



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

III. Weiterentwicklung im 20. Jahrhundert

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

III. WEITERENTWICKLUNG

Die Wegbereiter hatten, jeder für sich und zumeist in Zurückgezogenheit schaffend, eine gewaltige Revolutionierung der Malform und der Auffassung erreicht. Jahrhunderte hindurch war die Malerei in naturnachahmenden Geleisen weitergeschritten; erst mit dem Impressionismus wurde ein lebhafteres Tempo angeschlagen. Licht und Schatten waren von Cézanne und Seurat beseitigt worden; zu dieser Negation hatten sie dann die Festigung des Bildaufbaus gefügt und bereits etwas von der Richtigkeit in der Körperbildung nachgelassen, im Interesse ihrer Komposition. Aber das bedeutete nur einen Teil der Abweichungen von der Tradition. Van Gogh war zur Intensivierung reiner Farben und Verdeutlichung in starken Umrißlinien gelangt, Munch hatte sich auf Darstellung des Seelenlebens und Betonung der Ausdruckslinie beschränkt, Ensor das Reich dämonischer Traumvisionen hinzugefügt, Gauguin den Geist der Fläche beschworen, und Hodler war zur Negierung der Tiefenvorstellungen mit Vorherrschaft des Konturs vorgeschritten. Bei unbewußter Arbeitseinteilung war damit die Grundlage, ja die Vollendung einer von aller bisherigen Übung abweichenden Darstellungsweise erreicht worden, die man zusammenfassend, wenn auch nur in ungefährer Sinnggebung, als Expressionismus bezeichnete, womit die Gegenüberstellung zum Impressionismus als der letzten Form der Naturnachahmung gemeint war.

Die Entwicklung der nächsten Jahrzehnte brachte die detaillierte Ausarbeitung, verteilt auf eine größere Zahl von Künstlern in ganz Europa, und mit der Aufteilung in verschiedenartige Aufgaben. Wie schon bei den Bahnbrechern beobachtet, gab es eine grundsätzliche Differenz zwischen romanischen und germanischen Völkern; Frankreich und Deutschland übernahmen die Führung. Eine Erkenntnis der Aufgaben und des historischen Verlaufs ist nur möglich bei Einsicht in diese Unterschiede, die in den Zeiten der neu auftauchenden Erscheinungen von keiner Seite beachtet wurden. Was man Expressionismus, also Ausdruckskunst nannte, traf nur auf die Deutschen zu, die zwar aus allen Quellen schöpften, im eigentlichen Sinn aber nur als Nachfolger van Goghs und Munchs zu erfassen waren. Den Franzosen fiel die Organisation des neuen Bildes, der taktischen Ordnung und der Farbe zu.

Auf die höchste Anstrengung der Entdecker um 1890 folgte ein Wellental, eine Art moralischer Ermattung, in der sich die Kräfte sammelten, um in der Zeit um 1910 sich zu einer neuen Höhe zu erheben, die nun nicht mehr in wenigen Persönlichkeiten sich konzentrierte, sondern in gemeinsamer Anstrengung von Gruppen. Man findet Vereinigungen, die in Gemeinschaftsarbeit ihre Kunstgesetze durchführen. Es steht nicht etwa so, daß die Persönlichkeit als Werteschaffer abgedankt habe; im Gegenteil: die Stärke des individuellen Ausdrucksbedürfnisses nahm noch zu, und überall zeigten sich Künstler, die als Entdecker zu

bezeichnen sind, und die Differenzierung der Einzelleistung innerhalb der Strömungen blieb ein wesentlicher Bestandteil der Kunstentwicklung. Allein es schließen sich an das jeweilige System sofort eine Reihe bedeutender Begabungen an, die es nach allen Seiten ausbauen, und es wird fast zur Regel, daß neue Wege in gemeinsamer Arbeit gefunden werden.

Die erste Einwirkung Cézannes bei den *Franzosen* zeigte sich schon in der Abweichung, mit der Gauguin seine Folgerungen zog. Gauguin selber umgab sich bereits mit einer kleinen Schar von Schülern, die unter Sérusiers Leitung seine Farben und Themata zum Symbolismus der „Nabis“ auswerteten. Dies brachte freilich keine bedeutende Leistung hervor. Stärkere Talente aber, vor allem Bonnard und Vuillard, benutzten die Anregungen Cézannes zu einer Übergangsform von gefälliger und anmutender Malweise, die sich bei ihnen bis zu ihrem Tode in den 40er Jahren fruchtbar erhalten hat. Aber erst der dritten Stufe war eine historische Bedeutung gegeben, in Gestalt der sog. Fauves, der „Wilden“ unter Führung von Matisse, die nach mehreren Jahren der Vorbereitung 1905 als geschlossene Gruppe auftraten und mit starker Vereinfachung und Verfeinerung der flächenhaft behandelten Farbe das Prinzip der „bonne peinture“ bis in die Gegenwart durchgehalten haben. Auf ihrer Kultivierung der Farbe beruht ein bedeutender Teil der schönen Malerei, die die französische Tradition fortsetzte; ein frischer und fruchtbarer Ersatz der impressionistischen Feinmechanik, beispielgebend und schulbildend für die Malerei der ganzen Welt.

Fast unmittelbar auf dem Fuße folgte den Fauves die Entdeckung des Kubismus durch Braque und Picasso, einer Konsequenz aus geistreicher Interpretation Cézannescher Lehren. Die Formelhaftigkeit, die im Kubismus steckt, einer der großen ganz durchschlagenden Erfindungen in der Geschichte der Malerei, ließ sich zu einer immer weiter sich verzweigenden Methode ausbauen, an der eine große Anzahl französischer und ausländischer Künstler sich beteiligten, und von der auch deutsche, russische, italienische, tschechische und andere Künstler Gebrauch machten, ohne sich dem kubistischen Prinzip gänzlich zu verschreiben. Der Kubismus war wohl die am meisten stilbildende Form der neueren Zeit, aus der sich auch andere Arten von Abstraktionen entwickelten. Ihm schlossen sich die absolute Malerei des Gegenstandslosen, der Konstruktivismus und der Surrealismus als Geistesverwandte an; alles noch in der überaus fruchtbaren Periode zwischen 1910 und 1925.

Auch der *deutsche Flügel* knüpfte zunächst an Cézanne und Gauguin an, wie die erste Prophetin des neuen Stils, Paula Modersohn-Becker, bewies. Zu gleicher Zeit fand Kubin seinen Weg zur Darstellung innerer Gesichte, und unmittelbar folgten ihm Nolde und die Maler der „Brücke“, die mit einer extremen Weiterbildung des Impressionismus beim Naturvorbild beharrten. Gegenüber der bei den Franzosen bestehenden Gesetzlichkeit wurde der Nachdruck auf Darstellung des inneren Wesens der Dinge gelegt. Dies zeigte sich auch als bestimmendes Motiv zunächst bei Hofer, Beckmann und dem Kreis des „Blauen Reiters“ in Süddeutschland, der, gleich der norddeutschen „Brücke“, eine Genossenschaft von Gleichstrebenden war, die Pflege schöner Farbe und poetischer Ideen sich angelegen sein ließ, als eine Erneuerung romantischer Träume. Sehr bald strebten diese Künstler weit auseinander. Franz Marc übernahm mit einigen Gefährten die Eigengesetzlichkeit des Kubismus, Kandinsky gelangte zur Gegenstandslosigkeit, andere Russen beharrten bei halber Abstraktion, Paul Klee vertiefte sich in farbige Gedankenspiele, die zum Surrealismus eine leichte Brücke schlugen. Das schönfarbige Prinzip, das sie verband, führte eine Gruppe westdeutscher

Künstler um Macke zu einer Art Farbenromantik, von Matisse beeinflusst. Es zeigte sich auch sonst fruchtbar, da Maler wie Werner Gilles, Franz X. Fuhr und Werner Scholz transzendentes Wollen mit Intensivierung der Farbe verbanden.

Die Neigung der Deutschen zum Abschließen im Persönlichen führte vielfach zu expressiven, zeichnerischen und auch farbigen Extremen, in manchen Fällen zur Entdeckung von Bildungsgesetzen, wie bei Oskar Schlemmer, und zu dem aggressiven Realismus, der der „Magische“ genannt wurde. Der Konstruktivismus, von Russen wie Lissitzky und Holländern wie Mondrian zu mathematischen Abstraktionen gebracht, bildete sich im Bauhaus zu einer Vorschule architektonischer Neugestaltung aus. Daraus erwuchs der Funktionalismus, die ornamentlose kubische Gestalt europäischer Baukunst. Die vielseitige Bedeutung dieser Bestrebungen, die sich mit französischen, holländischen und andern Konstruktivisten berührten und zu einer allgemeinen Konvention auf architektonischer Basis führten, sind durch den rohen Einbruch des Nationalsozialismus in ihrem deutschen Kernland einstweilen zerstreut und vernichtet worden.

Wenn die geschichtliche Abfolge der neueren Kunst in ein Schema gefaßt werden soll, müßten natürlich die Anfänge der Bewegungen als ihre bestimmenden Momente angenommen werden. Der Versuch ergäbe etwa folgendes Bild:

- 1895 Übergang. Erster Vorstoß tektonischer Kräfte im Ornament, in Gestalt des Jugendstils.
- 1900 Malerische Versuche bei den Franzosen in der Art von Bonnard und der Symbolisten.
- 1905 In Frankreich Matisse und die Fauves, in Deutschland Kubin, Nolde, Dresdener „Brücke“.
- 1910 In Frankreich Aufstieg des Kubismus, in Deutschland Beginn des „Blauen Reiters“ und der süddeutschen Farbenromantik.
- 1915 Anfänge des Konstruktivismus in Deutschland, Rußland, Ungarn usw. Absolute Malerei: Kandinsky.
- 1920 Magischer Realismus, Anfänge des Bauhauses.
- 1925 Surrealismus, Verabsolutierung in der Malerei.

Eine befriedigende Einordnung aller wichtigen Künstler in ein Schema dieser Art ist schon deshalb nicht möglich, weil die Entwicklung vieler Künstler sich ihr entzieht und in ungleichmäßigem Tempo geschieht. Meister wie Picasso oder Beckmann überrannten jede Schranke und stellten Sondererscheinungen dar; Wandlungen im Stil, wie sie z. B. Schmidt-Rottluff, Kirchner, Mirò eigentümlich waren, müssen für sich betrachtet werden. Die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen und ihrer Wirksamkeit ist unübersehbar; aber der Gang der allgemeinen Geschichte stellt sich mit Bestimmtheit dar und erlaubt eine Ordnung zu errichten, die eine gewisse Logik in sich schließt, ein organisches Emporwachsen, das bewundernswert ist.



Pierre Bonnard, Stehender weiblicher Akt, Kreidezeichnung, um 1925