



Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Käthe Kollwitz (1867-1945), Leo von König (1871-1848), Hans Purrmann (geb. 1880), Rudolf Levy (geb. 1875), Oskar Moll (1875-1947), Albert Weißgerber (1886 bis 1915)

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

VI. DEUTSCHE MALEREI

1. Übergänge - Nachexpressionismus

*Käthe Kollwitz, Leo von König, Hans Purrmann, Rudolf Levy, Oskar Moll,
Albert Weissgerber*

Die Malerei in Deutschland entwickelte sich, sobald und soweit sie sich vom Impressionismus loslöste, in anderer Richtung als die französische. Vom Expressionismus abgesehen: schon im vorbereitenden Stadium zeigte sich das Eigenwillige ihrer Auffassung. Mit der Bewegung in Frankreich, die, durch Gauguin beeinflusst, den Symbolismus schuf, läßt sich nichts in Deutschland vergleichen. An Übergangserscheinungen war kein Mangel, aber jeder Maler suchte dabei einen andern Ausweg aus dem Rationalismus des 19. Jahrhunderts. Die Entstehung des Jugendstils um 1895 zwar war eine weitläufige Gemeinschaftstat, aber seine Bedingtheit offenbarte sich schon in der Tatsache, daß er ein nie gesehenes Ornament neu schaffen und von ihm aus versuchen wollte, die Welt der Kunst aus den Angeln zu heben. Seine Wirkung beschränkte sich auf Kunstgewerbe und Architektur.

Unter den Malern, die in den 80er Jahren geboren waren, fanden sich Naturen, die im ganzen die überlieferte Auffassung nicht überwinden konnten, mit deren Mitteln aber versuchten, mehr Gehalt und Empfindung in ihre Bilder zu bringen. Der älteste war Leo von König, der jüngste und vorgeschrittenste Albert Weissgerber. Eine besondere Stellung nahm Käthe Kollwitz ein, die sich mit Graphik und Zeichnung begnügte; es zeigte sich, daß die deutsche Begabung für die Linie sich auch bei einer solchen Beschränkung mit bedeutender Schöpferkraft äußern konnte, wie es schon vorher bei Wilhelm Busch der Fall gewesen war.

Bei Käthe Kollwitz (1867–1945) lag der eigenartige Umstand vor, daß sie einem bedenklichen Vorbild folgen konnte, ohne Schaden zu nehmen. Sie lernte bei Stauffer-Bern in Berlin radieren (1884), aber nicht von seinem akademischen Naturalismus erhielt sie die Anregung zu eigenen Schöpfungen, sondern von Max Klinger; freilich nicht in dem Sinne wie bei Greiner, zu frostigen Mißverständnissen in idealistischer Richtung. Sie wartete erst die volle Herrschaft über ihre Ausdrucksmittel ab, ehe sie sich an die Darstellung bedeutender Stoffe wagte. 1897 erschien die graphische Folge des „Weberaufstands“, im Anschluß an Hauptmanns Drama, doch in voller Freiheit der Auffassung und der Stoffwahl, mit gewaltig packender Eindringlichkeit gestaltet; nicht illustrativ und von Gedankenblässe angekränkt, wie ähnliche Radierungen Klingers. In weiteren Abständen folgten die in ihrer unheimlichen Wahrheit erschütternde „Carmagnole“ (1901) und dann die umfangreichen Radierungen des „Bauernkriegs“ (1903–1908); zuletzt die Blätter „Mutter, Kind und Tod“ (1910–1911), mit denen sie den Übergang zu Themen aus dem Elendsmilieu der Großstadt vollzog, das fortan ihr Schaffen ganz erfüllte.

Nicht allein die Qualitäten ihrer Radierung und die Gestaltung historisch gewordener



Käthe Kollwitz, Selbstbildnis, Holzschnitt, 1923

Empörung von Unterdrückten gaben ihrer Kunst das besondere Gesicht. Waren schon in jenen Radierfolgen Geist und Gesinnung zu stärkstem Ausdruck gelangt, so gewann sie doch erst in den schlichteren Darstellungen, vor allem Litographien, nach dem ersten Weltkrieg den Charakter, der sie zur Repräsentantin eines bedeutsamen Übergangs gemacht hat. Ihre Form hatte sie 1897 im „Weberaufstand“ gefunden, in einer Emanzipation von allen Vorbildern, und sie hielt an ihrem Realismus mit der Wandlung zu starken Vereinfachungen fest, unbeirrt von den Veränderungen, die um sie her sich vollzogen. Schwerblütigkeit einer nordischen Natur (sie stammte aus Königsberg) und niemals nachlassende Innigkeit des Gefühls ließen sie langsam reifen und bei der Mächtigkeit der Gestaltung in plastischer Naturform beharren. Der Mensch allein bedeutete ihr Anlaß zum Bekenntnis; das gequälte, das arme und unansehnliche Proletarierweib. Aber die Gewalt und Dynamik ihrer Zeichnung reicht an die Formenwelt Michelangelos heran. Ein Selbstbildnis, ein armes Weib mit ihrem verhungerten Kind, ein verzweifelter Ehepaar waren ihr Vorwürfe zu

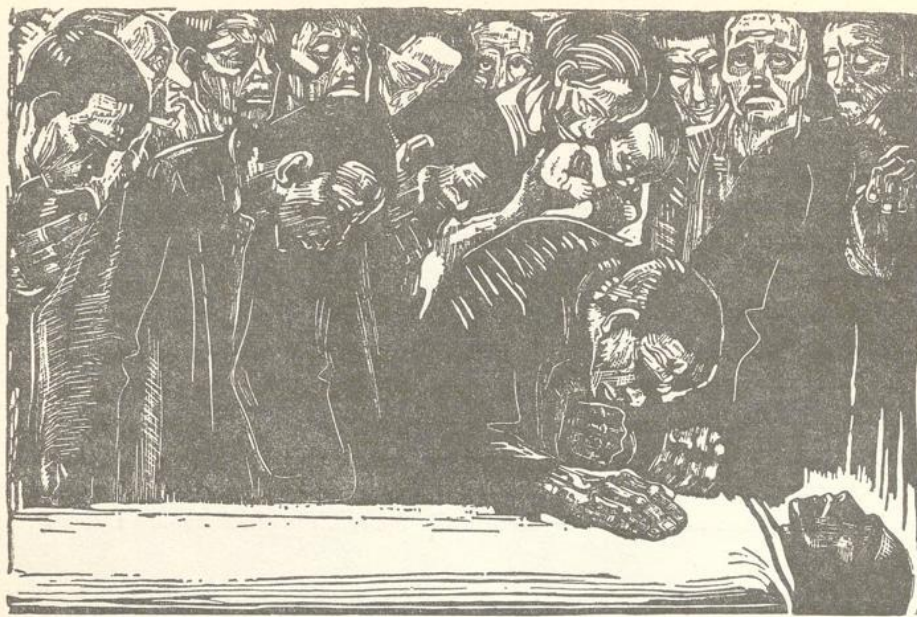
immer gültigen Formtypen. Mit den Jahren wuchs ihre Fähigkeit, den Ausdruck menschlichen Leides mit einem bestimmten Maß von Modellierung zu versinnlichen. Es wäre schwer zu sagen, was stärker wirkte: das Mitgefühl mit der Not des Menschenherzens oder die Kraft eines Formenkanons, der ihr dabei zur Deutung diene. — Die Plastizität ihrer Formensprache führte sie von selbst zur Skulptur. Dem Andenken an ihren im Kriege gefallenen Sohn weihte sie das Monument, das ein Ehepaar lebensgroß, in bodenlose Trauer versenkt, einander gegenüberkniend, bildete. Andere Grabmäler von gleichem Geiste folgten ihm nach.

Von den Malern der Berliner Sezession gebrauchte *Leo von König* (1871–1948) impressionistische Mittel der Lichtführung zur Unterstützung seiner sicheren Gestaltung von Bildnissen. Wichtig war ihm beim Herausarbeiten der Persönlichkeit die Betonung des Seelischen; niemals die Auflösung in ein Spiel malerischer Mittel. Die Wahrheit in Wiedergabe individueller Charaktere konnte sich mit momentaner Haltung des Modells vortrefflich verbinden. So entstanden Bildnisse von Barlach, Nolde oder der gealterten Kollwitz, die Abbilder der Seele waren und tiefes Eingehen in die Spuren, die ein leidvolles Leben dem adligen Menschen aufprägt.

Auch an *Hans Purrmann* (geb. 1880) konnte man die vornehme Haltung des Künstlers bemerken, der über den Richtungen steht. 1906 kam er nach Paris und entdeckte den damals mit Protestgeschrei begrüßten Matisse. Er empfand sofort die innere Verwandtschaft mit dem Wegweisenden, wurde sein Schüler und Freund und hat alles getan, seine Kunst in Deutschland bekanntzumachen. Für ihn selber bedeutete die Lehre des großen Franzosen den entscheidenden Anstoß zu eigener Form. Damit wurde er zum vornehmsten Vermittler der Matisseschen Lehre von der „gesetzmäßigen Ordnung einer farbigen Sensation“, die ihn befähigte, fern von expressionistischen Tendenzen, in seinen Werken eine bedeutende Mittlerstellung einzunehmen, *Rudolf Levy* (geb. 1875), der ein bedeutendes Mitglied der Berliner Sezession war und Matisse bisweilen sehr nahekam, und *Oskar Moll* (1875–1947) schlossen sich mit Purrmann in Paris zur Matisse-Schule zusammen. Moll vor allem bildete das flächenhafte Farbensystem Matisses zu einer hohen Geschmackskultur aus. Seine Tätigkeit als Direktor der Breslauer Akademie (1926–1931) war der modernen Bewegung zumal durch die Berufung hervorragender Künstler in ähnlicher Weise förderlich wie das Bauhaus.

Albert Weissgerber (1886–1915), das stärkste und lebensvollste Talent unter den Münchenern, fand den Weg von seinem Lehrer Stuck zur reinen Malerei und zu Cézanne, und von ihm zur großen Komposition. Schon seine frühen Porträts, wie das lebendige Bildnis des Dichters Ludwig Scharff, zeichneten sich durch eindringliche Psychologie und eine wirkungsvolle Auswertung von Kontrasten aus. In seinen Aktkompositionen suchte er figürliche Beziehungen mit malerischer Bewegtheit auszudrücken. Von Cézanne nahm er dabei nur die Anregung zu schön modulierendem Auftrag und lebhafterer Farbe. Namentlich sein Gefühl für die Kraft der verwendeten Töne hob ihn aus dem Impressionismus heraus und ließ die Hoffnung auf expressionistische Steigerungen wach bleiben. So weit kam es nicht; er brachte sein Leben im ersten Weltkrieg zum Opfer, bevor er sich zu einer entscheidenden Wendung durchgerungen hatte.

Das Wesentliche gab Weissgerber in seinen letzten Jahren, Darstellungen aus der Gegen-



Käthe Kollwitz, *Die Lebenden dem Toten*, Holzschnitt, 1919

wart und freie Erfindungen historischer Art. Biblische Vorwürfe bedeuteten ihm nur eine Gelegenheit zur Komposition, nicht zum Ausdruck religiösen Gefühls; darin blieb er der realistischen Überlieferung treu. Sein Bildvermögen bewegte sich zwischen Vertikaltendenz und einer freien Kontrastierung von Körpervolumen und Raumdarstellung. Ein Parallelismus aufrechter Gestalten, in ihrem senkrechten Gefüge noch durch Bäume betont, wurde durch wechselndes Licht malerisch aufgelockert. Die freie Art, mit der er den an einem Ast hilflos hängenden „Absalom“ (1913) im Bildraum schwingen ließ, war bereits Zeichen eines Empfindens für das Groteske, wie es die Expressionisten besaßen; eine Leistung von bedeutendem Gehalt, in der immer noch das Reinmalerische der Struktur bei bedeutender Farbigkeit vorherrschte. Auch in einem seiner letzten Bilder, der „Rast der Amazonen“ (1914), war der Gegensatz einer stehenden Vordergrundfigur zu dem tief in den Raum sich ausdehnenden Gewimmel nackter Gestalten mit malerischer Flockigkeit verbunden. Mit den weit vorgeschrittenen Malern des „Blauen Reiters“ wollte er nichts zu schaffen haben. Indessen hatte ihn „der heitere Übermut des Jünglings und die strenge Zucht einer erobernden Männlichkeit“ (wie es Theodor Heuss in einem Aufsatz umschrieb) so weit von dem Münchner Atelierwesen entfernt, daß er als wahrer Führer zu unbekannten Abenteuern erschien; eine der großen Hoffnungen, die das sinnlose Morden des Kriegs seiner Bestimmung entriß.