges Ringen um die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Klarheit des Ausdrucks. Die Probleme der europäischen, in vorderster Linie der französischen und der deutschen Malerei seit 100 Jahren sind ein Spiegelbild unserer gesamten Kultur und Weltanschauung, sie gehen uns soviel an wie die Ringkämpfe um Hegemonie, Tyrannis oder Massenwahn, soziale Errungenschaften, Sklaverei oder Freiheit. Denn jeder empfindende Mensch wird im Abbild der Kunst den Trost und die menschliche Erlösung vom Übel finden, die das unablässige Schwanken der Machtwaage und seine faktische Einwirkung auf das Ergehen jedes einzelnen niemals dem Beobachter, dem Zeitungs- oder Bücherleser gewähren kann.

Einen solchen Abglanz der jüngsten Malerei kann aber nur eine sich streng an historische Entwicklung und ihre Stimmführer haltende Schilderung erreichen. Ich habe darum Folgendes versucht:

I. Zunächst eine große Zusammenfassung der Epoche, welche nicht mit Klassizismus und Romantik von 1800 beginnt, sondern mit dem Auftreten des malerischen Realismus vor 100 Jahren. Die Eroberung der optischen Wirklichkeit ist erst möglich nach dem Erlöschen der ideellen Versuche, an Stelle des Barock eine großbürgerliche Idealkunst zu setzen unter Verwendung klassischer Vorbilder. So geschieht es in ganz Europa bis fast zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Das wahre Problem der Zeit stellt sich aber als eine Parallelerscheinung und künstlerische Deutung des wissenschaftlichen, ökonomischen und weltanschaulichen Materialismus dar, der eigentlichen geistigen Haltung des Bürgertums, der Bourgeoisie, wie sie treffender mit französischem Akzent benannt wird. Das Ziel dieser rein malerischen Wirklichkeitsdarstellung ist die Anwendung der von allen Nebenwirkungen abgelösten Optik, des reinen Augenscheins, unter Ausscheidung alles Gedanklichen und Ideellen aus der Malerei. Außerhalb der Sichtbarkeit gibt es für sie nichts Darstellbares.

Diese realistische Auffassung beginnt in Frankreich mit Courbet, in Deutschland, abgesehen von einigen verfrühten Skizzen um 1830, mit Rayski und Leibl. Darum ist hier der Beginn der Untersuchung mit der Mitte des 19. Jahrhunderts gesetzt. Man hat in Kritiken und Briefen vorgeschlagen, oder doch für günstiger erklärt: eine Entwicklungsgeschichte moderner Kunst sollte erst mit dem Impressionismus beginnen; oder man meinte, dereinst werde der Beginn des Neuen schon bei Goya, also am Ende des 18. Jahrhunderts angesetzt werden. Ich habe mich entschlossen, es bei dem eingeschlagenen Wege bewenden zu lassen. Die große Strömung setzt mit dem Beginn des europäischen Realismus um 1850 ein, der den Höhepunkt des 19. Jahrhunderts bedeutet und dessen Gegenwirkung der abstrakte Idealismus des 20. Jahrhunderts ist.

Was aber hätte dieser, mit dem Impressionismus der Franzosen zu seiner Reife gelangende Realismus mit der gegenwärtigen Kunst zu schaffen, warum wird er vor die Pforte des 20. Jahrhunderts und seiner Eroberungen gestellt? Mit ihm beginnt der Sieg des Bürgertums in der Malerei, die Durchsetzung seiner Ideale; im 19. Jahrhundert gibt es dazu noch, ausdrucksvoller in Deutschland als in Frankreich, eine Ergänzung durch den echten Idealismus der Marées und Böcklin. Im Ablauf der Formentwicklung aber ist es notwendig, ihn als Basis, als Gegenspieler, als überwundenen Vorgänger der Kunstformen des 20. Jahrhunderts herauszustellen. Ohne den Realismus wäre es kaum zu der Gegenwirkung des Expressionismus und Kubismus gekommen. Eines folgt logisch aus dem andern. Die Überwindung der materialistischen Weltanschauung durch die abstrahierende Ideenkunst des 20. Jahrhunderts

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

würde nicht verständlich sein ohne die Darstellung des vorangegangenen Realismus. Dieser zwar läßt sich vollkommen begreifen auch ohne Kenntnis seines konträren Vorgängers, des romantischen Klassizismus; die Entstehung der Auflösung im 20. Jahrhundert ist ohne Bekanntschaft mit dem Realismus unmöglich, da jene Abstraktionen ihre Form zunächst aus dem realistischen Kanon entwickelten und erst allmählich zur bewußten und vollkommenen Verneinung der Wirklichkeitsdarstellung gelangten.

II. Diese Entwicklungsgeschichte wird in zusammenfassenden, wohl unterschiedenen Abschnitten gegeben. Innerhalb der Abschnitte orientieren zunächst Überblicke über Ordnung und Entwicklung; es folgen die wichtigen Künstler in Einzeldarstellungen. Denn diese selber, nicht eine Quersumme durch ihr Schaffen, bieten das eigentliche Element der Kunstgeschichte. Ihr Werk wird nicht, wie es bisweilen geschieht, über mehrere Abschnitte zerstreut, auch wenn ihre persönliche Entwicklung durch mehrere Phasen läuft, sondern ist als Einheit behandelt, als Sondergeschichte innerhalb des größeren Rahmens, in den sie gehören. Es gibt auch Künstler, die überhaupt nicht unter eine der bekannten Kunstbezeichnungen einzureihen sind; diese sind als Sonderfall zwischen die Abschnitte gestellt, wie Klee oder Chagall; nur wird auch für ihre Verbindung mit dem Allgemeinen gesorgt. Es ist unmöglich, eine in jeder Hinsicht befriedigende Einreihung von Künstlern wie Kandinsky, Chagall oder des ganzen Blauen Reiters vorzunehmen. Kandinsky, so hat man in Kritiken eingeworfen, sei viel zu spät, Chagall nur gelegentlich deutscher Halbabstrakter erwähnt worden, usw. Irgendwo müssen sich Tendenzen der Entwicklungsdarstellung und persönliche Bedeutung von Meistern im Zeitmaß und in der Disposition des Buches stoßen; wer ihre Bedeutung geschildert sucht, wird sie an ihrer Stelle finden, da sie doch an irgendeinem Punkt eingeordnet werden müssen. Betonen möchte ich aus eigener Erfahrung, daß der Beginn des deutschen „Expressionismus" bei der Dresdner Brücke (1905), nicht aber beim Blauen Reiter (1910) zu suchen ist.

III. Das fragwürdigste Unternehmen ist die gerechte Verteilung des Anteils der Nationen. Eine alle Völker gleichmäßig behandelnde Kunstgeschichte zu schreiben, wie es noch für das 18. Jahrhundert möglich gewesen war, verbietet schon ihre sehr wichtige und im Lauf der Zeit sich noch verstärkende Unterschiedlichkeit. Seit 1850 kommen für die wirkliche Kunstentwicklung fast nur noch Frankreich und Deutschland in Frage. Im 20. Jahrhundert haben dann Einzelpersönlichkeiten aus Spanien, Rußland, Norwegen, Schweiz, Italien, Holland und England wichtige Beiträge zur Entwicklung geliefert; aber eben nur einzelne, deren Bedeutung dann um so gewichtiger wirkt. Von den Völkern im ganzen kommen nur Frankreich und Deutschland in Frage. Ihre Auffassungen sind nicht minder untereinander verschieden wie in den Zielen verwandt. Die Geschichte der letzten 100 Jahre kann sich deshalb auf diese beiden Völker konzentrieren. Ihre im Volkscharakter ruhenden Unterschiede nötigen zu einer auffälligen Trennung. Obwohl die französische Malerei ohne Zweifel die künstlerisch führende und bedeutendere ist und den größten Einfluß auf alle übrigen ausübt, erhält die deutsche einen größeren Anteil an der vorliegenden Schilderung.

Einmal hat das die weiter verbreitete Bekanntschaft und vielfache Darstellung französischer Kunst zur Ursache. Gerade deutsche Kenner, Sammler und Schriftsteller haben sich schon früh mit französischer Malerei seit Delacroix befaßt, und es gibt mehr objektive und brauchbare Bücher darüber als über deutsche. Zum andern aber scheint mir das Wesen der deutschen Künstler, sowohl im 19. wie auch im 20. Jahrhundert, für schriftstellerische Fixierung

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

interessanter, vielseitiger, mit mehr Problemen beladen. Man kann sich für französische Bilder, auch von zweitrangigen Meistern, mit Enthusiasmus einsetzen, sie bis zur Narrheit lieben, sammeln und bewundern: mehr *aussagen* kann man über deutsche Malerei des letzten Jahrhunderts. Unzweifelhaft: die stärkere Subjektivität, die Beeinflußbarkeit, Wandelbarkeit und auch die literarischen Neigungen der Deutschen nötigen dazu, sich mit ihren Persönlichkeiten und Entwicklungen ausgiebiger zu befassen als mit den Franzosen. Diese sind ausgeglichener und produktiver, man möchte sagen privater; ihre Sorgen gelten der Form, sie ziehen sich gern auf „bonne peinture" zurück. Nun ist den Deutschen keineswegs etwa Formgefühl abzusprechen. Allein sie müssen intensiver und dauernder um ihre Verwirklichung ringen, und das macht sie vielleicht nicht qualitativ, aber persönlich interessanter. Überblickt man die Reihe der prominenten Franzosen auf der einen, der Deutschen auf der andern Seite, so fällt die ruhige Gleichartigkeit der Qualität auf der ersten, die Problematik, Unruhe, Untergründigkeit auf der andern Seite auf. Sie unterscheiden sich nicht nur im ganzen von den Franzosen, sondern in hohem Maße auch untereinander, in solcher Art, daß die Geschichtsschreibung ihnen mehr Aufmerksamkeit und Analyse zuwenden muß, will sie sie nicht ungerecht behandeln und zurücksetzen.

Seit dem Ende des Klassizismus im 19. Jahrhundert herrschten malerische Ausdrucksarten unbedingt in der bildenden Kunst vor. Nicht nur erhob sich die Malerei seit Delacroix und Menzel zu einer vorher nur einmal, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erreichten Höhe und Einheit des bildenden Wollens und des Zeitausdrucks, sondern auch die übrigen Künste wurden ihr hörig oder sie starben ab, wie es mit der Architektur geschah, während die Skulptur auf das malerische Ideal des Barocken zusteuerte, das sie in Rodin erreichte.
Der tiefere Grund einer solchen Entwicklung während des 19. Jahrhunderts kann nicht nachdrücklich genug eingeprägt werden: es ist die bürgerliche Auffassung von Welt und Geist, die zur Herrschaft gelangt und parallel mit der Entfaltung des Wirtschaftslebens, des wissenschaftlichen Monismus, des sozialen Materialismus und des Historismus in der Malerei zur Gestaltung der sinnfälligen Optik drängt, in der Form des malerischen Realismus. Die verschiedenen Phasen dieser Entwicklung vom biedermeierlichen Vorimpressionismus, über Leibl und Courbet bis zum Impressionismus und seiner Schlußformel, dem Punktprinzip, geben aufs bestimmteste dem Verlangen nach einer Objektivierung des bürgerlichen Weltbildes Ausdruck. Geht man in der Kunstgeschichte zurück und verfolgt die einzelnen Etappen bis zum Urtümlichen der salischen, ja bis zur byzantinischen Kunst, so wird man jeweils in der Kunstübung Europas die entsprechende Formung der herrschenden Zeitideen finden, und zwar in aufeinanderfolgender Prägung durch Architektur, Plastik oder Malerei. Diese erweist sich erst seit dem Beginn des Barock (dem Ausdruck der Gegenreformation) als das dominierende Darstellungsmittel. Wie aber kommt die Malerei dazu, sich gegen eine so ruhmvoll entfaltete Tradition zu wenden und ein Ideal aufzustellen, das selbst heute noch dem heftigsten Widerspruch der Mehrheit begegnet – nach einem halben Jahrhundert konsequenten Strebens?
„Jede Form in der Kunst verkörpert einen ganz bestimmten Gesinnungsausdruck. Formwandel ist gleichbedeutend mit Gesinnungswandel, und hinter der Kunstgeschichte steht die Geschichte der Weltanschauungen" schrieb einmal Wilhelm Pinder.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wir werden nicht umhin können, aus dieser Konsequenz in der Kunst auf einen allgemeinen Umschwung der europäischen Geistigkeit zu schließen; die zunehmende Verwirrung politischer, sozialer und wirtschaftlicher Art auf der ganzen Erde scheint von vornherein, das heißt auf der äußerlichen und sichtbarsten Seite des Geschehens, diesem Rückschluß recht zu geben. Die Malerei muß als Ausdruck chaotischer Kräfte interpretiert werden. Von den ersten Anfängen der Negation bei Munch und Ensor, über den Beginn der Formzertrümmerung in französischer und deutscher Kunst um 1910 bis zur völligen Auflösung des Gegenstandes in Abstraktion und surrealistischem Chaos (parallel dem philosophischen Existentialismus) erleben wir ein Fortschreiten in der Auflösung, die nirgends geleugnet werden kann. Wenden wir den Blick zur Wirklichkeit unseres politischen Erlebens zurück, so begegnen wir einer schrittweisen Entsprechung, nur scheint sie jeweils immer etwas hinter dem künstlerischen Ausdruck zurückzubleiben, also daß dieser die Gestalt prophetischer Wahrsagung oder Wahrnehmung erhält. Von der Zerrüttung der europäischen Verhältnisse in der „wilhelminischen Ära" geht es zur Katastrophe des ersten Weltkrieges und über die Sinnlosigkeiten einer scheinbaren friedlichen Erholungspause zur Verneinung jeder traditionellen Kultur im europäischen Faschismus und zur vollkommenen Zerrüttung durch den zweiten Weltkrieg und seine bedrohlichen Folgen. Auf geistigem Gebiet steht es nicht anders. Überall ein Fortschreiten selbstzerstörerischer Ideologien und Erscheinungen des Massenwahns, in der Naturwissenschaft die Revision jeder Tradition bis zur Leugnung der Kausalität und des Kant-Laplaceschen Weltsystems, bis zur Atomzertrümmerung und der explosionsartigen Weltkörperflucht; in Literatur und Philosophie bis zum existentialistischen Nirwana. Es ist schwierig, vorauszusehen, wohin diese Auflösung aller sicheren Grundlagen noch führen sollte, wenn nicht zum Ende der Kultur und des Menschendaseins.

Wenn uns etwas über die Trostlosigkeit solcher Perspektive erheben kann, ist es der Anblick der Kunst. Ihre Auflösung kann, ihrer Natur nach, nicht zur Vernichtung führen: der Abglanz der Ideenzertrümmerung kann nur bildhaft positiv sein, es sei denn, man ließe die Bildrahmen leer bleiben. In Wahrheit zeigt sich also das hereinbrechende Chaos hier in einer neuen Art von Form, in ihrer Vielgestaltigkeit vom Expressionismus bis zur Überwirklichkeit. Es ist der heldenmütige Widerstand des Geistes gegen die zerstörenden Kräfte: die Kunst wehrt sich auf ihre Art gegen die Selbstauflösung, sie kämpft gegen das Chaos, indem sie es in bildender Form abspiegelt und durch Aussage unschädlich macht – eine Art psychoanalytischer Reaktion gegen die Gefahren des Nichts. Indem sie uns mit sichtbaren Zeichen auf die Zersetzung durch die Dämonen aufmerksam macht, schafft sie die Abwehrkräfte, die im menschlichen Wesen bereitliegen, um auch diesen äußersten Ansturm der Vernichtung zu überstehen und zu überwinden.

Hinzu kommt die Mehrschichtigkeit, die sich in der Gegenwartskunst erweist, und dies nicht nur in der verwirrenden Vielzahl und Richtungsdifferenz ihrer Methoden, sondern auch innerhalb des Schaffens der einzelnen Künstler. Logischer Widerspruch und turbulenter Stilwechsel charakterisieren vielfach das Werk gerade unserer Besten; eine Erscheinung, die in der Darstellung ihrer Entwicklungen hier deutlich genug hervortritt und in seelischer Affizierung durch die Bodenlosigkeit der Umwelt zu erklären ist (wofür Walter Winkler in seiner vortrefflichen „Psychologie der Kunst" psychologische und psychopathische Deutungen gegeben hat). Edward Munch und später Schmidt-Rottluff, um die markantesten Fälle anzu-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

führen, haben ihre Entwicklung im großen umgedreht; auf Expression und Verinnerlichung folgte in höherem Alter eine Wendung zum Realistischen, bei Munch sogar zu ausgesprochenem Impressionismus. Derartige Umkehrungen historischer Logik wären in früheren Zeiten undenkbar gewesen. Vollends muß die Häufigkeit eines rapiden Stilwechsels bei Picasso, Beckmann, Mirò den Eindruck erwecken, daß bei so verantwortungsvollen und schöpferischen Persönlichkeiten radikale Skepsis an allen überkommenen Werten ihr Schaffen bestimmt.

Das Wichtigste ist aber wohl die Feststellung, daß der Darstellung des zeitbedingten Chaos im künstlerischen Schaffen der Gegenwart eine gleich starke Neigung zum Positivismus gegenübersteht. Sie zusammenfassend hervorzuheben, wirft erst das rechte Licht auf die weltanschauliche Doppelgründigkeit der gesamten Malerei Europas. In ihr erkennt man ebensoviel Willen zur Bejahung der Humanität, den Wunsch, sich dem Dämonismus entgegenzusetzen und die menschliche Würde aufrechtzuerhalten, wie chaotische und negierende Züge. Erinnert sei an die ethische Hoheit im Schaffen van Goghs, an die heitere Märchenlaune Chagalls, an die tiefsinnigen Träume Paul Klees, nicht minder an die Unverletzlichkeit von Gestalt und Raum bei Seurat und Hodler, und dieses in bewußter Steigerung zu adliger Monumentalität; an die reine Gesinnung der Humanität bei Schlemmer, Meyer-Amden und Gilles; an das kindliche Vertrauen zur Welt bei Henri Rousseau, die klare Bestimmtheit und Sicherheit des Daseins bei Derain und Matisse. Religiöse Innigkeit spricht sich bei Nolde und Rouault aus, Glauben an die Unschuld der Tierseele bei Marc und Campendonk, Verehrung landschaftlicher und figürlicher Vollkommenheit bei Otto Mueller, Macke und Hofer. Und so findet man noch bei vielen Malern, zumal bei den Fauves und ihren Geistesverwandten, auch bei einer nicht unbedeutenden Tendenz zum Wiederaufnehmen eines geläuterten Neu-Realismus, namentlich in Deutschland, tröstliche und liebenswerte Äußerungen des Lebensmutes, die im Gegensatz zu den dunklen Seiten der heutigen Kunst stehen und eine unerhörte Vielseitigkeit in ihren Tendenzen bedeuten.

Diese Polarität weltanschaulicher Äußerungen ist nun zwar als eine Folge des unsicheren Zustandes unserer Welt zu denken. Sie widerspricht aber mit unleugbarem Erfolg dem einseitigen Pessimismus, wie er vielfach zum Ausdruck gelangt. Zugegeben, daß es eine geistige Bedrohung durch den Mitte-Verlust gibt; allein sie überwiegt durchaus nicht.

Nimmt man dazu die fast durchweg körperwirklich gestaltende und alte Tradition auffrischende Skulptur, die bedeutenden Leistungen der Graphik und der funktionalistischen Baukunst, die doch wohl erst am Beginn ihrer Wirksamkeit steht, so kann unmöglich von einem totalen Nihilismus in unserer Kunst gesprochen werden. Was sich aus der Turbulenz der Erscheinungen als Kern und als Keim für die Zukunft herausschälen wird, entzieht sich unserer Kenntnis. Sicher ist aber, daß ein Ende von Humanität und lebender Kunst nicht aus dieser Verwirrung zu folgern ist. Das Mindeste wäre, daß es sich einer künftigen Deutung als der wahrhafte Ausdruck unseres Zustandes erweisen würde, und daß schon dieses genug des Tröstlichen und Aufrichtenden für uns bedeutet. Denn Werke, die überhaupt unter den Begriff hoher Kunst fallen, bleiben auch als Symbole des Negativen positive Leistungen des Menschengeistes und Beweise der Humanität. Will man – ohne Wertung, nur als Tatsache – ein herrschendes Prinzip im heutigen Zustand der europäischen Malerei suchen, so wird man wohl auf den Durchbruch abstrakter (also absoluter oder konkreter) Vorstellungen gewiesen, die sich überall grundsätzlich bemerkbar machen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN