



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

2. Deutsche Ausdruckskunst

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

2. Deutsche Ausdruckskunst

Paula Modersohn-Becker, Alfred Kubin, Emil Nolde, die Künstlergruppe „Brücke“, Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Otto Mueller, Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Carl Hofer, Christian Rohlf, Ludwig Meidner

Auf die bald nach der Jahrhundertwende einsetzende Revolution in Deutschland wurde der Begriff des Expressionismus mit besserem Recht angewendet als auf die Pariser Fauves, bei denen er merkwürdigerweise zuerst geprägt wurde. Die Übersetzung in „Ausdruckskunst“ kommt seinem Wesen um einiges näher. Es handelt sich hierbei viel weniger um die Übernahme einer gewandelten Malform aus dem Reservoir von Munch, van Gogh und Gauguin, die vielfach nicht einwandfrei als erster Anlaß und Triebkraft nachzuweisen ist, als um eine innere Wandlung der Geister, um ein verändertes Ideal der Naturdarstellung, um das Bedürfnis, angeschaute Wirklichkeit von innen heraus zu steigern und verändert zum Ausdruck subjektiver Empfindungen zu verwenden. Der Fall von Nolde und den Brückemalern, um die es vornehmlich geht, wäre mit dem von Munch zu vergleichen, wenn nicht ihre Intuitionen so weit auseinandergingen: innere Erlebnisse bei Munch, Naturgestaltung bei den Deutschen. Auch sie gingen vom Impressionismus aus, und es entspricht den Tatsachen, daß ihre Malerei, zum mindesten in ihren Entwicklungsjahren, als Umformung, Vereinfachung und Kolorierung impressionistischer Anschauungsformen anzusehen war. So gewaltig bei ihrem Auftreten der Abstand von der Grautönigkeit der Sezessionisten erschien und erscheinen mußte: aus der zeitlichen Perspektive erkennt man Reste überkommener Gesinnung in ihren Werken, die sie von den nachfolgenden Erschütterungen der Form deutlich abheben. Die Entwicklung macht keine Sprünge. Ein allmähliches Loslösen von den Gestaltungsgesetzen des 19. Jahrhunderts war überall zu spüren, und erst im Lauf der Jahre wurde die Einwirkung der großen Wegbereiter auch bei ihnen merkbar.

So sind in den ersten Bestrebungen der deutschen Ausdruckskunst als maßgebende Momente festzustellen: die Loslösung von den Methoden der Naturschilderung durch Befolgung subjektiver Impulse und die Steigerung optischer Eindrücke zu malerischer Intensität durch Verstärkung und Läuterung der Farbenskala und durch Vereinfachung der Malform, die vieles von skizzenhaftem Ungefähr behielt; während Raumtiefe und Anschluß an Naturvorbilder wenig Verminderung erfuhren. Es wurde vor dem Modell, vor der Natur gemalt, oft auch aus der Erinnerung daran, die Nachahmung der Wirklichkeit aber ersetzt durch das Feuer der Intuition. Was das Auge sah, wurde im Augenblick zu neuartiger Bildgestalt umgeschmolzen, wobei die Gesetze der Perspektive, der Körperlichkeit, der Naturfarben weniger galten als die innere Vorstellung. Die Realität war nicht mehr Vorbild, sondern Anlaß zu visionären Steigerungen; das Gefühl, das inwendige Gesicht bestimmte die

Linienführung, die Stärke der Farben, die Gesamtheit der Bilderscheinung. Die natürliche Folge war eine Neigung zum Übertreiben von Umriß und Farbe, eine Deformation, die sich freilich in den Grenzen der Wahrscheinlichkeit hielt. Landschaft und Figur erfuhren eine Aktivierung zum Zwecke geistiger Durchdringung des Stoffs bis zu metaphysischem Ausdruck – worin sich bedeutende Unterschiede zwischen den einzelnen ergaben. Denn jeder besaß persönliche Vorstellungen vom Wesen der Welt, wechselnd vom positiven Pol bis zur Ablehnung des Wirklichkeitswertes. Der schon im 19. Jahrhundert hoch entwickelte Individualismus zeitigte jetzt seine stärksten Konsequenzen in der Auffassung von Leben, Göttlichkeit oder Verwerflichkeit der Welt. Lebensfreude und Pessimismus ergingen sich schrankenlos in Umdeutungen des Daseins.

In der Maltechnik erledigte sich das Schulprinzip dergestalt, daß beinahe jeder Maler ein System für sich entwickelte. Wie verworren die Begriffe werden konnten, zeigte die Benennung des „Malerischen“, die Franz Marc für den reinfarbigten Kolorismus innerhalb des „Blauen Reiters“ in Anspruch nahm. Die Verwendung von Farbigkeit steht nun aber gänzlich außerhalb des malerischen Begriffs; schöne und reine Farben sind um nichts malerischer als graue Töne, ja es muß erkannt werden, daß jene sich weit eher als zum Malerischen zu rein koloristischen Wirkungen mit Konturen eignen. Von dem Komplex des Reinmalerischen blieb in der jüngsten Kunst nichts mehr übrig. Bei ihr kam es nicht mehr auf diskrete Tonmodellierungen an, sondern darauf, mit welchen Mitteln die kräftigste Wirkung erzielt werden konnte. Den Expressionisten wurde darum Verrohung des Handwerks und Gefühllosigkeit für die spezifische Malsubstanz vorgeworfen und insbesondere ihre „Unnatürlichkeit“. Aber dies gehört zum innersten Kern der Richtung, weil ihr nicht die Qualität der Faktur und Naturähnlichkeit wichtig waren, sondern der Wesensausdruck, der geistige Gehalt, und dieser ebensogut mit dünnem Auftrag oder mit schlucken-dem Grund wie mit Farbenvergeudung, mit Linientechnik oder mit Tonmassen erreicht werden konnte, und jeder einzelne für sich zusehen mußte, wie es ihm von der Hand ging.

Als allgemeines Kennzeichen dürfte der vorherrschende schwarze Kontur genannt werden, der die starken Farbenflächen auseinanderhalten mußte, was sich schon bei den französischen Fauvisten als notwendig herausgestellt hatte.

Eine bedeutende Rolle spielte die Graphik in jeder Gestalt. Darin hatte Munch vorbildlich gewirkt, von ihm nahm man oft die Anregung, und die Härte und Knappheit der graphischen Form erwies sich auch für die Malerei fruchtbar; sie bildete einen Schrittmacher für die Konzentration im Gemälde.

Ein Blick auf mannigfache Kunstweisen vergangener Zeiten bewies, daß Ahnenum und Verwandtschaft nicht mangelten. Vom Primitivismus der Naturvölker, von Kinderzeichnungen und Volkskunst bis zu den leichten Deformationen byzantinischer, romanischer und barocker Kunst, zu Grünewald und Greco gab es genug Anknüpfungsmöglichkeiten, um „die ewige Wiederkehr des Gleichen“ auch bei dieser Revolution feststellen zu können. Die jahrhundertelange Gewohnheit, Kunstwerke mit der Wirklichkeit zu vergleichen oder gar ihren Wert nach dem Grade der Ähnlichkeit mit der Natur zu bemessen, mußte einmal gründlich ad absurdum geführt werden, um die Bedeutung des künstlerischen Schöpfungsprozesses zu erkennen. Für diesen Zweck war die Berufung auf berühmte Vorgänger nicht zu verwerfen.

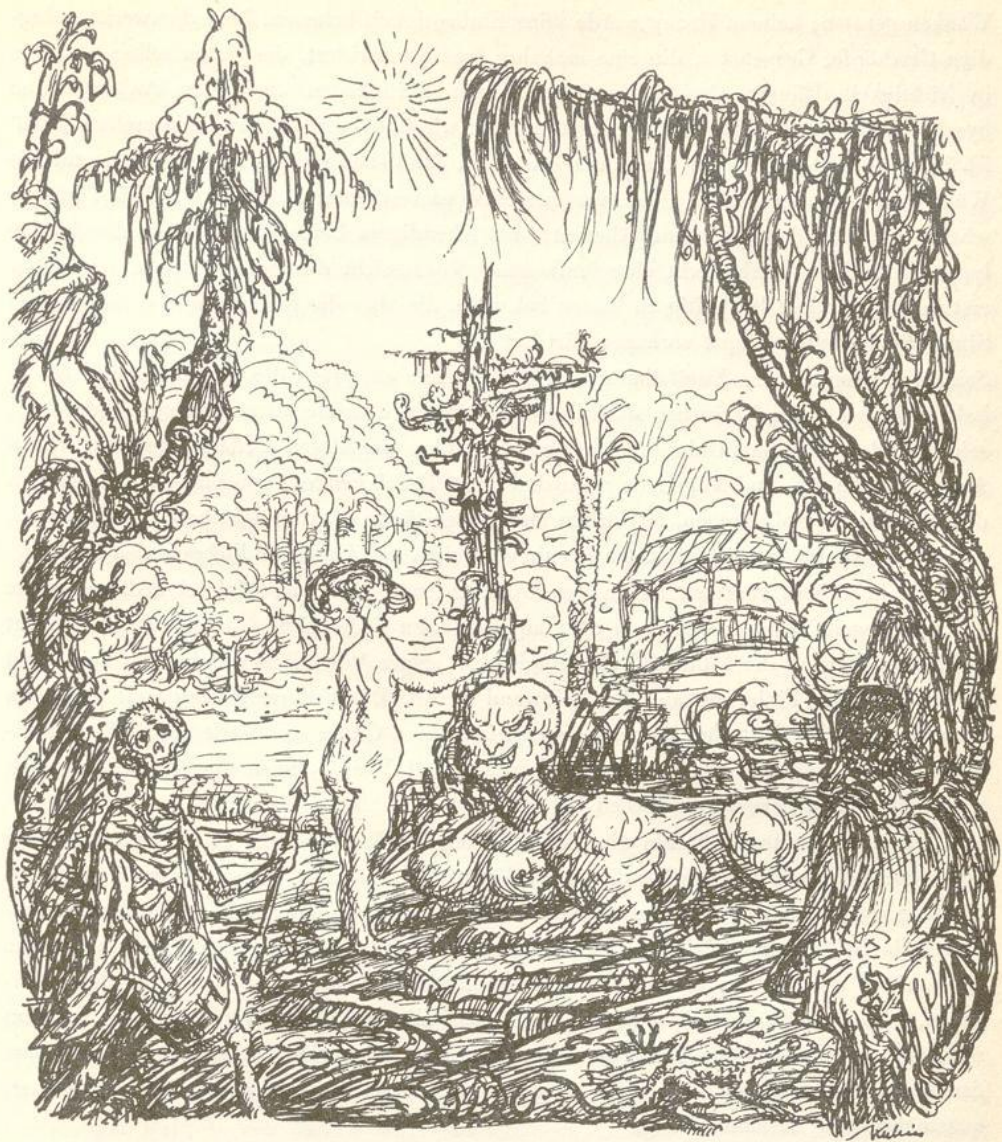


In der Heide bei Bremen, im Dorf Worpswede, hatte sich am Ende des 19. Jahrhunderts eine Kolonie von Landschaftsmalern aufgetan. Diese Worpsweder pflegten eine Art von Heimatkunst, ähnlich den Landschaften in Dachau, Karlsruhe und andern Orten. Einer von ihnen, Mackensen, wurde der Lehrer der jungen Paula Becker, die aus Dresden kam und nach der reinen Kunst der Erdscholle verlangte. 1903 heiratete sie einen der Worpsweder und brachte als *Paula Modersohn-Becker* (1876–1907) den Namen Modersohn zu Ehren. Sie erlöste auch Worpswede aus seinem Dämmer Schlaf; wenigstens, was ihre eigene Kunst betraf. Sicher hat die Stimmung der Moorlandschaft und die schwere Natur ihrer Bewohner und einigermaßen auch die Erdschollengesinnung der dortigen Maler auf sie gewirkt. Aber sie war ein tief empfindendes und ein schöpferisches Elementarwesen, und aus der Echtheit ihrer Persönlichkeit ist es zu erklären, daß sie in und trotz Worpswede als erste den Weg der Ausdruckskunst beschritt und ganz für sich, aus dem Instinkt heraus, eine Form für ihre Empfindung fand.

Paris, wo sie eine Zeitlang studierte, brachte ihr die rechte Erkenntnis; in Cézanne und noch mehr in Gauguin fand sie die Mittel, sich aus dem Traditionalismus ihrer heimischen Kolonie zu befreien. Die niederdeutsche Flachlandschaft blieb ihr Folie für die Darstellung des bäuerlichen Typus, an der sie ihr schweres und dumpfes Kolorit ausbildete. Das Erlebnis Leibls, die bildenden Kraftquellen des ländlichen Milieus, wurde auch ihr zuteil. Aber nicht als Anlaß zu toniger Malschönheit nahm sie sie auf. Spontan, mit erdiger Farbe und wuchtigen Umrissen, stellte sie das still befangene Wesen einfacher Menschen dar, ergründete sie die Seele alter Bäuerinnen und strohblonder Kinder. Ihre gehaltvolle Vereinfachung aller Formen durchdrang die nüchternen Erscheinungen; ihr weiblicher Instinkt fand den Weg zur Erschließung des Volkstümlichen. Das Bedeutungsvolle in ihrer Kunst war die Konzentration der Farbe in Flächen und die fest umgreifende Linie, wozu Gauguin Pate gestanden hatte. Mit ihrem Erscheinen trat der Expressionismus ans Tageslicht, seiner selbst nicht bewußt und behaftet noch mit einem Rest von Konvention.

Am frühesten trat *Alfred Kubin* (geb. 1877) mit Manifestationen der neuen Gesinnung hervor. Nach einer erlebnisreichen Vorbereitungszeit, in der ihm, dem Schüler Schmidt-Reuttes in München, abermals (wie im Fall Kollwitz) die Radierung Klingers den entscheidenden Eindruck machte, erschien 1903 eine Mappe mit Zeichnungen, von Hans v. Weber herausgegeben. In der graphischen Handschrift noch unsicher tastend, offenbarte sich doch schon in diesen Zeichnungen eine aufsässige Kraft der Vision. Schauerliche Symbole von Lebensbedrohung, von Krieg und düsteren Geheimnissen standen in primitiver Flammenschrift verzeichnet da, erwachsen aus dem Verlangen, sich von inneren Schrecken zu befreien. Diese Notwendigkeit, Halluzinationen über sich niederstürzen zu lassen und sie auf Papier zu bannen, ist die ursprüngliche und die bleibende Ursache seiner Kunst. Er wäre zugrunde gegangen an den Drangsalen eines mächtigen Jenseits, wenn er nicht der Künstler gewesen wäre, der sie aus sich herausstellen und damit für sich hätte unschädlich machen können.

Er hat in einer Flut von Zeichnungen, Aquarellen und Illustrationen seine Auffassung von der Welt kundgetan. Mit dem simplen Mittel der Federzeichnung wurde er einer der repräsentativsten Künstler der Gegenwart. Am bekanntesten machten ihn wohl seine Illu-



Alfred Kubin, *Die Sphinx*, Lithographie, 1920

strationen zu Dostojewsky, E. Th. A. Hoffmann, E. A. Poe, Panizza und andern Literaturwerken aus dem Bereich des Spukhaften. So stark man die „Nachtseiten des Lebens“ darin empfindet: seine selbständigen Erfindungen, Einzelblätter und graphischen Folgen werden als das Wesentlichere hervorzuheben sein.

Der Dämon hat Kubin während seines Lebens selten verlassen. In der Einsamkeit des alttümlichen Schloßchens Zwickledt, hoch über dem Innstrom bei Wernstein oberhalb von Passau, wo er seit 1906 lebt, entstanden seine Blätter, in denen der schöne Schein einer Welt in Staub zerfällt. Kubins Schicksal lag in seinem Blick für das Abseitige, das Nüchtern-Zweideutige, das Angefressene der Dinge. Die Ordnung des Kosmos war ihm ins

Wanken geraten; keinem Drang wurde seine Eindeutigkeit belassen. Menschenwerke, lebendige Geschöpfe, Gespenster, die eine makabre Ironie umwittert, die Natur selber zerfallen in Nichtigkeit. Häuser, Geräte, Gewässer, ehrbare Tätigkeiten werden zu Popanzen und Symbolen des Todes. Eine Untergangsstimmung, wie in seinem Roman „Die andere Seite“ ist über die Welt gekommen, die Sonne erloschen, das Leben verdächtig geworden, und wie Wurmfraß hockt der Tod in allem, was zur Existenz verdammt ist. Der Menschen Tätigkeit scheint eitel Zweideutigkeit und Aberwitz; bei lebendigem Leibe überfällt ihn die Apokalypse. In Kubins Werk steckt eine umfassende Voraussicht der Schrecken, die wir selber erst in jüngster Zeit leibhaftig zu kosten bekamen, die aber die feineren und empfindlichen Sinne des Künstlers längst vorausgespürt hatten.

Seinem Wissen um das Zweifelhafte und Todgeweihte entsprach die Zeichentechnik, die er bald nach den ersten Versuchen sich bildete. Bestimmte Umrisse wären untauglich gewesen; sein Mittel wurde das Unbestimmte eines scheinbar regellosen Federstrichs, mit vielen Arten von Schreib- und Vogelfedern durchgeführt. Bedrückende Atmosphäre liegt schon in den gekritzelten Spinnweben, aus denen sich Gegenstände oft nur nebelhaft herauschälen, die einen flackernden Dämmerchein um sie verbreiten und Unergründliches ahnen lassen.

Daß Kubin sich in manchen Fällen des Aquarells, nur selten der Malerei bediente, seine Visionen regelmäßig der einfachen oder aquarellierten Federzeichnung anvertraute, beruht wohl vor allem auf der Fülle und Eindringlichkeit seiner Vorstellungen, die ihm keine Zeit zu ausführlicher Fixierung auf der Leinwand ließen. Die Federzeichnung, seit jeher ein Liebling deutscher Künstler, eignet sich auch in hohem Grade zur Niederschrift übernatürlicher Einfälle. In der Skala zwischen Schwarz und Weiß können sie sich vollkommen ausgeben und im Bereich nächtlichen Grauens verweilen.

Vom Surrealismus trennt Kubin die Einheitlichkeit der Komposition. In der Intuition mag seine schizophrene Natur wie bei den Surrealisten den Ausschlag geben; Halluzination und Traumerlebnis stehen als Motivation im Hintergrund. Ein anderes aber ist die Gestaltungsform, die bei Kubin nicht überwirklich, sondern übernatürlich ist, d. h.: sie setzt eine gleichmäßig durchgeformte, einheitliche Bildvorstellung voraus, die nur über die natürlichen, visuellen Möglichkeiten hinausgeht. Innerhalb der Bildeinheit geht alles bei ihm mit der vorgesetzten Folgerichtigkeit zu; es herrscht zwar keine naturalistische, aber eine dem jeweiligen Bildvorgang gemäße Logik in Kubins Zeichnungen, ein vorgenommener, quasinatürlicher Zusammenhang.

Etwas ganz anderes erfahren wir in der Methode des Surrealismus. Seine Überwirklichkeit bezieht sich auf den künstlerischen Schaffensprozeß selber: nicht auf einheitlicher Voraussetzung, wie bei Kubin (und andern Expressionisten und Zauberkünstlern) vollzieht sich das Werden des Kunstwerks, sondern auf ein- oder mehrfach gespaltener Vorstellungsweise. Sie produzieren nichts Übernatürliches – im Gegenteil, die Einzelheiten ihrer Bilder besitzen meist engsten Zusammenhang mit der Natur – aber sie schaffen in einem überwirklichen Zustand, der sie der Kausalität und sinnlichen Konsequenz enthebt. Die Mitarbeit eines scharfen, assoziierenden Verstandes ist dabei vielleicht ebenso notwendig, wie seine Ersetzung durch inneren Erlebniszwang und Gefühl bei Kubin. Das Erlebnis des Surrealisten scheint sich als ein Kompositum aus unter- und überbewußten Geistestätigkeiten zusammenzusetzen und ist vom bewußten Kombinieren nicht immer zu trennen.

Im Jahre 1906 wurde *Emil Nolde* (geb. 1867) als ein Gleichstrebender Mitglied der Künstlervereinigung „Brücke“. So gleichlautend nun auch ihr künstlerisches Bekenntnis war: er blieb nicht lange dabei, die Temperamente gingen zu weit auseinander. Bald darauf gelang es ihm, aus der Berliner Sezession wegen schriftlicher Unehreerbietigkeit gegen ihren Präsidenten Liebermann ausgeschlossen zu werden – nicht etwa auf dessen Wunsch, der solche Skandale nicht liebte. Seitdem zog sich Nolde von jeder Gemeinschaft zurück; er war ein Urbild des sich selbst in vergrübelter Einsamkeit genügenden nordischen Künstlers.

Emil Hansen, in Nolde bei Tondern (Schleswig) geboren, entlehnte seinen Künstlernamen (1904) dem Heimatort. In der Schnitzschule von Flensburg lernte er, an der Gewerbeschule von St. Gallen (1892–1896) lehrte er, was eben zu lernen und zu lehren war. Eindruck in der Schweiz machte ihm vor allem das Hochgebirge; die Formen der berühmten Gipfel begeisterten ihn zu humorvollen Personifikationen, die, auf Ansichtskarten reproduziert und im eigenen Verlage herausgegeben, ihn in den Stand setzten, eine Reihe von Jahren zurückgezogen seiner Ausbildung zu leben. Diese Tatsachen aus seiner Jugend sind darum so bemerkenswert, weil in ihnen sich das Wesen des Menschen und des Künstlers beispielhaft offenbart. Seine Produktion verständig zu verwerten, um unabhängig zu bleiben, bildete die Basis seiner bürgerlichen Existenz; und das groteske Element sollte in seinem ganzen Werk eine wichtige Rolle spielen. Es bedurfte der zähen Arbeit eines Jahrzehnts, um aus den autodidaktischen Anfängen seiner St. Galler Zeit sich zu selbständigem Schaffen durchzudringen. Er verdankte fast alles der ihm eingeborenen Intuition; selbst Edvard Munch konnte ihm, außer auf graphischem Gebiet, kaum etwas geben, ihn nur als ein Gleichgesinnter stärken.

Seine frühesten Versuche hat Nolde selber im ersten Bande seiner Selbstbiographie („Das eigene Leben“) publiziert und damit die Möglichkeit gegeben, zu den Quellen seines Stils hinabzusteigen. Zeichnungen aus seiner Flensburger Lehrzeit, dann Bildnisse und Landschaften, die während seines Aufenthalts in St. Gallen ebenso autodidaktisch entstanden, bekannten sich zu einem naturwüchsigen Realismus, der am Jahrhundertende europäisches Gemeingut war, bei ihm auch keinerlei Ansätze zu einer Eigenart zeigte – ein normaler Beginn, der mit der Frühzeit von Kandinsky zu vergleichen wäre. Stärker verriet sich das Persönliche einer sich noch ganz in tonigem Realismus haltenden Art 1897 in dem urtümlich wilden Gemälde der „Bergriesen“ und in grotesken Maskenbildern; es gedieh zu einer vorläufigen Reife in den Bauern- und Fischerbildern zwischen 1899 und 1901, die charakteristisch ausgearbeitete Physiognomien in gedrängten Situationen gaben, bisweilen mit einem Einschlag von Lichtmalerei. Die Farbe blieb unbestimmt, grautonig, die Komposition ging auf Konzentration geschlossener Gruppen, die Auffassung auf Darstellung ungewöhnlicher Typen. Nicht zu übersehen war ein dralles Groteskes, das sich schon 1897 in den „Bergriesen“ geäußert hatte. In dem allen kündigte sich ein bestimmter Wille an, der an die Stelle des Abbildes das Ursprüngliche der inneren Vorstellung setzen wollte.

Die Entwicklung ging bei dem schwerblütigen Bauernsohn langsam von dunklen Tönen ins Helle und Farbige über. Noch bezeugten die Blumen- und Gartenstücke von 1905, mit denen sein eigentliches Werk ansetzte, die Schwere seiner Hand in ungelenken Kompositionen, die am Massenhaften der Farbe Genüge fanden. Aber die Helligkeit und Leuchtkraft der im grellen Sonnenlicht stehenden Blumen zeigte die Überwindung des Realismus

an. Die Notwendigkeit absoluter Farbenverstärkung und einer visionären Gestaltung trat beherrschend hervor.

Der nächste Schritt führte Nolde dann in die Mitte der Probleme seines Schaffens: zu dem gewaltigen Wagnis neutestamentlicher Darstellungen von tiefster Inbrunst (1909). Abendmahl, Verspottung Christi, Pfingsten, Kluge und Törichte Jungfrauen, Christus und die Kinder, Christus in Bethanien hießen die Vorwürfe, die in atemloser Folge, in explosiver Erregung geschaffen wurden. Sie waren ganz auf Ausdruck gestellt, mit einer Tiefe und Geistigkeit der Inspiration, die seit Greco und Daumier kaum mehr erlebt worden waren.

Bei Nolde, dem Abkömmling frommer protestantischer Bauerngeschlechter, lag eine innere Notwendigkeit zu diesen Bekenntnissen vor. Er hatte kaum sein Handwerkszeug beisammen, als es ihn drängte, sein Empfinden mit den höchsten Gegenständen auszusprechen. Der Schritt von den leuchtenden Gartenstücken zu dem Bilde des schmerzverklärten Heilandes war bei ihm nicht so erstaunlich: das Göttliche tauchte ihm nur aus seiner blumenhaften Verkleidung zu menschlicher Verleiblichung herauf. In beidem zeigte sich der geheimnisvolle Zusammenhang zwischen Geist und Materie, nur auf verschiedenen Stufen der Erscheinung. Die Tiefe seiner Religiosität umfaßte die ganze Welt und durchdrang sein Schaffen. Um die christliche Offenbarung darzustellen, bedurfte es freilich stets einer ungeheuren Anstrengung. Die Qual solcher Schöpferakte war so groß, daß er sich ihr nicht oft unterwerfen konnte; nur wenn der Geist es ihm unwidersprechlich gebot.

In den nächsten Jahren schuf er ein zusammenhängendes Ganzes, das neunteilige Altarbild mit Szenen aus Christi Leben, als Hauptstück die Kreuzigung; und dann in den Folgejahren noch einige Einzelbilder, das Triptychon der Maria Ägyptiaca von 1912, die Grablegung Christi 1915, „So ihr nicht werdet wie die Kindlein“ 1929.

Wie einzigartig in ihrer Verwurzelung und persönlichem Empfinden diese Schöpfungen waren, läßt sich auch aus dem Vergleich mit Werken anderer Expressionisten erkennen. Deren religiösen Ekstasen entstanden aus zeitlich gebundener Erregung durch den Krieg und sein katastrophales Ende und vergingen so rasch wie ihre Veranlassung. Die religiösen Eruptionen Noldes kamen spontan und unbefristet aus den tiefsten Regionen eines empfindenden Menschen.

Die Kraft, einen so inbrünstigen Ausdruck seelischen Gefühls zu geben, ist wohl als der einzige Fall religiöser Darstellung in der deutschen Gegenwart zu betrachten, erwachsen aus einer Subjektivität von ungewöhnlicher Stärke der Intuition. Dennoch wäre es zweifelhaft, ob Noldesche Bilder, und vollends der Passionsaltar, heute ihre Stelle in irgendeiner Kirche finden könnten. Sie entsprechen keiner Allgemeinheit der Anschauung; kein Echo aus der Mentalität der Masse würde ihnen antworten.

Ihre Malform war überkräftig, von einer heftigen Primitivität, die den Ausdruck des Gefühls in Verzerrungen und körperlicher Häßlichkeit suchte, den Bildaufbau vernachlässigte. Deformation war ja eines der starken Mittel expressionistischer Weltdeutung. Ob die formale Übertreibung aber auch bei den edelsten Gegenständen stets ihren Zweck erfüllen kann, ist die Frage. Bisweilen, wie beim Ausdruck Christi im Abendmahl, gelang die Einschmelzung erregter Mienen in den seelischen Aufruhr; mitunter versagte sie sich dem letzten Sinn. Die Roheit mittelalterlicher Passionsszenen bei Multscher oder Pollak



Emil Nolde, Junges Paar, Holzschnitt, 1917

fußte auf der volkstümlichen Derbheit kirchlicher Mysterienspiele. Sie kann aber nicht in Parallele gesetzt werden zu der Subjektivität Noldes.

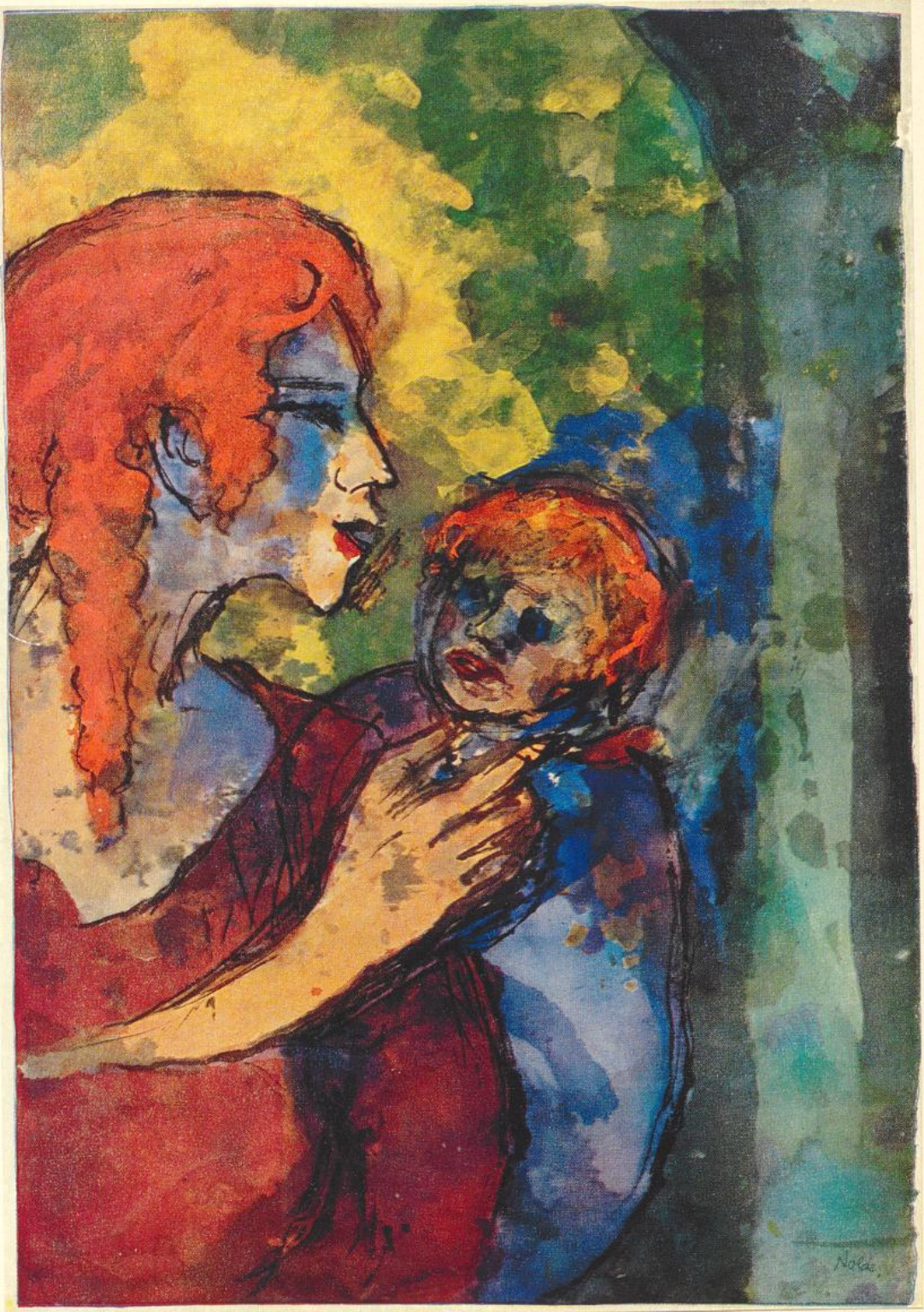
Das Mittel, das in diesen Bildern mit so radikaler Heftigkeit wirkte, war die hochgesteigerte Farbe. Eine ungewöhnliche Farbe, grell und dumpf, leuchtend und lemurhaft dunkel, kontrastwirkend und ebenso reich an Nuancen des Tons, in allem aber entgegengesetzt sowohl dem Reinmalerischen wie der impressionistischen Zerlegung. Vielmehr war sie teigig geballt, zusammengehalten als Masse, nach außen von großer Gewalt des Dekorativen, innerlich gesättigt mit Bedeutungstoff. Sie war keine dekorative Flächenfarbe und auch kein Gegenstand feiner Modulation, sie war ein psychologisches Mittel und ein Mittel des Bildaufbaus. Das galt für das gesamte Schaffen Noldes, für alle Motive, für Ölmalerei und Aquarell. Von den Eigenschaften der Linie wollte Nolde nichts wissen; sein Reich war die Farbe in einem ausschließenden Sinn. Seine Bilder waren wie zusammengeronnen, gestrudelt, gespachtelt aus urtümlichen Massen starker und immer wechselnder Farben, nicht gebündelt von Umrissen: daher der Eindruck von Verzeichnung, der typisch blieb und durch die Pracht des Kolorits überlagert wurde. Das Ungewöhnliche in ihrer Zusammenstellung überraschte und verwirrte. Wo es sich behauptete, blieb der Eindruck einer frisch entstandenen Welt, die ein wenig von exotischer Kunst besaß. Sie wirkte nicht nur optisch, sie regte Seelenkräfte an, sich in die verborgene Bedeutung der gemalten Dinge zu versenken. Denn hinter der schweren Pracht lag das Ringen um einen letzten Ausdruck. Es erschien häufiger geglückt bei schlichten Dingen, bei Stilleben, Landschaften und Meerbildern, als bei figürlichen Szenen.

Malerisch konnte man dieses Walten der farbigen Materie nicht eigentlich nennen. Weder im Sinn von Bewegtheit oder räumlicher Vertiefung, noch in Beziehung auf Tonmodellierung enthielt Noldes Kunst die Substanz des Malerischen; die Hochstimmung der Farbe hat bei diesem nichts zu sagen. Am ehesten könnte es ein extremer Kolorismus mit völliger Ausschaltung des Konturs heißen. Das Äußerste an Expression von Empfindungen war der Souveränität der Farbenmaterie anvertraut.

Die Überlegenheit flüssiger Technik machte sich bei seinen Aquarellen fühlbar. Bei ihnen fiel die Schwere der von pastosen Massen oft bedrängten Ölgemälde weg, und die reine Schönheit durchsichtiger Wasserfarben kam frei zur Geltung. Auch die Motive wurden hier vereinfacht und erleichtert. Die Abkürzung des kleineren Formats erwies sich dem Zusammenhalt der Bildfläche günstig. Hier fand die reiche Phantasie Noldes uneingeschränkten Spielraum; und wer weiß, ob eine spätere Sichtung nicht diesen vorzugsweise ihre Liebe zuwenden wird. Auch dem Aquarell fehlte die Scheidungskraft der Linie vollkommen; sie wurde niemals entbehrt.

Die nordische Herkunft Noldes, die ja schon das Gewaltige seiner Form bestimmte, machte sich vielfach in der Wahl seiner Gegenstände bemerkbar. Anders als die Maler der Brücke, die ihm sonst am nächsten standen, beschränkte er sich nicht auf Darstellung des Sichtbaren, wenn auch Landschaften und Stilleben einen breiten Raum einnahmen. Diese wurden so persönlich umgestaltet, vereinfacht, in ihrer Wesenhaftigkeit und Stimmungsenergie zusammengefaßt, daß an Stelle von Naturwiedergaben magische Eigenwesen entstanden und die Wirklichkeit in elementare Mythologie verwandelt wurde.

Die Übersteigerung der Realität durch Farbe und Konzentration wurde noch sichtbarer in



Emil Nolde, Mutter mit Kind, Aquarell, Sammlung Dr. Fischer, Stuttgart

den figürlichen Erfindungen Noldes. Wenn je von Modellen überhaupt die Rede sein konnte, so wurden sie derart verwandelt, daß kaum mehr ein Rest von ihrer Natur übrig blieb. Eine Phantasie von barocker Urwüchsigkeit lebte sich in den Szenen von ländlicher, großstädtischer, spukhafter Herkunft aus. Elbische Wesen schienen einer Urzeit entstieg und führten ihren burlesken, vom Komischen bis zum Unheimlichen reichenden Tanz auf. Frei erfundene Maskengebilde, exotische oder spanische Köpfe aus den Erinnerungen seiner Reisen, Fabelwesen bereicherten seine Motive. Paul Klee nannte ihn seinen „Vetter in der Tiefe, einen Dämon der unteren Region. Selber anders domiliziert, fühlt man doch stets den Vetter dort in der Tiefe, den Wahlverwandten“.

Zum Dämonischen gehörte vor allem auch die *Graphik*, die Nolde in allen Techniken übte. Die starken Wirkungen der Munchschen Holzschnitte boten Anlaß, sie fortzuführen und zu überbieten. Nolde gab zuerst in Radierungen seiner Einbildungskraft nach, lange bevor er sie in Gemälden verwandte. 1904 entstanden die „Phantasien“, Geschöpfe eines grotesken Humors, in Aquatintaradierung. Im Holzschnitt trat das wirklich malerische Element einmal offen hervor. Was er sonst mit Farbenballungen ausdrückte, gaben die schwarzen Flecken in kontrahierter Flächenhaftigkeit wieder, und fast noch gewaltiger die großen Farbenlithos. Auch in der Radierung gelangen ihm am besten die eigentlich malerischen Masseneffekte, wie in den großartigen Blättern aus dem Hamburger Hafen.

Eine Änderung seines Stils hat Nolde anscheinend erst in den letzten Jahren, nach dem Kriege, erlebt. Nach dem schmachvollen Arbeitsverbot durch den Nationalsozialismus war es dem Achtzigjährigen vergönnt, eine neue Blüte seines Schaffens zu erleben. Seine Form straffte sich, die Gemälde gewannen einen bestimmteren, bis zum Monumentalen sich steigenden Rhythmus, die Farbe diente einer kräftig betonten Individualisierung und dem genauer fixierten Ausdruck der Gestalten. Darstellung und Gehalt blieben in seiner gewohnten Sphäre. Auch im Aquarell vollzog sich eine vielleicht noch bedeutsamere und strengere Befestigung der Form. Das Verschwimmende wich einer klaren Auseinandersetzung mit deutlicher Plastik, und das Geheimnis der Empfindung blieb einer Verschlingung der Gegenstände vorbehalten, in zarter Farbigkeit und Gestaltung.

Die Dresdner *Künstlergruppe „Brücke“* wurde im Jahre 1905 von Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff begründet, als eine Arbeitsgemeinschaft gleichstrebender Künstler, die sich während ihres Architekturstudiums an der Dresdner Hochschule kennengelernt hatten. Kirchner studierte seit 1903 an der Technischen Hochschule, Heckel kam 1904 dorthin, um gleich ihm Schüler des Architekten Fritz Schumacher zu werden, Schmidt-Rottluff 1905. Wie wenig ihre ursprünglich baumeisterlichen Absichten ihrem Wesen entsprachen, merkte man schon bei ihren ersten malerischen Versuchen. Denn sie begannen mit Umbildungen impressionistischer Malerei. Ihre Zusammengehörigkeit zeigte sich am deutlichsten, wie sich von selbst versteht, in den ersten Jahren, in denen sie ihre Ateliers höchst primitiv in leeren Läden oder Werkstätten eingerichtet hatten, im Sommer aber mit ihren Modellen zusammen an die Moritzburger Teiche im Norden von Dresden zogen, um eine Art von paradiesischem Naturleben zu führen, oder auch auf Alsen, im Dangaster Moor oder andern einsamen Gegenden zu arbeiten. 1906 trat Nolde ihrer Verbindung bei, freilich nur für Jahresfrist, im gleichen Jahre Max Pechstein; als letzter Otto Mueller 1910. Die meisten zogen noch

vor 1912 nach Berlin, und über dem erbitterten Meinungsstreit um Kirchners „Chronik“ brach die Brücke 1913 endgültig auseinander. Das Ideal eines in brüderlicher Eintracht schaffenden Künstlerbundes, wie es van Gogh ersehnt hatte, war für ein halbes Dutzend Jahre verwirklicht worden, dann aber an dem Auseinanderstreben der Persönlichkeiten unvermeidlich gescheitert.

Dennoch blieb der einmal bewährte Geist der Brüderschaft in allen Wandlungen bestehen. So weit die ehemaligen Genossen sich voneinander fortentwickelt haben, in ihren frühesten Arbeiten war die Ähnlichkeit oft derart unverkennbar, daß es schwerfallen mochte, sie auseinanderzuhalten; und die Ideale ihrer Frühzeit bildeten auch in späterer Zeit eine Verbindung zwischen ihnen, so daß der Begriff der Brücke-Kunst zu einem sicheren Bestandteil der Kunstgeschichte geworden ist.

Kirchner nannte die Ausgangsbasis ihres Stils in seiner Chronik „Monumentalen Impressionismus“. Ohne akademische Lehrzeit, autodidaktisch und nur auf die freundschaftliche Gegenseitigkeit ihrer eigenen Kontrolle gestützt, übernahmen sie zunächst den unvermeidlichen Impressionismus insoweit, als sie vor der Natur malten, sich des Modells bedienten und ihre Bilder mit skizzenhafter Breite anlegten. Aber sogleich strebten sie von der detailierten Naturabschrift fort zu einem Allgemeinen im Vortrag und zur Betonung des Wesentlichen in allen Erscheinungen. Um die erste, maßgebliche Intuition sich zu erhalten und die notwendige Vereinfachung zu erzielen, mußte rasch und konzentriert gearbeitet, das Bild in einem Zug entworfen und vollendet werden. blieb auch ihre Kunst auf Motive der Sichtbarkeit beschränkt, so mußte doch bei der Intensivierung des Arbeitsvorgangs die Wirklichkeit so stark zusammengezogen, Linien und Farben so verstärkt werden, daß Vernachlässigung der Körper und der Perspektive unversehens in Deformation überging, welche sich also als ein natürliches Mittel des Ausdrucks von selbst einstellte. Nur wurde die reale Optik der Dinge nicht von der Hand gewiesen, man intensivierte sie. Von Wichtigkeit wurde auch die Maltechnik, die das Frühwerk der Brücke derart zusammenschließt, daß man es wie ein Gemeinschaftswerk ansehen kann. Sie malten dünn auf stark schluckendem Kreidegrund, so daß die Materie sich trocken und rein in der Fläche auswirken konnte. Hierdurch wurde das Speckige, das der Ölmalerei leicht anhaftet, vermieden. Die Farben behielten ihre ursprüngliche Kraft, blieben lichtundurchlässig auf dem Grund stehen und konnten ihren eigentümlichen Charakter ohne Spiegelreflexe und Abirrungen bewahren.

Zu den Simplifikationen kam eine anders geartete Einstellung zu Luft und Raum. Atmosphärische Lichtzerlegung wurde durch starke Linien zusammenhaltender Farbe ersetzt, womit Raumtiefe und Gegenstand zugleich umschrieben wurden. Munch und van Gogh sowie die Fauves hatten darin schon vorgearbeitet. Doch waren diese ihnen anfangs nur indirekt bekannt, durch Vermittlung von Wort und Reproduktion. Das autodidaktische Wesen der Brücke-Maler traf seine Ausdrucksmittel mehr intuitiv und fand sich bei nachfolgender Kenntnis von jenen bestätigt. Von ihrer Methode stammte eine gewisse Primitivität und Derbheit ihres malerischen Duktus her, der zunächst in der Öffentlichkeit einen abstoßenden Eindruck hervorgerufen hat.

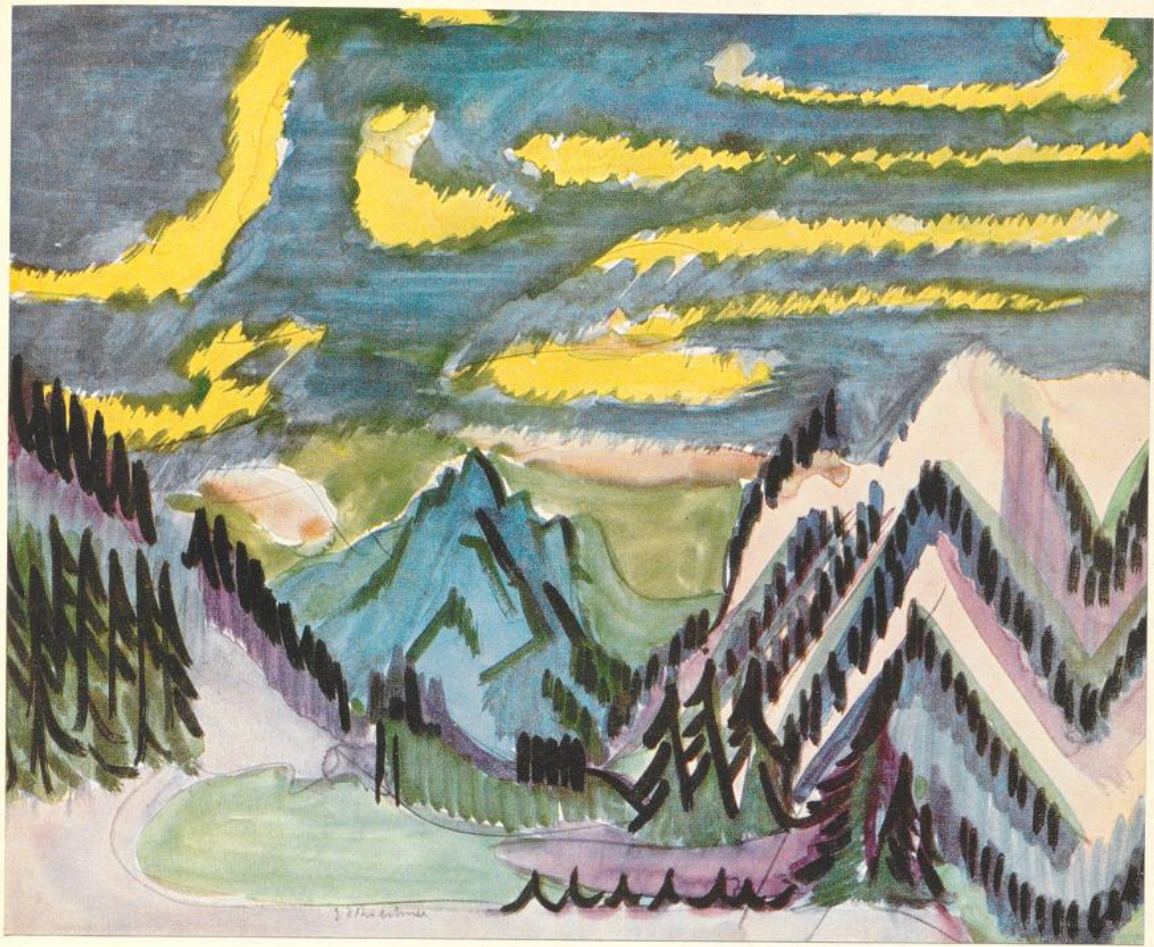
Einen recht bedeutenden Einfluß auf ihren Stil hatte die graphische Tätigkeit, der sie sich von Anfang an mit Leidenschaft hingaben. Besonders die Ursprünglichkeit und Flächen-schönheit des Holzschnitts griff auf ihre Malweise über und gewöhnte sie an summarisches

Formdenken. Hier trat auch bald eine Beziehung zu kubistischer Verhärtung im Detail hinzu, die ihnen wie von selbst zuflog, als der nächste Weg zur Verselbständigung der Formensprache.

Als der vielseitigste und beweglichste unter den deutschen Expressionisten ist *Ernst Ludwig Kirchner* (1880–1938) immer bezeichnet worden; als der sensible, von Natur und Unnatur aufs leidenschaftlichste hingerissene Künstler und als der Maler, dem das Schalten mit der Farbe am meisten sagte, und der das Höchste auch in der Graphik darum erreichte, weil er sie in der Art einer Neuschöpfung vom malerischen Standpunkt aus behandelte. Seine Wandlungsfähigkeit, die sich zwischen Tradition und Revolution souverän bewegte, macht es fast unmöglich, seine Kunstweise zu fixieren; wenn auch soviel offenbar ist, daß sie zwei Höhepunkte enthielt: die Berliner Jahre vor dem Ausbruch des Weltkrieges und die 20er Jahre in Davos. Aber schon seine frühere Entwicklung bot eine Fülle delikater Formwandlungen, denen heute nur, da kaum mehr sein Gesamtwerk in Deutschland verblieben ist, schwer nachzuforschen sein wird. Dies gilt übrigens auch von den andern Brücke-Freunden, denen der Vandalismus des Dritten Reiches, die Verschleuderung ihrer Arbeiten ins Ausland und die Zerstörung im Krieg und in den Nachkriegsmonaten ihr bestes Teil entwendet haben.

Schon am Anfang der Brücke-Zeit brach Kirchner rücksichtslos mit jeder Tradition. Seine Bilder nahmen das Ansehen malerischer Wildheit an, mit Vernachlässigung von Richtigkeit und mit Zersetzung des Impressionismus in weitgehender Art. Weichere Modellierung und Einfassung durch schwarze Konturen, Auftrag beider Flächen in der Weise von Matisse und Auflösung in dichte Partikel lösten einander ab oder gingen ineinander über. Das furiose Arbeitstempo förderte diese vergrößerten Skizzen ähnliche Bildart. Naturstudien mit Badenden, Szenen aus Tingeltangel und Straßenbilder waren die bevorzugten Motive. Sie gelangten zu ihrem stärksten Ausdruck in den Berliner Jahren seit 1912, in der seine Handschrift den charakteristischen Zug gewann. Denn die Art seiner Malerei war in eigentümlichstem Sinne „Handschrift“. Die Bilder schienen in kräftigen Strichen auf die Leinwand hingeschrieben, die Farben bedeckten als steile Linien die Flächen. Eine sehr ungewohnte Malerei: Menschen, Straßenbilder, Zirkusszenen, Varietétänzerinnen lösten sich in elegante Kurvenschwünge auf, Zackenlinien deuteten zu Schemen verdünnte Gestalten geistreich an. Das Erstaunlichste und Einmalige war, daß der Eindruck des Malerischen unerschüttert blieb; das Kirchnersche Temperament diktierte die büschelige Form, und die Delikatesse der Farbenwahl wirkte meisterhaft. Diese Feinheit des Farbenempfindens unterschied sich, bei einigen Anklängen an den Geschmack der Fauves, entschieden von französischer Auffassung. Hellblau, süßes Rosa, gebrochenes Violett, Gelb und Schwarz (dieses als mitsprechender Ton wie als Konturierung) vereinten sich zu erlesenen und eigenwilligen Kombinationen, in deren Wechsel Kirchner unerschöpflich war.

Seine Darstellungen aus dem Leben der Großstadt drangen tief in deren Wesen ein. Kirchner durchschaute die Leere, das Groteske und Doppelbödige der Vorkriegswelt. Die mondäne Eleganz der Damen und Herren, die Akrobatik der Varietés und Zirkusse, das Treiben der Straßen, die Verworrenheit ihrer Bauten und Techniken wurden bis auf den Grund durchleuchtet, in welchem Exzentrizität und Unnatur lagen. Die Schönheit in diesem letzten Akt einer überfeinerten und zum Untergang bestimmten Kulturwelt wurde von ihm



Ernst Ludwig Kirchner, Gebirgslandschaft, Aquarell, Sammlung Dr. Max Fischer, Stuttgart

in der Form des Marionettenhaften beschrieben. Die Unrast und Vibration seiner Farblinien durchzuckten senkrecht und schräg die Bildfläche. Wenn zur selben Zeit die Franzosen, wie etwa Bonnard, das Leben der Pariser Straßen malten, so blieb es bei der verfeinerten Spiegelung einer Wirklichkeit, die mit faszinierender Anmut zu blenden verstand. Die Interpretationen Kirchners ergaben eine durchaus wesensverschiedene Schönheit; sie entkleideten die Wirklichkeit ihres Anscheins von Bedeutung, um hinter das Maskenhafte und Irreale der Gegenstände die Delikatesse seiner Bildform und ihrer graphischen Farbigkeit zu setzen. Aus der Verwirrung der Erscheinungen rettete er die Hieroglyphe seiner Handschrift: in ihr wird die Fragwürdigkeit der großstädtischen Dekadenz weiterleben und ihr wahres Gesicht der Nachwelt übermitteln.

Als monumentales Zeugnis dieser Schaffenszeit erscheint ein Riesenbild, ein Reiter in der Levade im Zirkusrund. Auf der Höhe seines Stils wurde diese Kombination von Vorführung und Publikum gleichsam mit einem Federzug genialer Malerei zusammengefaßt, als ein Sujet von äußerster Augenblickswirkung; schlank, dünn, zerbrechlich wie im Zerrspiegel, ein Spielzeug aus Sprungfedern; ein Monument des Zeitgeschmacks, in dem eine Vision des Vorkriegsdaseins dargestellt war.

Aus dem glücklichen Schaffensrausch einer Periode unerhörter Fruchtbarkeit wurde Kirchner 1914 jäh herausgerissen. Man zog ihn zum Kriegsdienst ein, und der überempfindliche Mann brach unter diesem Schläge zusammen. Was die Brutalität des Militarismus aus einem ihr in keiner Weise gewachsenen Nervenmenschen machen mußte, hat er selber symbolisch dargestellt, in einem Selbstbildnis als Rekrut mit anklagend erhobenem Arm, an dessen blutigem Stummel die abgehauene Hand fehlte. Das war kein reines Kunstwerk, es war ein Protest gegen die Barbarei der Zeit und nur als persönliches Bekenntnis zu werten.

Daß es ihm dennoch vergönnt war, weiter zu leben und zu schaffen, verdankte er dem völligen Versagen seiner Physis, die ihn vom Militärdienst befreite und ihm, nach längerem Krankenlager bei Dr. Kohnstam in Königstein am Taunus, erlaubte, ein neues Dasein in der Schweiz zu beginnen. 1917 übersiedelte der schwer Leidende nach Davos, 1918 endgültig nach Frankreich und fand dort die Ruhe, seiner Kunst weiterzuleben. Die Größe der Alpennatur lenkte seinen Sinn auf die Landschaft und wandelte seine Kunst in einer durchgreifenden Weise. Der Zauber der Bergwelt und des Waldes wurde Mittelpunkt seiner Malerei und seiner Graphik. Die nervöse Bewegtheit der Linie machte einer ruhigen, in schönen Flächen arbeitenden Malweise Platz. Räumlichkeit und Konzentrierung des Vielformigen charakterisierten nun seine Darstellungen. Hatte er früher die Motive zusammengezogen, so breitete er sie jetzt in der Weite des Erdenraumes aus, in klar abgesetzten Flächen, mit einer gegen früher noch gesteigerten Kraft der Farbe, die an Stelle subtiler Differenziertheit zur Geschlossenheit gebracht wurde. Die Innigkeit seines Erlebens fand einen ekstatischen Ausdruck in Schilderung farbiger Mysterien der Natur.

Kirchners Aufnahmefähigkeit für alle Eindrücke der Außenwelt führte ihn schließlich der französischen Malerei zu. Er suchte, vor allem in figürlicher Darstellung, die Auseinandersetzung mit dem Nachkubismus Picassos, mit jenen halbabstrakten Zerspaltungen der Erscheinung, die bei Picasso aus seinem Zerwürfnis mit der feindseligen Gegenwart erwachsen waren. Auch Kirchner mag durch die grauenhafte Tyrannis der Heimat im Innersten so leidenschaftlich erregt worden sein, daß sich ihm das Bild der Realität zersetzte.



Ernst Ludwig Kirchner, *Der große Baum*, Holzschnitt, 1920

Der Unterschied des deutschen Expressionismus von der kubistischen Formzertrümmerung war prinzipiell. Der Expressionismus blieb, bei gemäßigter Deformation, im ganzen der Erscheinung treu und schritt nicht zur Auflösung und Abstrahierung der Dinge. Erst das Beispiel Picassos führte Kirchner, etwa seit 1926, zu jenen halbabstrakten Vereinfachungen der körperlichen Erscheinungen. In Verbindung mit seinem individuellen Kolorit bedeuteten sie ein Aufgeben der gewonnenen Sicherheit, ein Tasten nach Ausgeburten eines manischen Schreckens. Dann kamen die wachsende Terrorisierung in Deutschland, die Diskriminierung von seinen und seiner Freunde Werken, die dem Hohn und der Zerstörungswut des Pöbels ausgeliefert wurden, die persönliche Diffamierung und versetzten ihn in eine Erregung, die lebensfeindlich wurde und ihn zuletzt in den Selbstmord trieb.

In der Graphik fand er das der Malerei ebenbürtige Mittel, sich zu offenbaren. Sie bildete einen Höhepunkt in der neueren Kunst schlechthin, ebenbürtig der von Munch. Seine technischen Mittel waren unbegrenzt, in Holzschnitt und Lithographie einigermaßen gleich; anfangs auf dem Wege der Gegenüberstellung und Gleichberechtigung schwarzer und weißer Flecken, mehr und mehr aber in einer diffizilen Verflechtung kleiner Partikel. In Verbindung von Massen, Streifen, Reihen, im Wechsel von parallelen Schraffierungen, bald mit schwarzer auf weißem, bald mit weißer auf schwarzem Grund durchgeführter Zeichnung druckte er Blätter von einer grandiosen Pracht graphischer Vielfalt, von einem unerschöpflichen Reichtum bildender Phantasie diktiert. Jedes Blatt erschien wie eine Neuschöpfung. Vielseitig war die Anpassung des scheinbar so sparsamen, mitunter farbigen Holzschnitts an die Anforderung von detaillierten Landschaften, von eingehender Charakterisierung der Köpfe und menschlicher Tätigkeit. So erreichte er eine letzte Verfeinerung der spröden Technik und vollendeten Schönheit des Graphischen.

Eine geradlinige Entwicklung von solcher Konsequenz, wie im Schaffen *Karl Schmidt-Rottluffs* (geb. 1884), ist wohl nur einem ausgesprochenen Willensmenschen vergönnt. Die Ernsthaftigkeit und Strenge seines Formdenkens hat niemals nachgelassen, und so ist er am Ende zu einem Ziele gelangt, das sich als Zusammenfassung aller Erlebnisse und Gestaltungsmöglichkeiten während mehr als 40 Jahren der Arbeit darstellt. Das Werk dieses Mannes besitzt Größe in allen Phasen, in allen Arten seiner Formgebung, in Gemälden, Zeichnung, Aquarell, Graphik, Skulptur und Kunstgewerbe. Allem, was er aus seinen Händen entließ, prägte er den Stempel seines Geistes auf. Unter den Deutschen war er der große Stilbildner, der das Naturbild in seine Vorstellungsform preßte; ein Künstler der Form also, ein Fall, der doppelt gewichtig war, weil mit seiner grandiosen und einmaligen Form eine Vergeistigung der Materie Hand in Hand ging.

Als einziger von den Genossen der „Brücke“ behielt er von seiner ursprünglichen Bestimmung als Architekt, der er doch nur eine kurze Spanne Zeit folgte, den Sinn für Tektonik bei; er lag als bestimmendes Element in seinem Wesen begründet. Schmidt-Rottluffs starke Natur vermochte das Baumeisterliche in die Malerei hinüberzuretten und damit das Bild in seiner Bedeutung zu erhöhen.

Auch er begann natürlich mit impressionistischer Sehform. Aber schon in der ersten Periode, die etwa bis 1910 reichte, faßte er seine Landschaften stärker zusammen durch eine Struktur, deren Akzente durch ungebrochen leuchtende Farben gesetzt wurden. In





Karl Schmidt-Rottluff, *Frau in den Dünen*, Holzschnitt, 1914

ihrer Intensivierung wirkte sich die Vitalität seines Naturgefühls aus. Bald kam es auch zu Vereinfachungen derart, daß etwa Augen und Mund von Figuren als dunkle Löcher erschienen oder Wolken, von schwarzen Konturen umrandet, als schwere Farbenballen lasteten. In den Figurenbildern während des Weltkrieges äußerte sich der Ausdruckswille in düsterer Stimmung. Der Druck der Ereignisse setzte sich bei ihm in pathetische Wucht von Bildnissen um: Frauenköpfe von monumentaler Dynamik der Linienführung, Männerporträts von einem an Tragik streifenden Ernst, wie das Bildnis Feiningers. Die Form trat so nahe an die Oberfläche des Bildraums heran, daß ihre Unmittelbarkeit erschrecken konnte. Eine bedeutende Wandlung vollzog sich in den Nachkriegsjahren als erste Frucht seiner Bemühungen um Bildarchitektur. Der Raum dehnte sich wieder in die Tiefe und wurde mit einzelnen Gestalten wie mit zubehauenen Werksteinen besetzt. In Strandbildern mit Frauen oder Fischern, in Stilleben von barocker Kühnheit ging die Erscheinung durch eine gewaltsame Deformation. Die Menschen verharrten im Dämmerzustand zwischen Traum und Wachen; ihre kantig vereinfachte Form erinnerte an holzgeschnitzte Puppen, und die ihnen innewohnende Starrheit formte auch die Grenzlinien der Landschaft. Das Verhältnis der Figuren zur Schwerkraft wurde gleichgültig; schräg oder gerade standen sie im Raum, je nachdem es die Komposition verlangte, und ebenso wechselte die ungemein starke Farbe ihre Bedeutung von Naturwahrscheinlichkeit zu beliebiger Vertauschung. In Bildnisköpfen war die Willkür der Farbenwahl oft unbegrenzt; glatte Flecken von Orange, Grün oder Blau bauten nahegesehene Köpfe auf. Das Gesetz des Bildes diktierte ohne Einschränkung Form wie Kolorit; doch wurde der Bereich der Sichtbarkeit nicht verlassen.

Diese Kunst beruhte auf dem Unbedingten und Starken der Konzeption; eine gewisse Problematik auf ihrer Grenzlage zwischen Realismus und Abstraktion. Was Picasso, Beckmann oder Kirchner in ihren Spätwerken noch deutlicher als Grenzwert vorwiesen, gab Schmidt-Rottluff früher und zurückhaltender zu bedenken: wie weit ein Künstler bewußt die Abweichung von der Wahrscheinlichkeit der Natur treiben dürfe, ohne die Glaubwürdigkeit kreatürlicher und räumlicher Umformungen zu gefährden; vorausgesetzt, daß es ihm auf diese Glaubwürdigkeit noch ankäme. Das war bei Schmidt-Rottluff unbedingt der Fall. Er wollte zwar die Stärke des Gefühlsausdrucks, aber er wollte nicht den Zusammenhang mit der Sichtbarkeit aufgeben. Am subjektivsten erschien dabei die Willkür in der Verwendung heftiger Farben. Eine allgemeingültige Skala der Gefühlswerte von Preußischblau oder Ocker oder welchen Tönen immer gibt es nicht; Objektivität der seelischen Einwirkung ist nicht zu erreichen, da fast jedermann anders darauf reagiert. Was der Maler also an positiven Absichten in seine Koloristik legte, blieb der persönlichen Deutung des Betrachters ausgesetzt und widersprach allgemeiner Auffassung gerade durch den Stärkegrad des Tons und der Vereinfachung von Naturgegebenheiten, z. B. in seinen übergroßen Köpfen. Da er nicht gewillt war, den Schritt zum Absoluten zu tun, bei dem die Kontrolle an der Wirklichkeit aufhört und das Tor zu unbeschränkter Willkür sich auftut, so besann er sich rechtzeitig auf die Schranken, die einer Vermittlung zwischen ihnen gesetzt sind, und kehrte allmählich zu einer Annäherung an die Natur zurück.

Er war schon bis zur Verwirklichung monumentaler Aufgaben gelangt. Eine einsichtsvolle Gesellschaft würde ihm Aufträge zur Raumgestaltung gegeben haben. Welche Möglichkeiten hier gelegen hätten, zeigt ein einziges Beispiel, das in kleinem Maßstab, aber universal angelegt war: die Ausstattung eines Zimmers in der Hamburger Wohnung von Dr. Rosa Schapire. Zu den unersetzlichen Werten, die dem Bombenkrieg zum Opfer gefallen sind, gehört auch dieser Raum.

Die Periode der kubischen Radikalität war für ihn zugleich auch die Zeit seiner extremsten *Holzschnitte*. Neben der Malerei stand von Anfang an seine Graphik, in der er sogleich zur Bevorzugung des Holzschnitts gelangte. In starken Kontrasten von Schwarz und Weiß konnte er darin bis zur äußersten Vereinfachung gelangen. Jetzt dienten sie ihm zu religiösen Darstellungen, deren Ekstase aus der Erregung der Kriegszeit erwuchs. „1918 ist Euch nicht Christus erschienen“, war einem ungeheuren Christuskopf eingeschrieben; Petri Fischzug, Gang nach Emmaus, Stigmatisation des hl. Franziskus waren Gegenstände einer Holzschnidekunst, die in Simplifikation der Naturform das Äußerste wagte. Wie schon in den Gemälden der Zeit die eckige Formung bis zur Ausschaltung von Händen gehen konnte, deren Stümpfe an die Einfalt volkstümlicher Spielzeugschnitzereien gemahnte, so wurden im Holzschnitt Gesichter, Gliedmaßen, Bäume, Sonnenstrahlen in einer Weise zugeschnitten, daß solche Vergewaltigung nur durch das explosive Gefühl, das sich darin kundgab, motiviert werden konnte.

Es handelte sich nun darum, wie er in einer Zeit der Beruhigung die errungenen Mittel in fernere Gestaltung einbeziehen konnte. Dies wurde das Werk der Jahrzehnte seit etwa 1927. Schmidt-Rottluff kehrte zu einer Naturwahrheit zurück, die sich des Überschwangs der Empfindungen enthielt, dafür aber eine wachsende Größe der Auffassung in die Wiedergabe von Landschaft, Figur und Stilleben legte. Er war nicht umsonst durch eine Reihe

von Entwicklungsphasen gegangen und bis an die Grenze der Darstellbarkeit gelangt. Was er dabei an Klärung und Festigkeit gewonnen hatte, kam nun der Heroisierung der Wirklichkeit zugute. Der Ausschnitt von Raum und Gegenstand wurde wieder verengt, unbedeutende Motive und nahe gesehene Kleinigkeiten bevorzugt. Aquarelle von größerem Format genügten vielfach, um Bildgehalte aufzunehmen; vielleicht spielte auch die Nötigung eine Rolle, sich zu beschränken in einer Zeit, da man ihn wie alle echten Künstler im Dritten Reich verfemte und argwöhnisch überwachte, da ihn schließlich sogar gänzlich Malverbot unter polizeilicher Kontrolle traf. Um so bewundernswerter war die sittliche Kraft, die ihn unter solcher Bedrückung aufrechterhielt. Die Beschränkung auf das Notdürftigste beengte ihn nicht. Flaschen und Töpfe, Gemüse, ein Stückchen schmelzender Schnee, Baumzweige, große Muscheln, ja Wollknäuel und Malpinsel gaben Gelegenheit zur Erdichtung einer Welt malerischer Herrlichkeiten. In kleineren Verhältnissen wurde die Eigenkraft der Farbe noch weiter getrieben und gab die tiefsten Geheimnisse ihrer Substanz preis. Das Alltägliche erklärte sich zum Symbol des Kosmos, indem das Gefühl sich ganz in das Gesetz vom farbigen Abglanz alles Seienden zurückzog.

Die Kraft der Besinnlichkeit offenbarte einen Idealismus, der dem deutschen Wesen eigen war und sich in allen Wandlungen des Expressionismus bis zum Ende schöpferisch bewährt hat. Das Geheimnis der Welt in einem Blütenzweig zu offenbaren, erwies sich als der wahre Gewinn einer Kunst, die ihren Kreis von der Realität über abstrakte Konstruktion bis zur Verklärung des Simplen gezogen hatte.

Nicht zu übersehen war der innere Widerstand, den Schmidt-Rottluff auf diesem Umweg zu überwinden hatte, da die Entwicklung der europäischen Kunst in den letzten Jahrzehnten einen entgegengesetzten Lauf genommen hatte, den zum Absoluten und zur Magie des Surrealismus. Die Standhaftigkeit seines Wesens behauptete sich in diesem Widerstreit und durfte darum die schönsten Früchte ernten. Manche Arbeiten Schmidt-Rottluffs ziehen sich vielfach in bemerkenswerter Weise von dem starken Farbensystem zurück und nähern sich neutralen, grauen und bräunlichen Tönen; erstaunlich, da so lange Zeit die Stärke der Farbe sein wesentliches Mittel gewesen ist. Aber auch dies war nur ein Übergang. Wieder fand er im Gemälde die Steigerung der Farbe, und diesmal wurde sie mit bewußter Kraft zu stärkster Intensität entwickelt; wobei der Kontrast der nach wie vor schlichten Motive von Landschaft und Stilleben ihre Wirkung ins Außerordentliche erhob.

Die Geistigkeit *Erich Heckels* (geb. 1883) war von romantischer Art und suchte früh einen persönlichen Ausdruck. Er empfand die Natur und den Menschen in gleicher Weise als beseelte Wesen in einer fast mystischen Verklärung. Bei ihm wirkte das Prinzipielle des Holzschnitts am gründlichsten auf seine Formbildung. Spitzigkeit holzgeschnittener Drucke und lyrisches Stimmungsmoment scheinen auf den ersten Blick kaum vereinbar. Heckel diente aber das Herb-Asketische solcher Strukturen zum Ausdruck sublimen Empfindung. Seine Bildnisköpfe erhielten einen empfindsamen Klang von stiller Trauer. Die lyrische Anmut sehr zarter Gestalten kam aus dem Herzen eines Künstlers, der von Ahnungen unausweichlichen Leides erfüllt war. Als die Spannungen der Außenwelt sich verstärkten, der Zusammenbruch Europas näherrückte und sich dann im Krieg der Mächte 1914 verwirklichte, empfand Heckel dieses Unheil so inbrünstig, daß der Gehalt der Bilder sich dem anpaßte.



Erich Heckel, *Gegner*, Holzschnitt, 1913

Er malte Landschaften, die einen völligen Zerfall darstellten, in denen sich Meer gegen Erde und Himmel aufbäumte, das Feste sich in einem Kampf aller gegen alle aufzulösen schien. Elemente der Natur empörten sich gegeneinander, Sturm und Aufruhr durchbrachen den Frieden der Gotteswelt. Der Schöpfer der Idylle hatte sich vollständig gewandelt. Seine kristallhafte Formulierung bot die Mittel zu härtester Zuspitzung; das treibende Motiv aber war die Feinfühligkeit des Künstlers.

Da sich Heckel der zugespitzten Keilformen anscheinend bediente, ehe die Kenntnis des Kubismus nach Deutschland gelangte, so kann man seine Zerlegung als eine Parallelerscheinung zu jenem betrachten. Der Unterschied ist bedeutend und würde auch dann, wenn der Kubismus als Vorbild gedient hätte, die Selbständigkeit der Heckelschen Formung erkennen lassen. Während die kubistische Zertrümmerung der Einheit bei den Franzosen als reines Formmittel, als architektonisch-mathematisches Gesetz diente, brauchte Heckel seine Zuspitzungen zur Vergeistigung von Gebärden und Ausdruck, zu einer bis ins Mystische vorstoßenden Durchseelung seiner Gegenstände, niemals bloß formal.

Wie wenig ihm dennoch Disharmonie lag, erwiesen schon Werke, die noch während der Kriegezeit entstanden und ein Vorgefühl von Versöhnung atmeten. Die Zartheit seines ursprünglichen Empfindens drang nun wieder stärker an die Oberfläche und formte in der Nachkriegszeit Bilder, Aquarelle und Graphik mit ausgesprochener Milde. Die zackigen Strukturen verschwanden daraus und gaben einer stärkeren Annäherung an die Wirklichkeit Raum. Die Sanftmut in Ansichten von der Rhön, der Schwäbischen Alb, dem Lahn- und Nahetal wurden mit Hingabe an ihre Greifbarkeit gemalt. Unzweideutig trat seine Verwandtschaft mit der deutschen Romantik auch in der Gelassenheit und Ruhe der Gestaltung hervor. Selbst in der finstern Episode des Dritten Reiches reifte sein Realismus noch weiter. Was Heckel aus den Kärntner Alpen und dem Gestade der Ostsee, vorzugsweise in großen Aquarellen, holte, waren Zeugnisse eines von jeder Manier gelösten Naturgefühls, Spiegelungen der reinen Landschaftsschönheit. Sie waren mit Feinheit detailliert, sie folgten, mit gefühlbetonten zarten Farben, den landschaftlichen Einzelheiten, ohne den Zusammenhang mit dem Raum zu vergessen. Zuletzt, als er (1944) an den Untersee gezogen war, festigte sich seine Form und zog sich in großen Massen zusammen. Bisweilen näherten sich die Bilder wieder der Art seiner Jugend; es fanden sich Kompositionen von Badenden am Seeufer, wie Erinnerungen an die Dresdner Brücke-Zeit. Die räumliche Sicherheit war das Resultat einer langen Entwicklung, verwandt der Einheitlichkeit in Schmidt-Rottluffs Alterswerk, das Zeichen einer Konsolidierung, die nach den Jahren des Schreckens bei manchen bedeutenden Künstlern ihr Werk gekrönt hat.

Von Anfang an war *Max Pechstein* (geb. 1881) Maler, er hatte vier Jahre richtiger Lehre bei einem Malermeister hinter sich, als er zur Dresdner Akademie kam und Schüler von Otto Gußmann wurde. Die handwerkliche Lehre tat ihm zeitlebens gut, und das dekorative Element in Gußmanns Vorbild fügte eine Beherrschung im Farbaufbau hinzu, die ihm niemals verlorenging.

Ungebrochene Vitalität und Lebensfreude bewirkten, im Einvernehmen mit seiner unproblematischen Natur, daß er mit einem Fortissimo an Produktion einsetzte, nachdem er 1906 in die Dresdner Brücke aufgenommen war. Um 1910 entstanden seine schönsten, temperamentvollsten Gemälde und Graphiken. Seine Motive waren die gleichen wie bei den übrigen Mitgliedern: Tänzerinnen, Varietészenen, Bade- und Strandbilder, Ansichten vom Meer und seinen Fischern, mit denen er auf der Kurischen Nehrung ihr naturhaftes Leben teilte. Seine Akte, Fischer, Tänzerinnen strotzten von Leben und Sinnlichkeit, er konnte sich kaum genug tun in Äußerungen eines überschäumenden Lebensgefühls. So fehlte auch in allen seinen Arbeiten zwar nicht ein Beitrag leichter Deformation, der bei der Heftigkeit der Arbeit nicht ausbleiben konnte, wohl aber das Schalten mit abstrakten Formeln und das Streben nach Verinnerlichung, wie es die Mitglieder der Brücke sonst auszeichnete. Seine Körperbehandlung behielt das Gerundete und Saftige der Natur, seine Landschaften die Raumtiefe. Seine Selbständigkeit schien ihn stets um einiges von den andern entfernt zu halten, und es bedurfte nur eines Anstoßes von außen, um ihm die Besinnung auf Realität zurückzugeben.

So hatte er sich innerlich schon von seinen Gefährten entfernt, als ihm die Möglichkeit geboten wurde, der Berliner Sezession beizutreten, was bei dem prinzipiellen Standpunkt der Brücke bedeutete, sich von ihr loszusagen. Seine wilde Manier gefiel dem Publikum, sie war



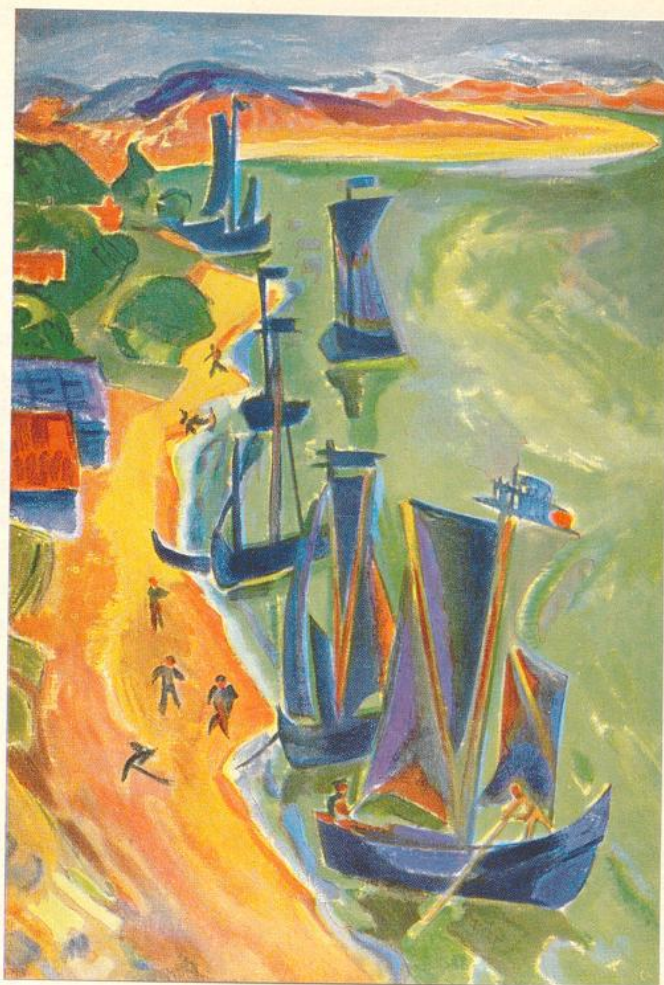
Erich Heckel, Hafen von Stralsund, Ölgemälde, 1912, Privatbesitz



Max Pechstein, *Kremios*, Holzschnitt, 1917

bedeutend verständlicher als Heckels oder Schmidt-Rottluffs Probleme. So war es Pechstein, der bald allgemein der führende Expressionist in der Öffentlichkeit genannt wurde, und die Sezession fand es zeitgemäß, mit seiner Vitalität ihr langsam ins Stocken geratendes Blut ein wenig aufzufrischen. Sie zog ihn 1912 zu sich hinüber, und damit war das Band gelöst, die Brücke sagte sich von ihm los, um ihm jedoch später nachzuzufolgen. Auf jeden Fall war die Genossenschaft gesprengt.

Damit wurde nun aber auch die Entwicklung zu weiterer Kraft des Ausdrucks abgeschnitten. Was Pechstein behielt, war die Saftigkeit des Kolorits und die pralle Anschaulichkeit, ein unschätzbare Pfund, mit dem er wuchern und eine fruchtbare Tätigkeit beleben konnte. Sehr glücklich gerieten seiner Begabung Entwürfe für Glasfenster und Mosaiken, die Heinersdorf in seiner Glasfensteranstalt meisterhaft ausführte. Die Vereinigung von Körpergestalt und Flachdekoration, verbunden mit der Pracht durchleuchteter Farben, gelang ihm auf die angenehmste Weise, und nicht weniger die Dekoration von Wandflächen in Privathäusern mit heiter belebten Badeszenen. Der letzte Auftrag waren Glasfenster im Internationalen Arbeitsamt zu Genf 1926.

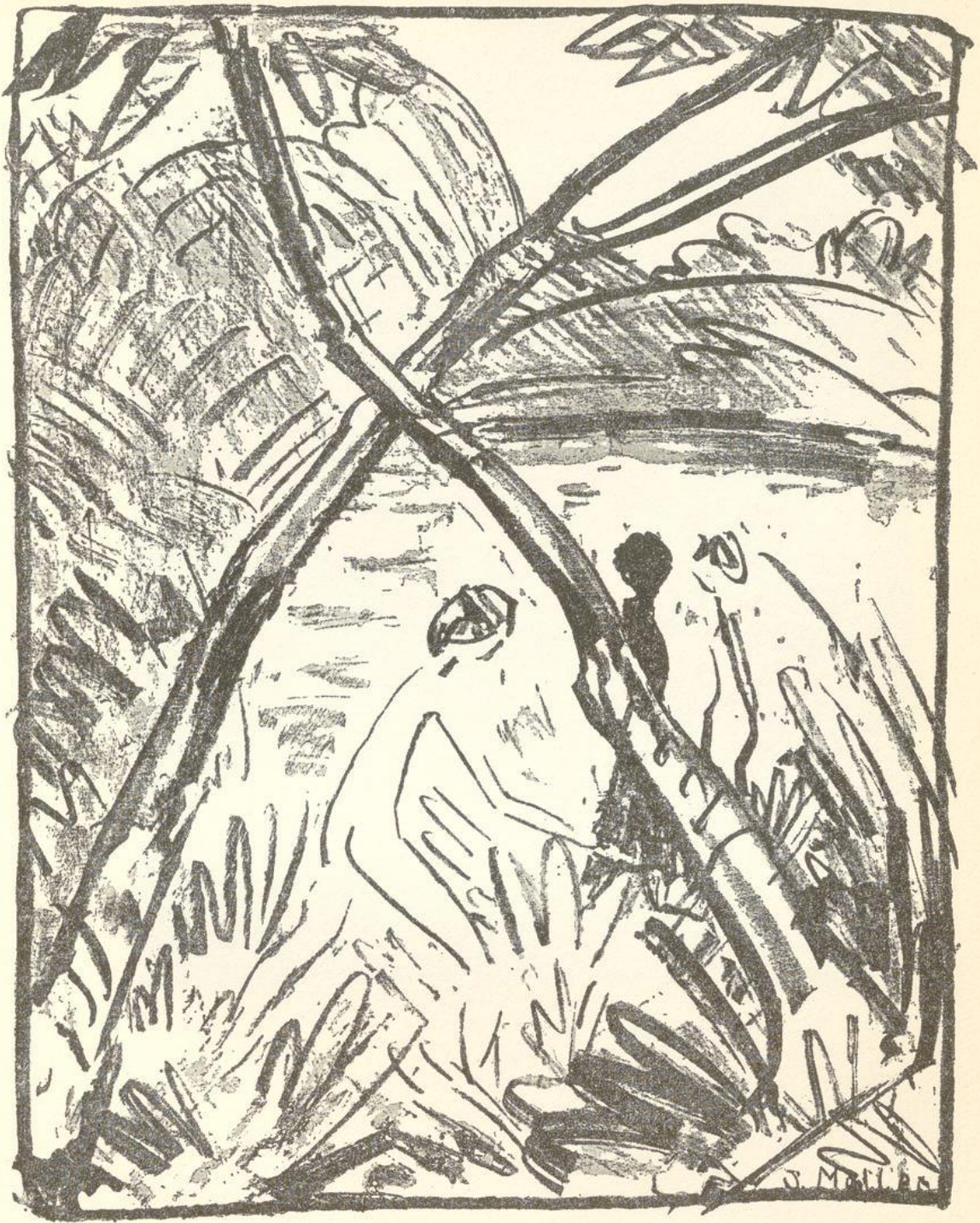


Max Pechstein, Zurückgekehrte Kähne, Ölgemälde, 1919, Moritzburg-Museum, Halle

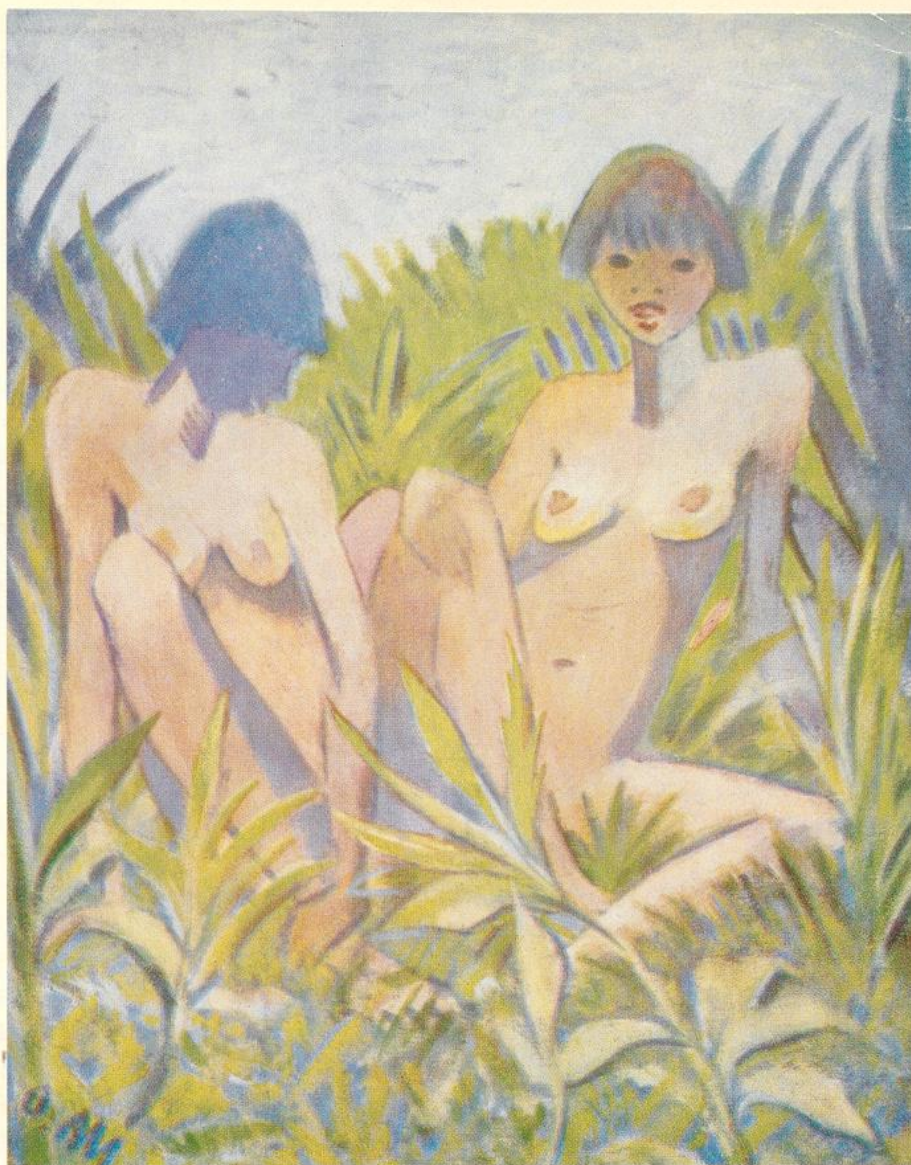
Um neue Stofflichkeit zu erleben, machte er sich, dem Beispiel Gauguins folgend, 1914 nach der Südsee auf und fand auf der Insel Palau die exotische Farbenpracht, nach der es ihn verlangte. Dort überraschte ihn der Krieg, er wurde von den Japanern gefangen, entkam aber in einer abenteuerlichen Flucht und gelangte als Kohlentrimmer nach Deutschland, um eingezogen und als Soldat im Krieg verwendet zu werden. Auch dieser bestärkte ihn in seiner Freude am Bilden; er vermochte ein Echo seiner Erlebnisse in Radierungen von der Sommeschlacht niederzulegen.

Die einmal errungene Freiheit vom expressionistischen Formenzwang erlaubte ihm ein Schalten mit beiden Möglichkeiten, zwischen denen er die Wahl hatte. Die Bilder und Aquarelle aus Palau verrieten wenig von dem Wesentlichen des exotischen Milieus, sie hafteten völlig an der Farbe und Fremdartigkeit der Südsee. Oft machte sich auch in seinen heimischen Motiven eine Überbetonung des Kolorits bemerkbar. Man könnte seine Mittelstellung vielleicht eine Art Akademisierung des ursprünglichen Brückestils nennen, ohne damit der gesunden Naivität seines Schaffens zu nahezutreten. Das Temperament blieb offenkundig und ungeschwächt, die Wahrheit vor der Natur und dem Modell überspielte jedoch den Wesensausdruck und fand ihren Ausgleich in kompositorischen Vorzügen. Eine lange und fruchtbare Tätigkeit wurde durch die Schikanen des Dritten Reichs teilweise unterbrochen, erlebte aber nach dem zweiten Weltkrieg ihre Rehabilitierung in weitgehendem Maße.

Als letztes der Mitglieder wurde *Otto Mueller* (1874–1930) in den Brückekreis aufgenommen. Ein Stück seiner Jugend ist wohl in dem Roman „Einhart der Lächler“ von Karl Hauptmann in dichterischer Verklärung zu finden, nichts freilich von einem Abglanz seiner Kunst. Auch er begann mit handwerklicher Lehre; fünf Jahre war er Lithographenlehrling in Görlitz, ohne daß es dem idealen Flug seiner Phantasie geschadet hätte. Doch bedurfte er einer längeren Periode der Zurückgezogenheit, ehe er so weit gereift war, sich in Berlin selbständig zu machen und dort von den Brückegegnossen entdeckt und in ihre Verbindung gezogen zu werden. Er brachte ein abweichendes Wesen in ihren Bund. Schlanke Jugendgestalten halb erblühter Mädchen waren Gegenstände seiner Bilder, anfangs noch in dünner Öltechnik und mit sicherer Anwendung der Körperanatomie. 1911 aber ging er zur Leimfarbenmalerei über und fand darin das ihm gemäße Mittel zur Darstellung idyllischer Überwirklichkeit. Leimfarben trocknen in anderen Nuancen auf, als wie sie aufgetragen werden. Ihre Beherrschung verlangte mithin ein genaues und sorgfältiges Überlegen ihrer Trockenwirkung. Dieses beherrschte Mueller in vollendeter Weise, und damit erhielten seine Bilder einen unnachahmlichen Reiz von Duftigkeit und Immaterialität. Die anatomische Richtigkeit verschwand, sie wurde ersetzt durch zarte und poetische Verwandlung der Naturformen. Träumerisch vegetierende Mädchen und Badende standen oder bewegten sich leise in anmutigen Stellungen; die Landschaft umgab sie andeutungsweise, wie ein wohltuend einhüllender Schleier. So schuf er Bild auf Bild einer immer gleichen Daseinseligkeit, einer pastoralen Schuldlosigkeit und Süße unbeschwerter Existenz, die dem Idyllenmotiv vieler Generationen von Malern eine letzte Nuance hinzufügte. Poussin, der frühe Böcklin, Franz Dreber und Ludwig von Hofmann spielten als ferne Erinnerungen herein. Die zärtliche Musikalität seiner Bildträume beruhte auf einem vollkommenen Geschmack duftiger, sparsam abgestimmter Farben, der weiße Malgrund wirkte vielfältig hinein.







Otto Mueller, *Akte am See*, Leimfarbe, 1926, Privatbesitz

Otto Mueller hätte sein Talent am schönsten in Wanddekorationen ausgeben können. Figurenreigen an den Wänden seines Ateliers zeugten von harmonischem Wohlklang seiner Kompositionsweise. Aber auch ihm war dieser Weg nicht vergönnt, die Zeit hatte keinen Sinn für die Lieblichkeit seiner Dekorationen. Er malte seine Staffeleibilder weiter, zog Bildnisse und Zigeunertypen hinzu und kam nicht ganz um die Gefahr herum, aus Mangel an stärkerem Erlebnisinhalt sich zu wiederholen. Ein früher Tod bewahrte den feinen, unendlich liebenswerten, still für sich schaffenden Künstler vor dem Schicksal, von der rohen Gewalt geächtet zu werden. Als Lehrer an der Breslauer Akademie ist er gestorben.

Etwas Bestimmtes im Wesen *Oskar Kokoschkas* (geb. 1886) war österreichisch, noch genauer: wienersch; da er denn auch von Gustav Klimt und dessen Mischung von Naturalismus und äußerster Manier herkam – nicht gröblich, sondern sublimiert gemeint. Der Abstand gegen die schwerblütigen Norddeutschen in der Brücke, gegen Nolde oder Paula Modersohn war erheblich; es liegt wohl vor allem an einer flatterhaften Grazie, an barocker Üppigkeit und der Umständlichkeit seiner Pinselführung, die von weitem ein wenig an den Theaterhimmel österreichischer Barockkirchen denken läßt. Allein, auch sein Weg war nicht leicht. Er mußte sich sein Handwerkszeug schwer erarbeiten und langte zuletzt bei dem Nihilismus seelischer Verzweiflung an.

Seine Lehrzeit auf der Wiener Kunstgewerbeschule hatte einen unverkennbaren Einfluß auf das erste illustrative Werk, die „Träumenden Knaben“ von 1908; ein in eleganter Handschrift verspieltes Buch, mit bizarren Seltsamkeiten von Deformationen und einer Neigung zu psychologischer Abseitigkeit. Überraschend schnell fand er seinen Stil in der Malerei, in Bildern von hoher Originalität. Zwischen 1908, beginnend etwa mit dem Porträt Forels, und 1912 entstand jene Reihe von Bildnissen in dünnem, fast aquarellhaft behandeltem Auftrag und labyrinthischen Linien, die mit dem Pinselstil in die Farbe hineingeritzt wurden. In Porträts von Schriftstellern, Schauspielern und abseitigen Charakteren aus geistigen Bezirken suchte er Seelenzustände hellseherisch zu durchdringen. Diese selbstquälerische Inbrunst äußerte sich in einem Gewirr von blassen Tinten, von Arabesken, die aus anatomischen Präparaten herzustammen schienen, in raumloser Andeutung von Innen- und Außenzuständen zugleich – einer Methode, die Parallelen zur Freudschen Tiefenpsychologie enthielt. Objektiv erschien hier eine überwältigend neue Art des Porträts von einem feinnervigen Raffinement der Malerei, das über die Klimtsche Delikatesse weit hinausging und Kokoschka zu einem Meister des expressionistischen Ausdrucks erhob; in einer spezifisch österreichischen Färbung, die von dem slawisch-deutschen Völkergemisch des Habsburgerreichs ihre Tönung erhielt. Bis zu welcher sensitiven Verfeinerung diese Malerei gelangen konnte, zeigte der „Dent du Midi“ (1912), eine Dichtung über den Winter im Hochgebirge. Wenig Greifbares an Landschaft war zu erkennen. Es gab ein zartes und verworrenes Spiel mit Einzelheiten, die fast außer Zusammenhang mit Raumwirklichkeit standen, deren Vision aber empfindsame Vorstellungen von Hochgebirge und Winterfreuden in das Gewebe der dünnen Farben eingefangen hatte.

Hand in Hand mit solchen Bildern gingen Kokoschkas Illustrationen und Lithographien. Der malerische Komplex wurde ersetzt durch nervöse Strichlagen und Körperverzeichnungen, in denen sich die hochgradige Erregung einer Künstlerseele den Ausdruck für unterbewußte



Oskar Kokoschka, *Bildnis Gitta*, Lithographie

Zustände schuf. In den Zeichnungen zu „Tubutsch“ von Albert Ehrenstein (1912) meldete sich eine geistige Verfassung, die gleichermaßen in lithographischen Folgen wie in dramatischen Dichtungen explodierte. Der Gefesselte Kolumbus, Bachkantate, Hiob waren die Titel von lithographierten Allegorien, in denen sich der Kampf um den Ausdruck von dunkeln und erschöpfenden Empfindungen äußerte. Die menschliche Seele schrie zu Gott um Erlösung; es war wiederum die Kriegspychose, deren Wirkung zutage trat. Im einzelnen war von klar bestimmten Aussagen darin so wenig zu finden, wie in den sonderbar verworrenen Dramen, die in derselben Zeit entstanden; sie hießen: Der brennende Dornbusch, Orpheus und Eurydike, Mörder, Hoffnung der Frauen, und er versah sie auch mit Zeichnungen. Diese „orphischen Urlaute“ blieben unverständlich, wenn man sie mit dem Verstande erfassen wollte. Es waren poetische Auslassungen von grenzenloser Ekstase, welche die gleichzeitigen Werke expressionistischer Dichter an Schrankenlosigkeit des Gefühls zu überbieten trachteten. Die Lithographien standen ihnen darin nicht nach. Die absichtsvolle Häßlichkeit von Gestalten und Gebärden, ihre Verzerrungen schrien emphatisch: Alles Fleisch ist wie Heu, seine Schönheit vergeht vor dem Ansturm des Geistes. Der Mensch wurde entblößt in seiner Bedürftigkeit und Sündenschwere, um sich vor Gott zu verantworten.

In Kokoschkas Malerei hatte sich inzwischen ein vollkommener Umbruch vollzogen. Auf die Traumhaftigkeit des „Dent du Midi“ folgten 1913 die „Tre Croci“, in denen sich eine derbere Farbenbehandlung ankündigte; in der „Windsbraut“ von 1914 war sie vollzogen. Mit der dünn aufgetragenen Textur kam er nicht weiter, und so wurde das Steuer herumgeworfen, an ihre Stelle pastose Zähigkeit des Farbenauftrags gesetzt, mit einer barocken Willkür in der Wiedergabe von Menschengestaltung. Die Farbe wurde zunächst vorsichtig gedämpft, zu braunen Tönen, dafür bewegte sich die Malfläche in aufgeregten Wogen. Es handelte sich nicht mehr um das Einzelbildnis. Das Miteinander von Personen, ihre geistigen und erotischen Spannungen, ihre Beziehung zur Außenwelt stellten sich dar, wie in dem nackten Liebespaar „Die Heiden“ und in der großartigen Komposition der „Freunde“ von 1918, die um einen Tisch sitzen in stumm verbissenem Kampf der Individualitäten. Die Ungeschlachtheit der malerischen Massenform versetzte sie in einen Zustand von dumpfem Abwarten, den Kokoschka nicht überwinden zu können schien. Denn sein verwilderter Barock, das Zusammendrängen von Menschen in einem imaginären Raum, in dem sie nicht Platz fanden, die Vergrößerung der Zeichnung blieben ihm treu, auch als er dann zu einem leuchtenden Kolorit überging. Im Krieg verwundet, suchte Kokoschka Erholung im „Weißen Hirsch“, und die Nachbarschaft der schönen Elbestadt lockte ihn zum Bleiben. Er wurde Professor an der Dresdner Akademie und fand für einige Jahre darin Befriedigung, talentvolle Schüler auszubilden und die Elbufer zu malen. In blühenden Tönen strahlten seine Landschaften und vulkanischen Kompositionen. Das geistige Problemsuchen warf sich auf religiöse Motive, wie Saul und David, Loth mit seinen Töchtern. Allein er erstrebte umsonst Objektivität des Ausdrucks. Das Seelenhafte erschien in einer visionären Unklarheit, die mancherlei Deutung zuließ. Stärker als der Drang zur Versinnlichung wog das subjektive Pathos einer rastlos suchenden Seele.

Eines Tages gab Kokoschka Amt und Heimat in Dresden auf und begab sich auf eine jahrelange Wanderschaft. Er suchte Ersatz für seine Sinnbilder und fand ihn in den Großstädten Europas. Wie er früher in den Gesichtern nach den Zuständen der Seele geforscht hatte, so offenbarten ihm nun die Stadtlandschaften das Geheimnis übergeordneter Organisationen. Zwischen Wien und Lissabon gab es wenige Hauptorte, die er nicht gemalt hätte, im Überblick von hohem Standpunkt, mit der Buntheit und Vielgestaltigkeit ihres Dächer- und Turmgewirrs, mit der Lage an Flüssen, Meer und Höhen. Hierin schien er Ruhe zu finden, im Anschauen und Darstellen von Symbolen des Menschendaseins, die sich in ihren Siedlungen ausprägten.

Aber die Zeit der politischen Katastrophen bereitete auch seiner Lust an der barocken Erscheinung ein Ende. Der Überfall des Nationalsozialismus auf seine Heimat Österreich, auf ganz Europa schreckte ihn auf und veranlaßte ihn zu feurigen Protesten gegen Unmenschlichkeit und die Gewalt der Zerstörung. Er protestierte auf seine Art, in maßlos erregten Malereien, denen er aggressive Unterschriften gab, in direkten Allegorien des Abscheus und der Bitterkeit. Ein erschütternder Brief an Neumayer, der in dem Washingtoner „Magazin of Art“ im November 1945 erschien, zeugt von seiner Empörung über den Verfall der Sittlichkeit, der die ganze Welt ergriffen hatte und nicht haltmachte nach der kriegesischen Katastrophe Deutschlands. Wie merkwürdig war es, daß er in Worten eine so viel eindringlichere Klarheit für seine allmenschliche Gesinnung fand als in seiner Kunst! Eines seiner





Oskar Kokoschka, Studie zur blauen Frau, Federzeichnung, 1919

Werke aus dieser Zeit, das er „Candide“ nannte und gleichsam am Throne Voltaires niederlegte, indem er dessen Büste vorn in der Ecke des Bildes anbrachte, versinnbildlichte das entsetzliche Chaos der Kriegs- und Nachkriegszeit. Aber die Verworrenheit der Komposition sprach beinahe mehr von subjektiver Verstörung der Seele als vom Grauen der Welt. Es war eine „Kunst voll Bitterkeit“, verwandt den Spätwerken Picassos und Beckmanns, ein Zeugnis dafür, wie schrecklich das Nichts einer aus den Fugen geratenen Zeit eine große Künstlerseele verstören konnte, ein Dokument, das nicht künstlerische Übersetzung ins Bildmäßige enthielt, sondern die Zerrissenheit selber verriet, welche die Epoche im Geist des Schöpfers verursacht hatte.

Ein unabsehbar langer Zeitraum scheint sich zwischen den „Jungen Männern am Meer“ von 1906 und dem Perseus-Triptychon Max Beckmanns (1884–1950) zu erstrecken. Doch es sind nur vierzig Jahre, angefüllt allerdings mit Werken von einer Energie und dokumentarischen Bedeutung, wie sie nur Auserwählten in derartiger Mannigfaltigkeit hervorzubringen vergönnt ist. Jenes Bild nackter Männer – von Liebermann zuerst abgelehnt, dann so hoch bewertet, daß es Beckmann den Villa-Romana-Preis von 1906 eintrug – entstand ungefähr um dieselbe Zeit wie die „Badenden“ von Munch. Diese bedeuteten für Munch bereits eine Umkehr von seiner Ausdruckskunst, während die „Jungen Männer am Meer“ für Beckmann gerade am Beginn seiner impressionistischen Periode standen. Seine letzten Bilder, sibyllinische Gleichnisse des Menschenschicksals, ließen wiederum die Offenbarungen Munchs so weit hinter sich zurück, wie seiner Zeit dessen Vorsprung vor ihm gewesen war. Munch selber, der mit ihm vor den „Jungen Männern“ sprach, riet ihm, von dem Substantiellen solcher Darstellungen abzusehen, Beckmanns wahrer Beruf schien dem Kenner der Menschen im Tragischen zu liegen. Wie richtig das auch vorausgesehen war: für den zwanzigjährigen Beckmann war es ein verfrühter Anruf.

Inzwischen wuchs sein Werk, ein Werk von schwerer Dynamik, das die Erschütterung einer ganzen Epoche repräsentiert. Die Stärke des formenden Willens war schon an seinem Beginn so selbstsicher, daß er seinen Impressionismus der Zeit wie ein Fanal unerschüttert entgegenhielt – bis ihn das Erlebnis des Krieges zur Einkehr nötigte. Und dennoch ist die Behauptung nicht zu gewagt, daß ihn allezeit nur eine Vorstellung beherrschte: das Drama menschlicher Unterwerfung unter das unerbittliche Fatum darzustellen. Die Form änderte sich, wurde einer wachsenden Reife seiner Einsicht unterstellt, der Wille zu tragischer Gestaltung blieb sich in allem Wandel der Formen treu.

Vorbereitet durch frühzeitiges Studium an der Weimarer Kunstschule (1899–1902), durch Aufenthalte in Paris, wo ihm die Pietà des Meisters von Avignon und augenscheinlich auch das Vorbildliche an Cézanne Eindruck machte, und in Florenz, wo ihm die Monumentalität der alten Fresken entgegentrat, erregte er alsbald in der Berliner Sezession (1906–1914) Aufsehen mit seinen lebensgroßen Bildnissen und gewaltigen Kompositionen. Sein Mittel war eine tonige Malerei nach der Natur, mit genauer Beobachtung von Körperbildung und Raumwahrheit. Aber dies war nur der äußere Schein. Seine Landschaften faßten das Räumliche zur Eindringlichkeit eines kraftvoll ersichteten Kosmos zusammen, ohne Luft und Beleuchtung zu vernachlässigen; und in den Bildnissen wurde das Wesen des Menschen in malerischer Form gegeben.

Auffälliger waren freilich die Riesenleinwände mit zeitlichen und überzeitlichen Dramen, die Jahr um Jahr neben den Bildern Corinths die Sensationen der Sezessionsausstellungen in Berlin bildeten. Es waren Tragödien von übermächtigem Format. Eine Kreuzschleppung Christi, eine Vision der Auferstehung griffen ins Transzendente über; Szenen von Frauenraub und wildem Männergemetzel, Untergang der Titanic (1912) oder das Erdbeben von Messina (1910) entstammten der Erschütterung vor irdischen Katastrophen. Schon hier war das Kunstmittel des körperlichen Zusammenballens von Massen augenfälliger als das bloße Inhaltliche; die Schicksalsidee trat maßgebend hervor. Noch waren Gehalt und Form nicht aufeinander abgestimmt, die Genauigkeit in Beobachtung körperlicher Bewegung, die anatomische Treue und der Zwang malerischer Einheit in Ton, Atmosphäre und Belebung setzten seinem Ausdruckswillen starre Schranken entgegen.

Der Krieg kam und führte ihn als Sanitätssoldaten an die französische Front. Was er dort erlebte, das Übermaß von Vernichtung und Leiden, verwandelte seine Formanschauung von Grund auf.

In den Jahren 1916–1919, in Frankfurt, wohin er entlassen worden war, bildete sich die neue Erkenntnis. Wenige Gemälde waren es, in denen er Zug um Zug sich die Ausdrucksform schuf. Vom Porträt Max Regers, das er aus dem Gedächtnis malte, und dem Gruppenbildnis einer befreundeten Familie gelangte er zu dem Selbstbildnis von 1917, in dem das Schauspiel des Hineinhorchens in die eigene Seele bereits durch eine Verkümmern der Leiblichkeit erreicht wurde –, zu der entschiedenen Deformation in „Adam und Eva“ und endlich zu den beiden Christusbildern und der furchtbaren „Nacht“ (1918/19), in denen die Absage an den Realismus vollendet war.

Seine Gesinnung hatte sich nicht gewandelt. Aber religiöse und ideelle Vorwürfe wurden durch eine Konzentration sowohl zeichnerischer wie malerischer Mittel nun erst zur vollen Ausdrucksstärke gebracht. Die Farbe verblaßte zur Kränklichkeit von Zwischentönen, mit

Einschaltung einzelner starker Werte, die psychologische Bedeutung besaßen. Stilleben und Landschaften unterlagen der Nötigung von Raumpressung und visueller Drohung in gleichem Maße. Apokalyptisches Grauen färbte das Dasein mit Tönen von Gewitter und Sonnenfinsternis. Eine zweite „Auferstehung“ blieb nicht aus, abermals in Riesenformat, diesmal aber in die Bedrängnis von Raumnot, Furcht und grauser Erwartung gepreßt, in einer Form, deren Optik schon die Schrecken des Jüngsten Gerichts suggerierte. Das Bild blieb unvollendet; andere Gesichte überfielen ihn, die Not der Gegenwart drängte sich ihm auf.

In der Form wie auch im Inhalt bedeutete diese Ausdruckskunst Beckmanns eine vielfache Steigerung gegenüber seiner Vorkriegsperiode, eine Steigerung von Abbildern der Menschentragödie zur Darlegung des radikalen Bösen und eine schärfere Fassung der Themen. Nicht nur Zweifel am Wert des Menschen lag darin; es war eine krasse Konstatierung des Satanischen, dessen Gift in allen Dingen sitzt.

An der linear gelenkten Bildform hielt Beckmann nicht lange fest. Bald schoben sich tonig behandelte Flächen breiter ins Bild, dichte schwarze Konturen bekamen eine bezeichnende Gleichberechtigung mit hellen Farben. In der Art malte er in den zwanziger Jahren mannigfache Dinge, äußerlich gleichgültige wie Landschaften und sonderbare Stilleben, dann Menschentypen beim Baden, beim Zirkus, bei vielfach erlauschten Gelegenheiten, sich bloßzustellen. Wohlwollen der Kreatur gegenüber schien unmöglich. Die Gesichter trugen ausgelagte Minderwertigkeit zur Schau, ihre Gebärden waren albern, voll selbstgefälliger Torheit; und ihr Milieu entsprach dieser abschätzigen Beurteilung durch einen gründlich angeekelten Pessimisten.

Der Maler in ihm aber vertiefte seine Form. Einwirkungen von französischen Meistern, besonders von der Farbenkultur Braques und Derains wurden spürbar. Qualitäten des reinen Schwarz und eines heftigen Weiß traten hervor. Ende der zwanziger Jahre erreichte er einen hohen Grad prachtvoll gestimmter Malerei, wie in dem „Peruanischen Soldaten“ von 1927, in der „Loge“ von 1928. In der „Loge“ zumal erscheint ein Phänomen von gesammelter Vitalität; einem Bild von gleichnishafter Bedeutung, aufgebaut auf der mächtigen Spannung zwischen samtenem Schwarz und Weiß. Gleich einem Gebäude aus getürmten Blöcken, einem Götzenbild aus uralten Tagen, thront die Frau starr und unbewegt über der Logenbrüstung, und der Mann hinter ihr, eine schwer entzifferbare Masse, reckt sein Opernglas wie ein Kanonenrohr in die Höhe. Die Gewaltsamkeit, mit der Beckmann seit jeder die Erscheinung behandelt hatte, war hier zur Einschmelzung des Gegenstandes in Monumentalität gelangt.

Die freiwillige Emigration nach Paris 1937, nach Amsterdam im Jahre 1938 und die nachfolgende Isolierung taten ein übriges. Dort gab er sich ganz einem Verlangen hin, mit der Schönheit der Malmaterie die Frage nach dem Sinn oder vielmehr nach der dämonischen Sinnlosigkeit unserer Existenz zu ergründen, in symbolhaften Zeitbildern. Starke Farbenkontraste wurden zusammengehalten von der Schwärze dichter Konturen. Zirkusmotive wurden konzentriert zu unheimlicher Gespanntheit im Beieinander von Lebewesen, in Wanderwagen und akrobatischen Gewagtheiten; antike Mythologien dienten ihm zu symbolischen Gleichnissen, wie in dem „Perseus“ oder „Odysseus und Kalypso“. Hier war die Gelassenheit der Antike in unerreichbare Ferne entschwunden. Das Zwiespältige und Verlorene eines allgemeinen Schicksals drohte aus düstern Kompositionen. Insbesondere goß er in die Form von Triptychen mit hohen Formaten, von denen er nicht weniger als sieben malte, den



Max Beckmann, Selbstbildnis, Holzschnitt, 1922

Schauder vor einer entfesselten Dämonie der Zeit, die zu symbolisieren ihm die Aufgabe der Kunst und in erster Linie *seiner* Kunst bedeutete.

Doch bewährte sich in der Emigration, in Amsterdam und seit 1945 in den Vereinigten Staaten, immer stärker die Anziehungskraft starker Farben und malerischer Gestaltung. Das Merkwürdige trat ein, daß „das zynische, unversöhnliche Spiegelbild der Wirklichkeit“ (B. E. Werner) sich nicht immer gegen die positiven Werte der bildhaften Erscheinung, ihrer Farbenpracht und der schweren Gediegenheit dichter Malerei behaupten konnte; daß die Farbenreize wie ein üppiger Teppich das „Medusenhaupt der Zeit“ (Hausenstein) verhüllen konnten. In solchen Bildern erscheint die Versöhnung der Selbstzerstörung durch malerische Form zu menschlichem Ausgleich gebracht. Ernst und Gründlichkeit, freilich auch das Undurchschaubare ihrer Darstellung bürgen für ihren überzeitlichen Wert.

In der Nähe von Marées begann *Carl Hofer* (1878–1955) als ein Neu-Deutschrömer, seine vorletzte Station lag in der Nähe von Beckmann, und dabei blieb auch er seinem Wesen durchaus treu. Mit einem kleinen Mißverständnis wollte er sich vom Expressionismus distanzieren, „weil mir Gestaltung über die deutsche Seele und auch über die beliebten Sinnbilder geht“, wie er im Vorwort zu einem Ausstellungskatalog schrieb. Ohne Zweifel ein Mißverständnis: denn wo fände man reineren Seelenausdruck, und was wären viele seiner Figuren- und Lemurenbilder anders als Sinnbilder? Und sollte er seine Nachbarn nicht bei Schmidt-Rottluff und Beckmann zu suchen haben? Die „Gestaltung“ freilich stand jederzeit als Leitgestirn über seinem Werk.

Dennoch findet man ein wesentlich Abweichendes in seiner Malerei, das ihn von jenen entfernt: das unzerstörbare, auch von den Grausamkeiten der jüngsten Jahrzehnte nicht angetastete Schönheitsgefühl in der Harmonie zwischen Gestalt und Farbe. Mit sanften, wohlklingenden Tönen baute er seine Mädchenbilder, seine figurenreichen Kompositionen und Landschaften zu Gleichnissen der Schönheit auf, und wenn ihn seine Jugendentwicklung, wie gesagt wurde, umgekehrt wie Marées, von Rom nach Paris geführt hat, so bedeutet das nur, daß in ihm Marées und das klassische Ideal nicht anders nachgewirkt haben als Farbe und Modulation von Cézanne. Beide verschmolz er zu der eigenen, der Hoferschen Form.

In seinen akademischen Lehrjahren in Karlsruhe (1896–1900) standen ihm Thoma und Böcklin nahe, doch überwand er die Gefahren solcher Vorbilder rasch durch Pariser Eindrücke, die ihm zum Bewußtsein seiner Veranlagung verhelfen. Hofer fand frühzeitig einen wahrhaft verstehenden Förderer in Dr. Th. Reinhart, der ihm seinen Aufenthalt in Rom (1903–1905) und seine Indienfahrten (1909 und 1911) ermöglichte und in seiner Sammlung zu Winterthur die besten Werke der Frühzeit vereinigte; einem der großen Kunstfreunde, die einen so gewichtigen Anteil an der Entstehung und Blüte der neuen Malerei haben, daß ihr Name stets mit Recht neben denen der Künstler genannt werden darf. Reinhart war es auch, dessen Bemühungen es gelang, Hofer aus der französischen Zivilgefangenschaft im ersten Weltkrieg zu befreien, deren drei Jahre ihm freilich zu einem schmerzhaften Einschnitt in seiner Entwicklung wurden.

Dieser Einschnitt hatte aber auch die bestimmteste Änderung seiner Formauffassung zur Folge. Unter dem Einfluß von Cézanne und des Stuttgarter Hölzel-Schülers Brühlmann hatte er früh das glückliche Gleichmaß seiner schlanken Frauenfiguren mit einer der Natur noch



nahestehenden Modellierung gefunden, Idyllen von Badenden, leicht wie schwankes Rohr im Winde sich biegender Mädchengestalten. Die glühenden Farben der indischen Natur fügten ein lebhafteres, immer von toniger Dämpfung verschleiertes Kolorit dazu. Der musikalische Wohllaut dieser Bilder ließ auf einen seelischen Ausgleich schließen, der sich im Bereich des Maréesschen Idealismus hielt, mit maßvoller Beschränkung auf Zusammenhalt weniger Figuren.

Die Erlebnisse des Krieges und die revolutionäre Grundstimmung der Nachkriegszeit erschütterten diese heitere Gelassenheit. Stärkere Akzente des Ausdrucks traten in Darstellungen mit symbolischem Gehalt hervor. Der „Dichter“ mit prophetisch mahnender Gebärde im Kahn, einer dunklen Zukunft entgegensehend; ein „Trommler“ mit heftigen Gesten, der fast wie eine Deutung auf falsche Propheten der nächsten Zeit wirken könnte; Selbstbildnisse mit Beigabe unheimlicher Masken, Gliederpuppen von sinnbildlicher Gespenstigkeit: derartige Gesichte deuteten auf ein waches Gefühl für die Tendenzen der Zeit. Die Konturen wurden gespannter, schroffer und eckiger, die Bilderscheinung war geistiger und bestimmter geworden, indem Modellierung, Perspektive und Körperhaftigkeit einer starken Vereinfachung unterlagen.

Das Ausdrucksverlangen mäßigte sich indessen bald wieder, die Aufregungen der Nachkriegszeit verebbten; aber die errungene Vereinfachung der Bildform blieb bestehen. Hofers Mädchengestalten erhielten nun einen klaren Umriß, der ihre Zartheit und Verhaltenheit mit bedeutenderem Gehalt begabte. Neue Motive aus dem Erlebnis der Gegenwart bereicherten seine Vorstellung, Faschingstänze, Musikbanden, Tischgesellschaften, Pierrots und Maskenfiguren boten Anlaß zu reicheren Kompositionen, geschlossener in der Fläche, mit Kontrasten der Farbengebung, in der auch das Schwarz seine besondere Funktion erhielt. Der Reichtum seiner Farbe zeigte sich am schönsten in den Landschaften aus dem Tessin, seit 1925, in denen sich Sorglosigkeit und Freude an der Natur manifestierten. Ihre blütenhafte Anmut strahlte aus den auf Violett, Rosa, Grün und Varianten von Braun und Blau gestimmten Dichtungen einer heiter offenen Landschaft. Die statische Klarheit von Cézanne erlebte darin eine Auferstehung, nicht unähnlich den Landschaften Derains, doch in deutschem Sinne erfüllt von Empfindung für den Reichtum der südlichen Alpenwelt, mit rein abgesetzten Flächen von Bergen, Häuserwänden und Dächern – auch hier eine wohlthuende Zurückführung der Naturformen auf das Wesentliche, das Stimmung Erwirkende schöner Erdenräume.

Aber schon meldete sich abermals die Drohung der Außenwelt. Das empfindliche Vorgefühl des Künstlers für Störungen des menschlichen Gleichgewichts gab ihm bereits 1933 Gesichte ein wie „Die Wächter“, die unter einem riesigen Mond Ruinen bewachen: ein Bild voller unheimlicher Ahnungen – denn wer konnte damals an Ruinen denken, da Krieg und Not noch außer dem Bereich der Vorstellung lagen, als der Künstler, dessen „Trommler“ die Gemüter vergebens aus dem Schlaf zu wecken versucht hatte? Noch glänzte das Ruinenbild in der Sanftmut wohlhabender Farben. Doch es kamen die Jahre der Bedrückung, die allen schöpferischen Menschen ihre Freiheit nahmen und nicht nur die Lust an Offenbarungen ihrer Phantasie raubten. Politische Bosheit ächtete Hofer, man verbot ihm das Malen und das Ausstellen seiner Bilder, und eine Bombennacht zerstörte ihm sein Atelier mit allen Gemälden.

Zur Bedeutung gelangten nun Sinnbilder, die er aus der Erschütterung der Zeit und den



Carl Hofer, Zwei Mädchen, Ölgemälde, Sammlung Dr. Max Fischer, Stuttgart

eigenen Bitternissen in sich erlebte. Es waren mehr als Anklagen, Dokumente der furchtbar durcheinandergeschüttelten Gegenwart, die in seiner Vorstellung schreckhafte Gestalt annahm. Eine „Frau in Ruinen“, ein wahnsinnig gewordenes Mädchen, bedeuteten noch einen Niederschlag der Wirklichkeit. Die stärkste Tendenz zur Spiegelung chaotischer Zustände äußerte sich in Phantasien von „Totentänzen“, die einer Verhöhnung des heitern Masken-treibens glichen, von „Bösen Nächten“, „Atomserenaden“, einer schaurigen Fratzen-„Werbung“, in der Abgründigkeit der „Höllenfahrt“. Hier trieben dem Tartarus entsprungene Untiere ihr nächtliches Wesen; grauenhafte Maskengeschöpfe feierten Orgien, wurden von ausgepichten Dämonen über den Styx in die Hölle gesteuert. Aus der Welt war ein Tummelplatz des Wahnsinns und der Gemeinheit geworden; kein Lächeln war aus glücklicheren Zeiten in die trostlose Vernichtung hinübergerettet.

So sah ein Maler der Schönheit die Trümmerwelt, der wir überantwortet waren. Aber es waren doch Visionen, die in überlegener Form gestaltet wurden. Wie sehr das schöpferische Element auch im Aufruhr der Zerstörung sich behauptete, ersah man an der geringen Verschrtheit der Hoferschen Farbe. Sie war um einige Nuancen ins Trübe herabgestimmt, im ganzen aber als Harmonie geblieben; die Leuchtkraft des Kolorits konnte sich auch an abscheulichen Gegenständen beweisen. Nahm man diese Beispiele der Verzweiflung als Malwerke, so mußte die Bedingungslosigkeit der Form erfreuen. Über die Schrecken der Inhalte triumphierte die Malerei; der Stoff war bewältigt, der Adel der bildenden Kunst gewahrt.

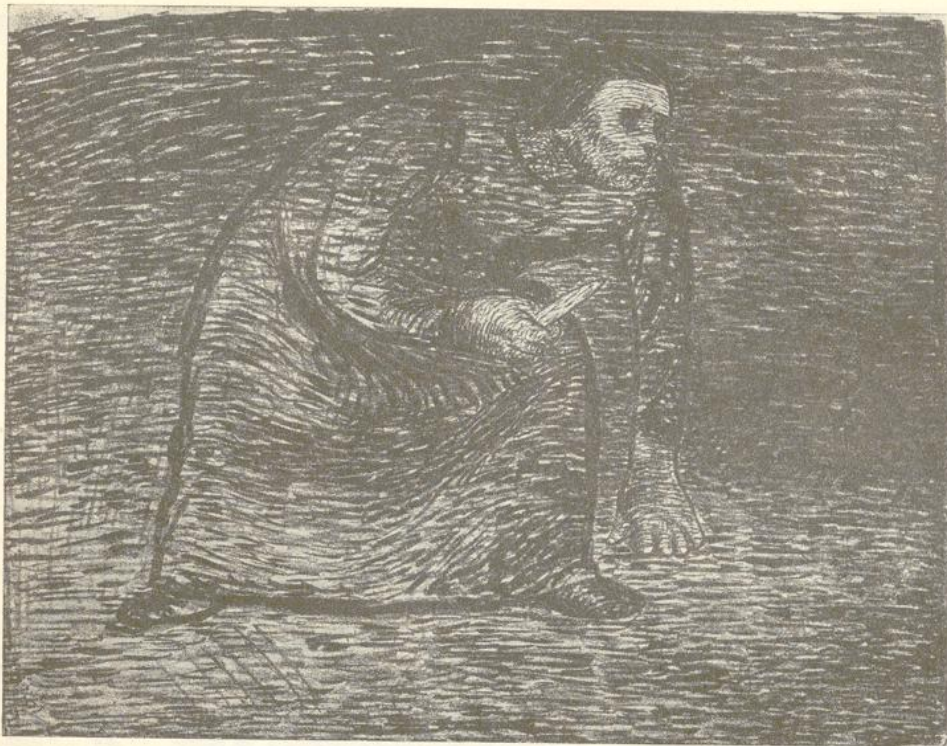
Der „Nestor der deutschen Ausdruckskunst“ *Christian Rohlf*s (1849–1938), der erst im Greisenalter seine eigentliche Form erlebte, hatte das Geschick, daß erst ein körperliches Unglück ihn in die Malerlaufbahn drängte. Der holsteinische Bauernsohn brach mit 15 Jahren ein Bein so unglücklich, daß es schließlich amputiert werden mußte. Theodor Storm, sein Landsmann, riet ihm, Maler zu werden, wozu er offenbar Talent besaß. So verlief die erste Hälfte seines Lebens unter Entbehrungen und Verkennung als Maler in Weimar, bis ihm K. E. Osthaus Mäzen wurde und ihn auf Empfehlung Henry van de Veldes nach Hagen an sein Folkwangmuseum holte (1901).

Seine Landschaftsmalerei in Weimar stand unter dem Zeichen des wahlverwandten Buchholz. Dann begeisterte ihn Corot in Paris und vor allem van Gogh und die Neoimpressionisten, denen er eine streifige Technik in Stadtbildern von Soest (1908) und anderen Motiven abschah. Auch in Holzschnitten und Stickereien mit groben Wollfäden bildete er mannigfache Erfindungen.

Rohlf's war in sein siebentes Jahrzehnt getreten, als die Offenbarung seines wahren Berufes über ihn kam (1912). Die Versuche von Jahrzehnten hatten ihn zu einer ganz persönlichen Art der Naturüberhöhung gereift. In einer überschwenglichen Anmut von Farbenspielen umschrieb er den Duft, die Naturseligkeit und kosmische Wahrheit von Blüten und Pflanzen, als Gleichnis des Vergänglichen. Nicht ihre faktische Erscheinung sah man darin – es war die Mystik im Moment des göttlichen Schaffensprozesses, das Geheimnis ihrer Blumenseele, das er malte. Ihr Stoffliches wurde aufgelöst zu feinsten Farbenvisionen. Sein Expressionismus hielt sich lediglich an den Ausdruckswert des Koloristischen. Die Art der Vergeistigung kam der Unkörperlichkeit seiner Lieblinge zugute und befreite sie von jedem Rest von Schwere und Sachlichkeit. Mit dieser Kunst, die sich gleich weit ab von Abstrak-



Christian Rohlfs, *Rückkehr des verlorenen Sohns*, Holzschnitt, 1916



Ernst Barlach, Lithographie aus der Folge „Der Tote Tag“

tion wie von der Realität entfernt hielt, gelangte er an einem fruchtbaren Lebensabend, der noch drei Jahrzehnte umfaßte, zu dem Ausdruck sublimer Romantik, die zauberhafte Verdichtungen schuf. Sein Leben und Schaffen gipfelte, alten Sagen nicht unähnlich, in einer Verklärung künstlerischer Kräfte des Greisenalters. —

Das Beispiel einer Übersteigerung der Seelenwerte ins Krampfhaftes, die den führenden Persönlichkeiten der Ausdruckskunst fremd geblieben war, gab *Ludwig Meidner* (geb. 1884) in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg. Was oberflächlichen Beobachtern des „Expressionismus“ als Inbegriff unwillkommener Revolution der Geister vorkam, das explosive Übertreiben der Naturerscheinungen durch Gefühlsüberschwang: in Meidner trat es kraß und herausfordernd hervor. Es bezeichnete auch den Überschwang der Jahre um den Weltkrieg, daß Maler wie Meidner und Kokoschka an der Vision der Linie nicht Genüge fanden, ihr Äußerstes vielmehr in Dichtungen sich abringen wollten; da doch die Sinnlichkeit ihrer Zeichnung deutlicher und unmittelbarer zum Gemüt sprach, als es Worte vermochten, denen die letzte Tiefe versagt blieb — wie es schließlich fast allen expressionistischen Dichtern ergangen ist.

Eine ähnliche Erscheinung konnte man schon 100 Jahre zuvor beobachten, da die romantische Malerei, der Runge, Friedrich und Blechen den Dichtern der Romantik — mit Ausnahme von Kleist und Hölderlin — an poetischem Nachdruck der Darstellung überlegen geblieben war.