

DIE KUNST
DES 20. JAHRHUNDERTS

VON

CARL EINSTEIN



IM PROPYLAEN-VERLAG ZU BERLIN 1926

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1926 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G M B G, IN BERLIN
IM ULLSTEINHAUS, BERLIN

GÜNTHER WASMUTH
DEM FREUNDE

★

DIE VORBEDINGUNGEN	9
BEGINN	24
Henri Matisse	24
Andre Derain	33
Amedeo Modigliani	47
Moise Kisling	48
Henri Rousseau	48
Georges Rouault	50
Maurice Utrillo	51
DER KUBISMUS	56
Pablo Ruiz Picasso	69
Georges Braque	74
Fernand Léger	78
Juan Gris	84
DER FUTURISMUS	87
Umberto Boccioni — Gino Severini — Carlo Carra — Giorgio de Chirico	
DIE DEUTSCHEN	101
Emil Nolde	113
Die „Brücke“	118
Erich Heckel — Otto Müller	121
Max Pechstein	121
Karl Schmidt-Rottluff	122
Ernst Ludwig Kirchner	123
† Lyonel Feininger	126
Karl Hofer	127
Paula Modersohn-Becker	127
Franz Marc	128
August Macke	133
Wassily Kandinsky	133

Paul Klee	140
Oskar Kokoschka	144
George Groß	149
Max Beckmann	154
Otto Dix	156
Jules Pascin	157
RUSSEN	158
Marc Chagall	158
Russen nach der Revolution	160
ZUR PLASTIK	163
Aristide Maillol — Hermann Haller — Ernesto de Fiori — Wilhelm Lehmbruck — Constantin Brancusi — Ernst Barlach — Alexander Archipenko — Jacques Lipchitz — Henri Laurens — Rudolf Belling	
ABBILDUNGEN	175
KATALOG DER ABBILDUNGEN	557
TAFELVERZEICHNIS	571
REGISTER	572

I

Einmal mußte der zu lange aufgesattelte Schönheitsbetrieb, der in den Bezirken herkömmlich professoraler Malerei abgetraht war, niederbrechen vor den neuen malerischen Erfahrungen und Erlebnissen die in ererbtes Schema einzuordnen unmöglich war. Es bedeutet die vollige Ermüdung des Klassizismus, daß sich seine Anhänger nicht mehr mit dem Bildganzen beschäftigten, sondern die Umgruppierung der Teile innerhalb fertig vererbter Bildanlage suchten. Die Ewigkeit stiller Größe hatte zu lange gelächelt, und was zumeist von ihr blieb, war das einfältige Gebaren bequemer, mißverstehender Philologen.

Im Impressionismus ruckte Revolte heran nicht gegen den großen Raffael, vielmehr gegen seine philologischen Nachbeter. Man lehnte sich weniger auf gegen griechische Vollendung als gegen kanonische Ausbeutung und süßlichen Unverstand. Vom Impressionismus aus beginnt der frohliche Aufruhr gegen das Klassizistische.

Natur war als Parole ausgegeben, schon in den Waldern von Fontainebleau malte man gegen die Übungen der Ecole des Beaux Arts. Wirklichkeit und atmosphärische Lockerung wurden üblicher Bilderfabrikation entgegengehalten. Das Heroentum aus moralischer Pappe und die staatlich geschützten Zeichenformeln wurden auf den Theaterspeicher verstaubt. Man gab dem Objekt nach durch Anwendung biegsamer, schmiegamer Mittel, umging die abstrakte Zeichnung, die koloristische Erhöhung kaum noch zuließ, und begann, was man als gegenwärtige, untheoretische, ungeschichtliche Natur erspurte, in die Fläche zu fangen.

In der Literatur durchbricht man die Konvention pathetischen Ereignisses, löst die gipsene Ewigkeitspose des Helden in Bewegtheit und innere Entwicklung und drängt über die Kulisse des Charakters in ursachliche Seelendeutung. Rationalistische Stofflichkeit ist abgesetzt, philologischer Lyrismus wird durch Beobachten erledigt, statt gefrorener Synthese der Charakterzeichnung die sich in diktiertem Pathos ausdrückte, gibt man begründete Analyse, eine Aufreihung gleichsam seelischer Farbflecke. Der Romantiker, der dualistisch, im Gegensatz zu subjektiver Dichtung, Einbildungskraft und gesunden bürgerlichen Menschenverstand sentimental oder geistvoll ironisch gegeneinander abwog, wurde vom unpersönlichen Beobachter abgelöst. In die Philosophie gleiten Biologisches, Beziehungen von Atom und Sensation, und die vernunftigen,

sehr geglaubten Systeme mit dem vorbeschlossenen Apriorismus schleichen bedenklich ins Hypothetische

Wiederentdeckung des Lichtes! Man findet eine neue Deutung des Sehens durch das Licht. Sehen ist nicht fertig Gegebenes, ein Umriss, ein Körper und eine Tonung — Sehen entsteht im Licht, wird aus Teilen und Teilchen erregt, physiologische Optik wird Grundlage malerischer Kunst. Sehen wird auf Ursache zurückgeführt, fast naturwissenschaftlich, das Zeitmoment erschuttert formelhafte Festigkeit. Der platonisierenden Ästhetik von ewiger, unabhängiger Form werden Eindrucksmoment und Erregung entgegengestellt.

Der Bildtypen überdrüssig wollte man das Sehen selbst greifen und fand statt einheitlich unableitbarer Form Beweglichkeiten, Zwischenstufungen, Schwingungen das Licht. Die christliche Überschätzung der unkörperlichen Linie, die vom vergänglichem Körper abstrahiert, unabhängiger erschien, die mit freierer Sinnlichkeit und Verheidnischung erst zur Raumlinie und dann zum halbplastischen „Modelé“ gedieh, wurde gelöst. Vorher war die Farbe vielleicht platonisch christlich zum verwerflich Sinnlichen herabgemindert worden, um gänzlich in der kombinierten Anekdote des Historienbildes zu ertrinken. Wie bei jeder künstlerischen Revolte überrannte man die überlieferten Bildmittel.

Die statischen Formen und Maße die ewige Geltung behaupteten eigneten sich nicht, das erregt Funktionelle dieser skeptischen Zeit auszudrücken. Die stabile Geometrie der Massen wurde aufgegeben. Jüngere Glaubige, denen die Skepsis der Vater nicht lag, suchten sie fünfzig Jahre später dann wieder hervor. Betont wurde die Lehre vom Licht, und dies ward zunehmend lehrhafter zerlegt. Denn diese skeptische Zeit glaubte positiver Wissenschaft. Nicht mehr muht man sich um Volumen und lineare Umreißung des Volumens — Lichtstarken werden dargestellt. Später dringen Farbdivisionisten oder Neompressionisten zu einer Art Dogmatik des Lichtes vor. Wie die Japaner scheidet man die Mechanik der Massen aus, ein Stück Natur versucht man auf ein farbiges Lichterlebnis zurückzuführen — bis zu teppichhafter Fläche.

Man gibt, um alles auf Licht zu stellen, eher Abkürzung und dichte Verschmelzung. Gefahr bestand, daß unter der Gewalt der koloristischen Lichtformel das Bild verlorengehe. Frei von alter Form und Geschichte isolierte man fast experimentell das Licht. Schon steckte in solcher Konzentration ein Mittel der Abstraktion. Den Verlust an solidem Bildeffekt glich man durch Technik aus. Statt bewegter Gestalt stellte man atomistisch optische Bewegung dar, und der Zuschauer sollte den Mangel an Form durch synthetische Mischung im Auge, durch eigene Tätigkeit, ersetzen. Hier beginnt die Einschaltung des weiterbildenden Beschauers, die noch lange nachwirkt und bedeutsame Folgen hat. Denn immer mehr wird die Forderung an den aktiven Beschauer gesteigert, bis er ganz wieder in Passivität gezwängt wird und vollere Bildforderung sich neu erhebt.

In der klassischen Malerei war die Landschaft eine Art Statist wie der Chor in der Oper, sie verallgemeinerte gleichsam die Gesetzmäßigkeit, die

besonders an der Figur aufgezeigt wurde. Denn in dem Menschen, dem Ebenbilde Gottes, in jenem Kosmos, der Gott zunächst stand, erschien alles verkörpert, was Gesetz und Maß hielt. Man ist anthropozentrisch gestimmt, und christliche Ablehnung der Natur spricht mit. Erst aus dem Heidentum der Renaissance entstand die Landschaft. Jetzt wurde sie der früher so vorranglichen Figur beigeordnet. Die positive Stellung zur Natur, die Beseitigung formaler Vorurteile ermöglichte, daß man sich in der Landschaft genügen konnte. Nun wurde statt der Komposition das anregende Motiv gesucht. In der Zurückführung der Farbe zum Licht bejaht man die Natur, dem entspricht auch die schreibende Naturwissenschaft.

Die starren Bildmomente schmelzen unter dem Licht, das die überheferten Formmittel sprengt. Valeur und Lokalfarbe grauen ab unter dem farbig direkten Licht, der umreißen Kontur wird bewegungsmäßig gelöst. Die falsche Plastik gebundener Körper schmilzt in breite und starke Schwingungen der Farbteile hin. Unter Taines Analyse war der Mensch ein „Symptom des Milieus“ geworden, unter der Analyse Monets wird der Gegenstand eine farbige Äußerung des Lichtes, ein Ereignis des Lichtes — ein Symptom.

Entschlossene Analytiker entfernten sich von der realistischen Lokalfarbe des Ingres und der romantisch leidenschaftlichen Farbbewegung des erregten Delacroix. Wie die Physik die beziehungsreichen Vorgänge suchte, statt die festen Körper selbst zu definieren, so suchte der Impressionist die Lichtbeziehung nicht die Lichtform Rembrandts, die, in sich kontrastierend und abgegrenzt, in Hell und Dunkel ausgewogen war, sondern die Arbeit des Lichtes, die naturwissenschaftlich, jedenfalls vor allem technisch, zerlegt wurde. Ähnliches führten die Dichter durch: sie lösten die rhythmischen Übereinkünfte und schmiegten das Versmaß dem inneren und äußeren Vorgang an. Die Form brach nieder vor etwas, das man im Gegensatz zum Überlieferten als Natur verspürte.

Vor diesem Temperament, das Bewegung an sich raffte und mit abkürzender Technik den Moment faßte, zerfiel zunächst die Form. Die fehlende Totalität sollte durch Analyse des Eindrucks ersetzt werden und sich im Auge des Betrachters fast physiologisch zusammenbinden.

Die Palette war vereinfacht und die Bildfläche vom Konventionalismus gereinigt. Fläche und Farbe waren nackter hervorgeholt. Man begnügte sich mit sensueller Epidermis, die des Konstruktiven ermangelte. Doch war die Leinwand von Philologie und akademischem Truc blank gesäubert. Man konnte wieder einmal von vorn beginnen.

Man hatte eine Technik gefunden, eine Analyse des Lichts — doch eines fehlte: die Gestalt, die gründliche Durchformung des Bildraumes. Man war einfach in der Problemstellung, die Lösung war raffiniert auf Stufung gestellt, und die Technik verriet trotz instinktiver und urwüchsiger Primamalerei delikate Wissenschaftsnähe. Die Farbe war gerettet, aber das Urmotiv bildender Kunst, die Raumgleichung, war im Spezialistentum verlorengegangen.

Hier trat der Konflikt zwischen Maltechnik und Form, zwischen fragmentarisierendem Moment und totaler Gestalt zutage, der Konflikt, den Spätere zu lösen hatten

In der impressionistischen Revolte wurden starr überlieferte Form und die Gegenstände erschüttert, in denen sie verhaftet war. Ohne geschichtliche Voraussetzung will man beobachten, um das Lichtexperiment durchzuführen. Kommt etwas anderes zustande als das gewohnte Bild, so muß der Betrachter die notierte Erfahrung die ohne Kanon oder gewohnte Formstütze geboten wird, optisch zusammenfassen. Was dem impressionistischen Eindruck an Geschlossenheit mangelt, hat der gleichsam mitdichtende Betrachter als Reiz aufzufangen, um sich an der Erregung durch schnellwirkende dekorative Antriebe zu begnügen.

Mit dieser Lichtdarstellung nahm man Abschied von den stabilen Momenten der Schau. Das falsche Plastische zerging, da man auf Licht malte, die Gestaltung des statisch Verharrenden aber eignete sich kaum, dem gleitend Funktionellen dieser Zeitgesinnung, ihrer Skepsis gegen das platonisch Feste gerecht zu werden. Gegenüber der nur festgelegten starren Akademie betonte man das biologisch Bewegtere, das Dynamische und somit für diese Zeit Wahre: das Licht. Die Geometrie der Massen wird beiseitegeschoben, erst später wendet man sich, von der „Natur“ enttäuscht, dem Doktrinareren wieder zu. Lichtstarken werden dargestellt, nicht das umrissene Lokalkolorit fester Körper. Die naturwissenschaftliche Gesinnung dieser Zeit zwingt nach der ersten Erregung zu einer fast wissenschaftlichen Optik. Doch solche Einseitigkeit, die Abneigung gegen das Konstruktive, flacht diese Bilder immer mehr zum rosenroten Optimismus der Dekoration. So sehr der Impressionismus die Wirklichkeit bejahte, so sehr verarmte und erschütterte er sie durch Einseitigkeit. In jeder Revolte steckt eben zunächst Destruktives: Kritik und Auflösung.

Man revoltierte dagegen, daß Kunst Wiederholung ewiger Regeln sei. Gegen den Klassizismus, der die Ewigkeit der Gesetze legitimieren wollte, setzte man die *aktuelle Erregung als wechselreiche Erfahrung*. Gegen den *Kompositionskanon* setzte man die dynamische Beziehung der Farbteile.

Die werdende Sensation wurde über das systematisch Fertige gestellt und sprach sich in der Primamalerei in einer sehr sensiblen Technik aus. Tempo und zeitliches Bewegen — im Gegensatz zur vorgefaßten Totalität, zu dem Ewigkeitstruc des alten Bildes. Die Mechanik wird durch das Dynamische abgelöst, die Struktur durch den Prozeß, die Sensation. Und dies gleitende Rascheste: das Licht, wird als Träger dieser Sensation dargestellt, nicht wie es am Saum der Gegenstände nebenschaukelnd, virtuose Zutat oder schmuckender Behang ist, sondern wie es sich bildet und Gegenstände als Symptome hervorzaubert. Natur wird nicht mehr stabil, sondern Prozeß, aus kleinsten Lichtteilen erworben. Und da das Licht aus der Landschaft, die früher Staffage war, strahlte, war die Landschaft, über die kanonisierte Figur

hinaus, Motiv, d. h. Erreger des malerischen Prozesses — der jenseits vom alten Kalkül spielte

Die arbeitende Hand des Malers war neu gefunden, eine aktuelle Technik. Sie sollte dem Künstler helfen, sich gänzlich aus der philologischen Malerei herauszuretten

Aus Naturwissenschaft und Philosophie war immer mehr das Substanzhaft-Stabile ausgeschieden worden. An Stelle des Seins setzte man ein Werden an Stelle der gegebenen Ideen, die logisch zwingend miteinander agieren, setzte man ein seelisches Tun oder Geschehen. Das Bleibende, Metaphysische ward durch das immer stärker herrschende Zeitmoment gelöst. So schritt die Erschütterung überlieferter Gestalt fort. Der Mensch spürte sich selbst nicht mehr als einen ewigen, sondern als einen sich verändernden Komplex, der Reize empfängt, umarbeitet und weitergibt. Begriff und Seele hatten sich zur Funktion gedehnt, und was Gesetz war, wird Hypothese. Das Formale der Wissenschaft besitzt nur noch ästhetischen oder entwicklerischen Wert.

So verging gleicherart die klassische Struktur des Bildes, vergingen seine Plane, der Kalkül der Ferne, die ewigen Maße verfliegen im impressionistischen Moment und in der atomistischen Technik. Gerade das Unstabile, Gleitende und die Intensität des Augenblicks wurden geschätzt. Sentimentale plauderten von Stimmung.

Die gelösten Gegenstände des Malers erhalten eine neue, und zwar fließende Einheit, die flimmernd über der Leinwand zittert. Das Licht

Das Lichtmedium eilt demokratisch über die ganze Fläche, so erhält diese Fläche mit dem Luminarismus eine neue Deutung. Sie ist nicht mehr dramatisch geteilt, auf ihr spielen keine geometrischen Rhythmen — überall flamiert Licht. Die ersten Betrachter impressionistischer Bilder spürten richtig, daß hier die alte Ordnung von Zeichnung, Modellierung und gegenständlicher Farbe — also was konventionell den Gegenstand ausmacht — erschüttert wurde, und der in seinem Objekt und Besitzsinn beleidigte Bürger protestierte gegen solchen Nihilismus der Kunst. Diese Bilder sollten ihre Kraft nicht aus der wirklichen Ordnung der Objekte gewinnen, vielmehr ließ man Modellierung und Tiefe außer acht, um aus farbigem Lichtereignis dekorativ ein Bild zu schaffen — wobei die Dramatik der Bildentstehung hoher gewertet wurde als nachahmerische Tiefendarstellung. Die Impressionisten waren keine Realisten, sie waren wohl Naturalisten — soweit sie den physiologisch-optischen Empfindungen folgten. In der Behandlung des Gegenständlichen waren die französischen Impressionisten folgerichtige Artisten, so gut wie der Dichter Mallarmé. Literarisch darf man hier vielleicht Flaubert entgegenstellen, der seinen Menschen den pathetischen Akzent nahm und sie lediglich als kompositionische Mittel benutzte, um einen fast deklamierten Sprachverlauf zu bauen, der seine Menschen gruppierte gleichsam indifferent, fast nihilistisch. Eine ähnliche Gleichgültigkeit hatten die Impressionisten dem Gegenständlichen gegenüber, sie behandeln Menschen wie Stilleben auf das Dekorative

hun, das einzig Bewegte ist nicht der Mensch, sondern der lichterhaltige Farbenprozeß. Mit diesem gleichsam artistischen Nihilismus gegenüber den Gegenständen wurde eben der Weg für formale Versuche geöffnet.

Literarisch entspricht dem Weglassen der zeichnerischen Akzente das „Poème en Prose“, dieses Späterzeugnis endender Romantik. Das Gefüge von Vers, Zäsur und zusammenfassender Strophe wurde der seelischen Stimmung geopfert. Man gab das dichtende Schaffen selbst, zeigte den Rhythmus des Entstehens. Der Technik der impressionistischen Malerei entsprach die Folge bildhafter Metaphern.

Man mochte glauben, man sei der Natur nahe gekommen. Soweit dies einen Sinn hat, bezeichnet es lediglich, daß man eine Methode des malerischen Eindrucks gefunden hatte, die eigenem Temperament und zeitgemäßer geistiger Gestimmtheit entspricht.

Wie die Maler Natur fast experimentell als flüchtiges Phänomen, als Vorgang, analysierten, so hatte man aus Morphologie Biologie gebildet. Die gesamte Wissenschaft löste ihre Gegenstände aus starren Dingen zu Funktionsbeziehungen, und vor allem geschah dies in der Psychologie.

So faßten bereits die Impressionisten den Zuschauer als den Reizempfänger, in dem ein gesonderter Prozeß des Bildzusammenschlusses vollzogen wurde. Wie der Maler mit einer biegsamen Sensibilität, die aus einzelnen Farbenreizen (Touches) sich auf der Leinwand zusammenfügt, sein Bild formt, so verarbeitet der Betrachter die atomistischen Farbenanregungen des impressionistischen Bildes, während der Betrachter klassischer Bildwerke durch den empfängenen Bildeindruck geordnet und zusammengefaßt wird. Der Betrachter des impressionistischen Bildes übernimmt produktiv das schöne Stück Malerei, dessen optische Prozeßhaftigkeit weitergeführt wird. Gewiß schließen sich die Malteile des impressionistischen Bildes dekorativ ziemlich zusammen — doch eine Fortführung des Reizverbindens ist vom Zuschauer aus notwendig, allein schon da das Motiv gegenständlich irgendwie fragmentarisch belassen wurde. In diesem fließenden Übertragen des Optischen, dem Aufbewahren funktioneller Empfindung, liegen Kraft und Grenze des Impressionismus. Hier ruht seine Frische her, doch auch der Mangel an Aufbau und zwingender Durchdringung. Es ist Handwerk wie spezialisierte Wissenschaft, das vorläufig Stückhafte einer zu jungen Erfahrung haftet ihm an. Galt in der klassischen Malerei die Erfahrung als vorläufige Skizze, fast als etwas durchaus Unzulängliches, so gewann sie nun einen neuen Sinn, da in ihr das Funktionelle, dies junge Gut, zunächst kraftig und unmittelbar enthalten zu sein schien. Mit der Metaphysik war zunächst die „ewige Form“ diskreditiert — bis diese wieder in wechselbarer bildnerischer Konstruktion versucht wird.

Dem klassischen Betrachter werden fertige Formen dargeboten, die er annimmt oder verwirft. Zu der Arbeit des Sehens tritt nur eine Art verstandesmäßigen Auseinandersetzens hinzu. Die Form wird räumlich komplett geboten.

Das impressionistische Bild gibt die farbige Anregung Seine Leistung muß vom Betrachter optisch weitergetrieben werden, und so verbleibt der Betrachter im Bezirk nur technischen Sehens, Grenze sind das Dekorative und der Geschmack Ohne Zweifel trug der Impressionismus ungemein zur Erziehung des Farbensinns bei Das impressionistische Bild enthält bereits gegenstandfeindliche Abstraktion, denn es ist Abstraktion, obzwar nur sensorielle, wenn von den Dingen nur das farbige Funktionelle abgelöst wird und die eher primären Eigenschaften räumlichen Lebens ausgeschaltet werden Diese neue Kunst war eben, wie jede Kunst, eine neue Willkür

Ich verweise so nachdrücklich auf das Funktionelle und gleichzeitig Abstrakte impressionistischer Optik, da in ihr bereits bestimmende Momente heutigen Bildens enthalten sind Denn dieses Funktionelle führte später zu einer Ausdeutung des Funktionellen in die Gegenstandsform, indem der abstrahierte impressionistische Moment in eine umfassendere Folge von Bewegung gestreckt wurde, indem man die aufeinanderfolgenden Gegenstandszeichen formal zu etwas, was ich Erinnerungsdimensionen nennen mochte, weitete und festigte Womit gestattet war, die räumlichen entscheidenden Gegenstandszeichen umgreifend und doch flach zu bilden

Corot und Courbet hatten die Farbe ungeheuer elastisch gemacht und gedehnt, so daß sie jeglicher Sensation und Form dienen konnte Sie hatten die Farbe gelockert, und durch diese Leistung wurde die subjektive Malerei ermöglicht denn nun war die Farbe dermaßen gelöst, daß neues Empfinden aussprechbar und jegliche Formfrage farbige zu erfüllen war Die impressionistische Analyse des Lichts bedeutet nur ein weiteres Vordringen in solcher Richtung — eine noch unmittlbarere Auflockerung der Bildteile in sensible Reize Zunächst allerdings folgte unzureichender Zusammenhalt des Bildes, doch Voraussetzung oder Anreiz zur Erfassung neuer Form war im Impressionismus gegeben

Man hatte impressionistisch Natur zum Anlaß gesetzt, und die klassische Doktrin, die Resignation ins geschichtlich Gegebene, war zerglitten Man war vor die Aufgabe gestellt, für eine neue naturvolle Sehweise Form zu gewinnen

Lichtkraft der Körper galt und nicht ihre gegenständliche Stabilität Die artistisch einseitige Sensation wird zunächst dem Gesamtkörper entgegengestellt, der eine entschlossene Abkürzung forderte Dauerhafte Synthese versuchten erst wieder die Erben

Allerdings gab man, nur "Epidermis, hierdurch wurde jedoch eine Flächentechnik vorbereitet, die sich dem Traditionellen entzog In solchem Vorgehen ist artistischer Nihilismus gegenüber den Gegenständen vergraben — wobei nur das optische Erfinden spricht, eine etwas technische Artistik, wodurch Kunstschaffen heute in vielem fast mit Isolierung identisch wurde

Mallarmé, der oft zu wenig mit dem Impressionismus verbunden wird, setzt die Reize der aufgeteilten Wortbilder Bezeichnend ist für Mallarmé,

daß auch er das gegenständlich Komplexe ausschaltet zugunsten des artistischen Zusammenklangs der Bilder, die sich im Leser funktionell zu einer Gesamtfolge verweben. Rational einander fremde Zeichen werden einander imaginativ genähert, und die natürlich differenzierten Funktionen der Sinne werden gänzlich im Gedicht artistisch verschmolzen. Das sentimentale Stoffliche wird durch dichte Folge des artistisch Bildhaften weggeschwemmt. Das Bild ist Werkzeug, das organisch Beschreibende oder Feststellende zu vermeiden zugunsten der funktionellen Erregung und das Tempo der Sensation nicht beschreibend zu verlangsamen.

Das Unzulängliche und Beschränkte jeglichen Artistentums beweist sich an den Malern und Literaten in gleicher Art — beide gelangten trotz aller Versuche nicht zur großen Komposition, die mehr erfordert als eine Technik, in der diese nur selbstverständliches Mittel bleibt.

Der Impressionismus ist Beispiel neuer Willkür und heutigen Spezialisentums. Wichtig ist die Abkürzung, die eine Form ersetzen soll und trotz allem kaum über eine Technik hinausgelangt. Mit Recht sagte man damals: man male, um zu malen, und Technik genüge sich selber. Man hatte vielleicht über dem Bezaubertsein durch das neue Können vergessen, daß man malt, um zu gestalten. Mit dieser artistischen Spezialisierung konnte jedoch völlige Gestaltung kaum bewältigt werden. Man hatte eine Flachentechnik gefunden, und dies war wichtig genug, jedoch keine Raumübersetzung.

Der Impressionismus eröffnet mit seinen technischen Funden trotz allem Beschreibenden die Möglichkeit zu einer subjektiven Malerei. Schnell verzeichnet man die dekorativen Hinweise, um den Seelenzustand festzuhalten, der aus der Handschrift und deren Tempo spricht. Das Drama der Komposition war in ein Drama der Handschrift und der Farbteile sublimiert worden, und durch diese technische Begrenzung erhalten die Motive der Impressionisten immer etwas von der schönen Dekoration gleichgültig, ob Mensch, Landschaft oder Stilleben. Der Kampf mit dem dreidimensionalen Objekt, dies Lebendigste, in dem der Dualismus zwischen Bild und Gegenstandsvorstellung durchgeföhrt wird, das fehlt diesen Bildern. Doch von ungemeiner Bedeutung und Folge bleibt, daß diese Meister mit Konsequenz das stofflich Dramatische in ein technisches Drama schmolzen, so daß hier etwas wie eine Epoche des technisch Formalen einsetzt.

Diese technische Gestimmtheit bekundet sich darin, daß das Motiv ohne Pathos lediglich Vorwand zur Malerei ist, man ist von sentimentaler oder ideologischer Einschätzung des Stoffes entfernt, jedoch auch gleichermaßen von völliger Gestaltung. Der Stoff im naturalistischen Sinne wird gegeben, soweit er technisch anpaßbar ist, man untersucht eben auf Licht und Farbengehalt. So entsteht die impressionistische Abkürzung, die zwischen Naturalismus und Gestaltung steht, woraus fälscherweise der Vorwurf der Skizzenhaftigkeit impressionistischer Bilder hergeleitet wurde. Der Impressionismus gewann dann durch Renoir und Cezanne festere Gestalt. Diese Meister verfestigen das

neue Mittel und verdrängen durch formales Bereichern und Verdichten die Abkürzung. Und gerade die späteren Arbeiten der impressionistischen Maler bezeugen, daß der Impressionismus wenig mit dem Naturalismus gemein hat, daß er vielmehr eine neue Technik enthält, die gerade die Mittel zu bildmäßiger, abstrakt flachenhafter Gestaltung im Keime barg.

II

Von den impressionistischen Meistern also selber, zumal von Renoir und Cezanne, wurden Vollgung und etwas wie Reaktion eingeleitet, damit man aus Analyse zur Form zurückfinde. Hierbei wurden hier und da historische Hilfen benutzt: pathetisch wuchtendes Barock, Hellenismus und Fragonard.

Man war bestrebt, die Festigkeit des Bildes zurückzugewinnen und die neue Technik auf stabile Raumgestaltung anzuwenden, wobei impressionistische Licht- und Farberfahrung beibehalten wurde. Im frühen Impressionismus, besonders bei Monet und Manet, war ein Konflikt zwischen Technik und Gestalt oder — allgemeiner — zwischen Technik und Raum entstanden. Eine abstrakte Technik, die kaum gestalteten Raum gewährte und auf Abbrüchlichkeit verwiesen war. Der Raum war empfindsamer Impression, die Gestaltung einer technischen Einseitigkeit geopfert worden.

Renoir und Cezanne nun — und daneben, sehr kultiviert, doch weniger kraftig, Degas — suchten die neue Technik einer reicheren, stabileren Gestaltung unterzuordnen. Ingres lieh dem Degas Halt in dem Kontur, trotz allen Esprits, aller geistvollen Bewegungsmotive ist Degas der Akademiker. Die Sinnlichkeit läßt Renoir formale Verwandtschaft zu hellenischer Kunst und vor allem zu Fragonard gewinnen. Wegen solchem Historismus wurde seine Größe von den Jüngeren am spätesten verstanden. Renoir paßt den Farbenreiz mehr dem Organismus der Figur und den Richtungsmomenten seiner Bilder an. Er ordnet den Farbenreiz dem Rhythmus der Komposition unter, er beschränkt sich vielleicht zu sehr, die Figuren in einen impressionistischen, allerdings vereinfachten technischen Hintergrund zu rücken, der, flach und kaum gestaltet, in dunstigem Schmelz und unentschiedener Farbigkeit wogt. Allerdings ist bei Renoir manchmal etwas wie eine Altertümelei des formalen Klischees, die mitunter Bruchstücke eines früheren Stils in neuer Technik gibt.

Cezanne wurde von den Jungen vielleicht zu entschieden vom impressionistischen Verstande abgetrennt, da man ihn allzusehr an der aktuellen Wirkung bemaß und spätere Methoden zu entschieden in ihn hineinsah und so Voraussetzung und Folge fast gleichstellte. Vielleicht war aus einem Gegensatzbedürfnis der späteren Generation der Impressionismus zu eng und naturalistisch aufgefaßt worden, man hat Cezanne zum Feldgeschrei erhoben. Cezanne suchte das Rustzeug des Impressionismus zu einem geordneten, stabilen Bild zu sammeln, d. h. die einmal gegebenen Mittel in den Dienst

enter Gesamtanschauung zu stellen Renoir, der Glückliche, fugte das neue Mittel der Gestaltüberlieferung des Rokoko und Hellenismus ein, und so spürt man, wie in seinen Arbeiten altes Gestaltungserbe erwacht

Am frühen Cézanne überrascht ein erregtes Barock, eine Manier, die reiner Flachendarstellung erheblich widerspricht Hier macht sich ungefügtes Bedürfnis nach Raum geltend, das sich zunächst im Skulpturalen, also gerade im Gegensatz zur Flachentechnik, äußert Zugleich ein Zusammenfassen kontrastierender Körper, doch die Hintergründe schwimmen unbewältigt Man mag hier die beginnende Synthese behaupten Es scheint jedoch schon eine gewisse Unzulänglichkeit der Komposition zu sprechen Es geht nicht an, aus Cézanne den großen Baumeister der Figur zu machen

In diesen frühen Bildern steckt eine primitive Erregung, die, aus Intensität heraus, auf zusammenfassende Ordnung geht Unkultiviert sind diese Bilder Cézanne suchte eine Ordnung, doch keiner löste die Gegenstände dann dermaßen wie er Ein Dualismus wie ihn leidenschaftlich bewußte Maler erleben, die über die Spezialisierung, die heute fast jedes Bild aufweist, durchaus hinauswollen Er versucht die Gegensätze des Darstellens und will sie zu Figuren einen Ihm schwebt das große das totale Bild vor, dargestellt aus den neuen impressionistischen Mitteln Ihm gelingt die Lösung nicht — er war nicht Kompositionsgenie wie Seurat, vor dessen Erfindung die spezielle Technik fast gleichgültig erscheint

Cézanne wirkt trotz solchen Willens in den Figurenbildern fragmentarischer als Renoir, weil er vor keiner Erbschaft resignierte Er war Formalist mit impressionistischen Mitteln, und damit war er fast den umgekehrten Weg gewiesen wie die Alten Man darf sagen Cézanne vermochte die Impression wie keiner seiner Kameraden an ihrem atmenden Ursprung zu bezaubern, und solch ahnende Sensibilität mußte Form suchen, wollte sie nicht verpuffen, vielleicht zwingt gerade jene zur Logik, zur Vereinheitlichung der erfahrenen Eindrücke, will man nicht bersten Es gibt einen Grad hochgesteigter Sensibilität, der ganzlich naturfern ist, wo man nur noch das Farbige notiert Welche Befreiung vom Gegenstand in Cézannes Aquarellen, die nur Sinn haben als Notizen oder schweifende Studien für eine Reinigung der Anschauung! Cézanne ist hier mehr Impressionist als alle und darum vielleicht abstrakter Immer zeigt er, was die Kultur der anderen verbarg die primitive Haltung des Impressionismus, jede Sentimentalität oder Gegenstandsreflexion war ausgeschaltet, in Cézannes Aquarellen bleibt nur die Epidermis des Sichtbaren, die letzten farbigen Elemente, die ein ungeheuer reizbarer Fanatiker jagt und fängt Welche Abstraktion bedeutet dies der tektonischen Gestalt gegenüber! Von hier nämlich geht es ebenso gut zu den gelosten Bildern wie auch zu den tektonischen, die aus der farbigen Abstraktion gefügt werden Man kann den Eindruck, kann die Sensation in atmenden Farbflächen lösen oder auch Erregung bis zur Tektonik bringen Von solchem äußersten Gegensatz wollte Cézanne zum Bildnis gelangen Eine Durchtrieben

heit in der Sensation, ein Erbeben und ein Primitives im Bildnis, eine Primitivität, die eingengter und zugleich akademischer bei Deram spurbar ist. Seurat drang wohl zur Komposition, doch seine Sensibilität war weniger gewagt, abgekühlter und beschränkt, und die Komposition wurde durch aktuell Gegenständliches erleichtert.

Cézanne mied jede Aktualität. Man hat ihn mit Marées verglichen. Doch dessen Vornehmheit darf uns nicht über das Philologische seiner Leistung trügen. Marées bleibt im Gegensatz zu den Impressionisten in klassischer Bildung. Die Einfachheit Marées' wirkt etwas wie Verarmen durch durre Bildung, allzu nahe, allzu deutlich winken die verehrten Vorbilder. Ein Neues hat Marées dem Klassizismus kaum beigefügt, er scheiterte an der Größe der Alten und einem Traum von Vollendung, die von anderen in weit reicherer Geistigkeit, in passender Umwelt unschwer erreicht war.

Cézanne geht nicht von einem ganzen oder geschlossen gegenständlichen Körper aus, sondern von Farbteilen und deren Modulation. Er beginnt mit Farbatomen, die er stuft. Diese Farbkörperchen werden um Zentralpunkte gelagert. Von diesen impressionistischen Atomen strebt Cézanne zum Bildnis in einem neuklassischen Sinn. Cézanne steht diametral zu den alten Meistern, er hat kein Gesamtschauen zur Verfügung, das zu individualisieren, zu bekorpern wäre, das ihm durch geistige Umwelt und Überlieferung als Voraussetzung geboten wurde. Cézanne geht vom Farbteil zur Gesamtheit, von der Sensation zur Struktur, während ehemals die farbige Empfindung als letztes dem Aufbau eingefügt wurde. Er ist im Notieren der Sensation groß, während das Ganze, die Komposition der Figurenbilder, selten hinreichend verdichtet erscheint. Immerhin zeigt sich, gemessen an der feinen Impression, ein primitives Ergebnis. Vergleicht man seine Arbeiten mit klassischen Gestaltungen, so wanken sie, wirken etwa verzweifelt probiert, wie von einem, der nicht mehr das Handwerk oder ein ungeeignetes Handwerk hatte. Das Strukturergebnis ist farbig verfeinert, doch tektonisch primitiv. Um diese fugsamen allgemeinen Farbkörper zu Gestalten zu zwingen, bedarf man trennender Plane, Richtungskomponenten, sonst verfliegt die Sensation in allgemeiner Empfindung. Die Alten waren von der fertigen Gestalt ausgegangen, die immer mehr bereichert wurde. Cézanne geht von hochgesteigerten Sensationen aus, die, um Halt zu geben, auf einfachste Körper bezogen werden. Das Klassische war hier gestorben, um gleich Lazarus aufzuwachen, nachdem er Tod und Umkehr geschaut. Der Weg zur Form war umgestulpt. Bei Cézanne war die Farbe zur Voraussetzung erhoben, woraus das früher Primäre abgeleitet wird. Eine Eroberung, wie sie ähnlich sich in der Philosophie bildete, da man zuerst den Willen, dann die Empfindung zum entscheidenden Element, zum Ursprung, auszeichnete — an Stelle bestimmter, transzendent fester Vernunft. Ich betone in diesem so schwer faßlichen Farbteil, eben der Sensationsspur und deren Aufbau, liegt das Abstrakte Cézannes — nicht in dem äußeren Kompositionsschema, das leichter faßbar ist. Von Cézanne geht

so der autonome Kolorismus aus, sobald man ihn bei der Sensation, dem Ursprung, faßt, bei Cézanne beginnt neue Raumstruktur, sobald man ihn am Ende faßt. Matisse allerdings versuchte aus dem Nuancenreichtum Cézannes etwas wie den koloristischen Generalnenner zu gewinnen, geht summarischer auf Vergegenständlichung, während die andere Gruppe von einer Rauman-sicht ausgeht, die zu Gegenständen individualisiert wird — soweit es die primitive Fläche der Impressionisten verstattet. So gelangt man von der Impression zur Anschauung. Die neue Anschauung war durch eine überreiche Sensation erzwungen worden, die modulierenden Impressionen erzwangen eine Logik, wollte man nicht zugrunde gehen.

Man gelangt vom artistischen Impressionismus zum formalen Realismus — d. h. man geht von einer Anschauung aus, die die Grundeigenschaften vor-gestellter Körper enthält.

Cézanne also will Sensation durchaus zu stabiler Form treiben. Seine Farb-teile und Kontraste sind so fein, farbig dermaßen abgehoben, daß sie in gegen-schimmernder Berührung Kontur erzeugen — das Zeichnen kommt dort vom Malen —, als letztes Ergebnis feinsten triebhafter Teile, die Impression ist farbig so in ihren Teilen präzisiert, die Gegensätze sind dermaßen nuanciert, daß dank farbiger Stufung Abgrenzung und Gestalt entstehen. Die Farbe ver-raumlicht sich kraft ihrer Kontraste, und die Richtungsgegensätze ergeben sich aus Farb- und Lichtverlauf.

Cézanne war von einem Minimum gegenständlicher Eigenschaften aus-gegangen, Artist wie seine Kameraden. Die Anschauung der Alten ging gerade darauf aus, ein Maximum an Gegenständlichkeit zu gewinnen. In diesem Maximum, ob es nun mit perspektivischer Raumeroberung oder dra-matischem Gestalten und Bewegungsreichtum erzielt wurde, liegt ihre Wir-kung. Sie begannen beim „ewig“ Komplexen, Cézanne beim Abstraktum des Farbteils. Ziel ist äußerste Fülle. Cézanne nannte dies Verfahren „réaliser“. Die Alten waren von der rhythmischen Gesamtheit des nachahmenswerten Ebenbildes Gottes ausgegangen, dessen Gesetzmäßigkeit in der Harmone der Welt gegründet war. Cézanne ging von abstrakten, lichtfarbigen Teil-chen aus, die, nach Gegensatz und Modulation kombiniert, eine gleich feste Figur ergeben sollten, impressionistische Technik und klassische Gestalt sollten sich decken. Reaktionäre sehen das impressionistische Motiv, Gegen-wartsfanatiker das Methodische. Mit beiden Einseitigkeiten verkürzt man Cézanne um sein Ganzes und Persönliches. Der Impressionismus sollte ihm logisch, die Methode nur in umgreifender Realisierung des Motives gerecht-fertigt werden, man darf vielleicht sagen: der umgekehrte Klassiker. Mit solchem Mittel konnte der Ausdruck der Bilder nur beschränkt sein. Hier war die Aufgabe, aus dem Gesetz der Farbteile Form zu sammeln, daß reine Farbe sich zu Formen begrenze und Gestalt gebe. Man bezog die Farbe auf einfache Grundkörper, damit sich die feinen Sensationen zusammen-schlossen.

Der Mensch ist wie ein Stilleben Motiv — weiter nichts Artistischer Anlaß zur farbigen Sensation Hier läuft die Grenze Der heutige Mensch scheint eher Mittel zu einem Sachzweck zu sein sei es zu kollektiv politischer oder zu artistischer Willkur Denn mit den Impressionisten beginnt ein subjektiver, bewußter Egoismus, vor dem das Objekt nur als Motiv gilt Die Loslösung von der Nachahmung, die Kündigung des Gehorsams gegen die Vorherrschaft der „göttlichen Natur“, die bei den Jungen zunächst in Vergegenständlichung der Abstraktion und von dort aus wiederum in einen Gegenstandsrealismus umschlägt Cézanne hat die impressionistischen Mittel bis zum Statuarischen gezwungen Allerdings scheiterte hier die impressionistische Reizbarkeit Cézannes Die „Badenden“ blieben unvollendet — hierzu waren die Mittel zu fein, der Atomaufbau zu verwickelt Seurat besaß leichter organisierbare Mittel — den Pointillismus Von den „Badenden“ und von Seurat aus beginnt auch dann die Suche nach dem großen statuarischen Bild

Irgendwann mochte ein brennendes Gemut auffahren — warum nur vereinsamte Artistik, stillebenhafte Menschen? — warum gingen Bewegung und Figurendifferenzierung verloren? — faßt das impressionistische Mittel nicht mehr? Kann man es nicht in die Dramatik Delacroix', in das Lehrhafte Milllets, in das Ethische Daumiers einordnen und vermenschlichen? Sind Bilder nicht für alle da, von irgendeinem Anonymus gemacht, dessen Absicht auf kollektive Wirkung ausgeht? Der Impressionismus, ein Mittel zu Christus zu gelangen, Ausdruck starker Sehnsucht nach Aufhebung der artistischen Distanz.

Vincent van Gogh kannte die Sensation des Moments, der ins Bleibende gesetzt werden sollte Jene brannte so stark in ihm, daß der Moment ihm ekstatische Steigerung seines Menschlichen wurde, Zeitausschnitt und höchste Steigerung galten ihm als etwas Identisches, jener war ihm Mittel, die Steigerung auf der Höhe des Entbranntseins festzuhalten, war ihm höchste Expression, eine der Ekstase geöffnete Sensibilität, die nicht bloß optisch war Das technisch Abstrakte wurde zum subjektiv Expressiven gewandelt Eine eilige, wutend geschleuderte Ausdrucksform, es galt zu rasen, wollte man den Moment beschworen, der gleichzeitig ekstatischer Rausch war Es galt, die Dinge auf Licht und Farbe rasch zu umreißen Gerade im ekstatischen Schaffen wird in lyrisch gesteigerter Subjektivität oder in objektivierendem Außersich geraten der vom Gegenstand ausgehende Widerstand etwas summarisch erledigt Und so begann man, das rascheste, etwas fragwürdige Mittel, das Ornament, zu benutzen Vincent will mehr aussagen als die Epidermis des Motivs, eine optische Beziehung, — die geistige Auflösung, die Verwandlung des Motivs So stellt sich Farbe ein, die sichtbare Feststellung überschreitet, die einer subjektiven Empfindung entspricht, Lichtfarben, die nach Gegensätzen geordnet werden Der Farbenreiz (Touche) formt sich zu einem expressiv kennzeichnenden Mittel, wie der Impressionismus vor Vincents Liebe etwas Metaphorisches wird, so ruht er mitunter an das Allegorische der Alten Er mochte Symbole geben Malerei soll wieder mehr denn Malerei sein,

darstellen, Erregung und Menschen! Nicht mehr Malerei um des Malens, Anonymität und Unterordnung des Metiers um der Menschen, um einer Gesinnung willen, Humanismus eines Ekstatikers Humanismus — das führt zu Delacroix, zu Daumier und dem gefühlsamen Millet, die in der Malerei noch darstellten, Reste des komplexen Alten Der Mensch bestimmt die Malerei, er entscheidet oder der fatumhaft sprengende Kosmos, dessen Sterne in menschlichen Geschicken rollen Malerei ist fast gleichgültig vor dem Menschen und gewinnt nur ihm dienend Sinn Man ist Impressionist aus Glauben fast — das Licht und Christus, der es ausgoß — und redet Liebe fast sentimental Die eiligen Japaner zeigen Mittel zu rascher Flachenschichtung, zur ornamentalen Fassung Hier ist man weit von technischer Distanziertheit Hier droht Ekstase — wo das Werk zur Identität mit dem Menschen gezwungen werden soll, nicht nur zur Ordnung optischer Eindrücke Malerei, ein Ausdrucksmittel der Erregung und somit zur Gewinnung der Ausdrucksidentität übersetzbar, etwas von Symbolik der Farbe beginnt, der Farbe, die einem geistigen Zustand und nicht nur der Optik gehorchen soll

Gestalt, rasch zu umreißen in der Hemmungslosigkeit entbundenen, außer sich geratenen Momentes, eilendes Ornament, übersetzte Farbflächen, gegeneinander, übereinander, Farben als zeichenhafte Charakterisierung, Kunstgewerbe das Ergebnis ekstatischen Summierens Übersetzt man Farbe, so um der Darstellung des Inneren willen Denn Farbe bleibt Grundlage und Ausgang Die Gestalt ist mit einem Ornament erledigt, das die kontrastierenden Farbflächen saumt, die Teilsummen der impressionistischen Technik trennt und der schnellen Überschau eilig nachfließt Auf Empfindung war es angelegt, Empfindung war Ausgang Doch gerat das Ornament leicht zu Kunstgewerbe Die Vormänner liefern die Farbgesetze, der Erbe uberrast mit ihrer Technik, die ihm Mittel zu Pathos und Gefühl ist, Mittel für den raschesten Ausdruck kurz brennender Ekstase Aus technischer Berechnung gestufter Sensibilität ist pathetisches Ethos und subjektive Schau geworden Etwas aber fehlt dieser Raserei Raumstruktur und genügende Dichtigkeit Man war zu Äußerstem gesturmt und vergaß darüber die Angefülltheit des Auges, das viel fordert Die subjektive Ekstase hatte Ornament und Dekoration erzeugt, die expressive Darstellung trieb dahin, ohne Dinge und Raum hinreichend zu durchdringen Über der subjektiven Ekstase, die nur den Gipfel wertet, vor dem fast alles zu schwach und zu arm erscheint, vergaß man den Reichtum der Gestalt, das Objekt verarmte Denn der Ekstatiker ist technischer Monomane So hielt man sich an Delacroix, Millet und Daumier, an starke Geländer, damit man Inhalt besitze und gestützt auf die figurale Erfindung der Alten nicht zusammenbreche, doch dem fertigen Bild Gefühl und neue Technik zufüge Die demutige Übernahme von Vorbildern erweist, wie van Gogh dem anonym kollektiven Kunstwerk zustrebte und dies als etwas übergeordnet Sachliches erfaßte, wovor Individualität gleichgültig wird Die Nachbildung zeigt auch die Bedeutung, die man der nur optischen Auffassung beilegte, man kopierte,

um seine Erregung über die Darstellung anderer zu geben, sentimentale Umschreibung, Variante denn wertvoll war ja nur die Übersetzung, das Ballen in eigenen Superlativ Farbe und Zeichnung hatten sich im Gipfelpunkt verselbständigt, die Raserei weitete die optische Berechnung, die Farbenreize (Touches) zu verbreitern in rasch gemalten Flächen, Umriss wurde eingefügt Der Expressionismus konnte beginnen

Doch noch ein anderes spricht hieraus van Gogh spürte, daß man mit der artistischen, nur metiermäßigen Auffassung das Drama verloren hatte Die Impressionisten hatten begonnen, das Drama in artistische Dynamik umzubilden — die einen Zeitausschnitt von verringerter Gegenständlichkeit erfüllte Man hatte vom Dramatischen nur die farbige Beziehung erubrigt, bewußt mied man genrehafte Beschreibung die Bildauffassung der Alten, die ein Nachbilden ideeller Dauer anstrebten, ihre Bejahung des Gegebenen, gestattete ein immer umfassenderes Einbeziehen des Gegebenen eine immer reichere Darstellung, die überliefertem Formvorrat eingewebt werden konnte, einem Formvorrat, kraftig genug, die Summe des Dargestellten, von Genre und Beschreiben getrennt, in eigene Welt einzuschließen Van Gogh versuchte, die artistische Gelassenheit durch Darstellung, durch das Drama zu durchbrechen Man will hier auf germanische Bewegtheit weisen doch Delacroix oder Doré waren Romanen Die Impressionisten hatten das Literarische aus dem Bild entfernt, van Gogh aber empfand diese Literatur als Menschliches, gleichzeitig auch als Mittel zum großen Bild Er blieb ein Einzelfall mit solchem Versuch Seine Technik jedoch finden wir als jugendlichen Beginn bei den Späteren, die sich dann schnell dem komplexeren Cézanne zuwandten Van Goghs Verfahren mangelt der planvollen Form

Unter den Zeichnungen van Goghs finden wir Blätter, die im Gegensatz zu ornamentaler Lösung sich aus kleinen Strichen fügen, hier ist neoimpressionistischer Einschlag Wie auch van Gogh von dieser pointillistischen Schule eine lichtreinere Palette sowie die Technik der komplementären Ergänzung entlieh Die Neoimpressionisten brachten den Luminarismus in ein wissenschaftliches Gesetz, verstärkten das Abstrakte des Farbenreizes (Touche) und führten ihn zu beruhigter Dekoration Prozeß und Moment wurden durch dekorative Harmonie der Farbteile abgelöst, mit der gesteigerten Farbenzerlegung wuchs die Forderung an die optische Mitarbeit des Betrachters, die optische Mischung wird in den Kalkül des gesamten Bildes bewußt einbezogen Die Impression wird schulmäßig ausgelöst, statt Erregung eine noch oszillierende Harmonie, die den jüngeren Matisse beeinflusst haben mag, wie auch das dekorativ Gobelinhafte die Anfänge der Späteren beeinflusst Die Grundfläche bleibt geradezu materiell gewahrt. Das Optische, selbst die Lichtlösung, ist raffiniert, doch eng gefaßt. Räumliche Lösungen fand die Schule kaum Ihre Maler überragt weit der einzige Seurat

HENRI MATISSE

Henri Matisse wurde am 31. Dezember 1869 in Le Cateau, Département du Nord, geboren. Er besuchte kurze Zeit die „Ecole des Beaux Arts“, die er bald mit dem Atelier des Gustave Moreau vertauschte. Dort lenkte er durch seine sicheren Aktzeichnungen die Aufmerksamkeit Moreaus auf sich. Er malt in Clamart bei Paris, stellt 1896 im „Marsfeldsalon“ aus, tritt 1901 zum erstenmal in den „Indépendants“ hervor, die er die nächsten Jahre regelmäßig beschickt. Er arbeitet dann in der Nähe Signacs in Saint Tropez und Cassis. Kehrt nach Paris zurück, um dann wieder längere Zeit im Süden in Collioure, zu malen. Dort entstehen die „Teppiche“ („Les tapis bleus“, „Les tapis rouges“) und das Portrat „Marguerite“. 1908 eröffnet Matisse seine Schule. Angewidert von der schwachlichen Nachahmerei der Schüler schließt er sie nach einiger Zeit

1903 „Die Lebensfreude

1908 „Das Glück des Lebens“ (Abb 180)

1910 „Der Tanz“ (Abb 181)

1910 „Die Kapuzinerkresse“ (Abb 182)

1911 „Die Musik“

1911 „Das Atelier“

1911 „Die Goldfische“ der Sammlung Stschukin

1911—12 „Das Fenster in Tanger“ (Taf I)

1911—12 „Maurisches Café“

1912 Ausstellung der Marokkobilder bei Bernheim

1913 „Rifkabye“

1914 „Die Goldfische“ der Sammlung Halvorsen (Abb 183)

1916—17 Die Bildnisse der drei Schwestern (Abb 186, 187)

1918 „Toque de Gouro“ (Abb 190) und „Selbstportrat“

Matisse arbeitet meist in Nizza

* *

Je voudrais n'être jugé que sur l'ensemble de mon œuvre,
la courbe générale de ma ligne Matisse

Bei van Gogh, Gauguin und den Neoimpressionisten drang mit der Absicht zur Komposition und mit bewußter farbiger Übersetzung das Urmotiv des flachig Dekorativen durch. Schnell summierte man die Dinge zu farbig

übersetztem Klang, der durch eine etwas kunstgewerbliche Ornamentik gestützt wurde; von Ornamentik ist zu sprechen, da Umriß auftaucht zum Ersatz für bildräumlichen Ausgleich. Man war bestrebt, aus der Atomistik zerlegter Impression heraus zu endgültig geschlossenem Gestaltgefüge zu dringen. Seit Corot und Monticelli war die Farbe immer kraftiger gelockert und geteilt und optische Dynamik durch Teilung erreicht worden. Nun ging der Weg vom analytischen Luminarismus zum Kolonismus, man löste aus dem Lichtdrama den farbigen Träger und verselbständigte ihn. Van Gogh schrieb in ethischer Erregtheit, daß Farbe Wahreres ausdrücken könne als tatsächliche Eigenschaft eines Modells, er meinte damit ein wesentliches Aufzeigen des Menschlichen. All diese Jungen um 1905 suchten das große Bild, das die Nuance ausschließt, die Vordermänner hatten es leidenschaftlich versucht. Ich erinnere an die großen „Badenden“ Cézannes. Es war eine Krise des Staffeleibildes, ein Ringen um Monumentalität, die mehr gewahren sollte als einen Geschehnisausschnitt, die von Zeit befreite Farbe. Große Farbflächen werden gegeneinandergestellt, wobei man die Erfahrung der Komplementärfarben nutzte, die Abgrenzung der Farben lief ornamental. Aus der Lehre der Komplementärfarben schloß man, daß die Farbflächen in sich genügsame Gesetzmäßigkeit und somit Form enthalten und das Bild farbig frei balanciere, die Farbe trage ihr Gesetz in sich, und von hier aus ergebe sich Komposition, denn der jeweiligen Farbe entspreche eine bestimmte Form. Wir wollen hier kurz auf die Lautsymbolik Rimbauds hinweisen, die er in seinen „Voyelles“ aufstellte, sowie auf die freie Verknüpfung von Wortbildern, die Mallarmé beispielhaft gelang, sowie auf dessen wertende Kalligraphie des Gedichts.

Die „Fauves“ (so hatte der Dramatiker Pierre Véber die Gruppe um Matisse spottend genannt, und die Gruppe hatte den Spitznamen mit guter Laune angenommen) glaubten, daß die Schwingungen der verschiedenen Farben zu Gestalt und Form fast genügen. Die sozusagen programmatische Wahl der Farbe war bereits von den Neompressionisten angeregt.

Man ist dem Wandbild greifbar nahe. Die Architekten beginnen sich von neuem zu ruhren, doch die Räume bleiben aus, die fähig waren, die Bildfläche durch dreidimensionales Volumen zu kontrastieren. Ironie, daß Matisse und Marquet, um durchzukommen, eine Decke im „Grand Palais des Arts“ skatieren. Die Architektur bleibt den dekorativen Gebilden versagt, und so leistete man nach einigen Jahren Verzicht.

Man versuchte etwa eine Synthese, jedoch ohne zureichende Mittel, eine umfassende, allgemeine Konzeption fehlte. Man hatte eher die Sensation vergrößert und gelangte zu verarmter Primitivität. Es mangelte an einer tatsächlichen Durchformung des Bildes. Zum großen Bild kam man geradezu aus einer brutalen Schläffheit der Mittel, die dank ihrer formalen Undifferenziertheit in weite Flächen schwammen. Eines ahnte man allerdings, und dies bleibt wichtig, daß das Bild als Einheit konzipiert werden müsse. Nur dies

Vereinheitlichende enthielt zu wenig eine farbige, undramatisch starre Sensation. Trotz aller primitiven Einfachheit bleiben diese Bilder Fragmente, denn sie begreifen die Wirklichkeit formal ungenugend, so daß der Betrachter allzu rasch das Formspiel durchläuft. Was solche Arbeiten vorläufig noch rettet, ist die mehr oder minder gute Auswahl des Farbigen – der Geschmack.

Man erinnert sich, daß die Deutschen gleiche Krise durchlebten. Pathetisch hatte man die fleißig subtilen Farbkörper der Neoimpressionisten vergrößert, denn von ihnen und van Gogh war man ausgegangen. Nur erzeugten jetzt die Flächen einen automatisch stärkeren Kontur. Etwas billig leere Harmonie, zu sehr und zu oft der gleiche Akkord. Ähnlich hatten wohl die Dichter Claudel und Suarez die Rumbaidschen Zeichen pathetisch ausgerollt und versanken in breite Paraphrase, die der Struktur ermangelte, in rhetorische Deklamation, hinter der alte Problematik poetisch wie Ballon schwoh. Die simple Optik dieser Fauves ist zu rasch durchschaut. Das Negative forderte vielleicht stärker, die Verneinung der das Auge verwirrenden Zivilisation, die Gauguin schon einmal mit einer berechnenden Archaologie des Kolonialen, dem exotisch Zweifelhaften, erschlagen wollte. Damals spottete Renoir „On peint si bien aux Batignolles“. Es war schnelles Jugenderlebnis, schmale Aufgabe, temperamentvoll aufgeblasen und rasch abgenutzt. Wollte man nicht bankrottieren, so mußte man zu Cézanne kommen, der den Bildraum eindringlicher, volliger gestaltet, der Wahrnehmung umfassendere Kräfte entgegengestellt hatte, damit im Zweidimensionalen ein genügendes Gleichgewicht gewonnen werde. Wichtig allerdings bleibt, daß man die Voraussetzung, die Fläche, festgelegt hatte. Die Krise war eröffnet, das analytische Stadium beendet, Folgerungen waren etwas später zu ziehen, denn mit plakathaft billigem Raffinieren des Geleisteten, womit van Donghen einen fragwürdigen Ruf bestreitet, ist nichts erreicht. Die Krise wurde akut, nachdem ein jeder an seinem großen Bild gescheitert war. Das war um 1906 und 1908, da Matisse „Das Glück des Lebens“ (Abb. 180), Vlaminck und Derain (Abb. 199) ihre großen Akte malten und Picasso mit einer mächtigen Komposition kämpfte. Damals erkannte man resigniert, daß ein Monumentales mehr fordert als farbige Metapher, daß sie aus allgemeineren Lebensbedingungen wächst, von Kunst, Diskussion und Absicht aus allein nicht geschaffen werden kann. Schon Gauguin hatte ja Monumentalität durch koloniales Abenteuer und etwas kunstgewerbliche Exotik zu gewinnen versucht, und van Gogh schreibt mehr und glühend vom religiösen Bild, als daß er es zu schaffen vermochte. Trotz allem Pathos war man rational und in enger Grenze verhaftet, mitunter mutet diese dekorierte Teppichwelt etwas banal an, platte Duncanschule und Freibad. Die Fauves resignierten vor dem ungenügenden Mittel. Ihre Flächen und Ornamente waren rasch abgespielt, schnell war der Bildtypus der Fauves mechanisiert und verbraucht, da man das Monumentale mit großer Leinwand und grobem Mittel verwechselt hatte. Allerdings da man Tradition und ihre Techniken weggeräumt hatte, war der Weg frei, doch mit der Zerstörung der

Überheferung hatte man zunächst sich selbst verarmt. Der Konflikt zwischen Malerei und Bildraum war erweitert worden, für jeden sichtbar und zwingend.

Matisse hatte mit den Fauves die mindere Erbschaft angetreten, die der Neompressionisten und van Goghs. Man vereinfachte und liebte allzusehr dekorierendes Ergebnis, „la sensation directe“, wie man es nannte. So wurde Matisse der Techniker der schnellen, etwas billigen Lösung, die kaum Entscheidung war. Von der impressionistischen Abkürzung kam man zu dem Dekor, dem geschmackvollen Mittel zweiten Ranges, wobei das hartnäckig Schwierige ausgelassen wurde, der Farbe wurde der Raum geopfert. Maurice Denis nannte in angstlicher Übertreibung dies dekorative Vereinfachen „la recherche de l'absolu“.

Die Neompressionisten hatten die Farbenzerlegung systematisiert, um „der Farbe höchstmöglichen Glanz zu geben und ihre Leuchtkraft harmonisch zu steigern“. Signac schreibt: „Die von ihnen angewandte Technik ist keineswegs impressionistisch. So sehr die Technik der Impressionisten instinktiv und momentan ist, so überlegt und beständig ist die ihre. Der Neompressionist beginnt kein Bild, ohne sich vorher über dessen Anordnung klar zu sein. Tradition und Wissenschaft leiten ihn, er harmonisiert die Komposition, er paßt Linie (Richtung und Winkel) und Farbe dem Bildcharakter an. Die Linien dominante wird durch das Sujet bestimmt, horizontale Linien drücken Ruhe aus, aufsteigende Freude, absteigende Trauer. Ein ausdrucksvolles polychromes Farbenspiel verbindet sich dem Ausdruck der Linien. Indem er Farbe und Linie der Gemütsbewegung, die ihn erfüllt, unterordnet, wird der Maler zum Schöpfer. Er betont Rhythmus, Maß und Kontrast. Wir streben höchste Steigerung von Farbe und Harmonie an. Diese Technik eignet sich vor allem für dekorative Malerei. Es sind Beispiele großer dekorativer Entfaltung, welche die Analyse der Synthese, das Flüchtige dem Bestandigen opfert. Diese Bilder, die etwas vom Reiz von Teppichen und Stickereien haben, sind sie nicht auch Dekorationen?“ Aus dem Diktat Seurats zitieren wir: „L'art — c'est l'harmonie, l'harmonie — c'est l'analogie des contrastes. Ces diverses harmonies sont combinées en calmes, gaies et tristes.“

Die Konzeption des Matisse und der Fauves war durch van Gogh geradezu festgelegt. Aus seinen Briefen kann man die Haltung der Fauves herauslesen, die französische Malerei wirkt beispielhaft, da die Maler ihre Absichten und Techniken, ohne vor Klarheit und Enttäuschung zurückzuschrecken konsequent durchdachten, einer gut erzogenen, beglückenden Sinnlichkeit entspricht die theoretische Begründung, und so heiße sich die Geschichte der französischen Malerei und ihrer Theoreme vollkommen aus den Dokumenten der Maler darstellen und erweisen.

In den Briefen van Goghs findet man die Theoreme der Fauves und die Haltung der deutschen Expressionisten geradezu vorbestimmt. Von der Farbe als Ausdrucksmittel sagt er: „Man muß die Ehe zweier Liebenden durch die Ehe zweier Komplementärfarben .. ausdrücken.“

„Ich versuchte mit dem Rot und dem Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen zum Ausdruck zu bringen“

„In meinem Kaffeehausbild versuchte ich auszudrücken, daß das Cafe ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann“

„Das ist eine Farbe, nicht wahr vom Standpunkt des Realismus, der Augentauscher, aber eine suggestive Farbe, die irgendeine Bewegung glühenden Gefühls ausdrückt“

„Ich weiß nicht, ob irgendeiner vor mir von suggestiver Farbe gesprochen hat“

„Das wird nicht der Impressionismus sein, der die Lehre formuliert“

„Das ahnt, wenn man will, einem billigen Farbendruck Das Volk, das die Farbendrucke bezahlt und sentimentalbarbarische Drehorgellieder liebt, ist auf dem richtigen Weg“

„Das große Format und die summarische Handschrift haben ihre Berechtigung“

„Keine gestuften Töne die Berge waren blau, macht sie blau und damit genug“

„Auniers Aufsatz ermutigt mich noch mehr von der Wirklichkeit wegzugehen und eine gewisse Farbenmusik zu schaffen“

Zum Schlafzimmerbild „Nur flache Farben, aber es steckt Harmonie darin“

„Wenn all meine Farben auf einmal zur selben Zeit aufgehen, ist dies kein Beweis, daß ich sie wie ein Somnambule fühle“

„Ich will das Bild eines Künstlers malen Um es zu vollenden, werde ich willkürlicher Kolorist“

„Die genaue Farbe ist nicht das Wesentliche, das man suchen muß“

„Der Maler der Zukunft ist ein Farbiger, wie es ihn noch nie gab“

„Die Malerei, wie sie jetzt ist, verspricht subtiler — mehr Musik und weniger Skulptur — zu werden, sie verspricht die Farbe“

„Die Verbindungen der Farben sprechen durch sich selbst“

„Im Gemälde mochte ich eine Sache sagen, tröstlich wie Musik Ich mochte Männer oder Frauen malen in dieser Ewigkeit in dem Beben unserer Farben“

Dekoration „Darin werden wir durchaus originell sein, da will ich einen Stil hineinbringen“

„Die gemeinsten Farbenholzschnitte mit ihren Farbflächen finde ich bewunderungswürdig wie einen Rubens oder Veronese“

„Das Gemälde kommt mir wie im Traum, eine schreckliche Hellschere Ich werde Figuren aus dem Kopf zeichnen“

„Ich arbeite jetzt oft aus dem Kopf Solche Bilder sind immer weniger linksch und haben ein künstlerischeres Aussehen als die Stücke, die nach der Natur gearbeitet sind“

„Alles, was ich nach der Natur arbeitete, waren Kastanien, die ich aus dem Feuer holte Ich beginne aus dem Kopf zu arbeiten“

„Ich bedauere nicht, daß ich die theoretischen Fragen über Farbe ein wenig beherrschen wollte“

„Tatsächlich fühle ich mich getrieben, einen Stil zu suchen“

„Man muß das Gesamte einer Landschaft fühlen, dies unterscheidet Cezanne von allen andern“

Mit diesen Sätzen ist die Kunst des Matisse fast festgelegt. Es sei hervorgehoben, daß hierin nur ein Bruchteil des großen Menschen van Gogh gegeben wird.

Matisse eignete sich rasch die Technik der Neompressionisten an, die von ihm und den Fauves verbreitert wurde. Das Dogmatikere jener Kunst, das einen Beginn zum dauerhaften Bild verhieß, lockte. Gleichzeitig wirkte die Ausstellung des Lebenswerkes des Georges Seurat (1859—1891) ungemein, die 1905 neben einer umfassenden Schau der Arbeiten van Goghs (1853—1890) in den „Indépendants“ gezeigt wurde. Cezannes wesentliche Wirkung begann später, eigentlich nach dem Niederbruch der Fauves. Von Seurat sah man die großen Kompositionen — sie mußten ungemein beeinflussen. Seit langem stand man vor tatsächlich durchgearbeiteten, bis ins kleinste beherrschten Kompositionen, ein Meister, der das Tagliche erfolgreich ins große, erhabene Bildnis zog. Hier schimmerte Bildenschluß, worin ein jedes vorgewußt war, unerschütterliche Heiterkeit und bezaubernd reine Ornamentik, einfach, doch so geschmeidig, daß man der Fläche froh war und weiterdringender Gestaltung vergaß. Hier war Bildfläche subtil aufgeteilt, die Form glitt überzeugend logisch, ohne daß die Fläche von räumlich kontrastierenden Planen durchbrochen war. Einheit und Harmonie überredeten. Rasch fanden Matisse und seine Freunde, daß man unter Vermeidung der farbigen Division die große Form finde. Dies war erster Cezannescher Einfluß. „Die Lebensfreude“ entstand. Man hatte große Farbflächen — klug geregelt, auf Hauptklänge gestimmt — gegeneinandergesetzt, Nuance und Einzelnes schwanden, schwingendes Zusammenwirken der Flächen sollte die große Gestalt gewahren. Nicht vom Licht komme das Heil, sondern aus der Farbe, die in sich Gesetz und Form trage, musizierte Form und Harmonie. Die Gesetze der Kontrastierung, leicht verständliches Wissen, waren bekannt. Es galt nur, groß zu sehen, statt dem Motiv zu folgen, es zu verallgemeinern. Statt Lokalfarbe, das farbige Element, zu geben, sei frei Farbe gegen Farbe zu stimmen mit Hilfe des vertrauten Gesetzes der Komplementäre. So mußte das große Bild gelingen, vielleicht aber nur umfangreiches Plakat. 1910 hatte Matisse den „Tanz“ (Abb. 181) vollendet. In der „Lebensfreude“ kämpften helle und dunkle Farben, vertikale und horizontale Körpermassen, die durch farbigen Kontrast Umriß erhielten. Im „Tanz“ ein elliptisch rasendes Körperornament, gegen blauen Grund und halbelliptisches, kugliges Hellgrün gesetzt. Die Akte starker gestellt — beginnende Suggestion von Volumen.

Und doch, es bleibt Ornamentik. Das Auge gleitet allzu spielend, ohne zu dichter Raumempfindung angeregt zu sein. Die ornamental ausgeschnittenen Körper binden sich nicht mit den Flächen zu einheitlicher Funktion.

Wohl sind Farbe und Gestalt generalisiert, aber die Vereinfachung deutet auf Dürftigkeit des Mittels und billige Abkürzung. Man hat weggelassen, doch nicht erfunden, man gab Stilisierung, das ist ein Ersatz, der vom Gegenstand herkommt, eher ein Kalkül, das unvollständige oder unzureichende Anschauung durch die billige Kraft milderer Mittel verbirgt. Linie und Farbe sind nicht einem Bestimmendganzen, einem umfassenden Raumbild, eingeordnet, sondern bleiben diskrepante Mittel, etwas künstlich vernietet. Hier steckt Matisse noch im Impressionistischen. Trotz aller Farbe steht Zeichnung unverbunden da. Ein etwas schematischer Kontur, und das Auge ist allzu rasch am Ende des Sehens, die Mittel sind dünn, aber zu deutlich, und diese „Klarheit“ lebt vom Negativen, dem Weglassen. Matisse erscheint hier, an Cézanne gemessen, reaktionär. Man sieht Primitivität als Ausflucht vor der Vielheit der Mittel und Neigung, im Eklektischen zu verharren. Das Ergebnis waren enge Manier und die Niederlage der Fauves. Van Gogh hat einmal den Manierismus an Gauguin demonstriert. „Er vermeidet es eben, sich die geringste Vorstellung von Formmöglichkeiten und der Realität der Dinge zu machen, aber damit gewinnt man keine Synthese.“ Von der modischen Primitivität der Professoralen schrieb er: „Wenn sie wagen, sich primitiv zu nennen, so wäre es gewiß gut, sie lernten ein wenig als Menschen primitiv zu sein, ehe sie das Wort primitiv wie einen Titel aussprechen, der Anrechte, ich weiß nicht wozu, geben soll.“

Der Entschluß zur figuralen Komposition war von Matisse schon 1907 im Bild „Toilette“ (Abb 178) angekündigt. 1908 gibt er in „Das Abräumen“ eine Ansammlung von Ornamentik, die fast an die Schlingdarme des Jugendstils erinnert. 1911 und 1912 malt er nach der Marokkoreise Bilder, in denen der ubliche Liniendekor von den Farbflächen aufgesogen ist (Taf I). Der Sudan hat ihm wie so vielen geholfen, der Kolorismus kommt aus der Provence und Nordafrika. Landschaft war produktiv geworden. Neben und zwischen diesen Kompositionen stehen Porträts und Stilleben, ungleich in der Technik, einige Gauguin verwandt (Abb 184), andere Stücke in der Nähe des behaglicheren, kultivierten Bonnard (Abb 186, 187, 188). Gegen 1916 und 1918 macht sich der Einfluß des Konners Courbet geltend (Abb 190). Matisse beginnt zu modellieren, verschmilzt die Farben, noch immer herrscht die Arabeske, trotz gemilderter Übersetzung. Matisse, der Chef, hatte als letzter die Schule der Fauves liquidiert. Er spricht nun von Präzision und Realismus, er will nun Hände zeichnen, „Finger, die nicht wie Zigarrenstumpen aussehen“, und sagt, „es genügt nicht, eine Hand richtig zu zeichnen, sie muß Teil eines Ganzen sein.“ Eigentlich keine sonderlich neue oder überraschende Enthüllung. Der Virtuos der Primitive ist burgerlich und elegant geworden und zitiert, die nachaffende Horde der „Sous-Matisses“ verachtend, das schlimme Wort Forains: „Seit die Deutschen weg sind, können unsre Jungen beginnen, Hände zu zeichnen.“ Die letzten Zeichnungen des Malers weisen dünne Feinheit (Abb 194, 195), seine Bilder elegante Geschmeidigkeit. Das Sujet hat den Stil besiegt.

Matisse ist wohl der charmante Techniker der leichten, eleganten Lösung, die Elemente des Sehens und der Form sind mehr vermieden als bewältigt. Seine frühere Primitivität war ein Ausweichen, und geistvoll senkt er farbige Arabeske in die Fläche, ein reizendes Spiel von Farbe und Kurve, deren statischer oder linearer Rhythmus geistvoll und mit Geschmack arrangiert ist. Dies stark Geschmackliche stützt sich auf einen Eklektizismus des Aktuellen und geistvolle Benutzung milderer Mittel. Matisse schalt zwar einmal, die Leute, die vorsätzlich Stil machen“ zugunsten empfindsamer Beobachtung, doch mag sein eigenes Sehen mit vorsichtigem Partipris beginnen. Zugunsten der Farbe bleibt das räumliche Äquivalent etwas ungegliedert. Seherlebnis und optisches Vorstellen gleiten zu rasch und etwas arm. Es scheint uns gerade Aufgabe der Malerei zu sein, über die Farbe als Zweck zur Raumbildung vorzustoßen und jene in der Rolle des Mittels zu halten. Wenn dies unterlassen wird prangen Dekor und Geschmack, und das „Absolute“ wird leicht ausgewalzter Gemeinplatz.

Matisse schrieb einmal, „Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Ordnung und Ruhe“, und er vergleicht sie „einem guten Lehnstuhl“. Seine Ordnung und Synthese sind allzu rasch fertig, zu undicht, da die entscheidenden Seherlebnisse, Plane, Bewegungsdimension, Umbildung der Fülle einer bescheidenen Konzeption geopfert werden. Matisse gibt ein Kompromiß zwischen Beobachtung und farbigem Generalisieren, seine Ornamentik kommt vom Sujet. Definierte er doch Komposition als „die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die ein Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken. Alles, was keinen Nutzen für das Gemälde hat, ist eben schädlich“. Mit letzterem begründet er die gefühlsam koloristische Abkürzung, die von selbständiger Gestaltung durchaus geschieden ist. Man fragt, was hier die „Gesamtharmonie“ klingen läßt, und was als „überflüssiges Detail“ verworfen wird. Mit einer „Kondensierung von Empfindungen“, einer „allgemeinen Konzeption“ ist wenig erreicht, wenn die Konzeption gerade die erheblichen optischen Momente ausläßt, die ein autonomes Bild ermöglichen und leisten. Wir kennen solche Pseudoklassizität bereits von Gauguin her, der Komposition öfters mit dem Talent seiner Modelle, dem primitiven Motiv und der Nachahmung des Exotischen verwechselte. Man kennt dies rechnende Sehen eines klugen Eklektizismus, eine aus bereits geleisteter Gestaltung sorgfältig gewählte Schematisierung, die das Sujet mit den übertriebenen Resten fremder Versuche schmückt, eine Virtuosität der geschmackvoll verbundenen Anleihen und Anthologie formaler Mittel, also Manierismus mit rasch verlaufener optischer Triebkraft. Gehalten gegen solchen Eklektizismus verblüfft die gewollte Primitivität, eine Folge übermäßiger und haltloser Zivilisation, ein Reagieren gegen sich selbst. Die Absicht, „daß man ein klares Bild vom Ganzen habe“, scheidet an der unzulänglichen Konzeption des Ganzen.

Man erklärt Matisse gern zum neuen Klassiker, wohl weil er die leichtest zugänglichen, obenauf liegenden Mittel benutzt, die in den Werken der Meister vielfach verwoben, gerade verhüllt sind. Matisse geht allzu skrupellos auf Komposition. Aus solch klassizistischem Eklektizismus schrieb er wohl „Es gibt keine neuen Theorien.“ Damit scheint gesagt zu sein: es gibt keine neue Malerei, sondern nur Varianten, also ein Trost der schwachen Gemüter. Es ist biologisch notwendig, die geschichtliche Kontinuität der Menschen und Dinge herzustellen, damit nicht im eigenen Leben einmal gefahrende Leere starre, doch Geschichte ohne Neues, ohne dessen Glück und Schreck, wäre nur Wiederholung und gerade die Gesetze gerieten an der immer wiederkehrenden Schablone zur summarischen Inhaltsangabe, sie würden kraftlos und ihres eigentlichen Charakters beraubt. Tradition wäre dann Wiederholung und lebte von irgendeiner metaphysischen Substanz jenseits des Lebens. Jede Zeit jedoch schafft und deutet sich ihre Überlieferung vom lebendigen Schaffen her und dies ist Erreger einer neuen Deutung der Tradition, und diese ändert sich infolge der Verlegung des lebendigen Entstehungspunktes. Jede Zeit schafft und ordnet sich ihre Geschichte und setzt dann sich selbst ans Ende, wiewohl Gegenwart stets der Beginn des Vergangenen ist. Bei anderer Deutung der Überlieferung wurde Geschichte nur wie starrer Apriorismus wirken, während tatsächlich die Tradition bestimmt, wenn sie der Gegenwart angepaßt und zuge deutet wird. Kunst muß eben abgeänderte, neue Erfahrungen verarbeiten, diese miterzeugen, und es geht nicht an, sie als das Zwecklose in ein heiliges Jenseits zu verschließen. Rückblickend mag man eine vergleichende Morphologie aufbauen, Wiederholung wird vorgefunden, jedoch auch eine leidenschaftliche, wenn auch schmale Neigung zum Neuen. Es ist ein anderes, ob man seine Kunst elementaren Seh-erlebnissen dankt oder einer Wahl geleisteter Mittel, deren Ausdrucksmöglichkeit man modifiziert. Die stärkere Beanspruchung gefühlsamen Empfindens traf Renoir mit dem Wort „Ils s'imaginent qu'en mettant du bleu à la place du noir, ils vont changer la face du monde.“ Mit der Verstärkung der Farbe ist wenig getan, wir kennen Wichtigeres als dies: die Integrierung der raumhaften Bewegungsvorstellungen, denn gerade in diesen erweist sich unsere Sehaktivität. Was in solcher Bewegungsvorstellung, in der Tiefenerfahrung, Außeroptisches miteingeschlossen ist, wollen wir im Bild als nur optisch beglichen finden, und hieraus entsteht das reiche Kontrapunktische Gespanntsein des Bildes. Matisse gibt das Sujet als passive Spiegelung, die einem Schema von Farbe und Arabeske eingeschient wird. Wir kennen einen Formalismus der Skizze, der kaum über den ornamentalen Einfall hinaustreibt, sondern eben diesen geschmackvoll illuminiert. Raumdarstellung ist wert, was sie an volliger Gestaltung der entscheidenden Sehkräfte enthält, also keine Frage arrangierenden Geschmacks, sondern der aktiven Gleichung des bewegt erfahrenen Volumens. Ein Matisse schematisiert oder vereinfacht Teile geleisteten Sehens, er zeigt leicht übersehbare, plakathafte Anordnung. Van Gogh besaß wohl Atem und hungerissenes

Gefühl, im Aufbau der Farbe den Prozeß des Entdeckens belebend zu erhalten die Ergriffenheit dauert während der rasenden Bilderzeugung Matisse beruhigt seine Sensibilität zu rasch, ohne daß sie hinreichend verdichtet ist, das Erlebnis wird in akademischer Eile bildmäßig, und allzugern erinnert man sich burgerlich professoraler Moral, des guten Lehnstuhles, diese Bilder bleiben unfertig, da sie zu flink und um jeden Preis fertig sein wollten, worüber man Elementares vernachlässigte. So bleiben die etwas doktrinareren Kompositionen Bruchstücke, Ausschnitte, und kein noch so eleganter Rhythmus von Linie und Farbe verhüllt die unvollständige Raumübersetzung, den Mangel erfundener Struktur. Zu rasch durchschießt das Auge die lockern Maschen der Komposition, deren bequemes Schema sich peinlich aufdrängt. Man berufe hier nicht die viel mißbrauchte Primitivität, höchstens, daß man solche behaupten kann, die durch Armut und Vergessen bezeichnet wird, also Klischee und Gegensatz von Komposition, eine Primitive der Ermüdung, des verzehrenden Erben, den nur die letzten äußeren Mittel aufpeitschen, ohne die Grundkräfte beschworen zu können oder zu besitzen, eine Professur des Luxus (An Hodler besitzt man den protestantischen Fall) Renoir sagte einmal „Il faut meubler la toile jusque ça craque“, das fehlt bei Matisse.

Bilder sind, da sie wirken, sich öffnende Totalitäten, allerdings enthält die Wirkung die Vorstellung des Bildganzen. Vor Matisse's Arbeiten wiederholt sich verbreitert etwa der Effekt farbendivisionistischer Bilder, der Beschauer soll die locker kontrastierenden Farbflächen verbinden, doch selbst dies wird durch gefällig entgegenseitendes Ornament zu sehr erleichtert der Lehnstuhl. So bleibt geschmackvoll bequeme Wirkung, diese Bilder beanspruchen zu geringe Mitarbeit des Betrachtenden, wie der Vorgang, der zum Bild verhalf, größtenteils passiv war und nur geringe Sehaktivität enthält, so auch die Wirkung, denn diese entspringt geradezu der Kraft des optischen Erzeugers. Die Synthese der Matisse'schen Bilder, des neuen Klassizisten, bleibt neben dem im klassischen Bild verarbeiteten Formmaterial arm und dünn. Gleichgültig ob man diese Arbeiten an der Kraft des unmittelbar vorher Geleisteten mißt, also an impressionistischer Dynamik und Konsequenz, oder an den fertig verharrenden, vieles enthaltenden Stücken der klassischen Meister — diese Dinge verfallen zu Dekor, sie bleiben artistisch dünn und etwas unreal, das Erlebnis ihres Betrachters ist Geschmack an unverhüllter, eifertiger Anordnung.

ANDRÉ DÉRAIN

Dérain hat wie Matisse im Schultatelier Carrières gearbeitet. Dann malte er zu Hause in Chatou. Auf seinen Malstreifen an der Seine befreundete er sich mit Vlaminck (Abb 219–223), man spricht damals von der Schule des Pont de Chatou. 1903 stellte er mit den Fauves bei Weill, Rue Victor Masse aus. Dort

waren Matisse, Friesz, Marquet, Dufy, Vlaminck, Picasso vertreten Er zeigte Arbeiten aus Chatou, Collioure und London

Derauf ging wie Matisse von van Gogh aus Er beginnt mit Flußlandschaften, schwerer Farbauftrag, eine etwas plumpe Touche Solche Stücke, die in Chatou, London, Estaque entstanden, hängen in Moskau, in der früheren Sammlung Stschukin Das ist 1902—1904 Er trifft Matisse und die Fauves Dann beginnt er den Kampf um die große figurale Komposition Schon 1905—1906 wurden diese Themen in kraftig einfachen, doch ornamentalen Holzschnitten versucht 1907 und die folgenden Jahre kämpft diese Generation um das dekorative Figurenbild Matisse zeigt 1906 seine „Lebensfreude“, Friesz malt 1907 die „Schmitter“ und die „Akrobaten“, Vlaminck versucht erfolglos das Figurenbild, wie er auch vorher etwas grobe Akte in Holz geschnitten hat Bei Derauf fällt eine gewisse Zurückhaltung in der Farbe auf, rasch gelangt er zu einer primitiven Aktmodellierung In einer Komposition bei Stschukin spürt man beginnende Teilung in Plane Volumen meldet sich zaghaft Viele der Stücke wurden vom Künstler zerstört Die Landschaften fügen sich aus breiten Farbflächen zusammen die Kulisse der Fauves flacht Man will vom Panneau und billigen Kunstgewerbe los doch es fehlen die Wände Eine dekorative Primitive war versucht worden, diese war in vielem negativ gefaßt, jugendlich unfertige Formulierungen Ein Teilmittel zur Form wird für ganze Formmöglichkeit ausgegeben, man findet ein Element und will hieraus Ganzheit ableiten strandet aber an der einseitigen Beschränktheit des Mittels Matisse verharrete am längsten professoral im Dekorativen Man mied Stufung, zu der durch kontinuierliche Überlieferung die Sinne verfeinert werden, man ist brutal und doch rasch ermüdet, unfähig, verschiedene Formmittel koordiniert zu bewältigen Jene schmale Primitivität war rasch abgenutzt, eilig durchrollte Station Wir kennen die snobistische Primitive, in der jedes als bekannt vorausgesetzt wird, Dinge, Begriffe und Vorgänge atmen Tautologie, die man in Langeweile und Ekel abweist Man fluchtet ins Außerordentliche, Phantastische oder gibt nur das Interessante in letzter Abkürzung, mude überläßt man dem Betrachter, vom gerade noch gebotenen Hieb vom stimulierenden Aphorismus zur Interpolation zu eilen, wobei oft Naturalismen eingeschaltet werden Bei den Fauves begann eine puristische Primitivität, von wo aus artistische Formmittel entdeckt werden konnten, ja mußten Von der kapriziosen Primitive des Snobs gerat man ins Künstliche oder, ruckschlagend zur Wachsfigur, von der formalen Armut der Fauves, die gegen den Atomismus der Impressionisten und gleichzeitig gegen die galvanisierte Leihanstalt der Akademien und das Inventar der Klassizisten reagierte, mußte man, wollte man nicht zwischen Kulissen schandlich niederbrechen, zum übersetzten Volumen (d h zu geformten Massen) kommen Mit Vergrobern und Verplatten des Malmittels war zu wenig erreicht und bewältigt, wollte man Form realisieren, so mußte die Imagination gänzlich andere produktive und folgereichere Formmittel gewinnen In das Jahr 1907 plätzen

zwei Plastiken Derains hinein — Arbeiten, die Entscheidung beschleunigen konnten. Es hockt der Kauernde ein Block, ein Würfel (Abb 217). Man zwingt sich zum Raum und glaubt, dieser sei mit Masse identisch. So hatte man um der Fläche willen die Tiefenübersetzung gemieden, etwa die Formfläche mit der Leinwand gleichgesetzt. Masse ist jedoch anderes als plastischer Formraum. Irgendein Dreidimensionales will man zwischen die Teppiche der Fauves schleudern. Das Dreidimensionale wird undifferenzierter Masse gleichgestellt, Tiefenkontraste sind ausgeschaltet, jede dreidimensionale Fernwirkung bei völlig geschlossener Masse vermieden. In einen Würfel ist ein Körper gesenkt. Gewiß die Geometrie des Würfels wird in einzelne Teilkörper getrennt, trotzdem ist die Tiefenbewegung kaum verformt, die Flächensichten herrschen. Ein Parallelismus von Teilkörpern ist zu beachten, wie die Fauves auf ihren Bildern Farbflächen gegeneinander setzten. So kann man vielleicht sagen, daß der Block, dieses wortlichst Dreidimensionale, in zweidimensional flach und linear verbundene Teilsichten getrennt ist, die kaum eine schwache Tiefenvorstellung wecken, diese wird weniger durch eine plastische Form als durch die primitiv gegebene Masse schwach angerufen, die Tiefendimension, die nicht an Masse gebunden ist, wurde zugunsten einer ungeschlachten Ganzheit gemieden, denn auch im Plastischen wird Dreidimensionales weniger durch Masse als durch Formfunktion gestaltet, dichte Masse widerspricht geradezu der Tiefenfunktion, die nur übertragen gegeben werden kann, denn Tiefe entsteht aus dem funktionellen, vorstellungsmäßigen Zusammenklingen des Ganzen. Dreidimensionale Masse ist gänzlich anders denn dreidimensionale Form, und das Herausarbeiten dieses Tatbestandes wurde Hauptmotiv neuer Skulptur. Denn Masse widerspricht dem Tiefenganzen, das formal beglichen werden muß, während hier Masse Tiefenfunktion ersetzen oder suggerieren will, indem zu jeder Seitenansicht den Sinneswahrnehmungen zugängliche Massensuggestion einsetzt. Gerade im Verharren in haptischer Suggestion liegt das konsequent Fauvemäßige und Primitive dieser Skulptur, wie man in den Bildern kaum über Kolorieren und Ornamentausschnitt innerhalb der unbewaltigten materiellen Leinwand hinauskam. Man beschränkt sich auf die Bedingungen einfachster Materialwirkung, Leinwand und Masse. Der hemmungslose Trieb zum Formganzen wird innerhalb der Grundmittel befriedigt, man gibt eher Einfaches als funktionelle Einheitlichkeit eines Vielfältigen, und das Kompositionelle lebt von einer negativen Aufdringlichkeit, da ihr zu wenig unter- oder eingeordnet wurde. In dieser Armut sehen wir gleichermaßen eine Eigenheit der Kunst der Fauves, gleichzeitig eine Möglichkeit, aus der Verarmung unabhängiger und freier vom Motiv zum autonomen Bild zu gelangen.

Einige Momente sind an dieser Skulptur wie an den frühen Figurenbildern aufzuweisen, die später gestufter, biegsamer und weniger offensichtlich verarbeitet wurden. Zunächst die geschlossene Führung des Konturs, Form wird aus den geschlossenen Momenten des Gegenstandes gewonnen, dem

Kontur werden wiederum umrissene Teile eingefügt, die in den folgenden Bildern zur Staffelung des Volumens genutzt werden. Man belegt Innenteile mit Raumakzenten, von denen aus Flächen zu- und wegstreben. Wir erinnern hier an Cézannes „Zentralpunkte“. Ein Zweites tritt breit beginnend hervor. Beim Kauernden ist der gesenkte Kopf dermaßen eingelassen, daß die Oberansicht auch geschlossene Fläche bietet. Die Rinne der Rückenmitte leitet den Blick zu einer Obenansicht. Dieses Verbinden einer Hohenansicht, eines Blicks von oben, mit frontal gezeigten Formen deutet auf beginnende Wirkung Cézannes — man benutzt später solch vielfaltigere Blick-einstellung, um Volumina in Flächen von verschiedener Augeneinstellung zu gliedern, um Form zur Einheit differenzierter Optik zu steigern. Der Gegenstand wird in verschiedene Ansichten gegliedert — er wird eine simultane Gruppe von Einstellungsformen, und Bildenheit erhält ganzlich anderen Sinn als die Einfachheit der Fauves, ebenso werden gleichzeitig verschiedene Ansichten der Gegenstandsteile ohne plastisches Modellieren nebeneinandergesetzt, um ein Gestaltganzes zu gewinnen. In dieser Zeit streift Derain die Anfänge des Kubismus und zeigt eine vorübergehende Verwandtschaft zu einem Stadium Picassos. So nannten einige Derain den Beginner des Kubismus.

1908 brachte die beiden Figurenkompositionen „Die Badenden“ (Abb 199) und „Toilette“. Die „Toilette“ ist statuarisch gehalten, übersetzte Farbe wird gemieden, Lokalfarbe soll tektonische Körper geben, farbige Askese setzt ein, man hat die Grenze des farbigen Mittels erkannt. Derain hat damals von den Bildern der Narkoloristen gesagt: „Si on couperait ces toiles ce serait des couleurs des marchands de couleur“. Also, man weist auf die Unzulänglichkeit des „morceau de peinture“ hin. Die Akte der „Toilette“, tektonisch geschlossene Körper, stehen isoliert gegeneinander, sparsamschlichte Modellierung hebt sie gegeneinander ab, Farbe und Licht dienen nun bescheiden, ein in Flächen gebautes Volumen zu deuten, Lokalfarbe herrscht. Eine schöne Gegenstandsnaivität meldet sich, das ist, man beginnt die Körperstruktur flachig zu deuten, meidet farbiges Beiwerk, schmale Sensation. Mit solchen Bildern begnügt die Fragestellung, welche die kommenden Jahre französischer Malerei beherrscht. Wie stelle ich Dreidimensionales total, d. h. in Integrierung des ihn charakterisierenden Dreidimensionalen, auf einer Fläche dar? Um etwa die ganze Situation zu beleuchten, weisen wir darauf hin, daß in diesen Jahren Picasso seine trichterweise negerhaft genannten Figurenbilder (Abb 266) und Kartons arbeitet, dann den Bronzekopf (Abb 270) modelliert, daß Braque in l'Estaque den „Viadukt“ (Abb 297), das „Haus mit dem Baum“, dann (1909) „La Roche Guyon“ malt. Ein Neues wird erprobt, die Fauves sind am Ende, Cézanne hatte endlich gewirkt. Man fängt an, den Konflikt zwischen Malerei und Raum, Ornament und flächiger Verformung, der bei den Impressionisten begann, in van Goghs Rhetorik und dem Kunstgewerbe der Fauves immer peinlicher klappte, irgendwie lösen zu wollen. Matisse — wir verweisen auf sein Stilleben (Abb 185) — versuchte

das Volumen durch die Beziehungen der Farbflächen zu ersetzen, wenn eine Vorstellung von Volumen zustande kommt, so durch eine Assoziation des Betrachters, der dem Farbornament eine Vorstellung naturalisierenden Volumens verbindet, also die Folge solch schmaler Formbasis und maniaher Farbeinseitigkeit ist gerade, daß der angeblichen Naturalerei, der artistischen Zucht, infolge ihrer Unzulänglichkeit ein Naturalismus verbunden wird ganz davon zu schweigen, daß diese angeblich synthetische Kunst mit farbiger Suggestion sich genügend, dem Betrachter die eigentliche Leistung von Gestaltform hoffnungslos überläßt, und daß so die Wirkung gänzlich vage wird, irgendeine Realisierung bleibt dem von der Farbe beeindruckten Betrachter überlassen, der die farbige Sensation zu einer Gestaltrealität ergänzen soll will er sich nicht schwärmerisch mit dem farbigen Kleid begnügen. Hier liegt das Unzulängliche des Chefs der Fauves, ist es doch gerade notwendiger Charakter wirkender Bildtotalität, die Wirkung durch fertige Leistung, d. h. Gestaltung des entscheidenden Optischen, einigermaßen vorzubestimmen. Die Formleistung muß wenigstens im Bilde liegen, sonst gleitet sie in den Betrachter, dem schmale Sensation zum Hervorbringen eines zu reichenden optischen Komplexes genügen soll. Stellen wir nebenher fest, daß bereits Lautrec zeichnerisch die schmale Abkürzung als das interessant Stimulierende und Charakteristische durchaus erfolgreich benutzte. Allerdings — hier handelt es sich um Graphik, seine Bilder verraten Reichtum. Doch in den graphischen Blättern erhob er nicht pathetisch professoral den Anspruch, das große Gemälde gerettet zu haben. Man könnte gleichermaßen auf einige Blätter Manets weisen, die wie Lautrecs Lithos oft nur einen Lichtrand geben, der von suggeriertem Licht aufgefüllt oder ergänzt wird.

Die „Badenden“ Derains (Abb. 199) sind noch etwas weiche Gebilde, doch der Farbfleck und das Übergewicht der Farbe sind verschwunden. In der „Toilette“ meldet sich eine lineare Geometrie, Linie grenzt Volumina ab, die farbige kaum differieren, sondern auf einheitliche Lokalfarben — Fleischfarbe, weißes Tuch und schwarzes Haar — gestimmt sind. Derain findet bald Mittel, Volumen aus Flächen zu schaffen.

Doch die formale Sensation war zu eng und verknallte in grobem Antriebe. Solche Einfachheit ist Fragment. Derain begann unter dem Einflusse Cézannes Volumen flächenhaft zu übersetzen, jedoch wurde das Luminaristische ausgeschaltet. Man wollte Dauerhaftes geben, und dem entspricht Lokalfarbe. Diese Normalisierung der häufigeren Erfahrungen oder Mitte. Gleichzeitig restattet das Bewahren der Lokalfarbe weiterzielende, autonome Bildgestaltung, da Lokalfarbe figural selbständiger Bildung etwa Gegengewicht gibt, mit dem Anerkennen des farbigen Lokaltönen fühlt man sich wohl tektonisch freier. Die Arbeiten der Maler bis zum Krieg behandeln vor allem tektonische Lösungen. Gleichzeitig entspricht die Lokalfarbe am ehesten diesen Versuchen, die von der Sensation zu konstanten Bildformen streben. Ähnliches wird man an kubistischen Arbeiten feststellen.

Flache als Form gewinnt reichere Kraft, wenn Mittel gefunden werden Volumen flächenhaft zu integrieren, man rede hier nicht von manieriertem Naturalismus zugunsten einer nur monologisch ungegliederten Flächenhaftigkeit oder eines nachahmenden Naturalismus, der dem Gegenstand folgt, eine Konzeption wird gefunden, die mehr ins Autonom-Formale zieht eine stärkere Isolierung des Artistischen, da es mehr und Bedeutsameres umzirkt, fester und entscheidender den sehenden Betrachter halt und ordnend bestimmt. Derauf schafft nun den Bildgegenstand, indem er die Körper als ein Zusammen flächenhafter Teile faßt, dies ist ihm möglich, da der Körper als Gruppierung verschiedener, gleichzeitiger Blickstellungen gefaßt wird als Einheit optisch different gesehener Flächen. Der Gegenstand wird als Diskontinuum gegeben zugunsten einer einheitlichen Flächenform. Volumen enthält etwa Erinnerung von verschiedenen Bewegungsvorstellungen, die auf einen Körper als praktische Handlungseinheit bezogen werden. Der Maler gibt Flächenhaftes und ist nicht einer praktischen oder organischen Körpereinheit verpflichtet, denn optisch durchgeführte Form hat zunächst nichts mit den Formen des Handelns oder Erkennens gemein, das Optische ist nicht Station zum Unbildhaften, und Fremdes darf ihm nicht über- oder eingeordnet werden, solange es um das Bild geht, vorausgesetzt optische Totalität und nicht Doktrin oder Sentiment usw. sollen das Bild bestimmen. Die Gruppe der Bewegungsvorstellungen wird in flächenhafte, bildmäßige Teile übersetzt deren Ganzes als Bildselbständiges nicht das organische Körperganze wiederholt. Volumen entsteht dann als Gruppe verschiedener Einstellung. Bemerken wir, daß Derauf aus solchem Beginn keine weitreichenden Folgerungen zog, immer bleiben seine Formen und Formteile Mittel zu geschlossenem Gegenstandsganzen, er meidet die in sich kontrastierenden Sichtbindungen, bricht den Gegenstand nicht ab. Zu einem Körperganzen werden die verschiedenen optischen Teile geschlossen. Man ignoriert die Widerstände der Tiefenbewegung nicht mehr, sondern bildet eine Anschauung, in der sie gerade flächenhaftes Bildmittel werden. Derauf bleibt bei volliger Figur, er bricht diese Flächen nicht und vermeidet die Entscheidung, die Fülle der aus Bewegung geschauten Ansichten über das figural Geschlossene zu stellen. Bei ihm folgen die Ansichtsverbindungen ohne allzu entschiedene Richtungskontraste, zunächst will er einen geschlossenen Körperumriß, in den das Mannigfaltige der optischen Einstellung gefügt wird, und dieses bleibt im Groben identisch mit den konventionell folgenden Tiefenrichtungen, nur daß diese, da flächenhaft übersetzt wird, in optisch verschieden gestellte Flächen umgesetzt werden und die Tauschung eines plastischen Tiefenkontinuums im Zweidimensionalen umgangen wird. Die Figuren und Stilleben Derauf bis 1914 sind solcher Art gefaßt (Abb 200—203, Taf III).

Hier tritt Neues gegenüber der monotonen optischen Einfachheit der Fauves hervor. Das Bild ist Gruppierung flächenhaft gegliederten Volumens, eine Zusammenfassung verschiedener, optisch kontrastierender Raumrichtungen.

Jetzt konnten Farbe und Linie andere, vielbedeutende Funktionen gewinnen. Jetzt bezwingt man ein der Fläche Fremdes. Also reichere, kontrapunktische Konzeption, da man den Widerstand des Dreidimensionalen durch flachenhaftes Erfassen des Volumens ausschaltet und völliger begleicht. Bei Cézanne folgte das Volumen aus farbigem Kontrast und einer Variante, bei den Jungen ist Umkehr, und Farbe folgt aus den flachenhaften Kontrasten. Die Farbe wird einem bedeutenderen Formmittel, einem primären optischen Element, eingeordnet. Man verbindet entscheidende Raumkontraste. Ordnung und Autonomie des Bildes gewannen nun reicheren Inhalt, und Totalität war nun zwingende Leistung, da eine Folge von Tieferlebnissen zu flachenhaftem Simultane von gegliedertem Volumen umgeformt wurde, Bildvorstellung nicht mehr mechanisch verarmte, sondern ein reicheres Gegenbild geboten wurde. Die Fläche bezwingt das ihr Fremde, ohne wegzulassen und zu verarmen. Eine reichere Gestaltvorstellung war gelungen und somit stärkere Trennung von Naturalismen vollzogen. Die Bildisolierung war verstärkt, da der Betrachter von reicherer Bildgestalt gehalten wird, reichere Ganzheit sich bietet. Das Bildmaßige war auf das Grunderlebnis, den Raum, ausgedehnt und eine reichere Hierarchie der Gestalt gewonnen worden. Umriss war nun Einheit räumlich divergenter Flächen, also nicht mehr Ornament, in sie waren Aktivität und Leistung gelegt, und sie variiert nun ihre Raumbedeutung, da sie Volumen abgrenzt und aus räumlich verschiedenen lagernden Teilen wächst. Das Zusammenspiel räumlich divergenter Flächen erzeugt eine reichere Fuge von Richtungszeichen und Winkeln.

Der Kontur der Fauves war herauswachsende Abgrenzung farbiger Beziehungen. Der Umriss Derains ist reicher, bedeutsamer, da er Flächen verschiedener Blickeinstellung aktiv zu einer Einheit zwingt. Nicht mehr fließt Bildeinfachheit aus Monotonie des Mittels, sondern Einheit entsteht, da Widerstrebendes gesammelt wird. Die Harmonie der Fauves war negativ, Farben entsprechen einander und bleiben auf sich selbst bezogen, die entscheidenden Elemente gestaltender Anschauung wurden weggelassen. Nun aber ist Malen nicht mehr selbstgenugsames Farben, sondern flachenhaftes Bewältigen umfangreichen Körpererlebnisses, also eine Anschauung, die auch Biologischem völlig gerecht wird, die umfangreicheren Sehakt enthält.

Diese Bildbereicherung begann Cézanne, der den klassischen Charakter solcher Anstrengung erkannte, es ist verständlich, wenn diese Bemühung um ein volligeres und stabileres Bild klassifizierend oder revolutionär verlaufen kann. In Picassos dialektischer Natur vereinen sich beide Strömungen. Hier war doppelwegiger Entscheid, ob das alte Bild wiedergefunden oder zugunsten einer ungehemmten Optik anscheinend gänzlich zerstört werde. Derain ging immer stärker ins Überlieferte, und vielleicht kann man neben jede seiner Arten alte Formen vergleichend stellen. Auch in Cézanne kreuzt der Klassiker den Revolteur, zunächst geht er von einer Umkehrung der Mittel aus. Man beansprucht ihn als Impressionisten und als Konstrukteur, hierüber wird

keim Kritiker, sondern weiterer Verlauf des Malens entscheiden, denn hiervon ist bedingt, von welcher gegenwärtiger Leistung er empfunden und gegriffen wird. Tradition bildet sich vom Gegenwärtigen aus.

Derain verarbeitet das tektonische Erbe Cézannes. Diesem Herausheben des Stablen entspricht Verwendung von Lokalfarbe. Derain bewahrt geschlossenen Gestaltumriß, innerhalb dessen die Flachenteile räumlich variieren, wobei er sich der Flächenbrechung und Überschneidung bedient. Hier darf man an die Gotiker und Giotto erinnern, das Spiel räumlich divergenter Teile wird einem figuralen Umriß eingeordnet, und somit widersteht man dem Auflosen der Figur. Mit Derain und besonders Henri Rousseau setzt eine Art Gegenstandsnahe ein, gewiß, man gibt das der Fläche Entsprechende, jedoch ist das Stilistische aus einer Seherfahrung gewonnen, die das Gegenständlich Stabile zum Bild verarbeitet. Hieraus quillt die gemessene Idylle des „Samstag“ (Abb. 202) und einiger Landschaften, in der Einheit der dauerhaften Eigenschaften von Gegenstand und Bild liegt die Verwandtschaft mit dem Realisten Ingres. Derain konzipiert Gegenstand und Form in Einem, und so vermag er, jenen treu bewahrend, die Bildform zu gewinnen, so fugt er in geschlossenem Umriß vereinheitlicht, die konstituierenden Teile, die optisch entscheiden und bereichern. Bei Derain ist das Bildgenetische, das noch bei Cézanne öfters als Mittel benutzt wurde, gänzlich ausgeschaltet, ebenso meidet er die formale Auflösung, eine konsequente Dynamik. Eine Zeit war Derain etwa einer kubistischen Lösung genähert, doch war er zu sehr gegebener Natur verpflichtet, als daß er „Zerstörung“ des Gegenstandes gewagt hätte. Um solches zu unternehmen, fühlte er sich allzusehr der Geschichte verbunden, und Einfluß von größeren Vorbildern halt ihn unruhig befangen.

Derains Landschaft von 1910 „Cadaquès“ (Sammlung Kramarsch) weist, was der Künstler aus Cézannes Erbe gegriffen hat, den tektonischen Aufbau der Volumina. Man halte neben dies Bild Cézannes „Gardanne“ der Sammlung Fabri. In Derains Bild herrscht das architektonische Motiv, und die Fuge von Würfel, Rechteck und Diagonale wird gespielt. Gleichzeitig beachtet man, wie Derain des Vorgängers Lehre von Flächen, Achsen und Bildzentren, also das Tektonische, anwendet. Das Fluchtige, Atmosphärische wird geopfert. In solchen und folgenden Bildern Derains stecken Primitives und gefährdende Eintönigkeit, gleichzeitig ein Instinkt für Komplizierung des Optischen. Es ist schwer, festzustellen, ob hier der Wille zum komplexen Ausgleich oder Angst vor Konsequenz bestimmt. Man spürt die Hemmungen eines klugen Traditionalismus, der mitunter archaisiert. Dinge und Formen wachsen zusammen, doch will uns scheinen, als habe der konventionelle Gegenstand und Treue zu ihm allzu früh eine Grenze gezogen. Stets ist ein Unterton von Geschichte in diesen Bildern. Cézanne, die frühen Italiener, Derains Bilder sind etwas deutlich historisch bedingt, als suchten diese Bilder allzu eilig einen Platz in der Geschichte und waren die alten zwar fein, doch

konventionell begriffen. Derain ist Traditionalist, und nur schwer werden sich seine Bilder gegen die Größe der Vormänner verteidigen können. Ein malerischer Humanismus, dem kaum umgebende Kultur entspricht. In Derain scheint das Neue gegen die Erbschaft gekämpft zu haben und unterlegen zu sein, eine Malerei, die stets auf ihren Vormund hindeutet. Gerade hierin ruht etwas von eklektischer Unruhe, immer findet man den Älteren wieder und nie ganz den Malenden selber. Derain war bis 1914 Klassizist der Primitivität, das war neu und aktuell. Man wollte zu einem stabilen Bildausgleich, aber gleichzeitig bewältigte oder besaß man kaum eine reichere Welt. Derain steht übersensitiv zwischen Altem und dem Bruch mit jenem und versucht etwa einen Kompromiß zwischen einer geschichtlich gultigen Malerei und subjektivem, noch unbewiesenem Erfinden.

So treffen sich in Derains Arbeiten Überlieferung und Beginn. Er mied stets den Sprung ins ungehemmt Subjektive, und immer korrigiert er sich an wechselnd aufgenommenen Erbschaft. Fast will es scheinen, als wollte Derain gegebene Form und Weise des Sehens gegen die Zerstörung des geschlossenen Gegenstandes verteidigen, so steckt in diesem Schaffen allzusehr Wiederholung, und zeigte man einmal das Gesamtwerk, so hatte jede Epoche wohl ihr Vorbild. Um dies Vorbild aber zu beherrschen, muß man seltene Größe und Überlegenheit besitzen.

Man mag vor Derain von Maß und Ausgleich sprechen, doch Allzu-geschiedenes soll gebunden werden, und peinlich wird das Neue vom Vorbild absorbiert und überwältigt. Man rede hier weniger von Klassik als der Tragödie eines bedeutenden Eklektikers und eines künstlerischen Menschen. Kein organischer, sondern ruheloser Klassizismus, der die Geschichte suchend durchzieht. Derain betont stets die geschichtliche Bindung, dieser Klassizismus wird oft altertumelnd durch allzuferne Vorbilder, andere Umwelt bestimmt. Der Glaube an Gestaltung wird durch überkommene Auffassung eingeschränkt, Werk und Gesicht des suchenden Mannes wirken wie Summe von Vergangenen, dem ein fremdes Neues vergeblich angepaßt werden soll, Anachronismus.

Das Jahr 1914 bringt drei bedeutende Figurenbilder. Die „Sitzende“ (Abb. 201, 1), den „Samstag“ (Abb. 202) und den „Chevalier X“ (Abb. 201, 2). Derain hatte die frühen Italiener studiert, und seine Kopie der „Kreuztragung“ Ghirlandajos zeigt, wie er sie vereinfachte, fast gotisierte. Gleichzeitig darf man hier wohl auf den Einfluß Cezannescher Figurenbilder hinweisen. Kaum wieder ist dieser Meister mit solcher Feinheit verarbeitet und interpretiert worden, allerdings etwas gotisierend. Zum „Samstag“ weisen wir auf Cézannes Gruppe „La Jeune Fille au Piano“, die der Sammlung Morosow angehört. Der „Chevalier X“ scheint mir Derains freieste Leistung zu sein. Von hier aus begann Modigliani, der ein Schema von empfindsamer Eleganz hieraus bildete. Derain stand mit diesem Bild vor einer Entscheidung, man spürt drohenden Kubismus. Derain scheint sich hierin mit dem von Picasso und Braque

fixierten Kubismus auseinanderzusetzen und etwa hinzuweisen, wie viel ihm hiervon brauchbar erscheine, solle die Stetigkeit der Konzeption und Dinge bewahrt bleiben. Am Abschluß dieser Periode steht „Das Abendmahl“ (Abb 203), Derain hat immer wieder an der großen Leinwand gearbeitet. Noch einmal erwachte darin der Fauve, der um das große Bild kämpft, hier soll es mit streng tektonischen Mitteln bestritten werden. Giotto und die Alten mögen Derain gelehrt haben, was man an dramatischem Motiv eingeübt, es reizte den Jüngeren, aus einfachen Flächen das Drama zurückzaubern. Unsere Imagination scheint jedoch zunächst auf elementare Aufgaben eingestellt zu sein. Zum kontrastreichen, gestuften Drama ist diese geruhsam tektonische Formsprache kaum geeignet.

Der Krieg brach aus, als Soldat arbeitete Derain die beiden Köpfe aus kupfernen Granathülsen (Abb 218). Diesen beiden bedeutenden Stücken folgen November 1918 zwei eigentümliche Bildnisse: ein Frauenkopf im Profil kantig gezeichnet, aus wenig modellierten Flächen gefügt, und das „Selbstbildnis“ (Abb 205). In diesen beiden Bildern erwacht noch einmal die strenge primitive Manier des „Samstag“, doch eine neue, zart empfindsame Modellierung verraumlicht die Linien — man geht dann auf Verschmelzen und Ausmusizieren des Tektonischen, man will die Komposition wie die Meister verbergen und so das Doktrinaire vermeiden. Man versteht nun den größten Raffael und den geheimnisvollen, kaum analysierbaren Corot, diese Meister im Verbergen des Kompositorischen und der unendlich bezogenen Mittel, wo über jede Erkenntnis und Doktrin hinaus nur Resultat, ein Bild, steht, an denen gemessen Cézanne ein verzweifelt Suchender und Primitiver erscheint. Der Klassizist steigert sich nun an größeren Vorbildern, Geschmack und Urteil zu verfeinern, und man wählt die bedeutsamsten und gefährlichsten Meister, deren Nähe zu erschlagen droht. Cézanne war ein Lernender gewesen, sein Schaffen zeigt Lucken, und so stimulierte er produktiv, ein Sichbildender aber kann neben Meistern, denen Vollendung geradezu selbstverständlich war, verzweifeln, er kann, auf diese Künstler schauend, denen Vollendung Natur war, trotz allem Eifer leicht zwischen Bildung und restlosem Antrieb zusammenbrechen. Raffael als Vorbild ist tödlich wegen seiner himmlischen Vollendung und Corot ohne tatsächliches Genie und Takt gerat zum Kitsch. Hier lebt man in gefährlicher Nachbarschaft, an solcher Vollkommenheit gemessen, irrt man von Fragment zu Fragment. Man bezeichnete den späteren Derain als *le peintre le plus français*, sich seines Traditionalismus freuend. Zu der Annäherung an die Großen gehört ein bürgerlicher Heroismus, der es wagt, das äußerste Ergebnis der Geschichte und die sublimen Qualitäten seines Volkes zu bewahren und zu erneuern. Die Distanz zu Raffael ist allzu weit und Derain mag eher ihn bewundern, daß Corot oder Renoir in ihm neue bleibende Umdeutung erfuhr, ist bis heute nicht erwiesen. Gewiß es beweist heroische Resignation, wenn ein Künstler gegen die Experimente, gegen das Neue, eine sublimen Überlieferung stellt und selber auf die Wirkung des

Originalen verzichtet, nachdem er darnit mitgearbeitet hat, trotz allem, gerade solch angstliche Treue zur Geschichte bewirkt eben nur den Verzicht auf Ursprunglichkeit

Es verbleibt noch, die Landschaften Derains vor dem Krieg zu charakterisieren. Wie im ganzen Schaffen dieses Kunstlers klang neue Entscheidung hinein, ohne daß je konventionelle Bindung mit dem Alten aufgegeben wurde. Erbschaft wurde etwas unfrei gedeutet, später wendet man sich nervos schwankendem Klassizismus zu. Wir wollen nicht entscheiden, ob solche Vorsicht zu große Weisheit oder Schwache war, diese Dinge sind noch nicht Geschichte geworden, doch wenn Reaktion, die enttauschte Talente beherrscht, über Bleiben und Versinken der Kunst entscheidet, so mag leicht zugunsten bequemer Konvention geurteilt werden. Bei Derain beginnt die Differenz zwischen Naturmotiv und Bildformung, der Dualismus zwischen konventionellem Motiv und reicherer formaler Anschauung. Derain ist in seinen Landschaften bis 1914 der Nachkomme Cezannes, er verwendet innerhalb der Kompositionsweise Cézannes die Lokalfarbe. Dauerhafte Form wird gegen Impression gestellt, von hier aus kam man zur Akademie oder neuer rücksichtsloser Konzeption, Frage, ob die Übereinkunft des Objekts oder Willkür des autonomen Subjekts siegte. Derain will auch hier den Ausgleich, keinen Konflikt zwischen Bildform und Motiv. Natur ist heute ein durch die Wissenschaft geformtes Phänomen, die Wissenschaft sucht die Erfahrung ordnend zu beschreiben, und damit wird Natur den wissenschaftlich unvermeidbaren Konventionen genähert. In Derains Landschaften spürt man Idyllyk des Stadters und städtische Tektonik. Noch ist der Dualismus zwischen Motiv und Bild nicht ausgefochten, beide machen einander Konzessionen, ein Künstler, der an einem Beginn steht und glaubt einseitige Entscheidung vermeiden zu können. Man opfert einer Haltung die nur Ergebnis von Epoche ist, das Schöpferische. So wird man Opfer des Klassischen.

Cézanne war von konkreter Impression zu farbiger und tektonischer Verallgemeinerung gedrungen, seine Gegenstände wachsen aus farbigen Beziehungen und allgemeineren Flächenkörpern zusammen, so gab er, was luminaristische Verschmelzung und kurze Impression uberragt. Cezannes Methode war notwendig, sollte Gegenstand oder Motiv Gestaltwert erlangen. Derain ging von dem verallgemeinernden Mittel Cézannes aus. 1914 wurde für Derain, der gemessene Mitte hielt, die Frage akut, ob Annäherung an Tradition oder Neuformulierung. Derain entschied sich 1918/19 für die gestufte Fülle der Alten, Ähnliches geschah ja auch mit dem späteren Matisse, auf den Courbet stark eingewirkt haben mag. Derain strebt nun nach vollerer Gegenstandsverwirklichung und ist bemüht, die Komposition zu verbergen, indem sie in malerische und zeichnerische Eigenschaften des Gegenstandes gebettet wird. Man spürt in diesen Landschaften (Abb. 212/213) den italienischen Corot, in den Portrats (Abb. 206, 207, 208) mitunter den Corot der

„Griechin“, der „Algenschen Judin“ Wir kennen leider keine Arbeiten des späteren Derain, die erheblich über die Studie hinausgehen Es scheint, daß Derain, je verbundenere Einheit und volligere gegenständliche Komplexe er anstrebt, um so mehr die Grenzen seiner Kraft berührt Derain versucht jene Verwirklichung der Gegenstände, in der Renoir den allzu aktuellen Cézanne weit übertraf Form um der Form willen erscheint ihm jetzt zwecklos Es gilt nicht „den Menschen“ zu malen — wie van Gogh versuchte, welcher Formulierung der verallgemeinernde Kolorismus entsprach, sondern wie die Alten will man ein bestimmtes Individuum geben, nicht mehr lyrisches oder formales Kalligramm Cézanne hat keine Portrate gegeben, er generalisierte den Menschen zu einem tektonisch farbigen System Eher verstand der naive Rousseau das Leben einer Pflanze, den einmaligen Ausdruck eines Menschen nav hervorzuzaubern, er benutzte den Gegenstand nicht nur als Motiv, Anlaß „Man soll nicht nur das Objekt, sondern seine Vertu, den Charakter, wiedergeben ein Hinkender hat sicher im Gesicht etwas Hinkendes“ „Wir sind gehalten, durch die Materie zu dringen, und vielleicht hat sich Cézanne, mit dem sich alle Welt beschäftigt, gänzlich getauscht“ Derain fixiert hier deutlich Cézannes Einseitigkeit aus der nur eine formale subjektive Kunst ableitbar ist Jener vergrößerte oder verkleinerte die Gegenstände nach ihrer malerischen und formalen Bedeutung Dagegen stellt Derain Corot und etwa Renoir Die Absicht zu bedeutender Haltung überragt bei Derain das Ergebnis, so steckt in ihm trotz allem Willen zur Meisterschaft etwas vom Schuler, dessen Talent dem Genie und der Kultur allzu vieler Meister unterliegt Vergangenheit, Geschichte und Beispiel stacheln an, doch wer sie nicht vergißt, wird gehemmt

Ein Maler, skeptisch gegen Extreme, dem Auflösung von Sehen und Dingen fremd ist in dem sich gegebene Welt, ererbte Ansicht und eigene Form wagen, ein Maler vorsichtigen Taktos Vielleicht erkannte Derain resigniert, daß Kunst von Beginn an in vollendeter Intuition stehe ihr nur noch wenig hinzuzufügen sei und es gelte die überkommene Erbschaft reinlich zu verwalten Er mag glauben, daß für Kunst das Typische erheblich mehr bedeute als individualisierende Variante

Man spricht oft vom Klassischen Den Schwachen zwingt es ins todlich Anonyme Jener bestreitet klagliches Vegetieren mit schulmäßigen Übereinkunften, ertrinkt ehrbar in erstapeltem Gut und verplaudert ihm fremde geschichtliche Masse, das Klassische schöpferisch zu erreichen, wie Poussin und Cezanne es vermochten, — hierzu bedarf es kraftigen Ausgleichs vielfacher Eigenschaften Ein Gleichgewicht der sonst ungehemmt einzeln dargestellten Bildkomponenten Zweifel an übergroßer Bedeutung gesonderter Bildteile, denn der Klassiker grenzt die sonst einzeln wuchernden Bildteile gegeneinander ab und widersteht leidenschaftlich dem isoliert hervorgehobenen Element, um geglichene Volligkeit der Darstellung zu gewinnen das Maß Ihm entscheidet nicht das Neue, sondern die Stärke der Sammlung Getragen

ist das Ganze vom Vertrauen in die Beständigkeit der Natur und die Treue des geschichtlichen Verlaufs

Ob Klassizismus oder Klassizität, ist Frage von Aufrichtigkeit und Begabung. Der Klassizist exotet zeitlich, verteidigt einen Anachronismus, indem er Geschichtliches zu modischer Sensation verzerrt, der Klassiker hingegen bindet die ihm eigene Zeit an Geschichte, indem er in der Leistung die stetige Gesetzmäßigkeit geschichtlichen Verlaufs zu bekräftigen sucht.

Über Derain stehen Cézanne, die Italiener und später Corot, Cézanne in seiner Zwiespaltigkeit, die sich an vielen Jungen wiederholte, um in Picasso in dramatische Gegensatzlichkeit zu zerklaffen.

Man spricht viel von der Persönlichkeit eines Künstlers und begreift hierunter eher eine herausgerissene Note seines Schaffens als dies im Gesamten. Man übersieht oft, daß das theoretisch konstruierte Kunstwerk, das angeblich sämtliche Elemente kunstmäßiger Wirkung einschließen soll nicht existiert und das einzelne Bild, gemessen am Gesamtwerk, nur Fragment oder Beispiel bedeutet.

So destilliert sich jede Zeit den ihr eigenen Corot oder Poussin, und gerade am klassischen Maler wird sich leicht das unzulänglich Begrenzte des einzelnen Bildes erweisen, da, am Schöpferischen der Gesamtleistung gemessen, es nur beschränkten Anspruch auf Totalität erheben kann. Gern versucht man die zerbrechliche Totalität des einzelnen Bildes zu schützen, indem man sagt, es bedeute nur sich selbst, und man verbietet, es auf die Gesamtleistung zu beziehen, an der es leicht als Fragment oder Vorlaufiges enthüllt wird.

Klassizität ist Ausgleich, jedoch ist immer zu fragen, welche Elemente und wie stark sie weitergebildet und verbunden werden. Poussins Material war ein anderes als Cézannes, und diesem erschien die Natur Poussins museal. Cézanne hat das Material der Impressionisten verarbeitet, das ihm aktueller Stoff war. Er durchbildete eine prachtvoll notierte Sensation und verarbeitete ein Material, das noch nicht zu letzter Gestaltmöglichkeit verfestigt war. Renoir wie Cézanne übernahmen keine beendete Formänderung, sondern eine Technik, die sie klassischer Anschauung unterordneten.

Derain geht von Cézanne aus, und so ist zu fragen, was diesem Werk noch hinzuzufügen war, wie weit es von Derain noch produktiv vorgetrieben wurde. Der Kubismus, der in seiner Gesamtanschauung erheblich mehr ist als eine Doktrin zur Malerei, wurde teilweise aus der Lehre Cézannes gefolgert. Bei Derains Beginn steht keine Doktrin, die man interpretiert oder sprengt, um artistische Übereinkünfte auszuschalten, ihn beeinflussen lediglich die Bilder jenes aktuellen Meisters. Der Kubismus ist ein Ergebnis, das über das Bild hinaus sich auf unmittelbare optische Erfahrung bezieht, darum naiv und wertvoll ist. Derain verharrte in der Welt der Bilder und was er sah war im Beginn als Bild gesehen, ohne daß das optische Erlebnis am Ursprung der Raumerfahrung unmittelbar geprüft wurde. Derains Bilder bleiben Ableitungen aus einer Welt der Bilder, Bestätigung vorgefundener Ergebnisse.

Hier ist zu fragen, was dem Werk Cezannes hinzuzufügen war, das noch immer besonders aktuell erscheint, wobei erinnert werden mag, daß Aktualität nicht immer stärkere Qualität einschließt

Ingres und Delacroix hatten noch einmal von verschiedenen Ausgangspunkten her und mit verschiedenen Zielen die große Tradition bestätigt Ingres zeigte deutlich das Humanistische seiner Kunst, bei Delacroix ist das Bildungselement unter romantischem Pathos versteckt Beide versuchten das vielfältige Erbe der Tradition zu retten, gebildete Malerei im besten Sinn Es ist nicht ganz klar, womit man eine Tradition oder eine Entdeckung bezahlt Man kann das Sehen selber anfassen und das konventionelle Bild zerschlagen, wie die Kubisten es taten, es technisch lockern wie Matisse oder die Formen als geschichtlich geschaffene ehren und ins Heute ziehen Immer wird Überlieferung von der Gefahr des Eklektischen bedroht, wenn es nicht gelingt, der Bildung zeitgemäßen Ausdruck zu geben Man ist gefahrdet, stets das fertig vorbestimmte Bild zu sehen, und mitunter ist die Grenze von Vollendung und geschickter Ausnutzung verwischt Vor Braque mag man Chardin nennen, doch wird jeder sehen daß dies Rendezvous nur Glück gleichgestimmter Temperamente ist, doch nicht Nachahmung, daß beider Bilderreihen durch Technik und Weg gänzlich gesondert sind

Manche glauben Geschichte verlaufe, wenigstens in ihren sublimeren Teilen, logisch und ihre Folge werde durch Wirkung und Anwenden gleicher und dauernder Gesetze verbürgt, so daß das Neue immer die Vergangenheit bestatige, Person und Originelles nur Nuance sei, die vor Qualität und nivellierendem Alter verschwinde Andere suchen die neuen Momente als sei das Wertvolle einer Handlung gerade Willkürlichkeit und Distanz zur Geschichte

Für Derain ist Cézanne da Dann gerat man zu den Italienern, Mantegna und Raffael, und tragt aus Italien die Erinnerung an die Landschaft Corots heim Ist solches nun Eklektizismus? Nein oder ja werden von der Qualität der Bilder bestimmt Rettete Derain tatsächlich die französische Malerei, indem er sie in Geschichte zuruckbog, oder verengerte er allzusehr hierdurch ihre Chance, und ermangelte er hinreichender Kraft, um ein Sehen außerhalb des Bildungsmaßigen zu formen? Innerhalb der französischen Revolution malte man klassizistisch und war vom Pathos einer altertümlichen Sittlichkeit erfüllt, die ermöglichte, Revolution geschichtlichem Theater ein zufügen Die Künstler verabreichten damals geradezu archaisierende Gegenstände gegen das Ursprüngliche einer Revolution

Noch anderes ist, wenn vom Klassiker gesprochen wird, zu befragen Originalität Gerade vor späteren Arbeiten Derains wird man zum Durchdenken der Beziehung zwischen Person und Geschichte Einzelleistung und normativer Überlieferung veranlaßt Ein Wiederholen weist auf verzichtendes Erkennen begrenzter Imagination hin und pfeift geistvollen Spott auf Erfinden Kunst

wird ungefähr wie Wiederholung angesehen und der Sinn von sogenannter Zeitlosigkeit des Kunstwerks erhält den peinlichen Akzent, daß der Mensch fast invariabel und einer zwar elastischen, doch fixierten Form aufgenagelt ist, die ihm aus Enge oder Angst immanent sei. Der Klassizist mag Geschichte wie eine Variation anhören, in der gleiches Thema ubertönt. Darum liegt in den Bildern Derains, die man oft für klassisch anspricht, das persönlich Genetische verborgen, sie vermitteln eine Art konservativen Glücksgefühls, man ist weit von Überschätzung der Person oder origineller Leistung entfernt. Nicht der radikal entdeckende Schakt wird dort geschätzt, das verwegene gläubige Suchen eines Anfangs, nachdem Auge und Sinne am gleichen Ausdruck ermüdeten, vielmehr eine Art geschichtlichen Ausgleichs, der das Originelle ablehnt, wenn es nicht bereits durch geschichtlichen Abstand vom Aktuellen in die Masse des Traditionierten verwoben wurde. Überlieferung gilt dort als objektiviertes Gedächtnis, dessen Teile immer wieder aktuell werden, hierzu bedarf es des Glaubens an geschichtliche Stetigkeit und eine gewisse Konformität des Menschenmaterials, damit nicht Altertumelei betrieben und gänzlich fremde Erinnerung benutzt werde, nicht Mnemotechnik mit fremdem Gut, das aus Armut verwendet wird, betrieben werde. Nah droht Gefahr, daß man statt Klassiker Eklektiker sei, welcher, der Geschichte passiv sich erinnernd, unterliegt, und dessen Arbeit wie ein bewußtes Sichnahern irgendwelchen Vorbildern oder wie Folge von Epochen erscheint. Klassiker ist man aus Charakter, und die Stetigkeit beglückt, soweit ein Gleichgewicht zwischen Person und Geschichte hergestellt wird. Es bezeichnet den traditionellen Sinn der Franzosen, daß ihre Künstler nach dem Krieg vom Entdeckenden zur Überlieferung drangten, um die bedrohte Stetigkeit ihrer Kunstbildung zu verfesten.

AMEDEO MODIGLIANI

Dieser italienische Jude gehört der Pariser Malerei an, ich weiß nicht, ob sein Werk bleiben wird, Modigliani wiederholte unablässig den einen Ton adlig zarter Eleganz. Man liebt ihn vor allem in England, vielleicht ist er etwa der späte Praraffaelit der Fauves und Kubisten. Wenn man aber die kosmetischen Alluren der Laurencin (Abb 340, 341) nennt, sollte dies verpudert schwatzhafte Geschlecht lernen, den Namen des adligen Bettlers Modigliani mit Ehrfurcht nennen zu dürfen.

Lehmbruck begegnete in der „Knienden“ (Abb 520, Taf XXXVII) Modigliani, jener fand den allzu teuer bezahlten Erfolg, Modigliani, der Nomade, zog von Armut, Kälte und Blutsturz in einen Tod, mächtig genug um, was ihn liebte, in die Erde mitzureißen.

Er begann als Bildhauer, man kennt seine schmalen Frauenköpfe (Abb 225), die auf die Plastiken der Elfenbeinküste hinweisen und das Angenehmste sind, was neue Zeit an dekorativer Plastik hervorbrachte. Hier klingt der

„afrikanische“ Picasso (Abb 266) ab und die glückliche Zeit des Derainschen „Samstag“ (Abb 202) und des „Chevalier X“ (Abb 201, 2) Modigliani verläßt sein todliches Bildhaueratelier, in dem als einzige Farbe seine vor Kalte roten Hände erstarrt brannten. Der Maler beginnt, seine Bilder (Taf IV, Abb 224, 226—229) sind von gleichem zarten Adel gehalten wie die Plastiken. Die schmalen, sparsamen Körperkontraste werden farbig übersetzt von schon gezeichneter Kontur umschlossen. Er war kein Erfinder, sondern verwandte das Neue in gemilderter Anmut. Mitunter läßt ihn Alkohol farbig wischend malen, glasern trube Absinthfarbe des Trance. Diese Bilder verstarren in elegant gewählter Stilisierung, die nur gering variiert und gesteigert wird. Empfindsam schmaler Eklektizismus.

Modigliani, der immer fremder Semite blieb, drangte alle Empfindung in wenige Jahre (wie der viel mächtigere van Gogh). Dann starb er blutspeidend zwischen den grauen Laken der Charité. Das Begräbnis des armen Modigliani war das eines Fürsten.

MOISE KISLING

Als Kisling (geb. den 21. Januar 1891 zu Krakau) blutjung 1910 nach Paris kam, geriet er mitten in leidenschaftliches Kunstgespräch, trotz allem behauptete er seine einfache Art (Abb 230—233, Taf V). Er vertraute, daß Natur bereits einfache konstante Elemente gewahre, er verzichtete auf theoretische Formel und mied, sich auf irgendeine Schule festzulegen. Liebevoll beobachtet er — mitunter weich empfindsam — das Motiv, sucht in ihm die bleibenden Eigenschaften, etwas wie natürliche Gesetzmäßigkeit. Er steht neben Modigliani kraftiger und weniger maniert.

HENRI ROUSSEAU

Geboren 1844 in Laval (Mayenne), gestorben 2. September 1910 in Paris.

Er ist außerordentlich, vielleicht auch tragisch. Er wagte es, zu zeigen, welch feine Kraft im einfachen Menschen steckt, und dieser Arme ist ein merkwürdiger Einwand gegen die lächerlich Pretiosen, die man Künstler nennt. Rousseau bezweifelte in seiner armen Zaghaftheit kaum etwas und verachtete vieles, weil er gegen den Beruf eine Menschlichkeit stellen konnte. Der Arme ermalt sein Glück, er muß positiver als die Bürger sein, sonst bliebe ihm nichts, er bedarf des gefühlvollen Marchens, das ihm hilft, sich gegen würgende Wirklichkeit zu verteidigen. Rousseau ist Signal der Vergessenen, die nur aus Liebe malten, die Blute der armen Dilettanten. Zweifellos haben viele Rousseaus gelebt, traumende Sinnerer, deren Gemaltat für den Betrieb zu einfach und rein war, der Primitive wird als Mitliebender wie komische Folie oder peinliche Beschamung verspürt. Schmiß, Schnauze, verbluffender Gemeinplatz und diplomatischer Rücken entscheiden allzuoft.

Rousseau, der geniale Pfortner Er malt Menschen, Landschaften, Blumen ab, er malt Marchen mit der Präzision des Einfachen denn nichts ist wahrer und präziser als das Marchen, das sich nicht beweisen will, die Dinge nicht um des Wirklichen willen liebt, sondern weiß, daß ihr Sein vom beweisbar Richtigen unabhängig ist (Abb 234—244)

Rousseau ist der Maler, der sich nicht mit einer technisch verwerteten Impression begnügt, sondern die Dinge lange aus der Nahe betrachtet So sucht er Fülle deutlich zu malen, und treu gibt er schildernde Lokalfarbe, die Wahrheit Seine Bilder sind ehrlich zu Ende gemalt, er begibt sich vor einen Menschen, einen Baum um ganz ihn zu sehen und zeigen zu können Im Gefüge des Ganzen vergißt er nicht den Reichtum des Einzelnen, Zweige und Blätter, blanke Hufe des Schimmels Schraffur des Haars usw Er gehört zu den Künstlern, die über die Impression hinaus den geschlossenen Gegenstand gerettet haben Er tat es aus der Liebe einfaltigen Herzens und diese Liebe lehrte ihn feine Farben und vielfaltigen Umriß finden Die Jungen lernten über Rousseau Ingres lieben Er ging nahe zu den Dingen, so wie der Arme den kleinen Reichtum an sich preßt, und er fand viel in ihnen dank der Liebe Durch die Annäherung rettete er das Objekt, das er ohne methodische oder kritische Beschränkung schilderte Man findet wohl Rousseaus Einfluß vor allem in den frühen Landschaften Derains, vielleicht in den blasierten Dekors der Laurencin Rousseau zeigt, daß seelische Einfachheit nicht zur Primitivität, sondern zu fast raffinierter Gestuftheit leiten kann, er ist raffiniert und reich aus demütiger Ehrfurcht und einer Phantasie, die viel hinein erzahlen will wie Kinder jedes Marchen komplizierter und spannender wünschen In den beschreibend leitenden Details der kubistischen Bilder steckt vielleicht Rousseau, und der Neurealismus des Herbin ist ihm ebenso verpflichtet wie der deutsche Verismus, der allerdings das „Wirkliche“ als Grotteske bewertet, als Karikatur in sich Bei Rousseau verrät die Fülle des Wirklichen die ruhrsame Utopie des sehnsüchtigen Kleinburgers, der die Dinge präzisiert, damit man sie gut und lange sehe und sie dem Leben nicht entschwinden

Man sprach modisch vor Rousseau von „Schizophrenie“, als ob Armut und Einfachheit das Auge nicht bereicherten und steigerten, als ob der Einfache dem Unbegabten gleichzusetzen sei Wo wäre hier vor diesem geschlossenen Menschen, der sich konsequent in Bildern entwickelte und Gesehenes wiedergab, von Spaltung des Bewußtsein zu sprechen? Gerade Rousseau besitzt visuell ursprüngliche Kräfte seiner Rasse, zart biedere, volkstümliche Klassik, seine Akte zeigen den groben Stoff, aus dem Ingres und Deraun hervorkam und nichts erweist die neugierige Torheit modischer Pathographen besser als die Tatsache, daß rassenhaft Volkstümliches, bei Bauernschulderei und der eindringlichen Malerei der Jahrmärkte beginnend, in seiner Blüte für krankhaft angesehen wird Es ist hier nicht zu untersuchen, was solche Pathographen von Psychopathologie verstehen, doch ihre arrogante Ahnungslosigkeit in Kunstdingen sei ihnen gern bezeugt

Es ist schwer, Rousseau der Kunstgeschichte einzuordnen, auf den ersten Blick mag man ihn den frühen Vlamen oder Italienern nähern, um dann die Entfernung zwischen diesen und Rousseau hoffnungslos zu begreifen, er gehört der Gruppe der kleinburgerlichen Maler an, wie der Gastwirt von Narbonne, der den „Tanz der Bajadern“ malte, dessen „Korso“ der Sammlung Aubry angehört

Die ersten, die öffentlich Rousseau anerkannten, waren Gustave Coquiot und Odilon Redon Dies geschah im Jahre 1888

GEORGES ROUAULT

Der Pariser Junge (geb den 27 Mai 1871 zu Paris) begann bei einem Glasmaler und studierte eifrig die alten Glasfenster, dann besuchte er die „École Supérieure des Beaux-Arts“, wo Gustave Moreau sein Lehrer war, dessen bevorzugter Schüler er wurde Mit dreißig Jahren gewann er im Jahre 1894 den Preis Chanavard mit dem Bild „Jesus und die Schriftgelehrten“ Diese Arbeit ist von Moreau beherrscht Wir kennen von damals noch mehrere Arbeiten biblischen Inhalts, die traditionell gehalten sind Die Arbeiten von 1894 bis 1903 wurden kaum bekannt Dann trat ein neuer Rouault hervor, ein uberaus expressiver Maler des Sittenbildes Er selbst hat erzählt, welch ungemeinen Eindruck auf den Jungen die Zeichnungen Forains gemacht haben Die Haltung des ersten Rouault ging zu den Spatitalienern nun halt er die Linie Daumier-Goya Nicht ein Nachahmer, durchaus nicht, aber ein Mann, der gegenüber der artistischen Einstellung der Malerei Gegenständlichkeit, die Moralität des Sujets, gibt Rouault war der Freund des großen lauten Léon Bloys, der die katholisch bittere Kritik des in Spießerei verloderten Europa schrieb, der Pamphletist war, weil er orthodox glaubte So Rouault, der die Paraden der Huren, Richter und Clowns malt Unter ein Richterbild setzt er „Wir lieben das Kreuz und wissen es zu tragen“, Frömmheit der Offiziellen, die nur Frechheit gegen Gott ist Man mag sich des unbedeutenderen Ensor erinnern In Rouaults Bildern, hungehauen oft, lösen sich die Figuren kaum von dunklem Grund, dann schwimmen und sacken schwere oder fahle Farben des Glasmalers und Keramikers Rouault gibt Farbe zur Charakterisierung, wenn er auch selber meinte „Schwarze Mutze, rote Robe, das gibt gute Farben, der Richter gehe in die Klappe“ Dann malt er Bordellstraßen in der Melancholie kundenleeren Vormittags, Versailles, Parks und Terrassen, der Springbrunnen saust vor lacherlichen Phantomen ins Leere, alles ist eitel Katholisch malt er die Huren, die Vergeblichkeit schamlosen Fleisches, es ist die deutlich einfache Predigt, die seit Christus mitgeteilt wird Auch er malte seine Olympia, eine Hure (Abb 247), hinten waschen sich zwei andere an der Butte, infizierende Schönheit Man hat einmal gesagt, man solle diese Bilder in Kirchen hängen, in ihnen steckt außer christlicher Moralität leidenschaftlich glosendes Kolorit der alten Scheiben

Seine Clowns (Abb 246) sind tragisch, die Richter (Abb 252) lacherlich; hingesetzt neben die alte brauthiche Kokotte, wirken sie noch gemeiner Degas gab die Dinge uninteressiert, kühl, Lautrec war an seinen Sujets starker beteiligt, Rouault ist voll monchischen Zorns es lohnt nicht, von solcher Welt sich versuchen zu lassen

Alles, was sich heute in Karikatur versucht, gerat neben dem wutenden Prediger zu schmachtigem Format

MAURICE UTRILLO

Geschichte scheint in Gegensätzen zu verlaufen, und das Leben einer Generation vollzieht sich in der Spannung von gleicher Folge und gegenprallendem Kontrast

Ähnlichkeit verbirgt Stetigkeit, Reaktion bewegte Mannigfaltigkeit

Nach dem Krieg, der Realität unverschämt aufdrangte, wird der Konflikt zwischen autonomer Form und Wirklichkeit schmerzhaft deutlich verspürt Kunst war Mittel zur Distanz, Form isolierte, sie wurde dem Bürger peinlich, die unbildsame Freiheit entfremdet die Bilder wirklichkeitsgebundenem Sein Selbst der Künstler mag engere Grenzen seiner Freiheit wünschen, um sich gewohntem Leben und Schauen wieder genahert zu fühlen, sich aus artistischer Einsamkeit zu retten Der Wert des Volkstümlichen im guten Sinne wird von neuem entdeckt

Ich verweise auf Picassos realistische Portrats (Abb 278), seine fast gewaltsamen Versuche, durch Klassizismus das Heute gewaltsam in Geschichte zu verhaften Damals begann Utrillos großer Erfolg Man war entzuckt, das sichere Motiv stabil portratiert zu finden, war zufrieden, daß freie Formbildung den vertrauten Motiven und oft genossener Ordnung wich Der bequeme Betrachter, der unkühne Maler waren begeistert, da hier keine allzu große Aktivität des Verstehens gefordert war und malerische Ordnung mit gegenständlicher parallel lief Vertraute Blickstellung gewährten diese Bilder, die, solid perspektivisch angelegt, in Gerüsten schimmerten, die der Betrachter täglich nutzte Die optische Verständlichkeit dieser Arbeiten gewährte die lang gewünschte Reaktion gegen die subjektive Form der Kubisten man freute sich, subjektiver Willkür zu enttrinnen, Kunst und Wirklichkeit glichen sich beruhigend, Vision und Realität erschienen identisch Denn Utrillo ist der Portratist der Straßen und Kirchen, wie einmal Latour begabter Portratist einer Gesellschaftsschicht war Hier liegen Grenze und Spezialität Man begegnete in diesen Bildern erfreut bekannten Dingen, mit denen man lebt, vertraut umgebende Motive sprechen an, und das Bild hält gewohntes Leben fest, das täglich überwältigt Betrachter und Maler treffen sich in gleich vertrautem Erlebnis, und keiner verspürt mehr beengende Vereinsamung Durch bekannte Dinge hindurch wird nahes farbiges Gefühl mitgeteilt Allerdings, mit diesem Betonen des Motivs drohen Abhängigkeit von diesem und

Fragment, doch ist man von subtil farbiger Beschreibung bezaubert Die Dinge sind der schleunigen Impression entzogen, ihre Dauer ist durch das Abbild gesteigert und verbürgt Form wird in kleinsten Teilen vergegenständlicht, ist Fenster, Tur, Laterne Brückenbogen Zärtliche Hausbesitzerfreude sieht Immobilien gefeiert Eine ungemeine Sensibilität für Motive fast visionäre Erinnerung redet in diesen Gemälden Der Blick zieht in vertraut perspektivischen Geleisen die Straße, steigt Treppen hinauf, klettert schauend Pfeiler und Turme aufwärts, gleitet feste Mauern entlang und findet in wohlgeformter Architektur gewohnte Stützen, helfende Zentren des Betrachtens Utrillo ist vor allem Architekturmaler, seine aufnehmende Empfindsamkeit stützt sich auf kunstvoll Vorgeformtes, das farbige subtil gedeutet wird, oder stellt konstruktive Flächen der Häuser in die Leinwand Utrillo mag in Frankreich gegenüber dem formalen Subjektivismus als Verist wirken, man bedenke die deutsche Reaktion gegen Kandinsky und Klee, die zum Verismus führte

Allerdings eines ist vor allem bedeutungsvoll das Ausscheiden des Impressionistischen Utrillo arbeitet seine Bilder als Handwerker, Maurer, Zimmermann, Dachdecker usw und erreicht bemerkenswerte Stabilität seiner Themen, er beschließt seine Arbeit, indem er wie ein Anstreicher Häuserwände schimmernd bemalt

Maurice Utrillo wurde am 25. Dezember 1883 in Paris geboren Seine Mutter ist die bekannte Malerin Suzanne Valadon, die von Degas und Renoir dargestellt worden ist, und deren Portrat Toulouse-Lautrec gemalt hat Er wohnte bei seiner Großmutter in Pierrefitte in der Bannmeile und besuchte das „Collège Rollin“ in Paris Des Abends kehrte er nach Hause zurück, meist mit den Kutschern auf einem Stein- oder Gemüsegewagen Mit diesen Leuten rastete er zu oft in den Wirtshäusern unterwegs, und so wurde der zarte Jungling ein Trinker Er war inzwischen neunzehn Jahre alt geworden, seine Mutter suchte mit ihm Ärzte auf, die ihn von der Trunksucht heilen sollten, diese schlugen Frau Valadon vor, den Sohn zu irgendwelcher Beschäftigung zu nötigen So kam es, daß Utrillo 1903 zu malen begann

Utrillo malte und trank auf der Butte Montmartre, und die Kneipwirte verkauften ihm gegen Bilder Alkohol Da diese Bilder ihres Gastes allmählich gesucht wurden, begannen sie ähnliche zu malen, so gut und schlecht es gehen wollte Hauptsache die Unterschrift Man unterscheidet bei Utrillo vier Perioden 1903—1905 arbeitete er nach der Natur (naturalistisch), 1905 bis 1907 unter dem Einfluß Monets und Sisleys In den nächsten Jahren löst er sich von impressionistischen Einflüssen, 1911—1914 die weiße Zeit (Abb 253 ff), 1913 Reise nach Korsika, von wo er bedeutende Arbeiten (Abb 258) zurückbringt, und dann kommt die koloristische Zeit (Abb 260, 261) 1909 stellte er im „Salon d'Automne“ aus, 1912 bei den „Indépendants“ Seit dieser Ausstellung ist Utrillo bekannt und geschätzt In geschlossenen Anstalten war er fünfmal zwischen 1910 und 1919 Auf den Pariser Polizeibureaus ist er bekannt

Dies einige Daten aus dem Leben des Landschafters Sein Roman läßt sich billigerweise nach der Melodie des pauvre Lélian schreiben Andere wieder mögen, nach Abbildungen sich orientierend, einfach meinen ein verspäteter Impressionist Nichts falscher!

Utrillo hat auf seine eigene Art die Veränderungen der französischen Malerei mitbestimmt und erlebt, jedoch untheoretisch und eben nur im Sinne des Malerischen, so daß dies schwer wahrnehmbar ist Wie Lautrec blieb er gern auf dem Montmartre, aber er saß nicht wie der grafische Kruppel in den Bars und Ballhäusern er besah sich Straßen und Häuser und kletterte höher als Lautrec, dem der Weg zur Butte beschwerlich war Was Lautrec die Goulue, Jane Avril, Valentin le Desossé und Chocolat waren, das galten Utrillo die Rue Saint Marie, die Place de Tertre Moulin de la Galette (Abb 255, 1) und alle Ecken, Plätze und Straßen des Montmartre (Abb 257, 1) Doch es ist durchaus falsch, Utrillo als Maler des Montmartre festzulegen Man möge sich seiner wundervollen Kathedralen (wie Taf VI, Abb 255, 2) erinnern, seiner Arbeiten aus Korsika (Abb 258), dem Jura und so fort Lines ist wunderbar an Utrillo wie er Häuser und Straße baut Hiern unterscheidet er sich von jedem Impressionisten von Beginn an Utrillo selber nennt sich einen Maurer Er baut auf der Untermalung die Häuser und Straßen auf, Fenster, Türen setzt er ein, von ihnen geht er aus, um die Wände, das Straßenpflaster zusammenzufügen und die Farbe zu stufen Ehe irgendwelche Merzkünstler oder Futuristen sich versuchten wendete er 1907 gelegentlich eine Verbindung von Gips und anderem Material an, die er nicht verriet, dem Bild wollte er eine geheimnisvolle Stofflichkeit geben, auch verband er die Ölfarbe mit Sand, wie dies bisweilen noch Braque tat, um die Farbe körniger zu machen

Besonders von Sammlern gesucht sind die Landschaften seiner weißen Zeit Die weißen Kathedralen schimmern, und welche Farbigkeit bricht aus seinem Weiß! Unmöglich, die farbige Abstufung einer Mauer Utrillos zu beschreiben Diese Häuser und Straßen, getreulich abgebildet, zeigen Phantastie und einen feinen, allerdings kaum neuen Lyrismus

Man hüte sich, Utrillo mit den Impressionisten zusammenzuwerfen Die Wirkungen holt er gerade aus der Gleichung der Lokalfarben hervor, er selbst weiß sich seit 1907 vom Einfluß der Impressionisten Pissarro und Sisley völlig frei, eine Sache, die ihm ein kompetenter Mann, der Utrillo bewunderte, bestätigt hat, nämlich eben Pissarro Nach der ruhmreichen weißen Zeit, während der Utrillo Erhebliches an Abstufung und gleichzeitiger Feste der Farbe gelang, wo er ohne irgendwelche Phantasmen verklarte Landschaften malte, ging Utrillo zu einem reichen Kolorismus über In diesen weißen Bildern erschwimmte Weiß den „basso continuo“, bestimmte das Maß der Farben Später verbirgt Utrillo den Tenor seiner Farbe, kaum eine Farbe herrscht vor, verwebt sind sie alle Ich kenne aus dieser Zeit z B eine Darstellung des Moulin de Sanois (Abb 260), die wie noch andere Bilder Utrillos furchtlos neben vortreffliche Landschaften alter Meister gestellt werden darf

Wir verbergen nicht die Ungleichheit des Schaffens Utrillos, die gewissenlose Falscher locken konnte, oftens besiegt das Motivische die malerische Deutung, die Farbdecke absorbiert nicht den allzu vorgeformten Anlaß, der die Erfindung notwendig begrenzt, man bleibt allzusehr im Motiv stecken, die formale Aktion des Künstlers ist dann zu dünn, die Bilder zeigen pittoreskes Fragment, da nur ein formaler Teilvorgang durchgeführt ist, die Bildstruktur allzusehr dem Motiv überlassen blieb und passives Erinnern eher lahmt. Trotz des geschlossenen Motivs stehen mitunter Fragmente, das Malerische beglich kaum den Inhalt.

Man darf vielleicht sagen, daß die Struktur in Utrillos Bildern allzu gedachtnishaft anmutet, das Portratmäßige die malerische Erfindung beengt, so daß die Natur dieses Malers wie tragisch überfallene, vorbestimmte Fatalität erscheint. Man verspürt kaum den Kampf zwischen Motiv und Imagination, so ist Folge überreizter Empfindsamkeit eine Genialität des Sachlichen, man mag sich des wahnsinnigen Meryon erinnern. Dieser Mensch, jedem Blick geöffnet, widersteht nicht und läßt sich malend durch das Motiv besiegen. So sind die Bilder des kranken Utrillo geradezu Niederlagen der menschlichen Freiheit, und ihre Gewalt beruht in etwas wie Mangel an bestimmender Person. Gerade aus diesem Mangel, der bei Utrillo zur abbildenden Genialität wird, mögen ihm volkstümlicher Ruhm und breite Wohlgefallen der Bürger erwachsen sein. An jeder Stelle tritt das Sachliche hervor, und Form ist mit gegebenen gegenständlichen Teilen identisch. So bedarf es kaum formaler Bemühung, dieser Bilder froh zu werden. Und doch beruht diese Sachlichkeit wie bei Meryon auf nachgiebiger Halluzination des Kranken, der von den Dingen überrannt wird und wie Spott will es erscheinen, daß nur der Kranke das „normale“ Bild dem Bürger zu retten vermochte, die vertraute „Wirklichkeit“ durch den überwältigenden Neurastheniker wieder entdeckt wurde, der das übliche optische Exempel haltlos anerkennt und es angstlich befolgt. Es ist bezeichnend, daß dieser Maler kaum Lebendiges darzustellen wagte, hier hatte man den Kampf mit dem Objekt gegen den Anspruch persönlicher Form im wortlichsten Sinne kaum vermeiden können. Platzangstlich verschließt man sich in die Stadt, hält sich an Wänden und Treppengelandern, Natur ist ihm, wenn von Architektur beherrscht, möglich, die ihm den Blick leitet und stützt. Pedanterie des Kranken, der die ungesicherte Unordnung der Natur kaum erträgt und aus Krankheit die gewisse Geometrie bezirkter Städte liebt. Man ist präzise aus Schreck vor dem Wandelbaren, dem Allzureichen, das die verengte Überempfindsamkeit des Kranken zu sprengen droht. Man fluchtet in einsame Straße, zu verstorbenen Kirchen, die kaum noch Gehäuse gemeinsamen Wunders sind. Man spielt allein im Baukasten der Stadt mit Würfel, Rechteck, setzt Fenster ein, deckt Dächer und schließt die Türen. Dieser Sensitive zeigt das Zweierlei von Künstler und Maler, zu diesem genügt darstellende Sensibilität, um Künstler zu sein, muß man innere, freie Form besitzen, die durch das nur malende Talent nie beglichen wird.

So ist in Utrillo die farbige Sensibilität stärker als die von den Dingen erborgte Form

Solcher Mangel an gestaltender Freiheit setzt den automatischen Widerstand gegen formale Revolte und freie Selbstheit, man senkt seine geangstigte Kraft in sicheres Abbilden, und der Kranke nähert sich dem stupid wiederholenden Bürger, der kaum formende Kräfte besitzt, tragische Volkstumlichkeit Dies macht das Besondere Utrilloschen Ruhmes aus, den der Zollner Rousseau kaum gewinnen wird

In diesem angstvoll Sensitiven produziert Paris, das ihm in die Augen greift das Objekt wird im Schwachen schöpferisch Welch bitteren Sinn gewinnt hier das Schlagwort der neuen Sachlichkeit, die den Saufen qualend beherrscht Hier brullen nicht sächsisch-florentinische Knause von links Dieser halluzinative Zwang, die Dinge nach ihrem Willen zu sehen und abzubilden, schafft das Tragische, Hilflose der Bilder Utrillos, des Gefangenen vorgeformter Schöpfung, den die Dinge bestimmen und kopfen Aus bitterer Angst muß man die Identität von Person und Dingen anerkennen, deren Gesicht man nicht entrinnen kann

Darf ich noch einiges hinzufügen, das späteren Anekdotenschreibern erwünscht sein mag Ein Teil der Bilder Utrillos ist nach Postkarten gemalt Oft des Nachts bei einer kleinen Petroleumlampe in einer engen schlauchartigen Kammer oder irgendeinem Hotelzimmerchen Utrillo verläßt jetzt kaum noch seine Wohnung, und so fertigt er Landschaften, die er nie anders als auf kleinen, billigen Ansichtspostkarten gesehen hat Picasso, der viel des Nachts malt, sagte einmal „Ich brauche nicht die Sonne, ich stehle mir das Licht“ So bildet der Realist Utrillo die Landschaften Frankreichs

Im Schaffen Derains trafen wir andringende Entscheidung, es erhob sich die Frage, ob Gegenstände abgebildet werden sollen oder ein freier Bildgegenstand zu erfinden sei, ob Geschichte der Form varnierendes Wiederholen bedeute, wozu der Künstler fatal verurteilt bleibe, Kunst ein verheiligtter Konservatismus und das schöpferische Moment von Beginn an begrenzt sei. Stellt Geschichte, als Kontinuum von Wiederholung gefaßt, nicht die Schöpfung in Frage — ist Kostbarkeit der Tradition nicht gerade Rettungsgürtel der Unschöpferischen? Wiederholung oder Erfindung — man wollte sich entscheiden. Wo war eine Kultur, die zu selbstverständlicher Übereinkunft hatte verpflichten können? Die Konventionen, die man besaß, waren technische Angelegenheit der Spezialisten. Was wollte all dies heißen — Gegenstände abbilden, es gab hierzu nicht ein Gesetz, sondern, wenn man genau hinsah, tausend verschiedene Möglichkeiten. Kunstgesetze waren nachträgliche Konstruktionen und galten kaum für den nächsten Fall, sie waren auf blinde Monotonie der Schreiber zugeschnitten. Wo fand man die gerühmten Gesetze begründet? — weder im Leonardo noch im Poussin. Kunstwerke sind komplex empfangen, in langwierigem, zwischen Gedächtnis und Erneuern pendelndem Experiment verwirklicht, das Verbergen der Methode gehört geradezu zum Kunstwerk, so daß kaum eindeutige Gesetze auffindbar sind, zumal es das Kunstwerk kennzeichnet, daß es als Einzelnes voll gilt und nichts Übergeordnetes seinen höchsten Wert konkreter Geltung berührt. Die ganze Ästhetik war vielleicht ein verzweifelter Versuch, einer mißglückten Art sparliche Nahrung zu gewahren. Ist Tradition der Kunst Wiederholung, so bewirkt sie gleichzeitig nachahmende Verblödung. Ist Kunst so heilig, daß sie dauernd in ihren anerkannten Beständen zu erhalten ist? Man zuckte nicht, wenn Millionen getötet wurden, warum also Geschrei, wenn einmal Kunst in Frage gestellt wird! Daß Corot, Renoir oder Cézanne gute Bilder malten, weiß jeder Dienstmann — oder kann es wissen beiartigem Einkommen und genügend freier Zeit. Doch wie, wenn diese Dinge eines Tages belanglos waren? Man halt dies für verbrecherisch, idiotisch und für Sünde am heiligen Geist sämtlicher Reporter.

Kunst wird von solchen angehummelt, die beziehungs- und hilflos fragwürdiger Autorität preisgegeben sind, wer sich ernsthafter mit ihr beschäftigt, kennt bei einiger Offenheit ihre oft geradezu kindische Wirkungslosigkeit, so daß zu verwundern ist, wie eine Anzahl kraftiger Menschen von nicht exorbitanter Dummheit immer noch Kunst zu erzeugen versucht. Im allgemeinen schätzt man Kunst, da solche Wertung zu nichts bindet.

Man ist aus einem Übermaß von Alexandrinismus heraus der Geschichte als Stetigkeit und peinlicher Wiederholung müde geworden. Geschichte und Überlieferung leben von sprunghaften Intervallen, kraft derer sich individuelle Gruppen gegen andere stellen, die Überlieferung lebt nicht von peinlicher Nachahmung, dem Ähnlichen, sondern dem Gespanntsein des Verschiedenen, das mit wachsendem Abstand vereinheitlicht wird. Anschauung ist nicht nur stabiles Material übergeordneter Kräfte und Bezirke, denen sie umwandelbar zur Verfügung steht, nicht nur Gedächtnis des Gegebenen, sondern in der Kunst, wo sie zum Selbständigen gesteigert wird, versucht man sie, die sonst der Reflexion als willig Unveränderliches dienen soll, abzuwandern, denn hier ist jene selbst das produktive Moment. In die Anschauung wird schöpferische Freiheit gelegt, und ihre konventionelle Bestimmung, die sie zu dienendem Mittel bequemt, wird durchbrochen. Allerdings — dem Maler oder Bildhauer verbrauchen sich Anschauung und Formen rascher, da er sich hierin selber zeigt und hierin sich sein schöpferisches Tun bewegt. So wird Malen oder Bilden nötig zu Kritik an Anschauung, und dies Verhalten ist Reflexion, ohne daß eigentliche Begriffe auftreten müssen. Sinnlichkeit ist eben nicht das beschränkt gleiche Material, das nur von begrifflicher Deutung umgewertet wird, Anschauung und Sehen ändern und verbrauchen sich, und optische Unzufriedenheit zwingt zur Abänderung, gleichgültig, ob die überkommene Anschauung hierbei außer acht gelassen wird, denn nicht um Abbilden, sondern Bilden geht es.

Hier wird von Ängstlichen die Barrikade des festen, angeblich immer gleichen Gegenstandes vor das Bild gerückt und durch eine Metaphysik des Starren verheißt. Was alles gedächtnismaßig, vital Nutzliches ihm einwohnt, soll gewahrt bleiben, und allzu rasch droht man mit dem Schlagwort „Deformation“, sich ängstigend, da sich die Folge der Nutzlichkeitsmomente im Bilderfassen verflüchtigt. Das peinlich Halbe des naturalisierenden Bildes zeigt immer auf den mannigfaltigeren Gegenstand hin, an dem das Abbild zum unzulänglichen Fragment verarrmt. Man übersieht hierbei die notwendige Diskrepanz zwischen Gestalt und Gegenstand, die nur gemildert ist, wenn dem Gegenstand bereits Bildwerte eingesehen sind und sich die Bildform allgemeiner Anschauung wieder verbunden hat. Die vorhandenen Gegenstandsformen gelten, da sie im Taglichen als Handlungssignale, Reize und Zwecke dienen und so von allen benutzt werden, für heilig und unumgänglich, wie jedes entschiedene Andersgestalten, so folgerichtig und nötig es sein mag, als fremdartig und unheilvoll abgelehnt wird. Formerlebnis ist gerade Kritik am Gegenstand, die bis zu dessen Vernichtung führen kann. Man zerfällt mit dem Objekt als dem Träger der Konventionen, dem Suggestionzentrum geschichtlich gewordener Form. Damit Neues entstehe, ist mehr vonnoten als individuelles Stufen. Wir wissen, daß bewußt oder geradehin die Frage des Neuen von den meisten leichtfertig bejaht oder verneint wird. Man kann jeden Komplex der Dinge so lange begrifflich verallgemeinern, bis man zu

einer Art Gesetzmäßigkeit gelangt, zu einfachen, allgemeinen Elementen. Es ist nur die Frage, ob dann noch das Eigentümliche bewahrt blieb, auf der anderen Seite krampfen sich unmögliche Rebellen jeder Stunde an eine Nuancen- oder Interpretationsverschiebung, die morgen unbeachtet eingeordnet oder vergessen ist. Die Revolte — und oft die bewußte — ist Grundzug heutiger Kunst. gleichzeitig ist sie von Akademismus durchdrungen, der bald Fanatismus des neuen Empfindens, bald Reagieren gegen den zu schmalen Komplex eigenen Erfindens bezeugt. Eine fast überraschend logische Abwandlung der Bildauffassung seit dem Impressionismus ist festzustellen. Von Motiv und Sensation geht es über ein Verbinden von Tektonik und Gegenstand zur frei konzipierten Gestalt und bis zur Ausschaltung des Motivs. Ein konsequenter Vorgang, der leicht zur Behauptung geschichtlicher Gesetzmäßigkeit verlockte. Von der Sensation, der passiven Impression, die sich mit einer Technik begnügt, die allerdings voll artistischer Willkür und wirklichkeitsfremder Optik steckt, gelangt man zum freien Gestaltungsakt.

Im ganzen Trieb ist eine Auflehnung gegen antike Auffassung, welche die Renaissance beherrscht, zu spüren. Man sucht neue Bindung und da man rasch zu verbindlicher Form gelangen will, kehren Verzagende oder Komplizierte immer wieder zum Alten zurück. Natur ist fast ein spezielles Phänomen geworden, in dem immer dichtere Regelmäßigkeit, vollkommenerer Wiederholung gefunden wird. Hiergegen straubt man sich, umgeben von städtischer konstruktiver Kultur, von gestalteten und erfundenen Dingen. Hiergegen steht Natur konservativ, und die Landschaft ist idyllischer, lassiger Sentimentalität genahert. Man entdeckt, daß der Gegenstand Knotenstation von Funktionen ist, Ergebnis auch subjektiven Tuns, daß seine Starrheit vor allem von sprachlicher Gewohnung bewirkt wird und von dem Wunsch, recht leichte — das ist konforme — Handlungen zu ermöglichen, also eine Angelegenheit biologischen Gedächtnisses.

Doch der Künstler will sich nicht im Gegebenen ausdrücken, er fordert Gestalt, abgetrennt von den mannigfachen Deutungen überkommenen Gegenstandes. So errichtet er in geschlossenem Bezirk den Bildkörper, abgesondert vom irgendwie deutbaren Gegenstand, gegen Wahrnehmen stellt er subjektive Schau. Form ist nicht mehr Ausgleich oder Weglassen widerstrebender Teile aufgenommenen Motivs, Ausgleich zeitlich getrennter Wahrnehmungsteile, sondern Herrschaft des subjektiven Aktes. In ihm liegt, als dem Schöpferischen, das Entscheidende des Sehaktes und so meidet man das Vorbestimmte des Gegebenen. Man verwechsle solch Subjektives nicht mit anarchischem Individualismus, denn gerade das Subjektive ist Träger von Gesetzmäßigkeit, wenn auch immer das Subjekt zunächst in entdeckender Leistung sie umzustößen scheint. Da man vom Subjektiven ausgeht, ist eine Mehrzahl formalen Ausdrucks möglich, je nachdem Elemente als Ausgangspunkt benutzt werden. Dies subjektive Schauen wird zunächst kaum vom Gegenstand durchbrochen, denn es handelt sich darum, den Sehakt einheit

lich innerhalb der Konzeption und somit auch total verlaufen zu lassen. Der Vergleich mit dem wechselreichen Gegenstand der Wirklichkeit fällt hier fort, Isoliertheit und somit Totalität des Bildes werden gewahrt, da der Vergleich mit dem Motiv unmöglich ist, denn man versucht mehr als farbige Deuten und anderes als Ausgleich oder Typisieren des Gegebenen. So wird auch auf den Betrachter rein formal gewirkt. Etwas anderes ist es, ob solches Sehen allmählich dem Gegenstand oder dieser subjektiver Form angepaßt wird.

Man bezeichnete solche Gestimmtheit oft als ein Suchen nach einem mystischen Absoluten, während andere hier eine Leidenschaft abstrakten Rechnens tadelten. Das Seherlebnis, das hier geschildert wird, ist voller Präzision des subjektiven Bildens, das oft unkontrolliert erlebt wird. Der Weg vom Subjekt zur Gestalt ist unmittelbarer geworden, da ein Konzeptionsgegenstand gefunden ist, der vom Motiv kaum durchbrochen ist. Man bleibt lediglich innerhalb der Formbedingungen der Bildfläche, der individuelle Gegenstand wird dem Bildkörper geopfert, jedoch bleibt es nicht bei einer Gegenstandsvernichtung, der Flucht vor der Mnemotechnik der Zivilisation oder des praktisch Notwendigen, sondern dies so oft vollgeheimniste Sehen wird klargelegt, indem Subjekt und Bild Konzeption und Verwirklichung nicht durch den Vergleich mit einem bestimmenden Motiv getrennt werden. Bildraum und ihm eingepaßter Bildkörper werden als Phänomen für sich bearbeitet. Der Flächenbildkörper wird gegen den konventionellen vermischten Gegenstand abgegrenzt. Von einem Absoluten oder mystischer Leere mag hier nicht gesprochen werden, wo gerade das subjektiv funktionelle Sehen hervorgehoben ist und somit der Glaube an starre Allgemeinheit des Sehens gelehrt und der gesonderte Wirklichkeitscharakter des subjektiv Formalen herausgehoben wird. Der Weg zieht also von der Wahrnehmung des Motivs und dessen technischer Deutung, überwuchernder Stilisierung (van Gogh, Gauguin) über den Ausgleich zwischen Tektonik und geschlossenem Gegenstand (Cézanne, Derain) zur uneingeschränkten Diktatur des isoliert Bildformalen.

Vorbedingung zu diesem ist eine Anschauung, die völlig aus dem Sehen abgeleitet wird — nicht aus dessen Gegenständen —, das eine normal geschlossene Raumauffassung vermittelt, die allein durch die Bildmittel bedingt ist und somit das vorstellende Sehen und den zweidimensionalen Flächencharakter voraussetzt. Man geht nicht von einem überkommenen Sein aus, zumal jede Rekonstruktion vergeblich, die Deformation gerade durch naturalistisches Sehen bedingt ist. Man verzichtet auf Rekonstruktionen des stets Veränderlichen, betont die Gestaltung subjektiven Vorstellens, deutet eigene Bewegungsvorstellungen, Verzicht auf Verifikation des Bildes beginnt, und der Betrachter wird durch die Bildwirkung gegen seine sonstige Erfahrung isoliert. Das Wiedererkennen, also der Vergleich mit dem bekannten Gegenstand, erhält anderen Sinn. Man hat nur einen bildmäßigen Tisch oder

Menschen vor sich Die Impressionisten hatten trotz ihrer wirklichkeitsfremden flächigen Zerlegung die Gegenstandsformung stark dem Motiv überlassen Nun scheidet man zwischen Gestalt und Gegenstand und sucht eine Durchkonstruktion vermittelt zweidimensionaler Anschauung in der die Tiefenerfahrungen zu einem Nebeneinander flächig abgebrochener Gegenstandszeichen gestaltet werden Je stärker die subjektive Bildanschauung differenziert und durchgeführt wird, um so entschiedener entsteht ein Bildkörper, der die Erbschaft vermischten Sehens ausschließt, um so starker wächst formale Willkür an Man lehnt sich gegen übliches Vermischen von Bildkörper und Gegenstand auf Gewiß sind Bildformen irgendwie im Gegenstand angedeutet, doch werden sie verselbständigt, so daß das Motiv im Bilde leise mitklingt, denn nicht irgendein Moment, wie Licht oder farbige Gliederung, wird versucht, sondern eine umschließende Bildraumerfahrung, d h striktes Einordnen subjektiver Bewegungsvorstellungen in ein Zweidimensionales Nicht die Erregtheit durch die Bewegung der Dinge entscheidet, sondern die Richtungsmannigfaltigkeit des bewegten eigenen Sehens Statt einer Gruppe bewegter Dinge gibt man die zweidimensionale Simultangruppe eigener Bewegungsvorstellungen, wobei das Moment des stereometrischen Tiefenkörpers, der Augentauschung, vermieden wird Das Bild sagt nur soviel über Gegenstände aus, wie sie zweidimensionale Gestalt enthalten d h bildformale Kräfte Vielleicht setzt sich diese Konzeption durch, so daß später Gegenstand und Gestalt angenähert erscheinen Man begnüge sich, daß der heutige von städtischer Konstruktion erfüllte Mensch, soweit er entdeckt, zunächst die gegebenen Gebilde ausscheidet und damit die herkömmlichen Darstellungsmittel zerstört Die Trennung praktischer Wahrnehmung von formalem Schauen ist Grundbedingung der Kunst

Gegen die mannigfaltige Natur- und Gegenstandserfahrung stellt sich trotz allen Beschreibens die wissenschaftliche Formulierung, d h das Betonen der wiederkehrenden Momente, die unser Bedürfnis nach Stabilität befriedigen Dem entspricht ein Hervorheben des subjektiv formalen Sehens, Wissenschaft beschränkt sich ja auch nicht auf Beschreiben, sondern hebt die subjektiv wichtigen Elemente heraus und ändert das Naturbild, indem es diesen menschlichen Gestaltungskräften anpaßt Nicht die Natur braucht Physik oder Geometrie, sondern wir schaffen ein uns bequemes Schema, damit jene uns eigenes Erlebnis sei und wir mit erweiterter Voraussicht handeln können, indem wir unsere Erfahrung, die uns gemäßen Formen, gestalten Auf der einen Seite wird Natur so zu einem gesetzmäßig vorbestimmten Mechanismus, der kaum Freiheit verstattet, wir werden die Gefangenen der von uns gefundenen Gesetze, auf der andern Seite wird sie ein subjektives Phänomen, dessen Stetigkeit von der Technik der Gesetze mitbedingt ist Neben diese subjektive Konvention wird ein artistisches Phänomen von Bildgestalt gesetzt, das uns gleichzeitig der Naturbestimmtheit auf Augenblicke entreißt, indem wir das Ereignis subjektiver Schöpfung bewußt erleben Der Kubist

wählt aus der Erfahrung die tatsächlichen Momente subjektiver, zweidimensionaler Erfahrung er scheidet Tastvorstellungen oder Erinnerungen aus und gewinnt eine Form die gesondert neben andern Erfahrungsphanomenen besteht War die Natur vor das Bild gestellt worden so zieht man sich hier auf das Bild zurück Man verzichtet zunächst im Gegensatz zum Wissenschaftler auf Verifizierung das ist Beziehung zwischen Gestalt und Gegenstand, das einzelne Bild gilt für sich Kunst wird hier nur subjektiv formale Aufgabe Aufzeichnen eigener Konzeption, ein asketisches Bekenntnis

Das gegebene Sein, die Natur, wird aus dem Bildprozeß geschieden leise klingt sie am Beginn und Ende, betont wird hingegen das subjektive Erlebnis die formale Vorstellung, die das Bild bestimmt Zeigt solcher Vorgang Differenzieren von Natur und Kunst, von Allgemeinvorstellung und Bildform? Doch steckt in solch subjektiven Prozessen, in denen sich das spezifisch Menschliche — man möchte es das Lyrische nennen — ausspricht, dermaßen Gultiges, daß es zu kollektiven Bildungen, zur Gruppe anreizt Der Weg von Konzeption zur Gestalt wird kaum von Beobachtung durchbrochen, Schulderung und Ähnlichkeit in denen sich der Künstler der Natur und ihrer intimen Beobachtung hingibt, fallen weg Eine Durchkonstruktion wird versucht, in der sich die Teile ohne Rücksicht auf gegenständliche Assoziation auswagen, wie vorher ein selbständiges, farbiges Gleichgewicht gefunden war Doch anderes wird versucht als farbiges Bewegen oder Teilen der Bildfläche eine vollige Gestaltung des dreidimensionalen Erlebens in eine tektonisch zweidimensionale Konzeption unter Ausschaltung der Tiefenachsbildung, denn der Naturalismus folgte aus der Bildung des bildfremden Tiefenerlebnisses, letzte Konsequenz war die plastische Malerei der Hochrenaissance, die fast körperlich Abtastbares wiederzugeben versuchte Der Impressionist lehnte sich mit seiner technischen Abkürzung bereits gegen dies nachahmende Surrogat auf, bei den Kubisten finden wir tektonisches Gliedern und Abbrechen des Gegenstandes zugunsten reinerer Flächenhaftigkeit Die formale Konstruktion entfernt sich gänzlich vom Gegenstand als organischem oder nutzbarem Objekt, zweifellos werden zunächst die üblichen notwendigen Bedürfnisse, die jede Durchbrechung nachahmender Übereinkunft beschwert, enttauscht Jede Raumbildung scheint zunächst die durch das Leben bedingte Orientierung zu beunruhigen oder leise zu gefährden, die Voraussicht auf ein gleiches Morgen wird bedroht und die Lebenssicherheit zunächst vermindert Hieraus spricht Isolierung von Künstler und Bild, Folge eines jeden formalen Artismus Man liebt das Leben als Wiederholung, als Tautologie, und wehrt sich gegen geringe Abänderungen Zumal mögen neue Raumorientierungen, selbst nur zweidimensional — also gedachtnismaßig bequem — ausgedrückt, beunruhigen, man kennt sich im Gewohnten nicht aus und glaubt sich zunächst verirrt Der bekannte Gegenstand enthält die gewohnten Eigenschaften so daß man ihn für die Kunst zu primärer Geltung erhob, muhsam hatte man ihm Tiefe und lebendig freundliche

Bewegtheit erarbeitet Mit den Kubisten beginnt die Einsicht, daß der Gegenstand, der dank seiner praktischen Anwendbarkeit vererbte Formsuggestionen enthält, dem subjektiven Sehen unterworfen werden müsse und der zwei-dimensionalen Bildfläche restlos anzupassen sei

Die Loslösung vom Überkommenen bildet sich bei den Kubisten allmählich, je konsequenter das Flachentektonische durchgeführt wurde, um so mehr entfernte man sich vom gewohnten Gegenstand, um so leiser klang dieser an Hier erwies sich die Grenze zwischen Stilisierung und Stil Die meisten benutzten den Kubismus sentimental, eine empfundene Form (Expression) wurde kubisch — fast paradox — verstrengt, man wollte kitschender Duselei Gerüste bauen, Literatur und Seelenbetrieb sollten quadernd monumenten Solch literarisches Vermischen berührt nicht die Malerei der Braque und Picasso und vermag sie nicht zu kompromittieren

Der Sinn des Kubismus Verformung des dreidimensionalen Bewegungserlebnisses in zweidimensionale Form, ohne daß die Tiefe oder die Modellierung illusionstechnisch nachgebildet wird, während die Tiefendimension, d. h. die Bewegungsvorstellungen, und das Gesamt des Erinnerungsfunktionalen durchaus dargestellt werden, an die Stelle der bewegten Tiefenansicht, einer zeitgedrangten Bewegungsvorstellung, tritt ein Nebeneinander zweidimensionaler Formen, die dermaßen geordnet sind daß unter Beibehaltung der Grundfläche die konstruktiven Bildteile im Zweidimensionalen die verschiedenen Ansichten eines Körpers, sein Volumen, ausgestalten und daß somit die Erinnerungsdimension, die gerade das Volumen festhält, verformt wird, ohne daß die Bildfläche illusionistisch durchbrochen wird Der Kubismus ist also gerade dekorativer Ornamentik entgegengesetzt, Fauves oder Expressionisten verallgemeinern oder abbilden die zweidimensionale Farbsensation unter Ausschaltung der raum- und körperbildenden Momente, man kommt von zweidimensionaler Sensation zu zweidimensionaler Darstellung, während die Kubisten gerade das Volumen mit flachenhaftem, jedoch nicht nachahmendem oder modellierendem Mittel verformen Fauves und Expressionisten scheiden lebendigste Erlebnisse aus, sie stilisieren oder abbilden eine zu enge Sensation, der Kubist setzt den entscheidenden Raumerlebnissen eine vollige Formvorstellung entgegen Die schmale unmittelbare Sensation der Fauves weist auf das vollige Motiv zurück, der Kubismus gewinnt sich seine Volligkeit und Unabhängigkeit, indem die Erfahrung durch umfassende Äquivalente ausgeschaltet wird, hierin beruht seine bildkonstruktive Freiheit Man wird vom Motiv unabhängig, da man das Bestimmende zunächst, die räumliche, gegenstandbildende Erinnerungsdimension, darstellt, von hier aus gibt man dann Gegenstandsanzweisungen, ohne in Naturalismus zu geraten, da — das Raumkonstruktive bleibt Voraussetzung des Gegenstandes — der Gegenstand aus dem Raumstruktiven sich bildet und nicht jenes beherrscht Tiefe oder flachenhafte Erinnerungsdimension ist eben ein umfassendes Erlebnis, das wir der Erfahrung eigener Bewegung entschiedener als der Tiefensuggestion

des einzelnen Motivs verdanken, diese Bewegungsvorstellung, deren erster Leiter unser Körper, deren Signale und Symptome Gegenstände sind, wird gemäß unserem Erleben zweidimensional gestaltet. Da von einem autonomen Flächenbild und dessen selbständiger formaler Ordnung, jedoch nicht von vorherrschendem Motiv ausgegangen wird, setzt man an Stelle der abgebildeten Dinge und deren nutzorganischer Eigenschaftsfolge das Nebeneinander flachenhafter Konzeption, das unsere dreidimensionalen Bewegungsvorstellungen bewahrt, d. h. die Vorstellungen der zeitlich getrennten Bewegungen um den Gegenstand herum werden in ein Nebeneinander verdichtet, das die Funktion bewahrt, indem dies „Simultane“ die verschiedenen entgegengesetzten Ansichten in eine freie zweidimensionale Formfolge verarbeitet.

So ist man von der impressionistischen Vorherrschaft des Lichtes und Analyse der Farbe zur Raumdominanz gedrungen, dies Raumerleben ist grundlegend. Im allgemeinen wird die Tasterfahrung zu einer Gegenstandsvorstellung gesammelt, die eine große und verständliche Zahl von Handlungen gewährt, letzteres ist möglich wenn man die konstanten Eigenschaften des Gegenstandes d. h. die häufigst angetroffenen Merkmale, verknüpft, da diese am häufigsten Erlebnisse und Handlungen auslösen werden. Diese oft und von vielen angetroffenen Merkmale, die auf verschiedenartige Handlungs- und Vorstellungsreihen bezogen werden können, geben die Vorstellung eines unabhängigen Gegenstandes, der, zumal er auch Merkmal der Handlungen anderer ist, sich von meinen Erlebnissen freimacht. So gelangt man zum Glauben, diesen Gegenstand müsse man als Unabänderliches abbilden. Schon die Impressionisten führten eine Gegenstandsgenetik ein und wählten geradezu willkürlich das Licht, ein Funktionelles, als das Gegenstandsbildende. Damit war die Unabhängigkeit des Objekts zerstört, und dies wurde Merkmal einer Sensation. Die Kubisten konkretisieren die voluminösen Bewegungsvorstellungen zu Gegenständen, also die raumstruktiven Momente werden zur Gegenstandsbildung benutzt. Das Sehen ist somit aktiviert zugunsten des Sehenden, indem der Gegenstand zum Symptom des Sehens dynamisiert wird, der Raum wird gerade Aufgabe des subjektiven Schaffens, d. h. er wird artistisch mit bildeigenen Mitteln erzeugt, und der Gegenstand ist Ergebnis dieses Vorganges und wird nur im Verlauf der subjektiv funktionalen Schöpfung gewertet. Dies subjektiv formale Erlebnis ist unmittelbares Ereignis und darum seltener kontrolliert als der übliche selbständige und unfunktionelle Gegenstand der in naiver Isoherung wahrgenommen wird. Diese subjektive Tätigkeit wird naturgemäß zunehmend bereichert, so daß ihr gegenständliches Ergebnis später starker verwoben erscheint, man gestaltet immer reichere Momente, so daß ein Ausgleich zwischen subjektiver Vorstellung und Gegenstand zustande zu kommen scheint. Der Kubismus ist Beispiel eines subjektiven Realismus, d. h. die unmittelbaren Erlebnisse des Subjekts, seine Raumvorstellungen werden zu Gegenständen individualisiert, wir kontrollierten solch subjektives Erlebnis starker,

wenn wir nicht von uns fort durch die Gegenstände hindurch in unsere Handlung eilen, d. h. Gegenstände summarisch als Handlungssignale, Mittel und Zwecke erleben. Im Kubismus werden die konstruktiven Raummomente gezeigt, wodurch Gegenstände bildmäßig, d. i. zweidimensional erzeugt werden. Man wendet hier vielleicht ein, man sahe nicht so, zunächst sieht man auch nicht in Wirklichkeit rein optisch direkt, sondern verbindet schnell mit irgendeinem bekannten optischen Reiz eine summierte Erinnerungsvorstellung, die den genetischen Reiz durch ein angeblich bleibendes und umfassendes Bild verdeckt. Wir verbergen uns, daß diese Gedächtnisvorstellung ein Ausgleich zeitlich wie optisch (qualitativ) verschiedener Handlungen ist und diese Vorstellung von Dauer zu sein scheint, weil sie als Latentes, Mechanisiertes und ziemlich Unspezifisches — die Spezifikation erfolgt durch das Zusammenreffen der Erinnerungsvorstellung mit dem einzelnen Reiz — eher dem Funktionellen nur beigemischt wird. Man sieht der Handlung zugewandt, und in dies Sehen mengen sich Vorstellungen, Empfindungen, Erinnerungen, vor allem ist es durch praktische Momente bestimmt. Etwas anderes ist es jedoch, wenn ein Gegenstand als Zweidimensionales rein optisch vorgestellt wird und in diese Konzeption die Erinnerungsmomente des dreidimensionalen Erlebens einbezogen werden, ohne daß die Voraussetzung des Darstellens die Fläche, zugunsten einer Nachahmung gänzlich anders gearteten Erfahrens durchbrochen wird. Von Deformation kann nur sprechen, wer Nachahmung für Aufgabe der Kunst erklärt und zugleich beweist, daß diese Nachahmung erreichbar ist. Dieser Mann mag sich befriedigt in Panoptiken ergehen und das subjektive Erfinden verbieten. Die Verschiedenheit künstlerischen Sehens und der undeutlichen — teils praktischen daneben wissenschaftlichen — Konvention, die man Natur nennt, ist offenbar, Kunst ist nur ein Phänomen, jedoch selbständig neben jedem anderen und so auch neben anderen Überkünften, die gerade infolge der Selbständigkeit der Kunst von dieser abgeändert werden. Vollendete Nachahmung setzt stetig gleiche Bedingungen voraus. Nachahmung als Tendenz, also Abbild, wird zweifellos erfolgreicher vom photographischen Apparat geleistet. Sobald man jedoch die Darstellung als formale Deutung bezeichnet, ist kein Grund erkennbar, warum der Kubismus abgelehnt werden sollte, da er entscheidende Seherlebnisse darstellt.

Der Kubist geht vom Urphänomen der Fläche aus und will, unter möglichst strenger Bewahrung ihrer Eigenschaften, Volumen, d. h. verschiedene Bewegungsvorstellungen, wiedergeben, indem das vorgestellte Korperganze in verschiedene Flachenteile formal zweckmäßig gebrochen wird. Die Vorstellung des Korperganzen entsteht zunächst aus der Erfahrung vom eigenen Körper und dann aus einem Beziehen verschiedener optischer Erfahrungen auf ein praktisches Moment, nämlich daß diese verschiedenen Ansichten jeweils auf gleiche oder ähnliche Handlungen bezogen werden, abgesehen von den Hilfen anderer Sinneswerkzeuge und der vereinheitlichenden Sprache. Die Vorstellung des Korperganzen ist also aus sprunghaft diskrepanten Handlungen

gebildet die von zahlreichen optischen Momenten durchdrungen sind Diese diskrepanten Handlungen enthalten die Richtungs- und Teilkontraste, und der Gegenstand wird aus einem Erlebnis verschiedener Ansichten oder Bewegungsvorstellungen gebildet, die erinnerungsmaÙig zu einem Ganzen verknüpft werden Die verschiedenen Bewegungsvorstellungen und Bewegungskontraste werden flachenhaft gewahrt, indem die gegensatzreiche Vielheit der Bewegungsvorstellungen, flächenhaft zerlegt, nebeneinander gesetzt und durch die formale Verwandtschaft des Darstellungsmittels verschmolzen wird Hiermit mag die frühere Verwendung der Kuben gedeutet sein, die eine Form einheit und gleichzeitig einen Reichtum von Richtungskontrasten gewähren

Frühere Mittel zur Deutung des Volumens waren Perspektive, Modellierung und varierende Gruppe Mit der perspektivischen Darstellung macht man sich von der Grundfläche unabhängig, man will zeigen, wie Natur voller Mathematik ist und jeder Punkt des Raumes harmonisch im Gesetz steht Die Welt, die weit ausgeatmet mit Handlung erfüllt ist, wird auf den ruhenden Beobachter bezogen, vor dem ein geordneter Kosmos gebreitet liegt Landschaft und Figur sind von einem ruhenden Beobachter gesehen, der sich an der Bewegung der Dinge ergötzt, die trotz eilendem Getriebe nicht verharren der Gesetzmäßigkeit entfliehen Die Malfläche wird dem gesteigerten Körper- und Weltengefühl geopfert, ein Lebensgefühl, das zu harmonischem Realismus führt Man gibt ein Tiefenkontinuum, das geradlinig auf ruhenden Achsen läuft, man bereichert die vereinheltlichte Tiefensicht des ruhenden Beschauers durch mannigfaltig bewegte Gruppe Die Ansichten wechseln hier infolge der verschiedenen Bewegungen der Objekte und gewähren durch die Bewegungsvarianten, die Richtungs und Massenkontraste, im Tiefenraum ein rundes Ganzes Der Kubist gibt statt einer ineinandergreifenden Gruppe gegenständlicher Bewegung die Formung der verschiedenen Bewegungsvorstellungen des Subjekts also eine subjektive Bewegungsgruppe Die Renaissance studierte zunächst an der entdeckten Natur, so kam sie, vom Gegenstand geführt, zur illusionistischen Perspektive Diese Welt ist statisch und voller Geometrie Der Kubist greift entsprechend der subjektiveren Deutung die konstanten Formelemente des Sehprozesses heraus und gewinnt ein durchaus funktionelles Ergebnis Im perspektivischen Bild wird gegenständliche Bewegung in einem statisch ruhenden System bei geradlinigem Tiefenkontinuum gegeben, im kubistischen subjektive Bewegungsvorstellungen in flachigem Nebeneinander das von verschieden laufenden Achsen, die ein Volumen umschreiben bestimmt ist Klar ist, daß bei einer so durchgreifenden Änderung die alte Proportionslehre nicht mehr anwendbar war

Dem heutigen Künstler ist kaum ein bewältigtes Stück Architektur geboten er bleibt im Konstruktiven und erarbeitet selber die tektonische Voraussetzung die Bildfläche Der Renaissancekünstler erganzte gebaute Tektonik durch ein reich individualisierendes Bild, durch immer bewegtere Modellierung Der Kubist schafft die konstruktiven Voraussetzungen selbst im Bilde man konnte

fast sagen, er nimmt die Bewegung, in der man Architektur genießt, in das Bild hinein, und statt der Illusion, der Erschaffung nachgeahmter, mit der Natur rivalisierender Dinge, tritt eine Kraft auf, geeignet, Volligkeit des Formalen zu verbürgen, indem an Stelle beschreibender Fülle konstruktiver und dynamischer Reichtum tritt

In der Renaissancekunst äußerte sich Drang nach Eroberung des Naturganzen Heute verdrängt man das Beschreiben zugunsten des Formerfindens, Abkurzen des Gegenständlichen und Verstärkung subjektiv funktionaler Einbildung bezeichnen diese Stromung Man will nun vielwendiges Volumen flachig deuten, und so gelangt man notwendig zu einer Mehrheit von Blickpunkten und Achsen und gleichzeitig zu einem Aufteilen des Gegenstandes Die verschiedenen Ansichten, deren Gesamt Volumen ausmacht, werden in ein Nebeneinander von Flächen geordnet das von den entscheidenden Bewegungsvorstellungen das enthält, was flachig wiedergegeben werden kann So wird die Dynamik der Bewegungen die uns umfassende Vorstellung verschaffen, nicht ausgeschaltet Von den Ansichten wird gegeben, was flachig übersetzbar ist, und jene werden durch teilweise Anwendung einheitlicher Formteile (wie früher der impressionistische Farbfleck) verwoben Nicht der Kub entschied den Kubismus aber er war ein Mittel, das zu Beginn einheitliche Formfolge gewährte, vor allem die hauptsächlichen Richtungen enthielt Diese Bildteile beglichen sich wie früher die Komplementärfarben Entscheidend ist, daß der funktionale Reichtum der Bewegungsvorstellungen flachig verarbeitet wird und statt eines zur Ruhe verstarreten Momentes ein Gleichgewicht der Teile des flachigen Ablaufs gewonnen wird Die Verbindung der verschiedenen Ansichten ist konstruktiv, d h durch selbständige formale Vorstellung, bedingt die nicht an den Formverlauf des vermischten Nutzobjekts gebunden ist Es ist entscheidend, daß die kubistische Gestaltung das Dreidimensionale der Gegenstände, das man Erinnerungsdimension nennen konnte, faßt und trotzdem der Fläche treu bleibt, es werden die Mannigfaltigkeit und die Kontraste der Achsen des sich bewegenden Betrachteten verwertet, doch gleichzeitig Modelherung vermieden, indem die Folge der Bewegungsvorstellungen, d h die Vorstellung eines modellierten Gegenstandes in flachige Teile gebrochen wird In diesem Abbrechen des gewohnten Gegenstandes ist wiederum die Methode des Abkurzens festzustellen, welche die Impressionisten erfolgreich anwenden Doch jetzt werden statt farbiger Differenz die verschieden gelagerten Raumzeichen flachig dargestellt, man gibt das Nebeneinander von Ansichten, die in zeitlicher Folge erfaßt wurden Der Kubist gibt die Teile wieder, welche dreidimensionales Erfahren ermöglichen, also im Gegensatz zu den koloristischen Fauves das primär Gegenstandbildende Die subjektive Formverbindung mag tadeln, wer in Kunst bestenfalls gelind harmonisierende Verschönerung sieht, man mag das Einseitige — vielleicht Primitive — subjektiver Konstruktion offen zeigen Man bedenke, daß in solchem Abgrenzen ein Behaupten des Menschen gegen das Allesmögliche

steckt, jedes Bild künstliche Isolierung enthält und das Konstruktive als das persönlich Schöpferische und Umbildende einmal der passiv gelehrigen Nachgiebigkeit des Beschreibens das die unvermeidliche und halbe Umstellung angstlich verbergend einbezieht, entgegengestellt werden mußte. Im Kubismus wird Kunst von einer umrissenen Formvorstellung aus erarbeitet die, einmal aufgestellt, Bild und Gestalt bestimmt, ohne daß jene noch vom Gegenstand erheblich unterbrochen wird. Seine Fruchtbarkeit bewies der Kubismus, da es gelang, immer reichere Gegenstandsvorstellungen zu bilden. Eine Doktrin ist der Kubismus nicht, jedoch eine Anschauung, die vielleicht nicht im ersten Antriebe gegen optische Übereinkunft durchgesetzt wird, deren erste Gestalter vielleicht ermüden mögen, die aber, einmal zur Aufgabe gestellt, immer wieder auftauchen wird, da in ihr tatsächliche Kräfte des Sehens neu gewiesen wurden, die allzulange bei zu einfachen und dekorativen Formschemen vernachlässigt wurden, zweifellos hat der Kubismus diese Bequemlichkeit oder Ermüdung des Sehens beendet. Man hat den Kubismus des öfteren getadelt, er sei wenig anderes als mathematisierender Dilettantismus, in der Mathematik geht es um Größenbestimmung in jenem um Sichtbarmachung erfundener Raumformen. Dies wird dadurch bezeugt, daß das kubistische Bild sich allmählich von der Konvention entfernte. Die Technik der Kuben bedeutet in der Herausbildung dieser Anschauung nur Durchgang, sie enthielten die hauptsächlichen Winkel und Lagen, man konnte sich von der Stilisierung zur durchgängigen Anschauung, einem volligeren Raumbild, retten.

Es lag den Kubisten nicht daran, dritte Dimensionen nachzuahmen, sondern sie bildgemäß auszudrücken, darum wird der Gegenstand, wenn tauschende Suggestion beginnen will, abgebrochen, man folgt einer Vorstellung, die der Fläche nicht dem organischen Ding angepaßt ist, man gibt keine Nutzlichkeitsseite sondern bildgemäße freie Formfolge. Man verneint den Gegenstand zugunsten einer Bildanschauung, gliedert und bricht ab, wenn falsche Plastizität, Tasterinnerung, droht. Aus den Kontrasten der simultanen Flächen, welche Bewegungsvorstellungen integrieren, ergibt sich die Spannung, die Volumen erzeugt. Diese bereicherte Raumvorstellung mußte durch strenge Formen beglichen, die Bildeinheit betont werden. Die verstärkte volligere Gegenstandsvorstellung wird durch Benutzen der Lokaltöne bewirkt, die glücklich das Konstruktive einschränken. Je funktionaler die Dinge aufgefaßt werden, um so stärkere Präzision der Farbe ist erforderlich. Im kubistischen Bild gestaltet man die Bewegungsvorstellungen, die Volumen erzeugen, durch selbständiges Nebeneinander. Dies jedoch ist rein formal und durchaus vom „Simultané“ des Delaunay oder der Futuristen zu trennen. Das des ersteren ist dekorativ farbiges Verschmelzen einer Anekdote, das der letzteren literarisches Psychologisieren, beide bedienen sich einer Art kinematographischer Technik.

Das formale Nebeneinander der Kubisten ist nicht anekdotisch, kein Verschmelzen gegenständlicher Ereignisse, sondern ein Zusammenfassen der Mo-

mente, das uns eine volligere Sicht der Gegenstände zeigt, indem die entscheidenden Stationen unseres Sehens zum Bild zusammengezogen werden. Man mag dies Zusammenziehen der Zeit als unkonventionell ablehnen, doch bedenke man, daß Dinge und Menschen zeitlich gelöst und differenziert waren, also die Dauer, die Ausschaltung des Zeitfunktionalen, verstärkt werden mußte, wollte man nicht überhaupt auf Bilder verzichten. „Simultane“ ist Verstärkung und Bereicherung des Gedächtnisses, damit differenziertere Funktion vorgestellt und gesehen werde. Gegen dies „Simultane“ spricht übliche Tragheit, das beliebte Maß der kleinsten Anstrengung, für ein Sichdurchsetzen die bezeichnete Überblickbarkeit und Verkürzung der Funktion. Man darf sagen, daß von einer formalen Konstruktion aus in diesem Fall die Anschauung der Realität und somit Wirklichkeit verstärkt wurde. Die Komplizierung der Sicht, die der Kubismus gegeben hat, scheint durch den Bildaufbau, durch einfachere Flächen, beglichen zu sein.

Unter dem Einfluß des Platonismus, der Neigung, Form der Dauer gleichzustellen, wurden für das konstruktive Bild die gleitenden Teile der Funktion und eben diese ausgeschaltet. Der Kubist bewahrt mit Hilfe seines „Simultanés“ wertvolle Momente erinnernden Vorstellens, das Konstruktive wird elastisch und bereichert. Eine zeitgemäße Umbildung der Formvorstellung wurde hier geboten, die, seelisch bedingt, unabhängig von wissenschaftlichen Strebungen und vor diesen auftrat. Form wird im „Simultane“ als Einheit zeitlich differenzierten Tuns erfaßt, zu glauben, das eigentlich Funktionelle sei dargestellt, ist Unsinn, den anzustreben den Futuristen verblieb, nur der Vorstellungsausschnitt ist erweitert, vom Kubismus führt der Weg nicht zu gegenstandsloser Kunst, und wenn solche Künstler den Kubismus anrufen, so aus Mißverstehen. Kubistische Bilder stehen im Bezirk gegenständlicher Vorstellung und bereichern diese trotz subjektiver Haltung. Deuteten die Impressionisten den Gegenstand als Sensation, so die Kubisten als funktionale Formvorstellung, die konstruktiv frei behandelt wird, da man Momente der Sichtenfolge wählt und verwertet. Löst man früher das Motiv in ein Spiel der Farbflecke, um die Sensation festzuhalten, so setzt man die Vorstellungen, die Volumen ergeben, in konstruktiv gleichzeitige Beziehung. Der Farbfleck ist nicht weniger „abstrakt“ als die Teile des „Simultanés“. Auch die farbige Zerlegung der Impressionisten überschreitet das „naiv“ summierende Sehen, dies Ergebnis vielfältiger Anpassung. Hier wie dort ist die klassische Konzeption des dauernden, fertigen Gegenstandes aufgegeben — das subjektiv Funktionale wird dargestellt. Vor dem impressionistischen Bild vollzieht der Betrachter die Synthese der Teile, im kubistischen ist ihm Synthese geboten, die er dann wieder analytisch zergliedert, bis man die neue Konzeption versteht. Solch bereichernde Abänderung des Vorstellens ist erlaubt. Wichtig bleibt, daß der Künstler seine bewegte Vorstellung nicht in der Geste der Objekte, sondern in der flachenhaften Bindung freier Formen sucht.

Als man das kubistische Bild herausholte, wurde vor allem das Raumstrukture betont, und man reagierte bewußt gegen koloristische Einseitigkeit der Fauves. Man deutete Lokalfarbe an. Farbe und Licht beherrschten nicht mehr das Bild, sondern wurden der Formvorstellung untergeordnet, diese zum Gegenstand zu vereinzeln, half Lokalfarbe, in ähnlichem Sinn verwandte man besonders ausgeformte Motivteile, Schrift oder Schalllöcher von Geigen, die, bereits der Fläche angepaßt, vorgefunden wurden.

Der Kubismus gab abgeänderte Formvorstellung, man mag fragen, ob diese einmal Übereinkunft wird, oder das kubistische Bild Spezialfall bleibt. Es hängt dies wohl davon ab, ob der Betrachter sich der neuen Sicht anpaßt. Ein gewisser Gegensatz zwischen üblichem und kubistischem Sehen besteht noch. Die führenden Kubisten verstanden es, ihre Formvorstellung wachsend zu bereichern, so daß ihre Form immer völliger Gegenständlichkeit erzeugte. Doch fehlte energische Nachfolge, und vorläufig zeigt die junge Generation eher geschmackvolle Müdigkeit, Zweifel an Revolte und Neigung, in das Gewesene zurückzusinken. Wir können noch nicht sagen, ob der Krieg den Schwung der Moderne zunächst zerschossen hat, und wann wieder voraussetzungslose Kühnheit noch einmal beginnt.

PABLO RUIZ PICASSO

Geboren am 24. Oktober 1881 zu Malaga. Kommt als Kind nach Barcelona, wo sein Vater, ein Maler, Akademiedirektor geworden war.

1892 Früheste Bilder, darunter zwei Bildnisse seiner Eltern.

1900 Paris

1901—1903 Blaue Periode. Themen: Café, Straße, Bildnisse (Abb. 262, 263, Tafel VII).

1903—1905 „Die Gaukler“

1906 Rosa Periode

1907 „Negroide“ Periode (Abb. 266)

1908/9 Beginn des Kubismus (Abb. 267 ff.)

Ein Maler, nicht festzulegen, der noch immer seinem Kritiker sich entzog, Proteus. Trotz allen Kundgebungen sehr strebsamer Jünglinge, die Gleichgültigkeit gegen Kunst als letzten Gemeinplatz im Munde führten — der Spießer war keineswegs erstaunt, da er mit jeder Geste und platzendem Atem deren Überflüssigkeit beweist — einer, der das Unzulängliche jeder Form — sie lebt von der Beschränktheit — versteht. Seine Stationen mögen in zwanzig Jahren Nuancen sein — heute spricht man von Stilwandlung —, die man durch rationales Erklären verbinden will. Picasso ist menschlich reich, er weiß sich zu überraschen. Verkalkte rufen hier Kniff und Mache, also man wäre verpflichtet, auf zusammengebrochenem Stuhl kleben zu bleiben. Moralische sehen den „Charakter“ in Gefahr — Einheitlichkeitsmuffel. Man ist dies, jenes und einiges in Querung, woher sollte einer heute bindende Überein-

kunft beziehen? Doch nicht vom Unterdemstrich der Wissenden? Man schätzt den einen Ton, wie der Junge pfeift, soll als Greis er murmeln, gleichen Rhythmus, doch reifer, molliger. Was man als Katastrophe beschimpft oder bejubelt, wird den Späteren für stilles Gleiten gelten und auf tausend recht bekannte Dinge bezogen werden, vielleicht auch als Abnormität, vergessen hier und da belächelt. Das hängt nicht von der Stärke des Talents ab, man weiß nicht, welche Aussichten man haben wird mit diesen aufrührerischen Künsten, ob sie dauernd eingepaßt werden.

Subjektive Kunst — also eine von konstruktiver Willkür erfüllte Kunst — ist in gewissem Sinne abgetrennte Wirklichkeit für sich. Picasso kennt die Möglichkeit vielfacher Lösungen, fast möchte man sagen, er ironisiert immer wieder angeblich endgültige Form, es lockte ihn, ironisch erfindend zu zeigen, wie begrenzt jede Lösung ist, und wie sie trotz aller Totalität selbst auf weitere Bildung — ja ihren Gegensatz — hinweist. Ironisches Drama, da Formen, von erfinderschem Geiste geprüft, ihr Fragmenthaftes eingestehen und schmerzhaft rasch erledigt ihrer selbst spotten. Gerade die konstruktive Kunst gewährt infolge ihrer Isoliertheit ein bedeutendes Maß von Freiheit.

Picasso malt schon als Kind. Mit zwölf Jahren porträtiert er die Eltern, Tempo steckt darin und viel Geschick. In Paris beginnt er Arme zu malen, kompakt als Malerei, in der Haltung sentimental, fast Tendenzkunst. Man mag Lautrec anrufen, doch dieser gab sich distanzierter, überlegener. Schon eckt etwas flacher Kontur in seiner „Buglerin“ (Tafel VII), dem „Biertrinker“, dem unterernährten „Suppenesser“. Flachenteilung beginnt, nichts verrät impressionistischen Einfluß. Man drängt zur Komposition, so malt er 1903 „Die Suppe“, 1904 „Die zusammengekauerten Gaukler“, beidemale Mutter und Kind. Diese Bilder sind vom Blau beherrscht. Man mag vielleicht an Picassos große Figurenbilder nach dem Krieg denken. Noch ist man gefühlsam, gibt Geste und lebt etwas in den stillen Allegorien der Symbolisten. Alles ist auf das Sentiment der Figur gesetzt, Suppenteller, Absinthglas werden symbolhaft benutzt. Etwas spanisches Pathos. Trotzdem, Instinkt für Form überrascht. Aus dem Ruhestück kommt man zur stillen Welt der Harlekin. Nicht der zierliche, blasiertere Pierrot des Beardsley, nicht weißgeschminkte Maske eines ermüdeten Snobs zwischen Spitzenruschen, sondern arme Teufel, blaß von dünnem Blau, still in grauem Ton und abgezehrt zu mattem Rosa (Abb 264, 265). Cézanne malte im „Mardi-Gras“ Pierrot und Harlekin wie Apfel und Banane, Menschen als Stilleben. Picasso gibt dünnflüchtige Körper mit still gleitendem Kontur, Lyrik. Später werden von neuem diese Gestalten behandelt, unsentimental, ohne Tendenz (Abb 279, 280, 293, Tafel VIII).

1907: Aufbruch in den Kubismus. Man hat diese Zeit als „negroide Periode“ bezeichnet und wollte damit den Versuch zur flachenhaften Darstellung des Kubischen geographisch motivieren. Picasso lehnt den Hinweis auf Negerkunst ab: „J'en connais pas“. Abschied von der Symmetrie, man gibt Gestalt, in Flächen geteilt, deren Kontraste durch Helldunkel heraus-

geschliffen werden (Abb 266) Noch scharfer meidet man Kolorismus, beschränkt Farbe auf Grau und Braun Die Fläche wird nur allmählich gewonnen Picassos Stationen folgen nun merkwürdig konsequent Er versucht die große Figur Naturgegebenes wird auf einfache Gebilde zurückgeführt Apollinaire nannte solches „instinktiven Kubismus“, dieser beherrscht zweifellos den größeren Teil heutiger Malerei Ein tektonisches Pathos, das alle fortriß, die Cézanne in sich aufgenommen hatten Man baut Akte aus einfachen Teilen, die mit Hell und Dunkel eckig gegeneinander stoßen Die Jahre 1908 und 1909 bringen solche Akte und Köpfe (Abb 266, 267, 268) Aus der Cézanneschen Modellierung ist Spiel von Flecken und reliefierten Körpern geworden, der Maler eint wechselnde Achsen und Blickpunkte, doch die Form der Akte, der Köpfe baut sich zusammen Das Volumen und die Kontraste der Teile sind verstärkt Wenn man Landschaften malte, mußte Architektur da sein, schleuniger Abschied von der Sentimentalität des nachgebildeten Motivs Man sollte entscheiden mechanische Nachahmung oder freie Schöpfung, Wiederholung oder Erfinden, also mehr als nur Artistisches wurde befragt, eine sehr menschliche Angelegenheit wurde entschieden Die Vormänner haben behauptet — Kunst sei besonders Lösung technischer Probleme, hierauf möge man sich beschränken, doch keiner bestimmte, wo Technik endet; ob beim Virtuosen, der Wachsfigur oder der Umbildung Im Jahre 1909 schafft Picasso eine Plastik, den Bronzekopf (Abb 270) Masse wird in Bewegung gesetzt, man beginnt die Fläche zugunsten dreidimensionaler Teilkörper möglichst auszuschalten Wer alles war wieder von diesem Stück beeinflußt! Erinnern wir an Boccioni, seinen „Mann in Bewegung“ oder Archipenkos „Plafond“ In das gleiche Jahr stellt Picasso den ersten Versuch von Skulptomalerei Archipenko, sein geschmeidiger Schatten, benutzt diese Anregung später (Abb 544 ff), nachdem Picasso 1913 ein bemaltes Relief gezeigt hatte, „Gitarre und Flasche“. Im gleichen Jahr malt er im spanischen Horta die Häuser und Fabrik Die Villen Cézannes steigen an, die Sequenz der Kuben von Gardanne In Picassos Hortabildern steht Abschied von der Landschaft, vom Gegebenen Licht dient, um geometrische Formen — Würfel, Rechteck — gegeneinander zu stellen Dreidimensionales beginnt aus Flächen zusammengebaut zu werden, Licht ist tektonisches Mittel Braque hatte mit solcher Auffassung wohl begonnen, da er das „Haus in l'Estaque“ malte (1908). Die Frage der Priorität ist sinnlos, wichtig bleiben die Ergebnisse Abschied von der Landschaft und ihrem Abbild, Durchzwingen eines Subjektiven, das dem Raumausdruck näher, unmittelbarer als dem Motiv zustrebt, die Distanz zur Natur wird vergrößert zugunsten des menschlich Unmittelbareren Es beginnt die Zeit der Figuren, Stilleben Braque bringt die Musikinstrumente (Abb 301 ff) Diese Kunst vor dem Krieg legt Tempo ein wie nie mehr später In den Jahren 1908—1914 wird das gesamte Repertoire vorbereitet, es ist die stille Zeit angespannten Erfindens, da man Historie, gegebene Malerei, Raumformen und Technik ablehnt, um des Neuen willen sie zu

opfern sich entschließt In den Jahren 1911 und 1912 entsteht der „Kopf des Dichters“ wobei der Kamm der Anstreicher zum Wellen des Haars verwandt wird (Braque hat diese Technik von der Dekorationsmalerei gebracht, Severini und die Futuristen trieben es zur Verwendung der Dinge selbst — Haare usw —) Picasso und Braque beenden, was man bisher Portrat nannte Figur und Portrat gelten ihnen als räumlich ausdrucksvolles Kalligramm, über die Sentimentalität des individuellen Motivs siegt das Raumbild, wie früher die Handschrift über das Organische Nicht der Mensch wird zum Raum, sondern eine Anschauung wird vermenschlicht, vereinzelt Die Futuristen, welche larmend banalisierten, zogen den praktischen Schluß, plakatierten Aphorismus Kampf gegen die Erotik, den Akt, diese Leute sahen den praktischen Inhalt, das populare Manifest

Von den Figurenbildern hebe ich heraus „Mann mit Klarinette“, „Frau mit Laute“ (Abb 269), „Der Dichter“ (Abb 273), „Kahnweilers Porträt“, „Der Kopf“ (bei Flemming), „Buffalo Bill“, „Mann mit Mandoline“, „Der Torero“ Eine visuell geistige Leidenschaft wird gegen bequeme Übereinkunft, die man dreist Natur nennt, gestellt, ein denkendes Schauen isoliert sich gegen überkommene Bildauffassung Diese Bilder sollen als konsequente eigene Bildung gesehen werden, Gestalt als tektonisches Flächenkalligramm, vielfaltig gebaut Die durch konventionelle Realität nicht durchbrochene Darstellung eines Bildgegenstandes, der nichts mit dem Realen gemein hat, der Ausdruck eines formalen Zustandes, wird hoher gewertet als Verifizierung auf lebende Person Wenn das Wirkliche benutzt wird, so als gegensätzliches Zeichen im bildstruktiven Formgefüge Ich glaube, diese Stücke sind die erheblichsten und charakteristischsten Figurenbilder unserer Zeit Picasso hielt damals — bis 1913 — seine Bilder in Braun und Grau, die Flächen werden durch kontrastierendes Helldunkel gegeneinander gesetzt, um das Formspiel zu verstärken

In den Jahren 1910—1912 entstehen zahlreiche Stilleben, oft malt Picasso wie Braque Musikinstrumente (Abb 271, vgl Abb 282ff) Die Formen werden flachig zerlegt, die helle Farbe des Violinholzes kundet koloristische Haltung an Man liebt Geigen und Mandolinen, diese von Menschen bereits geschaffenen Dinge, die man virtuos zerlegt und der Fläche anpaßt, gleichsam noch einmal erfindet Im Jahre 1914 sind wohl Zeichnungen und Aquarelle von besonderer Bedeutung Man gibt die anmodellierten Flächen auf, will nur letzte Struktur ganz flachig zeigen Picasso und Braque hatten schon 1912 die Kalligraphie ihrer Bilder durch Buchstaben bereichert (Abb 272, vgl Abb 301) Nun beginnt man in die Bilder Zeitungsausschnitte und Tapetenmuster zu kleben (vgl Abb 302, 2) Nachahmer mißverstanden auch dies literarisch oder zum Witz, man meggendorfierte, gab statt des Dekors Erläuterung oder Pointe Im Einfügen nachgebildeter oder tatsächlicher Dinge, die vielleicht dem Konstruktiven entgegen, ist wohl der Beginn des Verismus zu sehen In die Zeichnungen klebt man Zeitungen, Tapeten, farbige Papiere als geformte Flächen, die farbige wirken (Abb 275), die Lettern beleben wie Pinselauftrag oder Korn

Man hat begonnen Farbe starker zu verwenden Vom Jahre 1914 kennt man noch die bemalte Bronze „Das Absinthglas“ (Abb 276) Nun kommen die Jahre des koloristischen Kubismus, da Picasso die Teile farbig abgrenzt, mit farbigen Flecken, Schraffur usw die Flächen belebt, da die Verformung des Volumens durch farbige Kontraste geklärt wird Auf der einen Seite die Stilleben, die wohl in den Folgen der „Tische mit Stilleben“, der „Tische vor dem Fenster“ und der „Tische vor dem Balkon“ gipfeln (Abb 282, 283), auf der andern Seite die Figuren, unter denen „Kartenspieler“ (1914) „Frau“ (1914), die „Pierrots“ von 1918 (Abb 279, 280, Tafel VIII) außerordentliche Leistungen sind In den Stilleben ist das kubistische Mittel dermaßen elastisch geworden, daß Picasso mit ihm „das Wirkliche“, den Gegenstand, in voller Übersetzung gibt Vom „Kartenspieler“ und der „Frau“ stammt wohl „Die Badende“ (1915) des flinken Archipenko mitsamt ihrem Kolorit. Den Figurenbildern stehen reiche Stilleben gegenüber, meist Instrumente, Tabakstasche mit Pfeife, farbig geometrisches Kalligramm Picasso variiert technisch und formal unermüdlich seine Themen, bis Stücke von tatsächlicher Meisterschaft gelingen

1917/18 entsteht das unvollendete Portrat seiner Frau (Abb 278) und das von Madame R Diesen Stücken folgen die großen Figurenbilder (Abb 288, 289), denen eine Kopie nach Corot vorausgeht Picasso, der kluge, begreift die Grenzen jeden Stils, er will zeigen, daß er von keiner Manier abhängt, eine jede bewältigt Man hat hier von Ingrismus, dann wieder vom Einfluß des Barock gesprochen Zweifellos hat Picasso mit diesen Arbeiten die Reaktion gegen den Kubismus und die Umkehr zum Klassizismus eingeleitet Vielleicht wollte er zeigen, daß eine Methode ihm zu eng sei, daß sie durch ihren Gegensatz ergänzt werden müsse, Dämonie — man gestatte das muß brauchte Wort — und Spiel sind oft schwer zu scheiden Picasso wußte auch auf diesem Weg die Kompanie zu führen Wer sich damals von ihm trennte die kraftigen Leute

Das Klassische war niedergelassen, und voller Neugier versuchte nun Picasso seine Virtuosität, um im Klassizismus den Gegensatz, die andere Akademie zu erproben Man erprobt in Portrats gegenständlich primitiven Realismus und verwendet virtuos Lokalfarbe Man wollte zeigen, daß man die ganze Folge französischer Bildüberlieferung beherrscht; man konnte auch bewunderter Klassiker sein

Doch immer führt Picasso seine kubistische Malerei weiter, die nie unterbrochen wurde Die Kuben verschwinden, die betonte Fläche vereinfacht das Nebeneinander abrupterer Teile zugunsten einheitlich geschlossener Gestalt Die Brechung der Form wird durch farbige Beziehungen gemildert oder durch Kontraste betont

Picasso, dem dramatisch Erregten, sterben Formen in der Arbeit ab und Entdecken neuer Gestalt ist ihm Lebensbedingung Er verbraucht seine Lösung, der er, um wieder die Enge des Bildes zu erweisen, eine andere ent-

gegenstellt, es widerstrebt ihm, wie der weise Braque die Enge jeder Kunst-
übung einzugestehen; ihn schmerzt es, die Beschränktheit des Handwerks
zu ertragen und allzusehr zu wissen, wieviel man resigniert opfern und aus-
schließen muß, damit ein geschlossenes Werk erreicht werde

GEORGES BRAQUE

Man sagte früher da der Kubismus von ihnen erfunden und ausgearbeitet
wurde Picasso und Braque Für viele war damit Picasso an die erste Stelle
gerückt Heute ignoriert man etwas die Zusammenarbeit der früheren Freunde,
und oft stellt man den einen gegen den anderen Picasso ist Spanier, Braque
Franzose, schon diese Tatsache scheidet beider Malerei Es ist unsinnig,
Partei zu nehmen, beide Manner sind unlosbar mit der Schopfung des Kubis-
mus verknüpft, und Kampf um Priorität vergnügt die Unsachlichen Es ist
eben ein Zeichen für den Kubismus daß er das Individuelle überdringt, den
Bezirk möglicher Darstellung erweiterte doch gleichzeitig das Homogene der
Menschen offenbarte

Braque kam von den Neoimpressionisten und van Gogh dann passierte
er die Fauves Sein Weg lag damals Derain nachbarlicher als dem späteren
Arbeitsgenossen, Marinen, Garten gewahren ihm Bilder, in denen die Er-
fahrung der Neos, Lichtmalerei, koloristisch verallgemeinert wird Picasso
malt im Jahre 1907 die Figuren, die man afrikanischer Skulptur nahest
(Abb 266), 1908 folgen Landschaften ähnlicher Struktur, die in La Ville
au Bois entstehen Gleichzeitig arbeitet Braque in l'Estaque bei Marseille
seine entscheidenden Landschaften die als erste kubistische Bilder bei den
„Independants“ gezeigt werden, nachdem sie von der Jury des „Salon
d'Automne“ zum größten Teil abgelehnt worden waren (Abb 299, 300)
Matisse und Vauvelles prägten damals das Kennwort „Cubisme“. Nun ge-
wahren uns Braque und Picasso überraschende Folge formalen und technischen
Entdeckens, Gemeinsamkeit zweier verschiedener Sensibilitäten, die, von
gleichen Fragen überwältigt, neue Anschauung schaffen In den Estaque-
landschaften, wie in denen Picassos von Horta, kräftigt man sich am archi-
tektomischen Motiv, das einfache Flächen bietet Folgerichtig wird dann von
beiden Malern der Kubismus entwickelt Man betonte öfters bei Braque
wieviel er dem Handwerk des Dekorationsmalers danke die klare Technik
den Sinn für Flachenteilung und ähnliches Sicher ruht das Entscheidende,
flachenhaft vielfältiges Aufteilen des Motivs und tektonisch selbständige
Durchführung, nicht von handwerklichem Einfluß her, hier entscheidet An-
schauung Aus der Zeit, da Picasso die „Neger“ malte, kennen wir eine
„Badende“ Braques barock gehalten in starkem gebuchtetem Kontur Mit
den Landschaften von l'Estaque und diesem Akt hatte Braque Cezanne
gefunden Doch Volumen wurde nicht mit Farbe und Modellierung nach-
gebildet, sondern durch zerlegtes „Simultané“ das flächenmäßige kontra-

strierender Ansichten verarbeitet Braque wird der leidenschaftliche Maler der Instrumente (Abb 301ff) Er fuhr die Buchstaben ein (Abb 301, 302 u a), die Nachbildung kleiner Gegenstandsteile, die als Leiter wirken (Abb 302, 2), begrenzt das Bild durch festen Hintergrund, der mit einfachen Flächen geteilt wird Wir weisen auf seine Figurenbilder „Frauentorso“ von 1910 (Abb 300, 1), „Madchenkopf“, „Mann mit Mandoline“, „Frau mit Mandoline“ aus dem Jahre 1912, denen er eine kleine Plastik „Frauenakt“ (Abb 306, 2 und 3) zur Seite stellt Die Korperfront wird in rhythmische Flächen geteilt, die dem voluminösen Korper eingebettet werden Laurens (Abb 550, 551) mag durch diese Skizze angeregt sein Von hier aus mag auch Archipenko zu der ornamentalen Fassung des Formnegativs bei seinen Frauenstatuetten Anstoß empfangen haben (vgl Abb 542) 1913 und 1914 malt Braque hellfarbige Stilleben in ganz vereinfachten Flächen, helles, kontrastierendes Licht überschimmert sie (Abb 300, 2, 301, 2, 302, 303) Oft gibt man Gestalt mit leichtem Kontur und geklebten Flächen (Abb 302, 2, 303, 2) Äußerste Freiheit gegenüber dem Motiv wird gewonnen Man wahl die wichtigsten Motivanreger, ein Thema, das frei variiert oder rhythmisch durchgeführt wird Der Hintergrund wird in Formfelder geteilt, die als Kraftfelder des thematischen Lineaments zu betrachten sind Diese dynamische Weiterführung des Themas wirkte ungemein Futuristen und Chagall verwandten diese dynamische Darstellung anekdotisch, Energiefolgen nannten es die Futuristen Von dieser Station aus brachen die Konstruktivisten auf, wie die Veristen formal in den nichtdeformierten Bildteilen der Braque und Picasso ihre Mittel fanden

Eine andere Zerstörung der Objekte beginnt der Krieg 1917 nimmt Braque wieder das Malen auf, zwei wichtige Figurenbilder entstehen und die Folge der „Stilleben mit dem As“ (Abb 304, 305, 2) Braque gibt heiter beglichene Farbflächen Konstruktive und gegebene Form werden verschmolzen, die Teilflächen werden stofflicher, differenzierter 1919 beginnt Braque die Folge der langlichen Stilleben (Abb 306, 1, 307ff), sie sind das beste der neuen Malerei Der Flachenteilung entsprechen still kontrastierende Teile, Licht und Schatten bleiben getrennt, doch werden sie zunehmend der Struktur des Gegenstandes angepaßt Das Nebeneinanderstellen verschiedener Ansichten wird verfeinert und verhüllt, Teilung und kontrapunktische Variantenhaufung des Motivs werden verringert Die Immermuden, Altgeborenen erklären, endlich habe der Kubismus abgewirtschaftet, denn selbst der zuverlässige Braque habe ihn verlassen, Braque gebe Modellierung wie die Alten, die Kuben seien verschwunden Diese Kuben entschieden nicht den Kubismus, und wer dies glaubt, verwechselt die Warenmarke mit der Anschauung Das Geometrische allerdings ist gelockert, die Elemente sind formal differenzierter Wer aber die Braqueschen „Madchen mit Fruchtkorb“ (Abb 312, 313) aufmerksam betrachtet, sieht, wie die Figur klar aus durchaus erfundenen Teilflächen gebildet ist, der Korper in die Fläche gedehnt wird damit Volumen

mit flächigen Formen suggeriert werde Ähnliches schwebte wohl auch Picasso bei den großen Figurenbildern vor, Braques Lösung ist stilistisch und malerisch reiner und einheitlicher als die des Picasso, der — aus einem Übermaß innerer Produktivität — sich täglich ablehnt, die Gesamthaltung Braques ist allerdings umgrenzter

Das Schaffen Braques ist durch reine Weiterbildung seiner Kunst aus gezeichnet Er verstand in unklassizistischer, doch klassischer Haltung den Kubismus zu neu gesehener, gegenständlicher Form zu bestimmen, er ist von Derain entfernt, dessen reizbare Verantwortlichkeit durch bedeutenden Begriff der Alten geangstet wird, er scheidet sich in der Arbeitsweise von Picasso dadurch, daß er nicht im Sprung Lösung erzaubert, sondern in langsamer Geduld die Aufgabe weitet und steigert Verfeinerung des Handwerks und dichtere Fülle des Formgewebes verwirklichen sich ihm in einem Bei Picasso siegt mitunter der sprengende Einfall, die Gewalt seines vielfältigen Geistes reißt mit Braques Bilder stehen in einer Geglischenheit, die nichts von der angestrengt abwagenden Muhe verrät — diesen Bildern fehlt wie denen Renoirs die sentimentale oder reflektive Lucke, wo Pathos eine Form ersetzen soll

Braque hat sich bewußt einen formalen Kanon geschaffen, und seine Größe bezeugt, daß der Betrachter diesen kaum bemerkt Er schuf sich einen Formvorrat, dessen erfolgreiche Verwirklichung von den beiden Kräften, der Anordnung in der Fläche — also Lagenkomposition — und der farbigen Individualisierung, abhängt Keiner wie er konnte den Kubismus der Isolierung entreißen, ohne dessen imaginativen Aufbau zu mindern Er gewinnt flächige Ordnung in bereicherter Reinheit, doch immer eindringlicher wird farbige Beziehung gestuft, alle Teile der Fläche werden farbig verbunden, wobei man entfernte Punkte vielleicht am innigsten farbig und formal vermählt

Schon viel früher, als man behauptete Braque modelliere und verlasse den Kubismus, hatte er sich flächige Grundtypen seiner Motive geschaffen, nicht Gegenstände der Wirklichkeit bildete er ab, sondern er zwang durch feine Gewalt, die Braquesche Form als bestimmende Wirklichkeit anzuerkennen Er modelliert nicht, sondern Fläche sitzt gegen Fläche nur ist ihr Spiel reicher als das irgendwelcher heutiger Malerei Picasso uberrast seine Interpretation von gestern, gibt neue Auffassung, die Dämonie des Einfalls bezaubert Braque, der Franzose, erweitert, ohne je dem Klassizismus zu verfallen, die große nationale Überlieferung Ein Franzose soll als Franzose malen, ein Deutscher als Deutscher, jeder mag sich ihm gemäß Klassik erarbeiten Braque vermied, daß ein Bild das frühere ironisiere, und somit erweist sich die Reihe seiner Bilder als stete Folge, kaum ein Bild, das ein anderes verneinte, nur die Frage reinerer Qualität, volligeren Gelingens tritt hervor Er schuf sich eine Grammatik erfundener Formen, eine kanonische Syntax, immer reicher verwebt wirkt ihre Anwendung und Verbindung Gerade durch die Größe des Handwerks entriß er den Kubismus der Gefahr

dauernder formaler Isoliertheit Die Formen haben sich beruhigt, man variiert seinen Kanon Renoir oder Chardin verfügten über nicht mehr Themen, die qualitative Steigerung der formalen Lösung entscheidet Braque weiß zu gut, welche Dinge heutigem Mittel unmöglich sind, und er verzichtet bewußt auf das Interessant-Heroische, die verführerische Anlage, die unfertig bleibt wie die „Badenden“ Cézannes Ein Charakter, der sich den interessantesten Einfall, der ihm formal noch nicht losbar erscheint, verbietet, doch von Jahr zu Jahr den Umkreis der Aufgaben zahl erweitert Braque vermeidet das tragische Fragment, das trotz allem geblähte Studie bleibt, trotz aller Anregung die Unvollendetes gewahren mag, er resigniert nicht erst vor der Leinwand, um allzu spät die Grenze zu erfahren, sondern stellt weise Beschränkung vor den Entwurf So gelingt ihm wie kaum einem heute, Bilder zu vollenden, und dies frühe Bescheiden läßt seine Leinwände in voller Kraft des Handwerks glänzen Gestaltung und Handwerk wagen sich ihm in klassischem Gleichgewicht Seine Stilleben sind das Beste heutiger Malerei, und die noch unbekanntesten Figurenbilder versprechen, daß hier das kubistische Mittel klassisch verfestet wird

Braque und Picasso arbeiteten Jahre hindurch in fast parallel hammerndem Rhythmus, und gerade diesem Umstand dankt der Kubismus bedeutende Wirkung Die Unterschiede beider Malerei wurden verstärkt, beiden bedeutete es Trennung Ihr Verdienst ist es, daß Kunst aus der Enge des Nurfarbigen gelöst und dies zum Mittel frei erfundenen Raums zunächst beschränkt wurde Ihr Raumbild entstand aus Zweifel an einseitiger Manier, der zur Skepsis an der Geschichte der Malerei erweitert wurde Mit seltener Kraft verließ man das Gewohnte, selbst das „Selbstverständliche“ — Raum — wurde aufgegeben Man verneinte die Geschichte zugunsten des subjektiven Fundes, der rasch gruppenhaft benutzt wird Picasso vor allem befindet sich auf immerwährender Flucht vor der Schule, gegen welche man eigene Person behaupten will, wie man sich gegen klassische Überlieferung erhoben hatte Persönliche Entdeckung wird objektiv schulmäßig man erkennt das Typische des Fundes, wächst in die Tradition und verflucht sich der Kette des Typischen Vielleicht ist es die große Angst, welche diese Zeit beschwert, daß sie nur vorbereitendes Intervall bedeute, infolge ihres kaum gehemmten Subjektivismus, man ist über laut angekündigte Revolution enttäuscht, die immer wieder den Gleichen an gleiches Ufer schleuderte, der Skeptiker an Geschichte wurde zum Bezweifler eng umschriebener Gegenwart, der Kleinen Spanne Man beugt sich, am noch wankenden Horizont lacheln fatal dauerhafte Griechen über schon bereuten Versuch zum Abbruch und beziehen verlassene Gipfel, um von Enttäuschung und Reue geschwächte Bewunderer zu empfangen Man weiß nicht, ob, wenn man Geschichte bejaht, man sich selbst verneint oder dies Neue nur weniges Nichts ist, das, wenn es auch nahen wichtigen Erwerb bedeutet, fast unbemerkt in die Vergangenheit langsam zurücksinkt Vielleicht ist Experiment das Lebendigere, das abgeschwächt werden muß, um

in geglichene geschichtliche Übereinkunft gerettet zu werden Die vom Jungen verneinte Geschichte wird vom „Reiferen“ einbezogen, und man muß die Vergangenheit der anderen im Neuen verantworten

HERNAND LÉGER

Geboren in Argentan (Normandie) 1881 Beginnt als Zeichner in einem Architekturbureau Dann Retuscheur Académie des Beaux Arts Geht durch den Neoimpressionismus und die Fauves hindurch

1909/10 „Akte in einer Landschaft“

1911 „Rauch in der Stadt“

1912 „Frau in Blau“ (Abb 318)

1913 „Formenvariationen“ und „Sitzende“

1917 „Kartenspiel“ (Abb 320)

1917 „Der Raucher“ (Abb 319)

1918 „Dampfschiff“ (Abb 321)

1918 „14 Juli in Vernon“

1920 „Die Stadt“ (Abb 324)

1921 „Das Frühstück“ (Abb 323)

1923 „Die zwei Akte“

Der Kubismus der Braque und Picasso, der von zurückgebliebenen Echos gern als technische Übung versteuert wurde, weist aktuelle Momente auf Das stärkere Einbegreifen des Volumens mag mit der gesteigerten Geschwindigkeit der Autos usw zusammenhängen, wir umreißen Körper rascher, und gleichzeitig verflachen diese in der Geschwindigkeit, der anwachsenden Kontraktion der Zeit Der Stadter lebt zwischen konstruktiven Gebilden, einfachen Körpern, Figur und Portrat werden tektonisch entindividualisiert, gemäß der Tektonik der Gesellschaft (Fabrikclan, Militärhorde usw), nicht der einzelne wird geschuldert, sondern von ihm wird benutzt, was er an brauchbarer Kraft an vorgefaßte Bildorganisation abgeben kann, seine Motive werden engagiert wie die spezifische Arbeitsleistung des Fabrikarbeiters, dessen Sonderleben für den Betrieb unerheblich wird Mit diesem Ausscheiden des sonstigen Persönlichen entsteht das soziale Gebilde „Fabrikarbeiter“ oder das tektonische „Bildnis“. Der Mensch wird nicht rekapituliert, sondern von einer bestimmten Aufgabe her erfunden Damit ist ein Teil des Léger umschrieben Er stellte bewußt die Beziehung zwischen Form und Aktualität her

Soweit die Kunst der letzten Zeit nicht ausgewalzten Gemeinplatz plattete oder die Frechheit diebischer Schuler den kleinen Mann betäubte, wuchs sie aus Distanz und Vereinzelung Dieser isolierte Subjektive fühlte sich als Maß Widerstände drangen kaum zu ihm, so daß er als Absoluter auftrat Man gab das Direkte weniger das Objekt als die imaginative Fassung, konstruktive Lyrik Erst allmählich werden Subjekt und Form gegeneinander limitiert, man findet Anschluß an Geschichte und Gesellschaft Selten mag

eine Kunst dermaßen aus Gemisch von Selbstgewißheit und Zweifel hervor- geschwankt sein, bezeichnende Zustände des subjektiv Arbeitenden, der all- gemeinen Maße entbehren muß

Leger fragte — wie aktuelle Dinge geben, ohne Illustrator zu sein? Gewiß, Anschauungen sind aktuell, doch Leger galt es, diese aus gesondertem aesthetischen Bezirk herauszuheben, sie mitten ins Gegenwärtige zu setzen. Hier droht Gefahr, daß Kunst Dekoration des Vorhandenen werde — Kunst gewerbe, um solches zu vermeiden gilt es, Form zu erfinden, die mit aktuellen Formen — Straße, Maschine, Dampfer usw. — in Wettbewerb tritt. Legers Kunst ist bewußte Ausnutzung heutigen Elans. Er will zeigen, daß das Nurartistische überschritten werden kann, Kunst und tagliches Erleben ein- ander nicht widersprechen. Also Ende formaler und technischer Isolierung und Askese. Légers Bild ist aktueller Technik verbunden. Die Arbeiten Legers geben dekorative Synthesen aktuellen Lebens.

Das erste Bild, das wir von Leger sahen, waren die „Akte in einer Land- schaft“ (1910 bei den „Independants“). Manner inmitten von Bäumen. Schaker sprachen vor dem Bild von „Tubisme“ — Röhrenkunst. Akte, auf- gewuchtet aus einfachen Körpern, etwa Maschinenmenschen. Darüber fährt bereits des Malers eigentümliches Licht, das Helle und Schatten scharf trennt, die Körper poliert, Präzisionslicht. Die Farben Légers, die hier noch zart grauen, werden später heftiger, frei klirren und tonen sie gegen, um die Körper wie fein gearbeiteten Stahl zum Glänzen zu bringen. Noch malt man mit dunstiger Farbe Straßen, Häuser, aus denen Rauch, zu Körpern verdichtet, hochsteigt. Das „Simultané“ zeigt sich in der Zusammenballung verschiedener Blickstellungen. Es ist die Zeit, da die alte Perspektive der Akademie aus- rutscht. Picasso und Braque fanden eine neue Optik, Delaunay (Abb. 342, 343, Taf. XIV) und eilige Futuristen dynamisierten das Motiv, doch ihnen drohten Literatur, Kosmos und Weltanschauung, Geschwindigkeit und assoziatives Verbinden überdrang, bog und schragte Häuser und Menschen und erzählte von wankenden Seelen, welche Destruktion des Motivs betrieben. Später war solches in Prophetie verklärt — Voraussicht des Krieges und der Zerstörung, damals wollte man wohl eher frohe Bewegung von Farbe und Licht geben, unter deren flüdem Ziehen die Dinge flossen, Motiv als Ausdruck, subjektiver Realismus. Solchen Lyrismus findet man bei den Dichtern, Cendrars und Apollinaire gaben dies „Simultané“. Die expressive Benutzung der Dinge, die ganz subjektive Verbindung der bildhaften Worte, die dem inneren Vorgang ganzlich folgen, war durch Mallarmé, Rimbaud und Jarry eingeleitet, bei Walt Whitman stromte lyrisch kosmischer Katalog — die Dinge folgten, wie das Gefühl verlangte, Signale inneren Ablaufs, eigenwilliger Konzeption ent- sprechend werden sie verteilt.

Léger hat die Literatur vermieden, die den Delaunay, Chagall und Futu- risten zu umgehen mußte, deren Formen literarischer Deutung bedürfen. Was dort als Verstärkung der Vitalität gepriesen wurde, war Schwächung

der Form, das assoziative Beschreiben hatte ihre Form gemindert, der literarische oder psychologische Kommentar staute heillos verdickt. Das Delaunaysche Dehnen des Motivs war literarisch gemilderter Kubismus, ebenso die futuristische Energiezerstreuung.

Anders Léger er wiederholt keine Anekdote, meidet zeichnerischen Journalismus. Ich bezweifle, daß man aktuell ist, wenn man einen Motor auf Gartenlaubenmanier zeichnet, Léger baute Maschinen-Menschenkörper, nicht weil er dem Dynamo glaubte, sondern weil dieser Formen enthält, die dem subjektiven Sehen Légers entsprechen. Der Motor war nicht Ursache — so wäre Anekdote entstanden — er war Symptom einer vorhandenen Anschauung, das präzise Tektonische war von Léger erfunden. Aus Formvereinfachen und Formvariation gelangte er zum „*Élément mécanique*“. Einer konstruktiv dynamischen Bildform kam eine unindividualistische konstitutive Auffassung vom Menschen entgegen.

1912 malt Léger die „*Frau in Blau*“ (Abb 318). Farbe und Form sind erfunden, der Mensch eine tektonische Angelegenheit. Die Arbeit an freien Formvariationen beginnt, einfache Körper werden kombiniert. Mit „*Der Balkon*“ (1914) streift Léger das futuristische „*Simultané*“, Menschengestalt in der Folge seiner Bewegungen zu geben den Ablauf von Erschütterung episch in einzelne Momente zu gliedern. Im Kriegsjahre 1917 präzisiert Léger seine Figuren. „*Der Verwundete*“, „*Der Raucher*“ (Abb 319), „*Die Kartenpartie*“ (Abb 320) seien genannt. Die Farbe wird nicht beschreibend verwandt, Léger benutzt keine Lokalfarbe, sondern reine Farben; um die Bewegtheit des Bildes zu erhöhen, setzt er gegen Flächen geometrisierende Körper, die aus einfachem Flächenspiel entstehen. Léger kundet die Herrschaft des Präzisen, Konstruierten gegen das Individuelle an, die Farbe setzt präzise ab, wird genau durch Weiß oder neutralen Ton abgegrenzt.

„*Die Kartenpartie*“ (Abb 320) Motorenmenschen, nicht sentimentale Ichangelegenheiten, sondern Menschenbauten. Statt Individuum — kontrastierende Formdramen. Der Motor Mensch wird konstruiert, Einwand gegen den Menschen, daß er die Kraft oder reinlichen Bau der von ihm gearbeiteten Maschinen nicht erreicht. Diese Gewalt soll geschaffen werden im Spiel der plastischen Kräfte, die frei konstruiert werden, dabei werden die neuen Formen verwendet, welche Fabrik, Straße, Dampfer usw., diese Kraftzentren gewahren. Gleichsam ein bildnerischer Mythos des Aktuellen — der Technik — wird versucht, deren Formen bildkonstruktiv genutzt werden. Diese Figuren sind Metaphern der Maschine wie die „*Poèmes élastiques*“ des Cendrars, sie sind allzusehr von einer fremden Form- und Zweckwelt mitbestimmt, man entgeht dem Beschreibenden nicht ganz, es wird nur auf bereits konstruierte Gebilde bezogen statt auf organische, man ist aktuell, wie später die Suprematisten utopisch werden. Léger weiß, daß seine Formen dem Aktuellen entspringen, die Suprematisten glauben, daß das Aktuelle oder Kommende Folge einer bildhaften Konstruktion sei.

Wenn der Mensch dargestellt wird — man typisiert nicht, er ist Teilmotiv innerhalb formaler Konstruktion, das seelisch Inhaltliche — Individuelle — wird von dieser Kunst nicht gefaßt, denn damit würde dies vorgefaßt Imaginative zerstört, es geniete zu Objektstudium und nachtraglicher Analyse. Es werden eben Gegenstände gebaut, die der subjektiven Einbildung entsprechen, der Künstler agiert autistisch, und das psychologisch Motivierte, das nur in der Vereinzelung ausgedrückt werden kann und somit eine Hingabe an ein hochbewertetes verstärktes Objekt erfordert, ist hier weggetan. Man liebt wohl die Dinge zu dynamisieren, schätzt jedoch um so mehr fixiertes Ergebnis.

Nachdem man so lange deskriptiv war, sucht man, enttäuscht, die formal geschaffenen Dinge, die nur eigener Anschauung entsprechen. So formal deduktiv diese Bilder gehalten sind, sie bleiben isolierte Monologe, allerdings scheint es, daß gerade solch lyrischer Abtrennung Kollektives entwuchs, bei den einen bildete es sich zu ruckschauender Akademie, die Vereinsamung durch subjektive Vision treibt zum geschichtlich Sicheren, man will nicht mehr außerhalb der Reihe stehen, nicht dem Intervall des Ungewöhnlichen namenlos verfallen, man normalisiert sich im Klassizismus. Man sucht wieder das in sich gerechtfertigte Motiv, eine Umkehr zu deskriptiverer Gefühlbarkeit, wo Kunst eher ordnende Harmonisierung bewirkt, das klassisch Schöne kommt zurück, vielleicht wagt man es noch nicht offen, oder das Objekt wird nach längerer Entfremdung noch nicht bewältigt, Willkür ruttelt noch zornig. Das Rapide dieser Generation erweist sich darin, daß die Reaktion von der gleichen revolutionären Gruppe angeführt wird, die geradezu gegen sich selbst reagiert, man flüchtet in die Nahe des Motivs und dessen üblicher Deutung. Vielleicht ist diese Generation gezwungen, die Aufgabe zweier Zeitläufte zu bewältigen, denn hinter ihr klafft die Lucke zerschossener Jugend, vielleicht alterte man überschnell durch Krieg und Revolution, sah das Wanken der Erde und floh skeptisch ins Alterfahrene, das sich durch Stetigkeit trotz Zerstörung bewahrte, als bewiesene Dauer und Häufigkeit. Zu subjektiver Kunst bedarf es glaubigen Schauens, das vereinzelt, aber man bezweifelt am Ende eben das Subjekt und flüchtet zum Gegenpol dem allgemein Formalen, wie Geschichte es aufweist. Der Revolteur ist Alexandriner geworden, der Lyriker beschreibt nun. Die absolut gultig geglaubte Anschauung wird an der Geschichte relativiert, und der selbstherrlich Imaginative erweist seine Begrenztheit in resignierter Einordnung in Geschichte, man ermüdet, ergreift zum Erben. Skepsis gegen Geschichte ist zum Zweifel gegen die Willkür isolierten Ichs abgewandelt.

Leger bequemte sich nicht so leicht zu alter Regel, ihn hält das Aktuelle, er arbeitet die ‚*Éléments mécaniques*‘, in denen er Technik und motorende Kraft bildhaft macht. Man will zeigen, daß die technischen Gebilde, die das Leben beeinflussen, noch andere Vitalitätsquellen enthalten als das unmittelbar Nutzliche und diese neuen Formen einem neuen Sehen entsprechen, blanker Mythos.

der Maschine Abschied von den Organismen mit Eigenleben (Pflanze, Baum), man schätzt das Menschengeschaffene Der Niagara wird hier nur soweit gewertet, wie er Teil einer technischen Konstruktion ist Von den „*Eléments mécaniques*“ und der Bildfolge, die Mensch, Maschine und Architektur verband, ging Léger zur Komprimierung der Stadt 1918 versuchte er diese im „14 Juli in Vernon“ Zu Ende 1919 steht die Synthese der Stadt, eine Zusammenfassung der entscheidenden Dinge und Sichten (Abb 324) Eisenpfeiler, Hausmauer, geöffnetes Haus, Treppe, Atelier, Rauchkugeln, Erinnerung an Bahn und Metro, Signale Dazwischen tektonische Menschen, Mannequins der Stadt Der tektonische Stadtmensch, den die Züge konstruktiven Denkens, des Kalküls, durchlaufen, wird gemalt, der Mensch, der in Maschinen, Häuser blocks, Signalen, Motoren denkt und handelt, — der Übermotor — ist Zentrum des Bildes, denn die Stadt ist Ausdruck und Stuck vom Menschen, wie der Mensch einmal eingebetteter Teil der Landschaft war, nichts menschlicher als Stadtkonstruktives und das Abrupte des Kalküls, in seiner Angst sucht er das stets Wiederholbare, das ihm nur im Entschluß zu sprunghaftem Kalkül möglich ist Hier hohnt die Grenze intellektueller Kraft So spiegeln Stadt und Maschine den Menschen, sein Kalkül, seinen Optimismus, sein Bedürfnis nach Kraftballung und Vervielfältigung der Lebenskraft durch die Maschine In diesem anthropozentrischen Block behauptet er sich gegen das ihn zerfließende Kosmische, die Natur, seinem Bezirk schafft er immer stärkere Kräfte und Wirkungen, er baut die Festung gegen den Tod Wie er seine Geistigkeit dynamisierte, so die Stadt, deren Bewegtheit maschinell, durch Licht und Farbe, gesteigert wird

Aus vielfartigem Gésicht wählte Léger das Entscheidende und sammelte konstruktive Teile Das Bild wiederholt nicht, es schafft farbig in anderm Sinn als dem der Zweckkonstruktion, indem ästhetisch Wertvolles verbunden wird Dem maschinellen Gebilde entnimmt er das formal Anregende, schöpferische Willkür des Bildes, nicht Panorama, sondern Sammeln der Entscheidungen Hier wird noch anderes als Stil versucht ein gegenständliches Kollektiverlebnis wird der stilistischen Form eingefügt Dies Bild ist voller Geometrie, die den Dingen Maß und kollektive Bedeutung verleiht, da jene durch die Zahl ihrem individualen Sein enthoben werden, das gemeinsam Optische der Dinge ist ihre Geometrie Cézanne hatte diese Erkenntnis wieder entdeckt, und huerin liegt ein Teil seiner schulbildenden Kraft Zeichen der Stadtkollektivität ist die Zahl (Fabrik, Armee, Typenfabrikation, Partei), die Vereinzelung wird beseitigt, das Gemeinschaftliche gewiesen Léger gibt geometrisches Vorstellungssimultane, er zerlegt und setzt ab, um die funktional wirksamsten Teile visueller Erinnerung zu gliedern Die Teile dieses Bildes stehen zusammen, wie die freien Zeichen des Gefühls im Gedicht einander folgen, gehalten von einer Grundvorstellung Dies Bild meidet die Allegorie, da es motivische Anreize bildhaft verselbständigt, so daß sie auf nichts Reales mehr bezogen werden Man ist weit von den tendenziosen Symbolen eines

Meunier entfernt, die Allegorie ist Erzeugnis des Realismus, der das kopierte Motiv gedanklich verallgemeinern will

Léger hatte sich in den „*Éléments mécaniques*“ einen Formvorrat geschaffen voll aktueller Geometrie Auch für ihn kam, mit Vollendung der imaginativen Grundlage, die Aufgabe der Anwendung auf gegebenes Motiv, des Umbildens des Wirklichen 1920 beginnt die Figur wieder zu herrschen, die frei formale Teilung wird dem Organismus angepaßt, Architektur des Menschen aus einfachen Körpern, die modelliert werden, wird getrieben, damit aus dem Gegensatz von Flächen und Körpern Bewegung hervortumme Das Jahr 1921 bringt die „*Paysages animés*“, Geometrisierung der Landschaft. Man mag sich Picassos später „*Landschaft mit den Pinien*“ erinnern, für diesen bedeutete es noch ungelosten Ausgleich zwischen gewachsenem Motiv und subjektiver Form, deren er sich resigniert enteignete Bei Léger ubertönt die Geometrie, dies zeigen die Arbeiten des gleichen und des folgenden Jahres „*Das Frühstück*“ (Abb 323), die Bilder der Frauen (Abb 325, 2, 326) und Stilleben (Abb 325, 1 327, 228) Immer mehr wuchsen Vereinfachung und Kolossalisches, man drängt zum aktuellen Wandbild voller Präzision, Menschen der Zeit darzustellen, vom Menschen jedes abzutun außer einem Formgesetz, das mit der Präzision der Maschine konkurrieren kann Man stellt gegen den Klassizismus der Skeptischen, die an das Eigene der Epoche nicht mehr glauben, aktuell konstruierte Gestalt Hier tritt deutlich das kraftig Primitive hervor Léger will wohl den Kollektivmenschen geben, das Individuelle weicht der Konstruktion, Figur wuchtet groß geteilt Das Individuum kann nur beschrieben, geschuldet werden Aus Légers Formtypen ist jede Eitelkeit der Person gewichen, er hat das „*Element mécanique*“ als Bestandteil menschlichen Erlebens gewiesen, dementsprechend ist der Konstrukteurmensch mechanisiert Die Figuren Legers besitzen die Präzision konstruierter Fabrikate Vorlagen zur Anfertigung von Serienmenschen Die subjektive Willkur, die herrsch in den frühen Arbeiten Legers Motive bildete, wies bereits einen Zug nach Gesetzmäßigkeit auf, war begleitet von dem Streben nach kollektiver Wirkung Die Alten schalten es akademisch Akademie mudet vielleicht bei denen, die Gegenwart bezweifeln, Archaisten geworden sind Legers Bilder deklamieren einfach, primitiv Vor manchen seiner späten Menschengruppen mag man Künstler des Dugento nennen, der Mensch ist zur Geometrie der Gestalt präzisiert Léger gelangte von einer komplizierenden Sehweise, in der subjektive Dynamik und Motivisches gegeneinander kämpften, zu einer Primitive Der dynamische Charakter der subjektiven Einstellung, die vor allem das imaginative Tun und Sichbewegen wertet, wird, um das Gleiten einzugrenzen und zu stoppen, zu elementaren Typen verfestet, der Künstler spricht sich, da es sich nicht mehr um Deutung eines Motivs, sondern direktere Schopfung handelt, apodiktisch aus, und so entsteht das Bekenntnis und Thesenhafte dieser Künstler, die nicht Eindrücke zergliedern sondern Gesichte festsetzen, verfahren sie hiernicht

apodiktisch, so verhalten sie sich ja skeptisch gegen sich selbst, woraus kaum Schopfung entsteht. Das Gleiten subjektiver Dynamik zwingt oft zur Vereinfachung. Außerdem fehlt die Komplizierung durch das Motiv, das die subjektive Gestimmtheit des Künstlers komplizierend durch seine dauernde „selbständige“ Vielfältigkeit beeinflusst und damit die Vision zerteilt, bis freie Form und Motiv sich in dem Gesicht der Gestalt verschmelzen.

JUAN GRIS

Geboren den 23. März 1887 zu Madrid. Besucht keine Akademie. Kommt 1906 nach Paris. Stellt 1912 in den „Indépendants“ und der „Section d'Or Rue de la Boétie“ aus. Zeichnet mit Galanis an der „Assiette au Beurre“

1910 „Bildnis Picassos“ (Abb. 329)

1911 „Bildnis Raynals“

1912 „Die Gitarre“

1912 „Herr im Café“

1916 „Portrat der Mme Gris“

1919 „Der Mann im Sessel“

1919 „Pierrot“

1919 „Harlekin“

1922 „Die beiden Pierrots“ (Abb. 335)

1922 „Die Nonne“ (Abb. 334)

1923 „Sitzender Harlekin“

1923 „Mannerportrat“

(Die Stilleben werden nicht angeführt)

Das Werk des Juan Gris ist nicht von den vieltaktigen Motoren Picassos gejagt, nicht von der Unruhe getrieben, die das Werk von Gestern verrät oder widerlegt, so daß öfters weniger von Entwicklung als vom Aufruhr gegen sich und die Kunst zu sprechen ist. Gris' Arbeit ist von stillem Betrachten getragen, einem Willen, der Sicherung vor der Zufälligkeit des Objektes suchte, von Wahrnehmungen und Überlegungen, die den jungen Maler überredeten, daß man feste Regelmäßigkeit des Sehens nie von den Objekten herleiten könne. Die Jungen haben das Sehen über das zufällig Optische des Motivs erweitert, ein konstruktiv Imaginatives an seinen Beginn gesetzt. Die einen behaupten hierdurch sei man in akademische Regel geraten — die andern mit solcher Reflexion stehe Malerei am Ende, Optisches ein gutes Motiv und griffige Technik, Meditation ein Defekt, der die Malerei mindere oder zerstöre. Leitsatz dieser jungen Malerei ist: das Bild ist selbständiger Bezirk mit eigenen Mitteln und eigener Schau, Bild ist nicht Schilderung, also sind die beschreibenden Mittel, die, in das Bild einbezogen, zuletzt es beherrschten, auszuschalten oder einzuschränken.

Diese Maler haben das Sehen zweifellos erweitert und ihm Kräfte wieder geschenkt, die es in großen Zeiten der Malerei besessen hat. Form — ein

anderes als Arrangement — kommt nie vom Objekt her, bietet sich nicht im Motiv, sondern geschieht, zart sich abzeichnend oder stark herausbrechend und herrschend, im Subjekt, ein differenzierter seelischer Prozeß, aus dem wir die Freiheit ziehen, Dinge zu wählen, anzupassen oder abzulehnen, die Breite dieses Prozesses übertrifft das „Urteil“, das Anpassung oder Ablehnen bereits getroffener Entscheidung ist. An der Peripherie der Anschauung lagern die Dinge, die man einpaßt oder ausschließt, aus praktischen, innerlich notwendigen Gründen wird man das imaginative Geschehen verdinglichen und damit sichtbar und allgemeinverständlich differenzieren, das Motiv wird Bindeglied zwischen sich isolierendem Subjekt und allgemeinem Zustand sein, das Imaginative, das Formzeugende, ist nicht identisch mit Verdinglichung oder gänzlich an solche gebunden, jedoch dient das Motiv zur Differenzierung des Imaginativen. Gleichzeitig löst das Motiv den isolierten, subjektiven Prozeß in das gemeinverständlich Sichtbare der Dinge aus seiner Vereinsamung, es ist Mittel des Sichverständlichmachens. So mag das Motiv die Grenze des Imaginativen umkreisen, wie am Außenbezirk vieler seelischen Prozesse das Motivbetonte steht, ein Signal, das aber nicht mit dem Ganzen des seelischen Tuns verwechselt werden soll. Das Motiv ist Rendezvous von Künstler und Betrachter, da es einem erheblichen Teil unserer Einbildung angepaßt werden kann und sich gleichzeitig wegen seiner vielfältigen praktischen Bedeutung zum Leiter ins Formalimaginative eignet. Von diesem aus geraten die Heutigen ins Dingliche, zum Motiv, wieweit dies jedoch angepaßt, aufgelöst oder gänzlich zerstört wird, hängt nicht von diesem, sondern von der formalimaginativen Gestimmtheit ab. Die Ganzheit eines Bildes kommt nie vom Motiv — dies arbeitet im Surrogat des Arrangements mit —, sie kommt aus der Aktganzheit des Imaginativen. Ermüdet die Anstrengung zu rasch, so wird der Betrachter ihr Gefüge und Geschehen schnell rationalisieren und beherrschen. Hier liegt das Geheimnis der Fülle oder des Verbergens der Komposition.

Es bedeutet ein Verdienst der Jungen, die artistische Differenzierung des Bildes, welche die Impressionisten technisch begonnen hatten, in die formale Einbildung vorgetragen zu haben. Gewiß wird übliches Vorstellen vor allem das Sachgemäße betonen, da es mehr oder weniger im Praktischen eingebettet und eben schwache Imagination ist. Das visuell Imaginative ist ein Prozeß, aus dem der Künstler Formergebnisse ausscheidet, welche die häufigsten subjektiv visuellen Vorgangstypen enthält. Der Gegenstand ist vielleicht Endstation des imaginativen Prozesses. Man wird in den meisten Fällen die Gegenstandsbildung erreichen müssen, da Kunst als subjektive Disziplin allzu begrenzt ist, diese Dinge gelten als allgemeinverständliche Grenzzeichen des Verstehens.

Klassische Kunst, welche Dinge und Vorgänge ordnet, ist möglich, wenn diese einem geistigen Gesamtprozeß Kultur, eingeordnet sind. Heute geht man vom Subjektiven aus, das eine kurze Spanne Freiheit verstattet, die

durch Verminderung motivischer Wirklichkeit gewonnen wird. Diese Isolierung wird mit einem ungemeinen Bedürfnis nach kollektiv gultiger Form bezahlt und überschlug sich für viele zum Neoklassizismus. Aber ein anderes, dies subjektiv begrenzte Imaginative ist leichter fixierbar, zunächst, damit dies Prozeßhafte gefaßt werde, wird man das typisch Wiederholbare festhalten, will man im Dynamischen nicht verfliegen, zumal das Bedürfnis nach Gesetzmäßigkeit dem Subjekt anhaftet und dieses sichert. Man wird in das Motiv einmünden, um Kraft der Einbildung am Gegebenen zu messen und diesem aufzuzwingen. Wenn von Subjekt und Isolierung gesprochen wird, so verstehen wir hierunter Strebungen und Spannungen kontrastierender Tendenzen, deren Ausgleich selten gelingt, sondern zumeist zu vorläufigen Siegen eines Partners führt, dessen Einseitigkeit unbefriedigt läßt und somit neue Reaktion bewirkt: kontrastierende Dialektik des Kunstgeschehens.

Keiner der Kubisten hat wie Gris die Spannung zwischen Imaginativem und Objekt so maßvoll benutzt. Kaum entfernte er sich vom Motiv so weit wie die anderen, und so blieb ihm auch allzu heftiger Rückfall in die Konvention erspart. Gris hat die Dinge wohl als begreifbare Zeichen des Subjektiven behandelt, als die gemeinsame Plattform von Künstler und Betrachter. Mündet das Subjektive nicht in das Motiv, so wird die Anpassung des Betrachters nicht hinreichend bestimmt, und dessen Einbildung arbeitet zu willkürlich weiter, was die unzureichende Vollendung des Formakts erwies. So zeichnet Maß die Arbeiten des Juan Gris aus.

Zu Beginn war seinen Bildern das Kubistische mit linearer Geometrie aufgenötigt (Abb. 319ff). Das Motiv ist noch nicht von imaginativer Form verzehrt. Dann wird er der leidenschaftlich stille Maler, der seiner formalen Vorstellung das Motivische einpaßt (Abb. 335ff), dessen ruhig breite Farbe die des beschreibenden Hell und Dunkel enthoben ist, das ruhige, starke Gemüt eines Mannes weist, der, auf Glanz und dessen Peripetien verzichtend, eine weise begrenzte Menschlichkeit zu immer schöneren Äußerungen erzieht.

Der Futurismus, eine italienische Angelegenheit, war das Jugenderlebnis der Carra, Severini, Boccioni. Das erste Manifest wurde im ‚Figaro‘ am 20 Februar 1909 veröffentlicht. Der Futurismus war Revolte gegen die Virtuosen des „Passeismus“, die Trodler der Vergangenheit. Dem Platonismus stellte man die ‚Vitesse‘, die Bewegung entgegen, dem Rationalismus die pragmatische These, daß Vernunft nur in der Handlung bestätigt werden könne, zu der sie nur als geringes Mittel beitrage.

Italien dämmerte nebenhin. Carducci, Pascoli, d'Annunzio waren die Dichter, Segantini, Fattore und Rosso die bildenden Künstler vor dem Futurismus. Die Dichter waren rückgewandt, und d'Annunzio, der anscheinend Moderne, genoß nach französischen Rezepten sensualistisch die Vergangenheit, trotz dem die Gebärde aristokratisiert war, spreizten sich Kommis und Triseusen zwischen muffigen Gipsabgüssen. Modern war vielleicht die rhetorisch übersteigerte Erotik d'Annunzios — wogegen die Futuristen später sich erhoben. Durch Segantini und Fattore sprechen Millet, Courbet und farbendivisionistische Trucs, Rosso experimentierte schon eher aktuell, er bildhauerte in Resten von Luminarismus. Ringsumher schnurrten bildabstaubende Archivare, Dantekommentatoren, Amateure, Tenöre, professorale Lokalgroßen mit Schlapphut, das rhetorische Gewimmel der literarischen Leichenbitter ertragreicher Vergangenheit. Nichts ist peinlicher als eine große Vergangenheit, die auffrißt oder ernährt, man war Erbe, anerkannt von aller Welt, und vorlarmender Erinnerung war die Gegenwart verstummt, man war rückblickend vorhanden und sonnte sich bequem. Man hatte die bewunderte Leistung vorgefunden und wahrte sie am besten, indem man das Neue, die Gegenwart mied. Doch Überlieferung ist anderes als beredsames Vergottern des Vergangenen durch Fremdenführer und Akademiker. Überlieferung im Sinne geschichtlicher Gebundenheit besaß man nicht, vielmehr lastete die Geschichte als überlegenes Vorbild und hinderte jede frische Regung. Man war intellektueller Rentner, Entdeckung war fast gleichbedeutend mit Wiederfinden einer historischen Nuance. Erstrebenswert unerreichbares Ziel war das Vergangene. Man ignorierte sich, den provinziellen Kleinbürger, der erdrückt im Schatten der Dome seinen Kaffee trank, es war peinlich, das Volk Europas mit legitimen Beziehungen zur Antike zu sein, man war staatlich anerkannter Erbe, und hiermit waren Würde und Erwerb der Nation gesichert. Man war zum Theater der großen Vergangenheit verurteilt. Von hier aus gesehen waren die Futuristen ein Glück, zum erstenmal wurde durch sie Italien

aktuell, gleichgültig, ob getadelt oder gelobt wurde Marinetti, der begabte Impresario der Futuristen, behauptete, seine Bewegung sei durchaus original, ging er doch so weit, den Kubismus zu einer Filiale seiner Richtung zu falschen, das war vier Jahre nach der Prazisierung des Kubismus Der Futurismus war notwendiges Reagieren gegen Antiquare und akademische Philologen De Sanctis und Croce kamen von Hegel, von hier geriet der junge Papini über Nietzsche zum Pragmatismus, der optimistisch das Handeln bejaht, eine neue Philosophie Denken war Mittel zur Handlung, nicht mehr übergeordnete Vernunft, die kaum im Wirklichen ihr würdiges Gegenbild fand Schon im Hegelianismus der Älteren steckte ein Stück Revolte gegen den unbewegsamem Platonismus der Akademiker Wohl betrachtete man Geschichte als Verwirklichung des Geistes, jedoch war diese nun als Entwickeltes und Entwickelbares erfaßt Papini gewann von diesem evolutionellen Denken aus über Nietzsche den Mut zur Kritik der erstarrten Ideologien, er befragte, wie weit sie belebend einwirken oder Handlung verhindern Der Pragmatismus war zweifellos eine für Amerika zweckmäßige Philosophie, da sie die Begriffe nicht als geschichtlich Verheiligtens einschätzte sondern ihre vitale Bedeutung, ihre praktischen Kräfte wertete, ebenso eignete er sich für Italien, um überlebte Ideologien zu bekämpfen Mit dem geschichtsfeindlichen Pragmatismus Papinis hatte man sich den noch recht lyrischen Manifesten Marinettis genähert

Marinetti versuchte bewußt eine neue italienische Kultur zu schaffen im Gegensatz zum historischen Rationalismus „Sortons de la sagesse comme d'une gangue hideuse“ Man zieht gemessener Weisheit das Abwasser des Fabrikgrabens vor und singt die Liebe zur Gefahr, die Energie Wagnis und Aufruhr sind Inhalte der Dichtung, bisher habe die Literatur nachdenkliche Tragheit, Ekstase und Traum verherrlicht, jetzt gelte es, angreifenden Sprung gymnastische Prazision, Faustschlag und Gefahr zu besingen Die Welt habe sich mit neuer Schönheit bereichert der Geschwindigkeit — ein Automobil sei schöner als die Nike von Samothrake (Der Futurist beschwört noch das *Schöne*) *Schönheit und Kampf sind gleichbedeutend Man steht auf letztem Vorgebirge, und man moge nicht rückwärts schauen Dichtung ist Angriff, das aktuell Absolute ist Schöpfung allgegenwartiger Geschwindigkeit (Hier beginnt lyrische Kosmik) Einzige Hygiene der Welt sind Krieg, Militarismus, Patriotismus, die zerstorende Geste der Anarchisten, die schonen Ideen, welche toten, und die Verachtung der Frau (Man spürt hierin Darwins gemeinplatzig pathetische Wirkung, Nietzsches Willen zur Macht, dessen Einstellung zur Frau, womit man gegen d'Annunzios dekoratives Weibchen protestiert) Bibliotheken, und Museen, diese Friedhöfe, verbrenne man, Moralismen und Feminismus werden bekämpft Man will Italien von der Seuche der Archaologen, Fremdenführer und Akademiker befreien Ein altes Bild bewundern, heißt seine Kraft in eine Toturne schütten Man zerstöre den Grund der verehrten Städte An Stelle geschichtlicher Mnemotechnik,*

des nur ruckgewandten Lebens, tritt die Liebe zum Unbekannten, gefährvoll neugieriges Experiment (Doch gerade der Experimentierende bedarf der Doktrin und ist diktatorisch gestimmt) Sage man auch der Futurist sei Sproß der Ahnen — mag sein, man will es nicht hören Und altere man einst selber, dann hinweg, und die neue Jugend besetze den Kampfplatz In diesem Manifest von 1909 leuchtet Vorkriegsstimmung, die Futuristen waren schon damals die stärksten Propagandisten des Krieges gegen Österreich Gleichzeitig gewahrt man die Vorboten, des aggressiven nationalen Faschismus

Als die beiden starken wirksamen Kräfte gelten dem Futuristen Geschwindigkeit und numerische, geometrische Empfindsamkeit Langsamkeit bewirkt hemmende Analyse, Verstarren in Geschichte und deren Idealisierung, man verherrlicht die mude Haltung, wird passiv und pazifistisch Hingegen beherrscht der Mensch mit der Geschwindigkeit Raum und Zeit (hier setzt das futuristische „Simultane“ ein), ihr göttliches, naturfremdes, menschlich unmittlbares Zeichen die gerade Linie Die „Vitesse“, die Geschwindigkeit, ermöglicht weiteres Umspannen und treibt zur Erkundung des Neuen und Unbekannten Der Patriotismus ist „Vitesse directe“ eines Volkes, die „Vitesse“ gewahrt eine Anschauung der gleichzeitigen oder rasch folgenden Analogien, schöpferische Kraft und Schnelligkeit sind gleichbedeutend Man lehnt sich eben gegen die Ruhe platonischer Begriffe — das statische Weltbild — mit wirbelnder Dynamik auf Diese Einstellung ist nichts Neues, spezifisch Futuristisches, schon der italienische Hegelianismus schob und bedrängte die erstarrte Statik der Ideen Jedoch hier erregte jener als letzter Fund, diente als Waffe gegen die Masse verschlafener Antiquare Wer sahe nicht journalistische Verwässerung der Bergsonschen Lebensschwungkraft? Aus diesen den Italiener überraschenden Gemeinplätzen wurden Manifeste erschrien, die in ihrem diktatorischen Ton die Haltung faschistischer Kundgebungen vorbereiteten Das geometrische Moment futuristischer Sensibilität ist kaum scharf und genau ausgearbeitet worden Dies Geometrische klingt als das eigentlich Menschliche auf und wird als imaginativ Freiestes verspürt, später wird es zu akademischer Primitivität verlocken Wiewohl Marinetti dem Geometrischen ein umfangreiches Manifest widmete, wurde es nur wenig von den Futuristen verwendet, die sich eher gegen Historisches auflehnten und aktuelle Mittel wo immer borgten, um jenes zu bekämpfen und rasch durch Modernität zu ersetzen, ohne daß die Mittel tatsächlich beherrscht wurden Das Geometrische wird als Reaktion gegen sanfte Madonna und rollendes Drama gesetzt Gegen Lilie und Schwert zeichnet man Ziffern und Lettern, Protest gegen die schlau ruhrsame Romantik erwerbbeeinflussener Akademiker Das Geometrische war gewiß nicht Ziel der Kubisten — es war ein Mittel, gegen die kompliziertere Ansicht Einfaches zu stemmen Den Futuristen dient es, die billige Geste des Maschinenlyrikers zu präzisieren Modisch tummelt man zwischen Auto, Torpedo geometrischen Plätzen,

Straßen und Hausern, man verwirft naturhaftes Getriebensein ebenso wie den Zwang geschichtlicher Versteinerung, man sucht die Nahe leibhaften Tages gegen geschichtliche Ferne und unverantwortliches Vorbestimmtsein zu tauschen. Man nimmt Mittel zur Modernität, wo man sie findet, wie ein Ertrinkender nach jedem greift, vor allem will man seine Vergangenheit die Gegenwart der Ahnen, loswerden, so wird man triebhafter Eklektiker, der wie der erwachende Knabe wähnt, die neue Wahrheit in sich, losgestoßen von Welt und Nachbar, zu entdecken. Um hiern sich selber zu bestärken, tritt man dogmatisch auf, denn im Futurismus steckte unverhüllt der Wille zur Macht in jedem Bezug: man war von kämpferischer Gesinnung erfüllt.

Das Geometrische oder Numerische wurde von den Futuristen kaum ausgebildet: denn trotz aller Kundgebungen verfieng man sich in lyrischer Rhetorik, deren schwärmerische Weitläufigkeit kaum Ausdruck tatsächlicher Modernität war, denn bedeutsamer als gewonnene Leistung waren für Italien lauter Auftrieb und spreizender Elan. Marinetti trug die wirbelnde Dynamik in die Literatur, die durch d'Annunzio ganzlich zu spielerischem Prunk pathetisch verschlammt war. Der literarische Futurismus kann hier nur sparsam erwähnt werden. Man bevorzugt den verbalen Infinitiv, um die dynamische Elastizität des Satzbildes zu steigern. Die alte schmuckende Anwendung des Adverbiums wird gemieden, ebenso das erläuternde Adjektiv, das die eigene Lokalfarbe des Subjekts beeinträchtigt: das Substantiv soll den ihm eigenen Lokaltönen bewahren. Interpunktion, Beiwörter usw. werden durch mathematische Zeichen ersetzt. Das Gedicht ist Analogiefolge (siehe die Symbolisten und Mallarmé), diese wird ungemein erweitert, man erhält damit eine Art Vielklang der Metaphern, das Maximum scheinbarer Unordnung ist erwünscht. Das Ich — dieser Umweg zu den Eigenschaften der Materie — ist zu zerstören. Die lateinisch-italienische Periode, dieses anmaßend rationale Erzeugnis ist mystischer Anschauungsweise zu opfern, statt dessen pflegt man die „Imagination sans Fils“, d. h. man verbindet die Analogien ohne erklärende Zwischenglieder, so wird Dichtung, nicht mehr intellektualisiert, kosmisch und man schafft die „Mots en Liberté“. Unkonsequent genug: daß Marinetti zur Bekämpfung des intellektuellen Geometrie und Mechanik anruft, die allerdings recht naiv irgendwie eingeschoben werden. Zu Ende der Kundgebung wird der mechanische Mensch mit sämtlichen Ersatzteilen und garantierter Unsterblichkeit angekündigt. Das dynamisch-irrationale endet im Menschenmotor.

Dieser ganze Dynamismus ist nicht in Italien gewachsen. Man findet hiern die Theorien der Verslibristen, die metaphorische Technik der Symbolisten und ihre bildhafte Gegenstandsauflosung in ein Geschehnis erregter Zeichenhaftigkeit. Die zeichnerische Darstellung der Wortbedeutung — die unter anderen von Mallarmé im „Coup de Dés“ gegeben wurde — steckt in jedem Inserat, und ihrer bedienten sich gern servile Kalligraphen. Die dynamische Gesamteinstellung war italienische Reaktion mit recht selbstverständlichen

älteren Mitteln Neu ist das pragmatische Betrachten der Kunst, das Einbeziehen lebensumbildenden Effektes, man verläßt den elfenbeinernen Turm, und der Kunstpolitiker betritt tonenden Mundes die Arena der Straße, man überschätzte die Wirkung der Kunst

Am 8. März 1910 wurde im Turner Theater „Chiarella“ der Anschluß von fünf Malern an die futuristischen Dichter proklamiert, unter jenen ragten Boccioni, Carra und Severini hervor. Man erklärte die Dynamisierung des Bildes, man will die Bewegung der Dinge wiedergeben. Hier ist impressionistischer Einfluß deutlich, der den jungen Italienern vor allem durch Rosso vermittelt war.

Alles ist bewegt — Marinetti hatte die göttliche „Vitesse“ gepredigt. Man will aber nicht den bewegten Augenblick, sondern die dynamische Sinnesempfindung selbst bannen, die über die Netzhaut eilende Schwingung. Um menschliches Gesicht zu geben, druckte man die umhüllende „Ambiance“, sein Kraftfeld, mit aus. Der angeblich starre Raum ist nicht vorhanden, unsere Empfindung durchdringt die Körper und bildet sie dauernd um. Die Körper durchdringen sich funktionell, eine Gruppe bewegter Menschen ändert, optisch bewertet, mit dem Tempo die Zahl der Personen. Der Betrachter wird in die Bildmitte versetzt, und die dynamischen Sinnesempfindungen werden dargestellt, nicht mehr wird der unbewegte Betrachter in statischer Ruhe vor das Bild gesetzt, er spielt im Bilde mit als Motor und Getriebe subjektiv direkter Sensation, doch der Schmerz der zuckenden Lampe ist ebenso bedeutsam wie menschlicher Schmerz, einzige Kontrolle ist die natürliche Wahrnehmung, so gelangt man zur vibrierenden, farbenzerlegenden Technik, die Komplementärfarben sind eingeboren (was falsch ist).

Man revoltiert gegen Nachahmung, ruhmt aber die natürlichen Formen, man rebelliert (zum wievielten Mal?) gegen Harmonie und „guten Geschmack“, ebenso verschmätzt man die verbrauchten Sujets und betont Bewegung und Licht, welche die konventionell geschlossenen Körper zerstören.

Im Gegensatz zu den „passeistischen“ Statikern sucht man den Stil der Bewegung, die Malerei vor dem Futurismus ist erledigt. Die Gleichzeitigkeit der seelischen Erregungen, komplexes „Simultané“, wird gemalt, nicht nur das Gesehene, sondern die zeitlich und dynamisch umfassendere Erinnerung, die inneren rhythmischen Kräfte der Dinge. Zu ihrer Darstellung dienen vor allem energetische Liniengruppen, die Beziehung, Wirkung und Zustand der Dinge zeigen, diese linearen Ausstrahlungen streben kosmisch dem Unendlichen zu („physische Transzendenz“). Gibt man bestimmte Teile menschlicher Figur, so ist nicht die symmetrische Gegenseite zu wiederholen, sondern statt dessen sind deren Symptome und Wirkungen zu geben, gegenständlich symmetrische Harmonie ist erledigt, man malt das Sichdurchdringen der Dinge und stellt die dynamisch am stärksten ergriffenen Teile dar, Scelenzustände und Gleichzeitigkeit der Motive. Um diese Empfindungen rein

aufzufassen, muß die intellektuelle Kultur vergessen werden, man steht am Beginn neuer Empfindsamkeit Die Flecken, Linien und Farbfelder sind nicht weniger von bekannter Wirklichkeit als einer inneren rhythmischen Mathematik bedingt, man gibt die „Funktionskomponenten“ zwischen äußerer konkreter Szene und innerer abstrakter Ergriffenheit

Boccioni formulierte zu Beginn des Jahres 1912 die plastische Auffassung der Futuristen Man will in der Skulptur die „Ambiance“ (Umwelt) mit gestalten. Impressionistischer Einfluß hat die geschlossene Form gesprengt, die Skulptur ist Schnittpunkt des sichtbar plastischen und des innerplastischen Unendlichen (Einfluß Rodins und Rossos) Die schöpferische Intuition ist nicht an abschildernde Volligkeit gebunden, man hatte bei den Kubisten das Abbrechen der Motivteile und deren freie Ordnung erlernt, ungefähr wie Marinetti die lateinische Prosodie mit Hilfe des „Vers libre“ auflöste Boccioni fordert „vollige Vernichtung der geschlossenen Linie oder Masse Öffnen wir die Gestalt wie ein Fenster, und fassen wir sie in das Milieu in dem sie lebt“

Man erinnert sich hier der Auflösung literarischer Figur in dynamische Komplexe, ein Durchdringen der Sensationsteile zu reicherem bewegtem Komplex wird versucht In die schöpferische Schau stürzt leidenschaftlich die ganze Welt Man baut die Atmosphäre als Raummittel in die Skulptur Jeden Stoff, alle technischen Mittel, Kreide Lampen Draht, Glas, Zelluloid usw., können verwandt werden, den Reichtum sich kreuzender Flächen darzustellen Zuckende Kraftlinien, vor allem schnittige Diagonale vernichten das Statische, das Ganze oder Teile der Plastik können maschnell bewegt werden, damit lebendige Wirkung gesteigert werde Ein Gefäß bildet man aus glasernen Halbkreisen, um das Atmosphärische zu fangen und zu formen Die Objekte sind unendlich dank ihrer dynamischen Ausstrahlungen sie durchdringen sich, und der Betrachter ist inmitten des leidenschaftlichen Ablaufs gestellt Jedes Objekt ist Effekt aller Ursachen, auf die mit Schocks Zuneigung, Haß usw., reagiert wird Die neue Form ist Ergebnis eines neuen Objekts Von dessen Kern gehe man aus und schaffe das bewegte Spiel der atmosphärischen Flächen welche die Dinge kreuzen und verbinden (physischer Transzendentalismus“)

Bild und Form der Futuristen entstehen nicht allein aus Handlung, sondern verharren im fließenden Strom erlebnishaften Sehens und Vorstellens Wir kennen dies dynamische Erfassen des Bildraums vom Kubismus her, Delaunay hatte es anekdotisch beschreibend verwertet, er brachte das neue Sujet Die Futuristen scheidet, daß sie weniger um des Formalen willen, sondern um sich aus versteinerten Überlieferung zu retten eklektisch zu gegebenen Mitteln griffen und ihre Haltung in starkem Ausmaße literarisch und mit vulgären Philosophemen begründeten Pragmatistische Malerei wird betrieben die im Jamesschen „Seelenstrom“ ihre farbigen Blasen wirft Bilder und Kundgebungen scheinen oft die vageren Kapitel Bergson'scher Bücher zu

illustrieren Das Durchdringen von visuellem Moment und Erinnern, von Raum und dynamischer Funktion beherrschte ja den besten Teil neuer Malerei vor dem Futurismus, denn man darf behaupten, daß die Künstler, soweit sie nicht heillos merkantiliert waren, vor den wissenschaftlichen, den physikalischen Formulierungen den dynamischen Bildraum geschaffen hatten Doch eines entscheidet gegen die futuristischen Malereien daß in ihnen diese Entdeckung weniger bildgemäß als literarisch assoziativ verwertet wurde Die futuristische Gleichzeitigkeit beschreibt anekdotisch, man malte genrehafte Dynamik, die Gartenlaube ist nach links verlegt, und wegen des Platzwechsels benimmt man sich noch spießig lehrhafter, komisch anmaßender Man hat den impressionistischen Moment durch Erinnerung zu dynamischer Gleichzeitigkeit der Vorstellung gewertet, doch der formale Gegenwert war nicht gefunden Malerisch blieb man Impressionist, im meisten gab man gedanklich und gegenständlich verbundene Naturalismen, denen unbestimmt kindliches Beiwerk von Mathematik beigemischt wurde, formal widersprechende Mittel werden von irgendwoher genommen und verbunden Das geometrisch Zahlenmäßige sollte dieser rasch zusammenfallenden Moderne die Rückkehr zum Klassizismus und der Proportionslehre der Alten vorbereiten

Unter den futuristischen Malern traten Boccioni, Carrà und Severini hervor Man erinnert sich an das „Lachen“ von Boccioni (Abb 344) Gelächter einer Dicken zerwirbelt und stuft ein Restaurant Carrà zeigt im „Begrabnis des Anarchisten Galli“ (Taf XV) den Kampf zwischen Proletariern und Militär Das Bild ist von Lanzen, Stocken — energetischen Kraftlinien — durchquert, Ballungen von Energie umfunkeln die Masse Severini trat mit dem „Pan-Pan im Monico“ (Abb 345), der „Ruhelosen Tänzerin“, der „Modistin“ und dem „Portrat Marinettis“ hervor Die Tänzerin ist in verschiedenen Stadien analysiert, farbenzerlegende Technik verbindet diese

Die Futuristen nannten sich Primitive, eine Primitivität jedoch, die durchaus cerebral war Man kam nicht von einer eigentlich malerischen Konzeption her, sondern vor allem von popular-philosophischen Sätzen und stieg ins Ateher über eine bereits abgeleitete Literatur hinweg Diese Primitivität schließt kritisch ablehnendes Weglassen ein, man vereinfachte verstandesgemäß

Die Futuristen, und nicht allein sie, hatten das Mathematische der Kunst hervorgehoben, die jungen Italiener taten dies zunächst aus aktuellen Gründen, von französischen Vorbildern wurde man hierzu getrieben, der Futurismus war, wiewohl Temperament und Pathos italienisch drohten, europaisches Erzeugnis, und durch ihn schloß sich das bisher provinzielle Italien der europäischen Moderne an Cézanne schließt den Beginn heutiger Revolte und heutigen Versuchs zum Klassischen ein Impressionistisch hatte er beim farbigen Aufbau aus Farbflächen begonnen und gelangte, um sie zur Form zu zwingen, mehr triebhaft intuitiv zur Geometrie der Grundformen Die Kubisten

aufzufassen, muß die intellektuelle Kultur vergessen werden, man steht am Beginn neuer Empfindsamkeit Die Flecken, Linien und Farbfelder sind nicht weniger von bekannter Wirklichkeit als einer inneren rhythmischen Mathematik bedingt, man gibt die „Funktionskomponenten“ zwischen äußerer konkreter Szene und innerer abstrakter Ergriffenheit

Boccioni formulierte zu Beginn des Jahres 1912 die plastische Auffassung der Futuristen Man will in der Skulptur die „Ambiance“ (Umwelt) mit gestalten. Impressionistischer Einfluß hat die geschlossene Form gesprengt die Skulptur ist Schnittpunkt des sichtbar plastischen und des innerplastischen Unendlichen (Einfluß Rodins und Rossos) Die schöpferische Intuition ist nicht an abschildernde Volligkeit gebunden, man hatte bei den Kubisten das Abbrechen der Motivteile und deren freie Ordnung erlernt ungefähr wie Marinetti die lateinische Prosodie mit Hilfe des „Vers libre“ auflöste Boccioni fordert „vollige Vernichtung der geschlossenen Linie oder Masse Öffnen wir die Gestalt wie ein Fenster, und fassen wir sie in das Milieu in dem sie lebt“

Man erinnert sich hier der Auflösung literarischer Figur in dynamische Komplexe, ein Durchdringen der Sensationsteile zu reichem bewegtem Komplex wird versucht In die schöpferische Schau stürzt leidenschaftlich die ganze Welt Man baut die Atmosphäre als Raummittel in die Skulptur Jeden Stoff, alle technischen Mittel, Kreide, Lampen, Draht, Glas, Zelluloid usw., können verwandt werden, den Reichtum sich kreuzender Flächen darzustellen Zuckende Kraftlinien, vor allem schnittige Diagonale, vernichten das Statische, das Ganze oder Teile der Plastik können maschinell bewegt werden, damit lebendige Wirkung gesteigert werde Ein Gefäß bildet man aus glasernen Halbkreisen, um das Atmosphärische zu fangen und zu formen Die Objekte sind unendlich dank ihrer dynamischen Ausstrahlungen sie durchdringen sich, und der Betrachter ist inmitten des leidenschaftlichen Ablaufs gestellt Jedes Objekt ist Effekt aller Ursachen, auf die mit Schicksal, Zuneigung, Haß usw., reagiert wird Die neue Form ist Ergebnis eines neuen Objekts Von dessen Kern gehe man aus und schaffe das bewegte Spiel der atmosphärischen Flächen welche die Dinge kreuzen und verbinden („physischer Transzendentalismus“)

Bild und Form der Futuristen entstehen nicht allein aus Handlung, sondern verharren im fließenden Strom erlebnishaften Sehens und Vorstellens Wir kennen dies dynamische Erfassen des Bildraums vom Kubismus her, Delaunay hatte es anekdotisch beschreibend verwertet er brachte das neue Sujet Die Futuristen scheidet, daß sie weniger um des Formalen willen sondern um sich aus versteinerten Überlieferung zu retten, eklektisch zu gegebenen Mitteln griffen und ihre Haltung in starkem Ausmaße literarisch und mit vulgären Philosophemen begründeten Pragmatistische Malerei wird betrieben die im Jamesschen „Seelenstrom“ ihre farbigen Blasen wirft Bilder und Kundgebungen scheinen oft die vagen Kapitel Bergson'scher Bücher zu

illustrieren Das Durchdringen von visuellem Moment und Erinnern, von Raum und dynamischer Funktion beherrschte ja den besten Teil neuer Malerei vor dem Futurismus, denn man darf behaupten, daß die Künstler, soweit sie nicht heillos merkantilisiert waren, vor den wissenschaftlichen, den physikalischen Formulierungen den dynamischen Bildraum geschaffen hatten Doch eines entscheidet gegen die futuristischen Malereien daß in ihnen diese Entdeckung weniger bildgemäß als literarisch assoziativ verwertet wurde Die futuristische Gleichzeitigkeit beschreibt anekdotisch, man malte genrehafte Dynamik, die Gartenlaube ist nach links verlegt, und wegen des Platzwechsels benimmt man sich noch spießig lehrhafter, kommisshaft anmaßender Man hat den impressionistischen Moment durch Erinnerung zu dynamischer Gleichzeitigkeit der Vorstellung geweitet, doch der formale Gegenwert war nicht gefunden Malerisch blieb man Impressionist, im meisten gab man gedanklich und gegenständlich verbundene Naturalismen, denen unbestimmt kindliches Bewerk von Mathematik beigemischt wurde, formal widersprechende Mittel werden von irgendwoher genommen und verbunden Das geometrisch Zahlenmäßige sollte dieser rasch zusammenfallenden Moderne die Rückkehr zum Klassizismus und der Proportionslehre der Alten vorbereiten

Unter den futuristischen Malern traten Boccioni, Carra und Severini hervor Man erinnert sich an das „Lachen“ von Boccioni (Abb 344) Gelächter einer Dicken zerwirbelt und stulpt ein Restaurant Carra zeigt im „Begrabnis des Anarchisten Galli“ (Taf XV) den Kampf zwischen Proletariern und Militär Das Bild ist von Lanzen, Stocken — energetischen Kraftlinien — durchquert, Ballungen von Energie umfunkeln die Masse Severini trat mit dem „Pan Pan im Monaco“ (Abb 345), der „Ruhelosen Tänzerin“, der „Modistin“ und dem „Portrat Marinettis“ hervor Die Tänzerin ist in verschiedenen Stadien analysiert, farbenzerlegende Technik verbindet diese

Die Futuristen nannten sich Primitive, eine Primitivität jedoch, die durchaus cerebral war Man kam nicht von einer eigentlich malerischen Konzeption her, sondern vor allem von popular philosophischen Satzen und stieg ins Ateher über eine bereits abgeleitete Literatur hinweg Diese Primitivität schließt kritisch ablehnendes Weglassen ein, man vereinfachte verstandesgemäß

Die Futuristen, und nicht allein sie, hatten das Mathematische der Künste hervorgehoben, die jungen Italiener taten dies zunächst aus aktuellen Gründen, von französischen Vorbildern wurde man hierzu getrieben, der Futurismus war, wiewohl Temperament und Pathos italienisch drohten, europaisches Erzeugnis, und durch ihn schloß sich das bisher provinzielle Italien der europaischen Moderne an Cézanne schließt den Beginn heutiger Revolte und heutigen Versuchs zum Klassischen ein Impressionistisch hatte er beim farbigen Aufbau aus Farbflächen begonnen und gelangte, um sie zur Form zu zwingen, mehr triebhaft intuitiv zur Geometrie der Grundformen Die Kubisten

schufen aus solchem Antriebe eine neue Gesamtsicht, welche die abgenutzte Körperperspektive zu verdrängen geeignet scheint, da sie räumlich Reicheres dynamisch bewältigt.

Im Futurismus hatte man leidenschaftlich gegen totes Jetzt, museale Vergangenheit gekämpft, optisch Zwingendes ist jedoch nicht durch Programm bewältigt. Woran sich halten? Zögernd erkannte man, daß jene abgelehnte Kunst der Alten Elemente von platonischer Dauer enthielten, deren Anwendung von neuem zu erlernen sei, daß man das malerische Universum mit Hilfe der ewig geltenden Zahl und geistiger Gesetze von neuem darzustellen habe. Diese Ästhetik ruhe auf den Gesetzen von Platon und Pythagoras, die Bilder seien nach den mathematischen Regeln, nach welchen sich der Gang des Universums vollziehe, zu schaffen, sie gewannen kraft der mathematischen Gesetze des Kosmos Grundlage und Geltung, wie auch der menschliche Körper durch Zahl und Proportion dem Gesamt eingefügt sei. In den gleichartig geregelten Beziehungen von Farb- und Tonschwingungen sei die Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik gegründet. Die Anarchie heutiger Epoche in Künsten und Leben entspringe ungenügender mathematischer Kultur.

Gemalde sind zu bauen nach gleicher Methode und mit gleichen Mitteln, die Architekt und Ingenieur anwenden, denn Architektur ist mathematische Wissenschaft und Anwendung ewig geltender Zahlenbeziehungen. Hier spürt man beginnenden Konstruktivismus, in Rußland ist er Mittel ausschaltender Revolte, hier Kette zur Geschichte; bei Severini tritt Italienität deutlich hervor, waren es doch die Meister der Renaissance, die Giotto, Leonardo Alberti, welche die vergessenen Regeln der Griechen von neuem entdeckten. Mit diesen objektiven Gesetzen wird man „den Abgrund von Heute“, die Zeit des Subjektiv-Individuellen, beenden. Das Allgemeingültige des bewußten Konstruktivismus wird angemeldet. Die Zahl ist das Mittel, heutiger Anarchie des Sensuellen zu entgehen; Überlieferung, geschichtliche Einheit beruhen auf Zahl und mathematischer Beziehung, diese verbinden uns den Alten, kraft ihrer bestehen wir im All, und furchtlos möge man dem Vorbild der Meister folgen. Durch die Zahl ordnet man Natur der Bildharmonie ein, die durch Instinkt, Sensation oder Nachahmung nie erreicht wird. Der heute befolgte Arbeitsweg ist zu kurz — man walzt allzu rasch die Konzeption aus und malt ins Gemalisch-Leere und -Ungewisse oder bietet Skizzen statt Bilder aus. Die Zahl gewährt die Möglichkeit, Kunst aller anderen geistigen Tätigkeit zu verbinden und sie aus romantisch bodenloser Isoliertheit zu lösen, eigentlicher Trieb häufigen Zerstorens ist — mehr oder weniger bewußt —, zu den großen Gesetzen der Kunst zurückzufinden.

Das Mathematische wird der farbigen Übersetzung der Fauves entgegen gestellt, die Farbe sei das stets wankende Ungewisse. Ausgang alles Bildgewinnens ist die Proportion. In den alten Bildern, den Architekturen der Griechen, Vitruvs und der Gotiker findet man stets ein Grundverhältnis

den goldenen Schnitt Durch die gesetzmäßig stete Beziehung aller Teile und seine ungemene Variabilität gewahrt er Harmonie und Möglichkeit, durch Abwandeln und Verschieben der Proportionen das gesetzmäßig Gewollte zu verbergen Komposition und Form werden durch den stetigen Rhythmus numerischer Beziehungen geschaffen Von der Erkenntnis aus, daß Mathematik alles durchdringe, gelangt man wieder zur Perspektive, deren Gesetze kaum einer kennt, und die sich heute „leblos im Zustand einer Mumie“ befindet

Severini unterläßt, in hingebender, lehrgetreuer Nachfolge der Alten befangen, zu fragen, ob die perspektivische Ansicht heutigen optischen Bedürfnissen, einer erweiterten Raumvorstellung, noch genüge Das perspektivische Bild verarbeitet vielleicht zu wenig Ansichtserlebnisse und gewahrt nicht hinreichende Differenzierung von flächiger Ausdeutung des Volumen Perspektive ist Ergebnis statischen Erfassens, in dem Bewegung als Großenunterschied gedeutet wird, während heute die subjektive Festsetzung dynamischer Raumwerte die alte perspektivische Ansicht für ungenügend erscheinen läßt, da sie die subjektiv-visuellen Erinnerungsmomente nicht berücksichtigt Das konventionell Mathematische wird als starrer Zweck gesetzt, während es vielleicht eher außerordentlicher Grenzfall ist, in dem sich Imagination und Erfahrung überraschend nähern, und den zu verallgemeinern man bemüht ist, um der Unruhe der Fragmente endlich zu entgehen Es ist begreiflich, daß Severini, damit das unzulängliche Subjektive überwunden werde, die ordnende gemeinsame Kraft der Zahl beschwört und die Kunst in die Gewißheit des Rechnens einspannen will Zahl und Harmonie, Bildenheit und Zahlverwandtschaft gelten ihm gleich Diese Großen werden undynamisch begriffen Das Intensive, der farbige Akzent werden vernachlässigt, er wird dem Liniengefüge als grobe Sensation untergeordnet Der Platoniker Severini sieht in der Farbe grob wankende Erscheinung der Wandelwelt, dienende Begleiterin gebieterisch bauender Linienführung Der Farbleck gewahre nur empfindsam ungefahren Eindruck, die Linie hingegen deutliche Erkenntnis des Körpers Die Farbe führt zur Formzertrümmerung, da sie die Körper ins Relative, Schwankende verflattert, während die Linie bleibend vorgestellte Form verbirgt, so gewinnt die Farbe nur Geltung, wenn sie von Geometrie beherrscht wird, man ordne sie, von komplementären Gegensätzen und der Tonfolge ausgehend, gemäß den Längen farbiger Schwingung, hier wird die Verwandtschaft zwischen Malerei und Musik offenbar Severini weist hier auf einen häufigen Fehler der neueren Bildwerke, er bemerkt, daß man aus Überbewertung farbiger Sensation allzuoft einfache Linienführung verwende, langweilige Gerade, eintönig wiederholte Winkel Delacroix und Seurat haben vor allem die farbigen Beziehungen erforscht und die wissenschaftlichen Ergebnisse der Rood, Helmholtz und Chevreul zur Verfestigung der Farbe genutzt Dank der Wissenschaft entfernt man sich immer weiter vom grob zufälligen Erlebnis, Instinkt und Sensibilität (Ahnung und Eindruck) werden unter-

geordnet und dienen nur als niederes Mittel auf dem Weg zahlenmäßig gültiger Formerkenntnis. Hier ist die Zahl das Werkzeug zu objektiv gültiger Verselbständigung des Kunstwerks, die Zahl, die ohne Wandlung gelte, begrenzt die Erfindung, diese ist nur grob ahnender Beginn, der in langer Forschung zu wohlproportionierter Geometrie ausgebaut wird.

Der Versuch, das Qualitative und Intensive der Kunst auf numerische Beziehungen zurückzuführen, reicht in die Zeit mythischer Wissenschaft, in intuitiv ahnender, sinndeutend symbolischer Mathematik. Severini reagiert gegen den Subjektivismus der Zeit mit einem etwas hilflosen Fetischismus der Wissenschaft, welcher der Laie oft unerhörte Wunder zumutet. Seine Geometrie ist aus altem Material gewonnen und geeignet, das schöpferisch Neue zu verneinen, wenn nicht zu behindern. Es ist entscheidend, daß diesen Untersuchungen das Alte zugrunde gelegt wird, statt daß aus neuer Anschauung zu abgewandeltem Gesetz gedrungen wird.

Die Zahlenromantik der Futuristen soll zu konstruktiver Wissenschaft bestimmt werden, die instinktive Theorie der kosmischen Kraftlinie wird Proportionslehre. Hat man in der Jugend Geschichte als das Todliche gescholten, so soll jetzt gültige Überlieferung die verwirrte Moderne retten. Das Alte ist durch seine mathematische, ewig geltende Methode gerechtfertigt. Man will dem Zufall des Gelingens entgehen, Kunst gehorcht den gleichen, steten Gesetzen der Zahl wie die Wissenschaft, der Zahl, nach der Atome und Sterne schwingen. Man beschwört das weniger wissenschaftliche als mythische Weltbild der Pythagoras und Platon, wobei man vernachlässigt, daß deren Geometrie mythologisch symbolhaftem Denken eingebettet war. Severini anerkennt anscheinend in keiner Weise die Geisteswissenschaften, in denen qualitative Komplexe synthetische Einheiten bilden, er glaubt, die Zahl sei metaphysisches, gesetzmaßiges Substrat alles Ereignens und Tuns. Die Komposition werde Stück für Stück aus konstruierten Teilen zusammengesetzt wie Maschine, klassizistischer Nachklang futuristischer Jugend. Um jeden Preis will man Subjektivismus und heidnische Sensualität beenden. Linie und „Form“ gelten, Farbe hingegen sei destruktives sinnliches Mittel. Wissenschaftlich ist sie zu stufen gleich den Schwingungen der Töne. Delacroix und Seurat regten hier besonders an. Jedoch schon in der Bestimmung der Grundfarben differieren die Theoretiker.

Die Figuren werden mit Hilfe der alten Perspektive in den Bildraum gesetzt, man fragt nicht, ob jene noch unverbraucht ist, noch dynamischer Anschauung genügt. Euklidische Geometrie gilt geradezu als klassische Metaphysik Grundlage aller Form. Der Kubismus sei allzu instinktives Schauen, man müsse die Perspektive die nach mathematischer Regel konstruiert ist, von neuem beleben, damit man statt eines instinktiven, fast zufälligen Bildes gesetzhafte Gestalt gewinne. Es scheint, als setze man tastenden Zufall und subjektive Lösung gleich. Solche Liebe zur Perspektive beweist Absicht zu einer Art konstruktivem Realismus, man sucht eine Gesetzmäßigkeit, die geschichtlich

konvenables Darstellen allgemein geschener Natur gestattet, man beschränkt aufrührerische Imagination und zwingt sie rechnerisch in das Museum zurück Nichts — oder kaum Neues — gabe es in der Kunst, ihr bleibendes Geschick sei mathematisch festgelegt Es bezeichnet nachahmende Philologie, daß neue Raumanschauung nichts gelte und ihretwegen nicht an Gesetzen gerührt werden dürfe, wiewohl diese absterben, wenn sie neuer Erfahrung nicht mehr genügen Hier zeigt sich die Begrenztheit Severini, der es nicht wagt, seine Formeln an neuer Optik zu versuchen

Kunst und Wissenschaft mußten, ihrer Art nach gleichbedeutend, durch gemeinsame Zahlgesetze verbunden und somit in das gesetzmäßige Getriebe des Kosmos verflochten werden

Das Problem der sogenannten unendlichen Variabilität der Zahl wird leider nicht berührt, ebenso nicht überlegt, ob die Konstruktion nicht nachträglich dem Erfundenen eingefügt wird Der Künstler rekonstruiert im Werk das Universum nach den Gesetzen, die dieses beherrschen Durch Zahl und Perspektive stelle man Wirkliches dar, wie es ist nicht wie es erscheine, als gabe es ein objektiv transzendentes Wirkliches Überall lachelt eine recht primitive mythologische Metaphysik in dieser Doktrin Ein Neues gibt es nicht; die Gesetze gehören unwandelbarem, transzendtem Bezirk an Die Verteilung der Farbtintensitäten beruhe auf bekannten arithmetischen Folgen die wiederum in der Akustik vorgefunden werden

Severini betrachtet das Bild kaum als geschlossene Gestaltseinheit Die „Conception interieure“, die doch das Bildganze schafft, gilt ihm gering, wiewohl gerade sie, damit diese Theorie nicht Maskerade sei, aus bewußtem, mathematischem Elemente entstehen mußte, wenn diese Schöpfensches bergen und nicht nur nachträgliche Gruppierung sind Ebensovienig setzt sich Severini mit dem Entscheidenden, dem Raumwert der Formelemente, ausemender Nur an primitiv theoretischen Figuren, die nie ein Bild ergeben, versucht man die Beweisführung, also nirgends wird wissenschaftliche Synthese betrieben, sondern eher populäre Tautologie Behauptete Hypothese wird als unbezweifeltes Axiom gesetzt, damit ist der wissenschaftliche Wert erheblich gemindert Mathematische Großen sind dermaßen variabel, daß sie überall auffindbar sind, wenn wie im Gemalde genaue mathematische Ausgangspunkte für Messungen nicht gegeben sind Wir kennen leider noch nicht die Gesetze solch komplexformaler Vorgänge, ihren genugenden mathematischen Ausdruck — vorausgesetzt, solcher ist auffindbar Gewiß, immer wieder wird man wünschen, dem Irrationalen zu entfliehen, vielleicht aber beruht Kunst trotz allem auf qualitativen Gesetzen, einer qualitativen Typik, die wir noch nicht zu bestimmen vermögen Severini betreibt eine Art axiomatischer geometrischer Morphologie Der Futurist ist in den Begriffsrealismus der Scholastik zurückgefallen Ermudet sinkt man in museale Formalismen zurück, Vermächtnisse, verdunntes Rezept, einer einst lebendigen Umwelt entrissen, haben gesiegt

Konstruiert Severini wissenschaftlich, so dringen Giorgio Chiricos mathematische Figuren aus einer intuitiven Traumwelt (Abb 350) Statt des Gesetzes treibt hier grotesk somnambule Astrologie Romantisch ironisierend stellt Chirico phantastische Mathematik gegen die Wirklichkeit Mathematik – eine Kraft des Traumens Aus dem Vielklang der Zivilisationen bricht somnambules Gesicht hervor; allerdings eher Kombination denn Schopfung, da seine Formen in klassizistischen Gleisen rollen Konstruktiver Traum, den alter Zahlenmythus, astrologische Alphabete voll geheimnisvoller Moralität bannen Eine Alchemie, in welcher der Inhalt magisch grotesk starrt, ihr formaler Ausdruck professoral klassizistisch doziert, ein „Simultané“ romantischer Gegensätze, gehalten durch alte Mittel

Dreieck, Würfel usw gelten ihm als Zeichen mythischen Wissens, durch solch metaphysisches Alphabet finden wir die Rückkehr zu mystischem Schaffen, primitiver Antike und visionärer Meditation Symbolik zwingt zur Reaktion gegen die „materielle Sinnlichkeit“ des Impressionismus, Aufsuchen des Ungememen läßt den demokratischen Luminarismus verwerfen Aus der Courbetschen Welt des burgerlichen, unwissenden Naturalismus zieht man in die „Hölle der Verlassenheit“ Eine etwas allegorische Welt Dem Künstler bedeuten die Dinge Formen, dem gefühlsam Nachdenklichen gelten Motive nur als Zeichen empfindsamer Spekulation in beiden Fällen sucht Trauer nach verlorenen Paradiesen

Chiricos Kompositionen entstehen aus einer deutenden Symbolik, die Motive jenseits des allgemeinen Begreifens wertet Die Bildabsicht wird aus dem Visuellen in reflektiv empfindsamem Sinn jenseits des Sichtbaren verlegt, die Form wird durch Zeichenhaftigkeit bestimmt, die Dinge durch geheime Symbolik deformiert oder verwandelt Das Schöpferische soll diesem Maler aus dem Dichtersichen emporsteigen Man nähert sich dem Expressionismus, den gedichteten Allegorien Böcklins Motive, Gegenstände werden eher durch Bedeutung als visuelles Schauen verbunden und entgegengestellt Der Gemeinsinn, die landläufige Verständigung, wird zugunsten subjektiver Zeichen verlassen, statt des mechanisiert organischen Wort- und Schverstehens setzt man außerordentliche Metaphorik Man entwickelt das Bild durch Dichtung Archaisierend Klassizistisches kreuzt sich in Chiricos Gesichtern mit modern Konstruktivem, Zeus umarmt ein Mannequin, und die Maschinenfigur kundet heraklidische Trauer Die Reaktion Chiricos wie seine nicht allzu große Originalität liegen nicht nur in nachahmender Fortführung alter Figur und Bildschemen, auch in der Rückkehr zur Allegorie, man versucht Mythologie des Jetzt, das Sichtbare ist Mittel, Weg zu Sinn und Gefühl Das Gewicht der Dinge und Formen ist in Sinnggebung gesunken, metaphysische Kunst, mythischer Archaismus

Nennen wir noch Carlo Carra (Abb 348, 349, Taf XV), der ähnlich wie Severini vom Futurismus in italienisch klassische Tradition wuchs Der frühere Zerstörer bekämpft die Kunstrevolution und sieht als Erbsünde der

Zeit, daß man bewußt eine neue Form finden will. Jedem neuen Ismus zieht er reuge Rückkehr zur alten Malerei und erprobten Disziplin vor. Aus laarmender Polemik des Futurismus flieht man in betrachtende Einsamkeit, um die primitive Strenge der alten Meister wiederzugewinnen. Carrà reagierte vom Futurismus zu genauer geometrischer Konstruktion, wie Chirico gibt er den gebauten Mannequin. Später dringt in sein Werk immer stärker das Frühitalienische, während Chirico vom Quattrocento beeinflusst wird. Zweifellos ist dieser bewußte künstlerische Klassizismus ein Teil des heutigen europäischen Nationalismus.

Die Umkehr von revolutionärer Zerstörung zur Überlieferung durchdringt den romanischen Kunstbezirk, in Deutschland ist eine solche Umkehr, deren Symptome man auch dort wahrnehmen kann, erheblich schwerer, da kaum eine national klassische Tradition lebendig wirkt.

Die Generation dieser Maler ging auf die Suche nach gesetzmäßig struktureller Kunst und fand — verständliches Ergebnis der Anarchie — zunächst als Träger möglicher Bildgültigkeit das Subjekt, dessen Tätigkeit von erlebender Impression zu aktiverer Schöpfung erweitert wurde. Gegen kultivierte Sensation stellte man deduktiv aktive Anschauung, in der die bewußt gewordene Willkür des Künstlers überwiegt, die subjektive Dynamik, die den impressionistischen Zeitausschnitt erweitert und erstarrte Anschauungsteile zum Schwingen bringt. Der vorläufigen Sensation des Impressionisten sollte eine Anschauung entgegengesetzt werden, die den Künstler vom Wirklichen und von vereinzelter Struktur der Dinge unabhängig macht. In diesem Fortlassen individualisierendes Erfahrens liegt die Isoliertheit dieser Künstler, ihre subjektive Gewalttätigkeit, die aber, die Laune überschreitend, das Subjektive zu umfassend gleichener Gesamtanschauung bilden will, gleichzeitig isoliert man sich von stupider rentenmäßiger Sicherheit beschreibender Einzelerfahrung. spürt Wagnis, freischwebendes Experiment über den Dingen und Isoliertheit unbekummerter Willkür, denn nichts ist so willkürlich wie Gesetz und deduktive Einstellung, dies trotz aller Mathematik, deren Anwendung im Ästhetischen jeder Deutung unterliegt, die Isoliertheit reagiert ab in systematische Einstellung, die Experimente erzwingt und gleichzeitig Gruppe gegen Gruppe, Bild gegen sonstiges Erfahren, Künstler gegen Bürger ganzlich abschließt.

Diese Jungen glaubten Neues gefunden zu haben. Vor allem die Italiener, die recht verspätet die Treppen der Museen verlassen hatten. Der Franzose band sein Neues stets rasch in ununterbrochenen Ablauf. Mit der Isoliertheit kam der Zweifel, lehnte man gemeine Erfahrung ab, so entdeckte man allmählich anderes die Geschichte formaler Bilderfahrung. Besaß das Bild eine formale Wahrheit, vielleicht war alles, was von Entwicklung erwählt war, euphemistischer, biologisch gefälschter Humbug, und die Wahrheit blieb in diesen alten Bildern verwahrt, gegen die man polemisiert hatte. Vom System, vom Deduktiven, war es nur Geringes bis zum Platoniker. War das Bild vom Natureindruck fast unabhängig, gab es gültige Anschauung, so war es den

an sich Zweifelnden ein leichtes, die dauernde Geltung des Schauens gegenüber dem zeitlich modifizierten Gegenstand geschichtlich zu verfolgen, und die Revolutionäre fanden im Aufruhr die herrische Geltung des Klassischen. Von geistiger Kunst war man zur gebildeten gelangt; von deduktiver Revolte zur Akademie.

Die tatsächlich erfindenden Künstler mußte eines erschrecken: die Nachfolge. Aufgaben von Nachfahren wäre es gewesen, gefundene Anschauung vielfältig gestuft mit Individualisierung, nuancierter Erfahrung zu erfüllen und zu beleben. Aber es kamen nur kleinäffische Schüler. Eine hinreichend breite, nicht nur modisch schablonisierte Verarbeitung der Funde blieb aus.

Der deutsche Impressionismus war mehr auf Beschreiben eingestellt als der französische, stärker durch sentimental-naturalistischen Naturalismus gebunden, technisch zufälliger, abgeleiteter. Dies ist durch die stärkere Künstlerschaft der französischen Impressionisten begründet, die in erheblicherer technischer Ordnung arbeiteten und somit den Nachfolgern eine Methode hinterließen, die nicht nur quantitativ, dem Format nach, gesteigert werden konnte. Bei den Franzosen war die Wirklichkeitsbetonung unwichtiger, vor allem trat die Frage technischer, entwicklungsfähiger Ordnung auf. Die Deutschen blieben weit mehr an Beschreibung des Motivs gebunden, Licht war bei den Franzosen technischer Sammelbegriff. Bei den Deutschen überwog noch naturalistische Absicht, beschreibender Auftrieb, man lehnte sich gegen das Poetische Böcklins und die Historienmalerei auf. Wirklichkeit war Entschluß, und in ihrer Analyse traf man sich mit Naturwissenschaft, positivistischer Philosophie. Man glaubte eben der Tatsache und bezweifelte das Erfundene als „Nichtwirkliches“. Jede Lösung ist nur durch Einseitigkeit möglich, jede Methode schließt viele Erlebnisse aus, die später neuen Anspruch erheben. Das Geheimnis der Form ist die Dreistigkeit zum Fragment, dessen behauptete Vollständigkeit im entschlossenen Verbergen des Nichtgelosten liegt, das später von neuem aufkommen will.

Einmal mußte wieder gefragt werden, ob die Eigenart des Erlebens nur von der Wirklichkeit abhänge, ob nicht Zentrum und Bedeutung unseres Tuns nach anderem Schwerpunkt strebe, etwas menschlich Unmittelbareres als Beschreiben der Wirklichkeit auffindbar sei.

Der französische Impressionist hatte in logischem Entwickeln von Optik und Handwerk technischen Abstand vom Motiv gewonnen. Das geordnete Gewirke farbiger Flecke widersprach dem funktionalen Objektganzen, das einseitige Betonen des Luminaristischen schaltete geradezu die vertrauten Gegenstandsmerkmale aus. Von dieser Distanzierung aus bildete sich ein selbständiger Kolorismus, willkürliche Zusammensetzung und Abkürzung der Dingmerkmale, bzw. der bildhaften Vorstellung. Die Herkunft von impressionistisch-analytischer Technik haftete noch lange selbst dem Kubismus an.

Die jungen Deutschen waren anders eingestellt. Klare Überlieferung war kaum erkennbar, Malerei war provinziell und landschaftlich geschieden. Die Technik eines Cézanne oder Monet war in Algier, Holland oder Venedig anwendbar, ihr Wert besteht geradezu in internationaler Brauchbarkeit. In Deutschland herrschten örtlich getrennte Gruppen und Schulen, die gegen-

einander um Führung und Einfluß kämpften Die Suddeutschen hatten die Franzosen nach Deutschland gebracht — man denke an Leibl, den Freund Courbets, oder den jüngeren Feuerbach Aber die Berliner hatten rascheres Tempo, preußische Schneidigkeit, verbunden mit den Eigenschaften flinker Emporkommlinge In Berlin bildete sich der offizielle Impressionismus, der ohne die Sezession der Berliner kaum Schule geworden wäre, den Führern folgten korrekte Malbeamte Von einem wurde dies hochanständig Gelehrige robust durchbrochen Corinth, unbandiges Temperament fegte zwischen friedsam gepflegten Schularbeiten Schon Liebermann hatte durch nordisch Kahles, Unfarbiges seinen Bildern Charakter von besonderer Landschaft und Menschlichkeit gewahrt Bei Corinth wurde dies Moment — zunächst bei wuster Vergröberung des Technischen — verstärkt Daneben stand Munch der wie kaum ein anderer die Maler, die sich auf der „Brücke“ begegneten beeinflusste Eine sonderbare Situation, kaum war eine Technik gefunden wurde sie von Individuum und Ausdruck uberrannt Corinth hatte in dem Hinwahren der Farbflücke etwas gefunden das Drama, Tempo, Dinge waren Vorgänge, auch im technischen Sinn, die zur Einheit des Ausdrucks gesammelt wurden Man wahlte Motive, an denen man sein empfindsames Drama ab spielte Dinge wurden durch ein Temperament gesehen das Temperament bestimmte nun Dinge und Darstellung, das Subjektive fuhr erregt auf Man wird technisch freier — kaum im Koloristischen doch in der Pinselführung die Tempo und Erregtheit des Kunstlers deutlich ubersetzt, man ist gleichsam rhythmisch personlicher Die technische Freiheit dem Objekt gegenüber die Monet, Cezanne und Seurat logisch entwickelten, haben die rasch konservativen, formal armlichen Berliner nie gewonnen Im Gegensatz zur plauschigen Motivgeschwatzigkeit der Munchner hatte man sich im Norden zu suplem Sujet entschieden, und die nuchtern positive Armut der Berliner an Personlichem — wie war man gegen „Erfinden“ naturalisierend gestellt! — mochte etwas wie Reaktion beschleunigen, allzulange konnten diese korrekten Kunstbeamten die wie aus preußischem Pflichtgefühl Farbenfreude versuchten, nicht genug Tatsächlich man vergröberte und vulgansierte die Franzosen, deren subtil technische Freiheit von anständig nuchternen Nordlandern kaum begriffen war Was von ihnen blieb, waren der scharfe Liebermann, holländisch berlinisch orientiert, und der sturmisch halbromantische Corinth Das Gros verabscheute mit Recht Dinge wie Erfinden, Neubilden von Wirklichem, denn solche Dinge hatten ihnen schlecht gestanden Malend schwachte, vulgansierte und vergraute man die Farben der Pariser, deren weite Kuhnheit kaum verstanden wurde, saß ehrbar vor dem Motiv und gehorte geschätzter Kunstlervereinigung an

Der Ablauf der jungen Kunst ist durch die Auslosung unmittelbarer Subjektivität bestimmt Dies Bestreben ist europaisch, wird aber nach Landschaft und Menschenart geschueden Der Romane eilt über selbstisches Schalten zu vernünftiger Übereinkunft und ordnet sich geschichtlichem Bezug ein der

sich gänzlich ungehemmt vom Draußen abtrennen. Jedenfalls ist es unsinnig, die subjektive Einstellung des Mangels an sinnlicher Erfahrung zu bezichtigen, vielleicht fluten hier Ereignisse, dynamisch gesteigert, die nicht durch die Beobachtung diktierender Objekte gehemmt werden. Visionen, inhaltlich erfüllte Empfindung, sichtbar zu machen und die Gegenstände zu Zeichen von Empfindung zu gestalten, ist ungefähr Gegenstand der neudeutschen Malerei. Nicht gegebenes Objekt überdrängt den Maler, sondern das Erfinden schließt bewußt das Schaffen empfundenen und erfundenen Formgegenstandes ein, der, kaum gelöst vom Schöpfer und seiner Wertung, sinnlich unmittelbares Signal menschlichen Vorgangs ist. Der Romane differenzierte den spezifischen Sehakt, eine bildformale Sinnlichkeit, die das Gegebene vielleicht zu einem Minimum verkürzte, aber kaum die Realität als solche ausschaltete. Der Deutsche fürchtet durch Humor des Nurformalen entscheidendes Gefühl von Welt und Wirklichkeit zu mindern, er will gegen diese uns auferlegte Welt eine gefuhlsam vorgestellte setzen, sein Begriff von Schöpfen will die formale Variante übertreffen, nicht diese genügt ihm, um sich als Schaffenden zu spüren: er will den ihm gemäßen Gegenstand über Formales hinaus erfinden. Man nannte solch seelische Verfassung oft irgendwie mystisch oder religiös, doch kann man auch demütig nachahmendes Abbilden gegebener Welt ebenso als religiös deuten. Dies Schaffenwollen neuer Dinge weist etwas wie eifersüchtigen Wettbewerb mit Gott auf, im eigenen Werk sucht man die Freiheit vom Gegebenen, oder man will diesem ein Neues hinzufügen. All dies steht gegensätzlich zum Sichbescheiden des genugsam Abbildenden, man betont nun das anthropozentrisch Subjektive, bald aus pessimistischer Ablehnung der Natur, ein andermal aus optimistischer Idealität, die steigern und bereichern mochte. Man kennt dann die peinlichen Abwege kunstgewerblicher Prophetie, wobei lehrhaftes Ornament und ethisches Freibad, vegetarisches Lineament und lyrische Süßlichkeit zu programmhaftem Verem laden. Leicht mag sich verstandesmäßiges Überlegen dem subjektiven Bilden einmischen und zu mehr als optischen Lehrsätzen leiten. Man spürt etwas wie Askese, die zu neuer Gegenstandserzeugung wie Objektzerstörung führen kann.

Ein Moment bestimmt die Subjektivität: Distanzierung vom Gegebenen, Isolierung des Künstlers und somit eigenes Überbedeuten: da er vorgefundener Welt sich unterzuordnen ablehnt; man begreift sie als Mittelbares und begibt sich nun auf die Suche nach dem Adäquaten. Etwas wie Suche nach dem Absoluten, doch nicht im altmetaphysischen Sinn, sondern in dem des mit dem Subjekt sich deckenden Gegenstandserlebnisses. Die Dinge, die erfunden werden, sind irgendwie in der Disposition des Gegebenen vorhanden und ordnen sich den anderen Erlebnissen ein. Allmählich versteht man, daß wir Natur nur deuten können, indem wir die Formen — und mögen sie noch so „abstrakt“ sein — aus ihrem Vorrat wähen, eher deuten und variieren als erfinden, resigniert ordnet man sich Gegebenem ein und gleitet zu positivem Realismus. Vielleicht vermögen Glück, Begabung und geschichtliche

Konstellation, daß man in ein Klassisches gerat, in dem sich Subjektives und Natur in abgewogener Geglichenheit begegnen, so daß Harmonie und Vollendung statt Gegensatz und Differenzierung das Sehen bestimmen

Als die Franzosen zu einem Subjektivismus vorstießen, stützten sie sich auf irgendwelche Art von Überlieferung und stetigem Bilden. Bei den Deutschen dagegen vollzog sich dies plotzlicher, abrupter Zusammenhänge mit dem Kolorismus der alten Deutschen, der Ausdruckskraft frühgotischer Werke wurden mit fraglichem Recht behauptet. Der Kolorismus der Jungen ist nicht beschreibend, gern versucht man komplementärfarbiges Ergänzen, das psychologisch beschreibende Detail weicht gebieterischem Ausdruck persönlichen Erfassens. Nicht psychologischen Ablauf will man schildern sondern subjektives Ergebnis der Dauer aufzeigen. Ein Bildgefüge wird vorgestellt, die Hemmungen unterbrechenden Beobachtens wobei am Objekt das Bild kontrolliert wird. Setzen aus — man hat nur eigene Erfindung zu klaren an Stelle beobachteten Motivs, das zu technischer Verfeinerung lockt, tritt das vorgestellte Sujet. Der Künstler empfindet die gesehene Welt als persönliches Erlebnis und will die optische Struktur des Erlebenden herausstellen. Allerdings, in der Beschränkung auf unmittelbare Subjektivität liegt — bis reicheres Inventar erfunden ist — negative Einstellung zum abbildbaren Reichtum gegebener Welt. Es mögen etwas schematische Formen entstehen, und die subjektive Generation mag enttauscht ins Realistische ausbiegen. Zunächst gewinnt man eine Freiheit und Unmittelbarkeit, die mit Einbuße an Gegebenem bezahlt wird. Vieles mag noch nicht reicherer Bildförderung genügen, da die einen allzu gering variiertem Instinkt andere subjektivem Theorem vertrauen oder die dem Gesicht entsprechende Technik ist noch nicht gefunden. Die Analyse dieser Kunst dürfte besonders kompliziert sein, wenn dichtendes Beiwerk oder geschriener Enthusiasmus vermieden wird. Diese Bilder wirken wie Forderung — ich sehe so — sieh auch so. Dies Befehlende ist jeder Kunst eigen — hier wird jedoch solch Verlangen mit hartem Nachdruck gestellt, wozu den Bildern oft zwingende Formkraft fehlt, oft wird dem subjektiven Bild eine sehr persönliche Deutung entgegen es mag wie Beginn weitergetraumten Gedichts wirken. Oft wußte man poetischem Taumeln nicht zu widerstehen und entlieh diesen Bildern mythische Kosmogonie oder Philosophie. Gewiß — jede Art zu sehen ist Schicksal, jedoch fragt es sich — ob der behauptete nachdenkliche oder begeisterte Exkurs noch eng genug mit den Bildern zusammenhängt oder ob nur der Unproduktive am Geländer des Geschauten erregt weitertastet und man langst aus getretene Locher zu unerhorten Tiefen verschreit.

Man mag nicht verkennen daß der Beginn dieser malenden Subjektivität nur engen Umkreis gewährte und oft selbstische Willkür verspürt wird. Die Kräfte, denen sich der einzelne dienend einfügt sind erloschen und diese neuen Bilder besitzen nicht die Kraft bindender Symbole wie die Werke des gern berufenen Mittelalters, da Glaube und gesellschaftliches Gefüge das

menschliche Tun zum Zeichen übergeordneter Mächte adelten und in jenem ein geistiges gültiges Gesetz wirkt. Diese jungen Bilder sind Zeichen von Menschen, die sich selbst wie Gesetze hinstellen, sich allerdings aus der Nuance des Nurindividuellen lösen wollen, mitunter durch Theoreme.

Aus der Ablehnung des Schilderns geht zunächst eine primitive Haltung hervor, Entweltlichung, die Komplizierung durch das Motiv als gleichwertigen Partner fällt fort, man verfährt diktatorisch, zumal man beansprucht, in stärkerem Maß das Motiv zu erschaffen. Diese Künstler versuchen allgemein gültige Bildtypen, und dies Streben nach typischer Gültigkeit verbindet sich oft primitiver Haltung. Diese mag vielleicht noch von dem abkürzenden Verfahren der Impressionisten herrühren, hier kurzes Umreißen fliehenden Objektes, dort schnelles Greifen der prozeßhaften Vorstellung. Man stemmt sich dem fliehenden Zug inneren Erlebnisses entgegen, staut den Strom und schafft in wegdrängendem Intervall der Konzentration das Bild, neue Gesichter rufen, man genügt sich an der Struktur, die das Wesentliche subjektiven Vorstellens aussagt. Kurz und leidenschaftlich mögen die Beginne sein, noch nicht liegen die Erfahrungsvarianten der neuen Vorstellungen vor, die reichere Verbildlichung gewahren. Man folgt primitiv und rasch eiligen Gesichtern. Dies Festhalten inneren Vorgangs, in dem die vertrauten Objekte kaum wirken, mag gewaltsam oder „abstrakt“ erscheinen, wiewohl unmittelbares Erleben darin enthalten ist und entscheidende Verteidigung des Menschen gegen die Flucht in den Tod in dauerndem Bilde versucht wird. So entspricht dieser Autismus menschlichem Verlangen, und darum seine oft überzeugende Gültigkeit, die subjektiv befehlender Kunst kollektiv wirkende Kräfte gewahrt. Diese Jungen sind oft von eigenem Erfinden überwältigt und vermögen es mitunter kaum noch zu kontrollieren. Man schaltet das Theoretisieren dieser Jungen, aber dies dient wohl zur Kontrolle der Eingebung, ein Suchen nach Allgemeingültigkeit, Einordnung des Persönlichen in objektive geistige Zusammenhänge, ist darin enthalten. Der Subjektive will sich durch das Theorem im veränderten Allgemeinen verankern, die von ihm oft zwangsläufig erfahrene Vision soll allgemein anwendbar werden. Theorien können Anstoß geben, zudem schützen sie vielleicht geringere Begabungen, wer hatte je den Alten ihr theoretisches Rustzeug vorgeworfen, dessen Schaustellung man ehrfurchtig bestaunt. Denn gerade eine subjektiv eingestellte Kunst kann von allgemeiner Bedeutung werden, da die Welt freiem menschlichen Willen angepaßt wird. Frage ist nur, wie weit man optisch ordnet und schafft, die Funde bestätigt, angepaßt und visuelles Gemeingut werden.

In der subjektiven Kunst sucht sich der Mensch gegen das Gegebene durch Absonderung zu behaupten und die Ichnahe des Werkes zu steigern. Gegenstand ist Signal menschlichen Empfindens, unmittelbar wird er bildflach vorgestellt. Ornamental umglenkt man das verwandelte Motiv, Wirklichkeit verflücht in subjektiver Schau oder wird hemmungsloser vom Künstler eingepaßt, dem das Bild als eigenes Gesicht gelten wird. Der Anlaß der

visuellen Erregung wird weniger in das Motiv, stärker in den Seher verlegt, der äußere Motor wird auf ein Minimum reduziert, als Vorstellung dem subjektiven Vorgang einbezogen. In dem Bild bekämpft man das Gegebene, das den Menschen zum Objekt der Schöpfung verurteilen kann. Zu Beginn fühlt man sich noch nicht stark, später wagt man Ausschaltung des Wirklichen und freie Gegenstandserzeugung. In wachsender Isolierung ermutigt man sich zu freiem Gesicht. Hemmung und Förderung durch gegebenes Motiv schwinden immer mehr, neue Gesichte wollen nun widerstrebender Welt eingebaut sein, die etwas hohnisch ihren Reichtum, der jegliche Form enthält, zeigt, dieser Formvorrat der Natur, der irgendwie unserem Erinnern eingelagert ist, erleichtert ein Begreifen imaginativer Form und enthebt diese Werke einer vollen Isoliertheit, vor allem vertraut man der Gleichartigkeit inneren Erlebens. Doch man spürt abwehrend Willkür und Begrenztheit des autistischen Bildes und erfährt, wie jedes Bild rasch zum Fragment gerät an der sich rachenden Natur, wie Bilderregung selbst nur winziger Teil inneren Vorgangs ist, ein neues Sichfügen ins Gegebene, ein Vertrag, um dem Dualismus von Bild und Gegebenem zu entgehen wird versucht. Diese Tendenz, nur den Menschen zu bejahen, alles nur als visionäre Funktion zu begreifen scheitert am Gegenspieler, der Natur.

In dieser subjektiven Kunst wird eines gepflegt, der Zwitter der Groteske, in welcher Wirklichkeit tendenzios und ideologisch, vielleicht aus Überbetonung des Empfindens, ironisiert wird. Von hier wird sich reuevolle Reaktion zum Verismus leicht vollziehen, der zunächst in gedanklichen Momenten anhebt, wobei man allzuleicht ideologischer Gemeinplatzigkeit unterliegt, oder wobei irgendetwas orthodoxer Protestantismus den Künstler zum Richter oder Prediger beruft. Das starke Herausheben unmittelbar subjektiven Erfahrens mag gewaltsam anmuten in seiner zunächst negativen Einstellung zum Gegebenen, man wollte hierin des offeren etwas wie mystisches Schauen sehen, was Unsinn genug ist, da es sich gerade um Steigerung menschlichen Selbstfühlers, starke einbildsame Aktivität und Gegenstandserzeugung handelt. Dies subjektiv Lyrische der Heutigen mündet kaum in geistige Übereinkunft, hierin zeigt sich seine schmale Grenze, und es wird verständlich, wie rasch es mechanisiert werden konnte.

Dieser Trennung dekorativ spezifischer Bildvorstellung und organisch nützlichen Gegenstandsbeobachtens entspricht die Literatur um 1905 — 1914. Etwa verspätet waren die Deutschen zur Abtrennung des sprachlichen Vorstellungsverbundens von den organischen Zusammenhängen gedrungen. Auf dem Strom geschichtlicher Dialektik wurde man von der sentimentalischen Schilderung zu selbständigen Wortbildern getrieben, deren Folge nicht durch Beschreiben, sondern durch symbolisierendes Verbinden übersetzter Vorstellungen und Empfindungen zustande kommt. Man trennte vom üblichen Erfahrungsverlauf bestimmte Vorstellungszentren ab, die mit der Schwungung des aktiven, in sich isolierteren Menschen weiterrollten, wenn man oft das

Wort „Kunstwollen“ gebrauchte, so zielte man wohl dunkel auf diese Enge und Konzentration des Subjekts hin, die allerdings oft zwangsweise genug abläuft. Der Mensch spricht hier nicht, um zu schildern, sondern um ihm gemäße Verknüpfungen von Zeichen auszuwerfen. Man ist vorwiegend lyrisch, und hierdurch war diese Literaturgeneration eingezirkelt, deren Ironie und Groteske noch lyrisch klagten. Dies Auffangen inneren, von außen nur mittelbar bestimmten Fließens drängt zu Rhythmus und Form, damit jenem ein Gesetz auferlegt werde. So gerat man leicht ins formalistisch Dekorative. Die Form ist Rettung vor dem Fluß innerer Dynamik, Verteidigung gegen den Zwang aufspringender Zeichen. Es beweist die jammerliche Schwäche menschlichen Schaffens, daß der Ausdruck des ihm eigensten Erfahrens — letzte schwache Akme — doch zu Ende gegenüber der Masse „äußeren“ Erfahrens wie ein gefährdetes „Unwirkliches“ erscheint und die zu gleichgültiger Metapher gedemütigte Wirklichkeit die schmale Imagination — wenn sie nicht allgemeine Übereinkunft zu werden vermag — rachend niederkämpft. Hierin liegt die Ursache zum Ende subjektiver Kunst und auch der jetzigen beschlossen und allzugern entzieht man sich konzentrierender Selbstverengung und entsteigt dem monologischen Kreis des Lyrischen.

Nun hatte Epoche begonnen, als wirklich Unmittelbares galt Imagination wahrer durch ihre Nahe zum Menschen. Dies Imaginäre, die Folge bildhafter Zeichen, trennte man ab und bewegte sich in der Folge der Bilder, deren freie Willkür entzuckte und überraschte. Die Gesetzmäßigkeit organischen Ablaufs galt nicht mehr, der Freidichtende entschied, Wirklichkeit langweilige Allegorie. Vision und Traum siegten. Man glaubte, in der Imagination den Kern des Geschehens zu fassen, ein spezifisch Menschliches das zu freien Totalitäten verarbeitet werden konnte, wobei man sich etwas eitel verbargte, daß jede Ganzheit und Form von Ermüdung infolge Höchstleistung bestimmt ist. Man hoffte dem Fragment zu enttrinnen, indem man den imaginativen Gegenstand nach selbständigen Zusammenhängen baute, wobei der Vergleich zwischen Gedicht und gegebener Tatsache wegfiel. Das äußere Objekt — warum es in anderen Bezirken umschreiben, statt ganzlich in sich selbst zu tauchen und sein Ungekanntes in Zeichen emporzufordern, es durch Form und Folge der Zeichen zu bezwingen, nicht die gewußten Dinge zu schildern, sondern leztbewußte Grenzvorgänge, fast Neues, in Licht und Rhythmus zu stellen. Das Imaginäre, das bisher von „Wirklichkeit“ kompromittiert war, wurde als nächste, unmittelbare Wirklichkeit gefaßt, und dies Erleben der Zeichenfolge war das Wichtige. Sehen, Hören, Schmecken, Fühlen, Denken verschmelzen sich mit Objekten zu Handlungseinheiten, die der üblichen Kausalität spotten. Die Gedichte geben eigengesetzliche, subjektiv freie Gegenstandserzeugung die allerdings, wenn die Erfindung zu wenig selbständig arbeitet, das Außengegebene nur sentimental übersetzt und sich in niedriger Würdelosigkeit billiger Metapher spreizt. In der Dichtung wird nun das außen Wahrgenommene nur noch als abgetrennte Randerscheinung gewertet, die leise

an der Grenze des unmittelbar Imaginativen anhebt, das Wirklichkeit bedeuten erfährt Umkehr, das Gegebene wirkt schwach wie fernes Zeichen, und willkürlich werden Erinnerungssignale gewählt. War bei Nietzsche die Kunst beglückende Fiktion, so ist nun das Gegebene zur Allegorie gemindert, das Wirkliche wird minder gewertet. Man sucht das dem Subjekt gemäße Objekt. Damit wird die Spannung zum Menschen vermindert, die zum Gegebenen isolierend erweitert. Skepsis, mitunter pessimistische, wird gegen die ablenkenden Dinge verspürt, man begreift hier trauernd oder spottisch Grenze autonomen Schaffens und fluchtet vielleicht in etwas Sachangst. Dies Vertrauen auf den Ablauf der Zeichen setzt ein Bezweifeln dinglicher Kausalität voraus, ein Alogisches bezaubert, das vom angeblich Rationalen des Dinggeschehens verdeckt war. Vielleicht betont man bei kurzer Schilderung ironisch die Laune gegenüber der Ordnung der Dinge, man verwendet wie die Maler — vom Naturalistischen aus gesehen — die lyrische Disproportion, indem nach innerer Wertung Akzente gesetzt werden. Die Neigung zur „Groteske“ erweist Wertverschiebung.

Man mag vielleicht in der bildhaften Introspektion das prozeßhaft Vielfältige der Seele wahrnehmen. Die Zeichen fließen hin, und die Einheit des Subjekts wird bezweifelt, man erfährt ein „Simultane“, das kaum noch Zentrum von Person besitzt, das Subjekt wird Fuge vielfältiger Funktionen, man verzichtet auf rationaleren Zusammenhang, die Ungebundenheit der Bilder wird gesteigert, die scheinbare Kausalität noch gemindert, man nähert sich Dada, und Kunst zerknallt in artistischer Willkür zum Lächerlichen. Man kann nun zum literarischen Verismus übergeben, der mit deutlicher Kunstverachtung beginnt. Statt Realitätsverdrängung beginnt Verneinung subjektiver Willkür, man sucht vielleicht vermittels politischer Urteile Einordnung ins Gesellschaftliche, Losung aus der Isoliertheit des subjektiv Imaginativen, aus der Konzentration auf das Unmittelbare, das nicht genug weitläufige Bewegung gewährt. Man will um jeden Preis Normalisierung und glaubt etwas hilflos handfester Wirklichkeit — kurzum man wird feststellender Reporter

* * *

Man war beschreibender Farbe mude, suchte einen in sich gerechtfertigten freien Bildaufbau. Die Farbe der Deutschen ist lyrisches Mittel, ihre Wahl wird gefühlsam getroffen, wobei die instinktive Vorstellung durch die Erfahrung der komplementären Farben gestützt wird. Man gibt breite Fläche, und in der flachenhaften Einordnung der Gegenstände fugt sich die deutsche Malerei aktuellem Sehen ein. Man ist nicht allzufern von der dekorativen Flächenteilung der Pariser Fauves. Man reagierte gegen die analytische Pinselführung, suchte ruhig geklarte Form. Etwas wie ein Platonismus, in dem man Erscheinung auf ein dauerndes Gesamt farbiges Vorstellung zurückführt. Größe des Schauens wurde versucht, die dem weniger Begabten schnell zu kunstgewerblicher Dekoration gerat; zumal durch häufige Anwendung weniger

komplementärer Farben das Bild leicht mechanisiert wird. Die Abtrennung der großen Farbflächen bewirkt weitgreifende flächige Ornamentik, welche die gegebene Form kalligraphisch verdeutlicht. Gefahr drohte, daß die Ablehnung des Details verminderte äußere Farbanregung und zu schmale farbige Wahl bewirkte. Doch bei dieser imaginativen Verengung und Einschränkung äußeren Motivs war etwas wie Möglichkeit zu farbiger Übereinkunft eröffnet, wobei die Gefahr automatischer Farblosigkeit oder toter Flächen drohen mochte. Der Widerstand des Motivs war vermindert, da man der Stufung beim Streben nach klaren, weiten Flächen kaum bedurfte. Kunst erschien als ein Mittel, den Menschen in die Mitte zu stellen. Der Mensch paßte sich nicht der Natur an, aus ihr wurde bewußt nur das gewählt, was dem Empfinden entsprach. Man mochte sich an Kantisches oder noch mehr an Nietzsches subjektiv lyrisches Übermenschentum, diesen mißglückten Versuch zu Monumentalität, erinnern. Ekstatisch bestätigte man alten Glauben, daß Form und Farbe vom Menschen kommen. Manche mochten hier zu einem romantisch ironischen Dualismus eilen, woraus Groteske (Mißverhältnis von Vorstellung und Wirklichkeit) entspringt, andere in nacktem Ichgeschehen traumhafte Formen suchen.

Man fangt Erscheinung oft in Ornament, das Komposition und Einordnung in die Malfläche verborgen soll. Diese flächenhafte Kalligraphie kennt man von Munch, besonders seinen Linoleum- und Holzschnitten. Jene halt die gegen- und zusammenspielenden Teilflächen, beruhigt und faßt das starke Kolorit. Vielleicht barg diese Ornamentik die Anfänge späterer Bildgeometrie, zunächst ahnend oder kunstgewerbelnd begonnen, wurde sie später tektonischer, rationaler. Solche Entwicklungen beobachtet man z. B. an Schmitt-Rottluff und Kandinsky. Diese primitiven Beginner gaben ihren Arbeiten nicht das Caché verborgener vielfältiger Konstruktion, wodurch die alten Meister bezauberten, die in ungemeinem Variieren und Stufen infolge traditionierter Haufung der Mittel Wissen und Komposition verbargen. Die Jungen waren primitiv, man hatte genug von psychologisch nuanciertem Individualismus. Primitivität bezeugt oft Mangel an langem Atem, man beendet rasch, nicht immer ist sie Zeichen des Beginns, sondern Merkmal, daß vieles mechanisiert ist, so daß man nur noch seltene oder sensationelle Momente aufzeigt. Die jungen Deutschen eilten, schnell überraschendes Erfinden zu umreißen, denn nicht nur das Technische galt, vor allem ein dichtend pathetisches Fühlen und Bedeuten, das jede Form ins Ungemeine ziehen wollte. Dies Poetische verfuhr oft zu einer Monumentalität, die noch des notwendigen Formvorrats ermangelt. Die Einfachheit dieser Beginner bewaltigte nicht genug, und oft schwankte man zwischen kunstgewerblicher Umschreibung, dem stilisierten Objekt und dem Ausdruck freier Vorstellung. Man ging auf breite Dekoration, doch die Mauern fehlten, um praktische Erfahrung zu ermöglichen, um tiefe Räume mit flächiger Malerei zu erwidern, Farblosigkeit zu regeln und ausklingen zu lassen.

Man malte und dichtete ins Malen überdringende Empfindung, vereinfacht Farbiges. Empfindung riß fort, und jüngerhaft schnellte man zu

etwas leichter Formulierung, schwankte zwischen Tektonik und poetisierendem Gefühl. Man war in idealisierender Idyllik gefangen. Die Maler waren zwischen Lyrik und Natur gestellt, es war unklar, ob gultige Verbindung zwischen beiden gefunden oder welcher einzelner Moment siegen wird. Die nach verschiedenen Zielen eilenden Kunststrebungen, die man mit dem billigen und leeren Wort „Expressionismus“ erfassen will, waren in Literatur und Philosophie vorbereitet. In jener stellten wir die Folge fast eigengesetzlicher Zeichen fest, die in sich equilibrieren. Das einzelne Wirklichkeitsmoment wird freier Sinnfolge eingefügt, die anderes als Wirklichkeitsbestand aussagt, das Einzelne wird durch das Gesamt der Komposition verwandelt, die von einer diktatorisch wahlenden und umbildenden Empfindung oder Anschauung beherrscht wird. Die Natur wird in der Reihe der Zeichen zur Metapher verdunstet. Dies Aufdringen unbefragter, als Letztes oder „Absolutes“ auftretender Intuition beachtet man auch in der Philosophie. Die vielfachen Versuche zur Mystik zeigen gleiche Flucht vor erfahrungsgeteilter Welt auf eine nicht mehr teilbare, freie Einheit, die gänzlich dem nackten, leeren Geist gehört. Welt wird auf ein Minimum gebracht, wie in der Theologie ließe sich so von negativer Malerei sprechen, und es bezeugt etwas menschliche Armut, daß eigenes subjektives Wachstum meist mit erheblichen Verlusten gebußt wird. Diese „Einfachheit“ neuerer Bilder erklärt sich wohl aus der Konzentration auf eine bestimmte Vorstellung, aus einem Sammeln der Kräfte auf eine Einheit, so daß man für das außerhalb der Vorstellung Liegende anästhesiert wird. Man wird durch die eigene Intuition überwältigt und isoliert. Jedoch da kaum eine eigengesetzliche, wirklichkeitsunabhängige Raumform geschaut wird, geraten diese Bilder leicht zu stilistischen Deformationen, die sich noch allzusehr mit Motiven der Wirklichkeit vergleichen.

Die jungen Deutschen gingen gänzlich von zweidimensionaler Erfindung aus, waren Koloristen und ornamentierten, denn Ornament und Farbe sind bequeme Gefäße zweidimensionaler Formen. Man reproduzierte geradezu zweidimensionale Sensation. Damit war man ins Dekorative gebunden, dessen Billigkeit man später vermeiden will, denn die Vitalität optischen Erlebens wird durch die „Tiefe“ des Raumerlebens und deren Einbeziehen und zwingende Gestaltung bestimmt. Hier wird eine Grenze expressionistischer Bildmöglichkeit gezeigt, die von den stärkeren Talenten ziemlich früh gespürt wurde. Diese ornamental flachenhafte Konzeption beschränkt die optischen Varianten, erzwingt eine gewisse primitive Eintönigkeit. Das merkwürdige Reizvolle der Tiefenübersetzung, die eine reichere Vielfältigkeit gewährt, wird umgangen. Man gibt einfache Gestalt, die ornamental in mitunter simpler Geometrie grob aufgeteilt wird. Diese geometrisierende Einfachheit ist weniger bewußt präzisiert, als instinktiv erfüllt, das Konstruktive der Jungen ist voller Lyrik, mitunter voll sentimentalen Kunstgewerbes. Der artistische Dualismus des Deutschen kommt aus dem Scheiden zwischen Innerem und sensuellem Erlebnis, und so droht Verarmung des Sinnlichen. Der Romane gliedert

in Bild und Natur, er differenziert das ästhetisch Formale, während der Deutsche ein traumhaft geistiges Schauen der Natur zum Bild schaffen will; der Romane differenziert zwei Ergebnisse, Bild und Wirklichkeit, der Deutsche legt die Scheidung in ein schwer kontrollierbares vielfältiger oder widersprechender erfülltes Erleben. So empfindet und erlebt der Deutsche leicht viel Ungemeines in die Bilder hinein, das der Betrachter oft kaum erfühlt, da die Bildlösung zu schwach ist, um zur Intensität und Erfülltheit des Schaffensprozesses zurückzuführen. Man schweifte vielleicht zu sehr in unbestimmter „Weltanschauung“ statt geklarter Anschauung. Die Analyse des romanischen Bildes erledigt sich zunächst formal; die Bilder dieser Deutschen wollen oft allzu schnell in eine unbestimmte oder allgemeine Geistigkeit drängen, wozu Stärke und Wert des Bildgelingens mitunter kaum überreden, dies unbestimmt Geistige, das selten genügende Bestimmung erfuhr, verhindert geradezu eine Konzentration auf das Formale, da man die wenig gewagte formale Lösung infolge pathetischer Voraussetzung überwertet. Ein Wille zur Transzendenz, oder wie man es nennen mag, ist festzustellen, doch ist dieser geistig noch nicht gestaltet, und es ist zu bezweifeln, ob solches dem Maler allein möglich ist. Die alten Meister durften über eine fertig gewahrte durchgegliederte geistige Welt verfügen, die ihnen durch die Theologen diktiert wurde. Jede Form bedeutete ein objektiv Bestimmtes, die Symbole waren anerkannt, während die Heutigen gerade in innerem Erlebnis zu subjektiver Willkür und Isolierung verurteilt sind. So ermangeln sie des geistig allgemeinen und konstruktiven Unterbaues, der ihnen kaum vorbereitet wurde, und geraten ins Unbestimmte. Allerdings, einigen wie Klee ist ein Geistiges überraschend konkret geworden, vielleicht um einer klugen Einseitigkeit willen.

Andere wieder verbinden ihre Gesichte gegebener Natur, und da die formale Vorstellung mitunter allzu wenig bestimmt ist, geraten manche Bilder zu etwas lyrischer Stilisierung, die gewünschte Freiheit des Schauens ist nicht gewonnen, man verharrt in sentimentalem Umschreiben, ornamentalem Poetisieren. Die geistige Haltung schaltet nicht stark genug konventionelle Natur aus, wenn man nicht resolut ins gegenstandslose „Absolute“ fluchtet. Und diese nicht ganz besiegte Vergleichsmöglichkeit von ublicher und subjektiver Gegenstandsvorstellung heißt die Maße und Proportionen neuer Figur als Disproportion tadeln, oft sind diese Bilder nicht konsequent genug selbstständig und bleiben Metapher und mit dem Anlaß vergleichbar, oder die empfindsame oder geistige Deutung des Bildes wie dessen Erzeugung verharrt im Bezirk subjektiver Willkür, die nicht durch bindende Konventionen überzeugt. Diese neuen Bilder wollen ein geistig subjektives Erleben ausdrücken, dessen Geltung noch nicht anerkannt ist, dessen Deutung unbestimmt bleibt oder ruckschauend aufpoetisiert wird, die Bilder geraten zur Metapher oder Laune. Die Bilder der ersten „Expressionisten“ geben gedichtete Natur, die aus dem Widerspruch gegen die Stadt als pathetisch einfaches Idyll konzipiert ist, man kann von städtischer Bauernromantik sprechen, protestierender,

fast moralisierender Primitive, die Jagd nach dem großen Menschen und der gemäßen, einfach pathetischen Haltung. Die Verhältnisse und Proportionen der Figuren sind subjektiv bestimmt, man wertet empfindsam, welche Ausdrucks- und Bildkraft man ihnen gewahren will. Es scheint, daß dies eigenwillige Erleben oft seinen Halt im Mechanischen findet, wodurch das geglaubt eigenwillige Schöpferische zum Klischee gemindert wird, denn schmale Subjektivität erstarrt rasch zur Manier der Nachfolger, und mancher bleibt der ermüdete Epigone eigener Jugend. Diese junge deutsche Kunst ist nur in wenigen Fällen formal zureichend gefaßt worden. Die gegenständliche, sentimentale Konzeption beansprucht, statt als Ausgangspunkt erfindender formaler Gestaltung — selbstverständliche Voraussetzung — zu dienen allzu große Breite, so daß allzu wenig Kraft für formales Erfinden bewahrt wird. Man vertraut den leidenschaftlich reflektierten Gegenständen, die fast automatisch neue gemäße Form schaffen sollen, und belastet eine banale, wenig kühne Bildlösung mit allzu gewichtiger Inhaltsbedeutung. So ist man vielleicht im Thematischen originell und in der Gestaltung zum Eklektiker geschwächt, da bereits im Vorstadium die Imagination verbraucht wurde. Begreifbar, da diese Jungen die Themen selber dichten müssen, wird überraschende Thematik mit schwacher Form gebußt. Kriterium ist, wenn es gelang, in sich geschlossenen charakteristischen Bildraum zu erfinden, statt eklektisch zu variieren. Denn die meisten Revolten sind lärmende Trucs der Eklektiker.

EMIL NOLDE

Barbarische Magie. Bocklins poetische Malerei war in marchenhafter, allzu stoffhafter Antike erlebt. Bei Nolde braut nordische Sage, ungeschlechter Bibelmythus, baurisch nachgeschaut, vermischt mit farbig grobem Raffinement (Abb 354—357, Taf XVII, Abb 364). Nolde begann als reifer Mensch, ein Dreißiger, sich um 1898 Weg und Gestaltwelt zu bereiten. Märchen, primitive Menschen (Abb 365). Gewoge und Himmel werden beschworen (Abb 358, 359). Man hat die Bilder dieser Jahre allzu oft in Gegensatz zum Impressionismus gestellt, vielleicht aber verlieren sie ihre gern überbetonte Besonderheit, wenn man hierin die nicht allzu überraschende Fortsetzung romantischen Phantasierens erblickt.

Nolde ging dann durch den Impressionismus hindurch, der ihm die Palette hellte. Allerdings, seine Farbsetzung ist aufs Expressive gerichtet und erheblich dramatischer hingehauen als die schulmäßige gepflegter Impressionisten. Die dynamischen Möglichkeiten impressionistischer Technik mögen vor allem gelockt haben, ein Bauer bemächtigt sich städtisch reizender und verfeinerter Palette und vergewaltigt sie, wie Empfindung fordert, er weitet den Farbleck in ein unbestimmt Gestaltmäßiges, man mag an Corinth denken oder die ornamentale Fassung der Farbflächen durch van Gogh. 1905 bis 1907 gehört Nolde der „Brücke“ an ohne engere Fühlung mit ihren

Grundern zu gewinnen 1906 entsteht „Der Freigeist“ Einfach flachige Gestalten parallel summiert, empfundene Typisierung, man will den Impressionismus monumentalisieren, aus der Farbe das große Bild gewinnen, Präzision und Durchbildung sind kaum genügend erreicht Nolde wagt nun 1909 eine Reihe religiöser Themen „Abendmahl“, „Verspottung Christi“, „Pfingsten“ (Abb 354), 1910 folgen „Die klugen und die torichten Jungfrauen“ (Abb 355), „Christus und die Kinder“, „Christus in Bethanien“ Ich gestehe offen, nicht dem Zuge bewundernder Betrachter mich anschließen zu können deren Mund billiges Gerede von Mystik entfällt, Außerordentliches ist in diesen Werken gewollt, Gegenstand und Geschehnis mögen edel begeistern doch der Wert dieser primitiv anspruchsvollen Malerei wird hierdurch kaum erhöht

Zweifellos, diese Bilder sind aus ungemeiner Spannung gewonnen, doch wurde diese formal kaum ausgewertet, allzu gern wird solche Lucke von Halbdichtern genutzt, und optischer Mangel soll durch drohnendes Pathos und verpöbelte Metaphysik beglichen werden Aus zeitloser Ewigkeit, mystischer Schau, unaussprechlicher Seele und allen Behelfen abgetakelten „Schurfens“ werden Tiefe und Seele berufen, und wer mochte nun offen sagen, daß solch erhabene Absicht zu ziemlich banaler Malerei fuhrte Wohl möglich, daß heutige unbestimmt schwarmende Religiosität, die kaum zu geistiger und formaler Genauigkeit — also „Wahrheit“ — oder Verbindlichkeit gerat, in solch malerischem Ahnen und Wollen den gemäßen Ausdruck findet, wann ware solchen Pfrundnern der Seele genaues Verhalten zu und in Gott gelungen? Noch wollen wir uns nicht selbst von heiligsten Worten betauben lassen, wenn sie als ungenaue, ungefüllte Gemeinplätze sumpfig dunkel gebreitet werden, und enge Gottlosigkeit mag noch kühner sein als religiöse Romantik, die sich an irgendwelche Geste klammert Um jeden Preis versucht man die Grenzen des Ästhetischen, das gegenständliches Sinnens und aufwogendes Gefühl des Deutschen nicht ganzlich befriedet, zu überspringen Das Nurformale wird als Verarmung und allzu schmalendes Wirklichkeitsverengen verspürt, welches das Drama gegenständlichen Empfindens ungenügend begleicht, man verurteilt jenes als einseitiges Ergebnis überfemierter Stadtzivilisation und lehnt formale Sonderung ab Diese Maler stehen wie am Beginn, und sie werden von Gesichtern bezwungen, in denen sie die Elemente anzufassen vermögen Etwas Vorweltliches, einfache Maske, kaum bewaltigte, roh geträumte Figur mag aus Noldes religiösen Bildern sprechen, hilfloser als die gepflegten exotischen Heiligen der Koloniallaune Gauguins, der mit den Raffinements des aufrührerischen Epigonen verspateten Klassizismus geographisch verbirgt Noldes Malerei wird von der Gewalt dramatischen Empfindens zerstürmt, und das Ergebnis bleibt nach ungemeiner Absicht allzu schmal und konventionell Die Komposition ist arm, summarisch und die Farbe banal trotz aufgerissener, grober Erregtheit Man spürt trotz einbildsamer Verselbständigung der Farbe die Herkunft vom vergröberten Impressionismus, der

zu ungebarbiger Dekoration verbreitert ist Empfindung kann dem Maler nur angerechnet werden, soweit Form erzeugt wird und die noldesche ist trotz allem recht unergiebig Gewiß, man revoltierte gegen die reich verfeinerte Erbschaft klassischer Überlieferung, aber das Ergebnis des neuen Aufbruchs bringt allzuwenig Aus der Farbe will Nolde zur Monumentalität, das Epische soll vom Drama der Farbe verzehrt werden die eher imaginativ denn schildernd verwendet wird Hier mag sich der aufgewühltere Nolde mit Matisse berühren, und wie bei jenem ermudet auch hier die Mechanik billiger farbiger Kontraste Die Gesichte starren maskenhaft geweitet, flachug gesetzt, und man bezweifelt die Intensität solch theatralischen Ausdrucks Die Gesichte wollen, farbig gebaut, über das Individualisierende hinaus zur expressiven Maske führen, die breiten seelischen Ausdruck typisierend festhält Eine ausdrucksvolle Pathetik, die dekorative Anleihen von kunstgewerblichen Erzeugnissen bezieht Bei all diesem wird erinnert, wie mißglückte Monumentalität und ungewöhnliches Wollen leicht in pathetische Banalität kippen, daß Maßlosigkeit oder Verbreiterung des Mittels nicht immer Kraft bedeutet Nolde ging einen nicht neuen Weg, als er vom Licht zu autonomem Kolorismus drang, wobei er die Erregtheit impressionistischer Handschrift beibehielt und verbreiterte, ohne daß seine Farbführung in streng tektonisches Gefüge gebunden wurde Die Erregung fladet in grober Handschrift Im Grunde ist er impressionistischer Romantiker, der zwischen Entscheidungen Mangel an Entschluß pathetisch verbirgt, laut stromender Übergang Vom episch religiösen Stoff auf religiös konstruktive Malerei zu schließen, ist einigermaßen naiv Nolde ist Übergang zwischen Impressionismus und tektonischerem Gebilde, das Primitive Noldes mag in seiner negativen Stellung gegen verwirrende oder kaum beherrschte Vielheit des Erfahrens Anklänge an Religiosität oder Mystik gewahren, diese vereinfachte Besessenheit verursacht durch ihre Begrenzung und ihr Ablehnen taglicher Phänomene eine gewisse Konzentration; man vereinfacht, vergrobert den impressionistischen Farbfleck, gibt breitere Farbgebilde, die, verselbständigt, sich begleichen sollen Ein tatsächlich neues Raumbild hat Nolde kaum gegeben, eher eine Variante voll pathetischen Empfindens, das zu wenig Form erzeugt, und dessen optische Struktur weniger eigengesetzliche Anschauung als Stilisierung des Gegebenen bezeugt Nolde lebt in dem Übergang von subjektiver Variante, lyrischer Steigerung Seine gewollte Monumentalität ist eher Vergroberung, ein Rückführen auf ziemlich nahegelegene Elemente, ermangelt jedoch einer zwingenden totalen Raumschauung, die noldesche geht trotz allem Pathos kaum über die fragmentarische Impression hinaus, gegenständlich oder anekdotisch gespanntes Gefühl drängt allzu eilig zur Entladung Gewiß, man wollte aus der analytisch technischen Einstellung des Impressionismus heraus, um mehr zu gewinnen als das schöne Stück Malerei Doch man begann kaum mit der Vorstellung eines eigen geformten und geschlossenen Raumbildes, zunächst ging man von einer gesteigerten Gegenstandsempfindung

aus deren formales Ergebnis allzu wenig kontrolliert wurde, so daß jene, nicht weit genug getrieben, zwischen unbestimmt gesteigertem Abbild und marchenhafter Metapher unentschieden schwankt, gerade darum gleitet auch der Beschauer zwischen den Fragen, ob diese Empfindungsbilder stark genug seien, um das Wirklichkeitsvorstellen auszuschalten, oder eigengesetzlich gültige Form gewonnen sei. Das Metaphorische wird zumeist durch etwas primitive, selbständige Farbkomplexe erzielt, die aber kaum ein Raumbild gewahren, die Farbflächen werden durch groblineare Zasuren getrennt und verbunden. Bei Nolde wie bei mehreren deutschen Malern strömt ein Überschwang des Naturgefühls, das in erregter Dynamik akkumuliert und — paradox damit besessenes Steigern gehalten werde — verkunstgewerblert wird, eine Diskrepanz zwischen Gegenstand und Form, wobei man überwältigendes Gesicht in etwas billige Formen fängt. Oft will es scheinen, als schwäche die Gegenstandsbesessenheit geradezu die Kraft zur Form, rasch eilt man zur Verbildlichung drängenden, fast angstigen Empfindens, dessen Wucht kaum noch Kontrolle gestattet, geradezu die Fähigkeit zu zwingender Gestaltung zerbricht, so eilt man gejagt zu einfachster Lösung überstarke Vision abzustößen. Die Gesichte steigern Erregung und schwächen die Herrschaft zur Form. Nirgendwo eine Übereinkunft des Stofflichen, schon das Gewinnen subjektiven, ganz persönlichen Erdichtens verbraucht die Kräfte. Diese etwas kurzatmige Besessenheit bedingt eine primitive gespannte, absinkende Sensibilität, und bald wird man nach Erneuerung aus Exotik verlangen. Schon die religiösen Darstellungen Noldes gaben barbarischen, mitunter bauerischen Orient. Der Mythos, der aus fremdem Orient die Erde überzog soll bezaubern. Die primitive Einstellung treibt in geographische Exotik, als könne man von draußen her europäische Mentalität verjagen. Man hebt bei den religiösen Bildern Noldes gern ihre Geistigkeit hervor, worunter wohl die Freiheit des Beschauers gemeint wird, eigene Erregtheit mythologisierend oder ins Unbestimmte dichtend weiterzutreiben. Die Freiheit des Betrachters, die diese Bilder durch lockere Unvollendetheit gewahren, schmeichelte jenem und oft werden solche Bilder durch gedankliche oder empfindsame Umschreibungen geweitet, was aber den formalen Bildwert kaum erhöht, eher mindert, da der Betrachter allzu wenig festgelegt wird. Solche Bilder wirken fast wie Vorwand, rasch in bildfremdes Sinnieren zu gleiten. Es ist gerade formal nicht genügend vorgetriebenen Bildwerken eigen, den Betrachtenden in eigenes, fast bildfremd schöpferisches Gestimmtsein zu versetzen und ihre fragmentarische Beschaffenheit wird dem Poetischen gleichgesetzt, womit wohl dunkel Anregung zum Poetisieren des Betrachters verstanden wird. Dieser gewinnt so viel eigene seelische Bewegtheit, daß das Bild als Absicht und Mitte der Vorgänge fast ausgeschaltet, seelisches Weiterwirken des Betrachters als wichtiger bewertet wird als das nur Visuelle oder Technische des Bildes oder gar seine geistig-formale Geschlossenheit. In diesem Ineinanderwickeln von Visuellem und fast optisch unwagbarem Sinnieren darf man

vielleicht einen romantischen Versuch zu einer seelisch weiteren Totalität sehen, als ihn französische Bildwerke gewahren, romantisch in der Kuppelung von Optik und überstromender Innerlichkeit, die das Visuelle stark mindert. Man schwingt alsbald in einen Prozeß, der sich von der Formdeutung zu dichtender Tätigkeit entfernt, die dem Visuellen fast entgegengesetzt ist. Das Bild wird vielleicht gerade um der formalen Unvollkommenheit willen geschätzt, die weitläufige Paraphrase anregt, die eine unvollendete male- rische Totalität mit unvisuellen Mitteln auffüllen will. Bei Nolde beruht dieses Unvollendetsein in der impressionistischen Bildanlage, die eher far- bige Bildimpulse als Bildvollendung einfängt, vor allem in der nur un- bestimmten koloristischen Raumdeutung. So werden solche Werke allzu leicht nur Ausgangspunkt unvisueller Prozesse. Der Maler gibt die drama- tischen Gipfel der religiösen Mythen, eine seelische Gespanntheit, die der Betrachter weiterdichtend lost, da der formale Gehalt nicht stark genug ist, ihn gänzlich in das Bild zu verhaften, zumal das Optische über den Gefühls- impuls hinaus kaum zu dichter, volliger Ganzheit geformt wurde.

Die religiösen Bilder Noldes bedeuteten Sturm in der Berliner Sezession, mit der Ablehnung dieser zeigte der Verein seine Grenze.

1913 brach Nolde in das deutsche Südseegebiet auf, von wo er während des Krieges über Java und Birma nach der Heimat zurückkehrte.

Nolde versuchte der zerlegten Impression großgeschauerte Fassung farbig breiter, glühender Elemente entgegenzustellen. Die Gesamtgesinnung dieser Jahre strebt vom Atomismus, der gestufte Vielfältigkeit schätzt, zu tektonisch einfacher Figur, die tektonische Freiheit soll menschliche Typik weisen. Man will die Elemente geben — die Deutschen in einem sentimental erregten, vielleicht widerspruchsvoll dramatischen Platonismus. Nicht die kostbare Folge gewählter, gestufter Momente, die Entscheidung. Hohen farbigen Ge- schehens will man aus Elementen schaffen. Man beginnt die angeblich Primi- tiven zu schätzen, Flucht vor Vielfältigkeit, Maschine und Stadt. Man an- aesthesiert sich gegen ihre gefährdende Mannigfaltigkeit.

Die romantisch oder tektonisch primitive Gesinnung mag das Verlangen nach Darstellung primitiver Menschen wecken. Dort lockt magischer Dekor, kaum begriffen und damit subjektiv summarischer Deutung gehorsam. In geographischer Exotik mag ein Stück des expansiven Imperialismus der Vor- kriegszeit liegen. Gleichzeitig Protest gegen Überbildung, der hohnisch den Alexandrinismus am Gegensatz zeigt.

Je mehr man die biologische Basis, die Weite menschlicher Existenz, ver- größerte, um so bedeutsamer wurde der Primitive, der vergessene Glieder und Stufen menschlicher Gesittung bewahrt hatte. Die primitiven Kulturen wurden dem vergangenheits- und fernsuchtigen Europäer oft mißbrauchte Mittel, Geschichte ruckzudehnen. Ebenso erwuchs solche Neigung aus dem Kampf gegen rationale Aufklärung, Vernunft war nur letzte Spitze, von Traum, Instinkt, Empfindung als herrschenden Kräften unterlagert, bei den

Primitiven waren noch mythische Kulturen zu finden, Hierarchie der in Europa unterdrückten Instinkte, Tyrannis von Traum und ekstatischem Ritus Nicht überheblicher Individualismus, typisierende Gemeinschaft, kein psychologischer Personalismus Kein Fragen nach korrekter Ursache sondern Wunder galt als drastischer, stärkster allgemeiner Grund Man fand Religionsersatz, gelebte Mystik, die in Zeremoniell, Farbe, Totem, Tanz und Maske sichtbar lebt Solche fremde Existenz gewahrt Abstand zu eigen fatalem Wirklichen, dabei ist nur zu sehen, zu ahnen und kaum zu begreifen, also gleichzeitig erlebt man bequeme Erlebnisferne vom Objekt, ist aufs Grobe, optischen Dekor, beschränkt, die Typisierung ergibt sich schon aus der Unkenntnis der Zustände Nirgends droht die individualisierende genrehafte Nuance aus Erlebnisnahe Dies Tektonische, Formale der Kolonialmaler kommt vielfach vom Motiv Der Maler lebt dort in Übertragung und Mißverständnis, die dekorativ das Ahnen umkreisen, gleichwie sich der Intellektuelle in irgendeinem östlichen Mißverständnis begibt, eine Ferne, die zu nichts verpflichtet Mittel zu subjektiver Willkür, freier Deutung

Nolde behandelt die Themen dort unten recht illustrativ, die Arbeiten waren wohl durch Auftrag bestimmt Phantasierender Exotismus durchdringt vor allem die Maskenbilder (Abb 363) Dies Motiv mußte den Künstler, der festgelegte endgültige Typen versucht, locken Statt des individuellen Ausdrucks malt man utengezeugte, kollektiv bedeutsame Maske Landschaft und Pflanze will man zu einer Große zwingen, die allzuwenig neue Gestalt birgt, vielleicht eher ein Münchner Pathos mit kosmischen oder religiösen Prätentionen fortsetzt Man hat den Koloristen Nolde oft mit Matisse, der, Modellierung vermeidend, die Harmonie farbig flacher Beziehungen beherrscht, verglichen Doch nirgends erreicht er die präzise Form des französischen Dekorateurs was an Gestaltung mangelt, soll metaphorische Empfindsamkeit, ein unbestimmt Dichtendes ersetzen So wird Form zu etwas fast Sekundärem die Proportionen der Figuren werden von Empfindung und von Farbverhältnissen locker bestimmt, die linearen Zasuren, Trennung der Flächen, überraschen kaum, irgendeine neue Raumform hat dieser pathetische Glaube kaum gegeben Noldes monumentale Haltung ist eher breite Technik und Quantität, die vielgerühmte Seele wirkt oft als Ersatz für unzureichende Gestalt Sein Geistiges bleibt marchenhafter Einfall, seine Exotik ist etwas billige Romantik, andere altertümeln

DIE 'BRÜCKE'

Diese Kunstlervereinigung wurde 1903 in Dresden gegründet Heckel Kirchner und Schmidt-Rottluff gehörten ihr an 1905 wurde Nolde Mitglied, er verließ 1907 die Gruppe 1906 trat ihr Pechstein auf Veranlassung Heckels bei Mit Hilfe der „Brücke“-Künstler gründet Pechstein die „Neue Sezession“, die von den andern Mitgliedern der „Brücke“ bald verlassen wird 1911 treten

diese der „Berliner Sezession“ bei, 1913 scheidet Kirchner aus der „Brücke“ aus die bald darauf aufgelöst wird

Diese Maler versuchten das große, freie Bild Gegen das beschreibende Malen stellten sie wie die Pariser Fauves und vorher van Gogh die harmonischen oder entgegenspielenden Beziehungen weiter Farbflächen Gegen das Staffeleibild setzte man, nach Architektur verlangend, den Wunsch zum großen Bild, einfache Körper, flachig hingestellt Statt Bericht über Gesehenes zeigte man die Dinge als Zeichen inneren freien Ausdrucks Wie bei den Fauves gehen die Ursprünge auf die impressionistische Technik zurück, die das farbige Element gegenüber der Linie verselbständigte Was hier zerteilt wurde will man zu vereinfachter Großheit flachig zusammenfassen

Munch, der Norweger, zeigte als erster im Norden Bilder, in denen das dekorativ Monumentale versucht war, schon bei ihm überzeugte weniger die formale Losung, der neue Lyrismus überraschte Seine Graphik zeigte breites Zusammenschließen, Eindringen in die Art des Materials und ornamentale Kunstgewerblichkeit Die großen Schwarzweißflächen erspielten bequemes Ornament Später mag van Gogh einige Zeit zur Bewunderung überredet haben 1904 findet Kirchner Sudsee und Negerskulpturen im Dresdener Ethnographischen Museum, die er dem rasch beeinflussten Pechstein zeigt

Die Revolte verbindet diese Maler, Menschen, die sich in der Ablehnung verwandt fühlen, Jugend läßt Gemeinsamkeit verspüren, mit den Jahren strebt man auseinander, entfremdet sich in Ziel und Absicht, doch aus Ehrfurcht vor eigener Jugend vergeschichtet man den Beginn Auftrieb war da, doch kaum ein Ziel neuer Gestalt Man wollte weg, das Bild zu stabilisieren, und glaubte, daß geringer Abstand ungememe Revolte, sturmschen Wegflug berge Welcher Unterschied, verglichen mit dem Heroismus des van Gogh welche Kleinheit vor dem leidenschaftlichen konservativen Bürger von Aix! Und welcher Erfolg aus Literatur und Inflation! Wo fand man hier Raum kühnheit des Picasso, versucherische Zartheit des Braque? Plakat, Ornament und Kunstgewerbe drohen vulgar Welch arme Erfindung, abgesehen von dem bedeutenden Kirchner! Schmitt-Rottluff vergewöhnlicht groß und ehrbar fremden Kubismus, Pechstein handwerkelt flink im Billigen, dort Ecke und Ornament borgend, Heckel und Müller versußen in lockerer Haltlosigkeit Akte oder deutsche Landschaft Das Motiv wird kunstgewerblich übertragen nicht Stil ist hier festzustellen sondern grobklassierte Stilisierung Diese Bilder schwanken zwischen Natur und Plakat, und der subjektive Lyrismus der „Brücke“-Leute — genug der Tanzschulen und jungfräulich flachen Gesten — ist Verengung Man beginnt und endet in Eklektizismus den man mit literarischer Geschwollenheit, einer Tiefe der Banalität, umgibt Heroismus der Plakatbewegung Nie waren diese Leute geschichtlich gesehen Revolteure, ihre Leistung verplattete frühere Entdeckung Es geht nicht darum ob man van Gogh oder Munch gekannt denn deren Werke hatten die Luft infiziert Ornamental koloristisch verbilligte man die Komplementäre

wurden mechanisch vergrobert, Akte oder Landschaft in recht mechanische Linienführung gemimt Eklektiker betrachten riesige Leinwände, jungste Entdeckung wurde dionysisch verwüstet Exotismus berauschte die sächsischen Primitiven aus optischem Vorstellungsmangel Hier wird nicht Kühnheit gerügt, sondern Mangel an Erfinden und tatsächlichem Abseits Gewiß man war jung und verwechselte beraushtes Tempo eines verspäteten Morgens mit Genialität Zu fliegen glaubte man und stand in Formel von Gestern Gegen beamtenhafte Schildelei kleinerer Impressionisten setzte man entzucktes Freibad und pathetisches Reformidyll Dann prahlt man Kanten in grob hilfloser Herbheit, da man wenig erfundene Form besitzt, vertraut man plakatierem Weglassen, denn anders — Dichttheit der Haltung fehlt Wo erhob sich entschiedener Aufstand der „Brücke“-Leute, der geltende Gestalt und Anschauung gänzlich erschuttert hatte? Farbige Rhetorik, lineares Klischee, Farbmechanik längst bekannter Komplementäre Man monumentete mit billigem Mittel, und einzige Große bestand im dreisten Ausmaß der Leinwand denn diese Malerei ermangelte kühnen Sprungs, neu zu sehen übliches Raumerleben in Frage zu stellen Eine Inflation großspunger Farbflächen und des Pinsels, man vermißt die Weisheit der großen Former, die sich mit äußerster Gespanntheit und Anstrengung erfundener Mittel bedienten, um Große mit zögernd strenger Gehaltenheit zu versuchen Bei den „Brücke-Leuten hingegen kleinbürgerliche Genugsamkeit, die ein Freibad für flammendes Paradies feilbietet Darum die rasche Anpassung des Burgers an neue Malerei ohne Entdeckung, wo Aufruhr mit Ladenhutern verkauft wurde Solch unkühnes Klischee mußte rasch verleiert sein

Dies ist Grund, warum solche Bewegung, die nie bewegt war, rasch und verdient abstirbt Flächenhafter Dekor war rasch erschöpft und zog aus dem Sehen nur bequemes Schema, Stilisierung aus Armut, man stilisierte mit alten und wenigen farbigen Behelfen vom Gegenstand her, statt aus umfassender Anschauung grundlich zu gestalten Gefühlsam umschreibendes Ornament Man bedichtete Motiv, der Empfindung entsprechend, zerstörte man Form ohne neue Raumfassung und gab etwas zwischen Motiv und freier Lösung poetisches Plakat denn diese Bilder sind nicht Summe frei umbildenden Sehens, sondern summarische Gemeinplätze Später ermüden einige Maler an diesem, und enttäuscht suchen sie im Motiv Malerei zu retten, man wird realistischer, wie Heckel oder Pechstein Diese frühe „Brücke“-Kunst vulgarisiert etwas die Rhythmik Marées', des Philologen, und Hodlers Die „Brücke“-Leute nehmen zunächst eine Reduktion des Raums vor die Malfläche gilt, jedoch bemühen sie sich, lediglich eine zweidimensionale Farbeempfindung darzustellen, wobei das Entscheidende des Raumerlebens das Dreidimensionale, nicht umgestaltet wird Man bleibt in der flachenhaften Sensation, diese abbildend, befangen und vernachlässigt das visuell Entscheidende aktiven Sehens Man verharrt in dem Einfall farbornamentaler Sensation, die schuchtern von einigen angekubt wird Das Ornamentale geht

kaum bis zu eingestandenem Dekor, man halt sich in eklektischer Mitte Weisheit einer Jugend, die durchaus verdächtig ist Was übrigbleibt, ist eine lyrische Verengung des Raumerlebnisses, die man durch Überbewerten subjektiven Empfindens, des Poetischen, verbergen will Dies Poetische, dessen platte Billigkeit sich schon seit einiger Zeit in vollem, noch verheimlichtem Bankerott befindet, schlägt in enttäuschte Neigung zum Realismus zurück, andere reagieren auf solch mißglückte Metapher mit ebenso literarischem Verismus Gartenlaube nach rechts und links, hier dionysisches Idyll, dort marxistische Doktrin Aus einem zu engen, kaum mutigen Subjektivismus fluchtet man, um am Motiv sich aufzurichten

ERICH HECKEL — OTTO MÜLLER

Heckel — geboren 1883 zu Döbeln — war der Idylliker der Gruppe, der wohl am engsten dem Heimathlichen verbunden blieb Er beginnt wie die andern mit kaum überraschendem Kolorismus Um 1912 und 1913 dampft er die Farbe, und gelassene Figurenbilder entstehen „Madchen mit der Laute“ (Abb 367), „Schminkszene“ (Abb 368), „Clown und Puppe“ (Abb 371), „Der Idiot“ Mit Schmidt-Rottluff malt er am Meer Farbe und Zeichnung werden gelockert Luft und Wasser überreden, die Fläche atmosphärischer zu fullen Während die Freunde van Gogh folgen wird Heckel von Thoma oder Cranach bezaubert Im Krieg malt er in Flandern Seine „Madonna von Ostende“ zeigt Erinnern an die überschrittenen Madonnen van Eycks Die Landschaft lehrt ihn, Akte in Licht und Atmosphäre zu rucken, Natur besiegt allzu schwache jugendliche Bildkonzeption durch reichere Fülle Heckel malt nun lyrisch redselige, doch allzu unbestimmte Landschaft (Abb 374), Altdytle, die nur wenig Form gewahren

Wir nennen neben Heckel Otto Müller — geboren zu Libau in Schlesien 1874 — Unermüdlich wiederholt er den bescheidenen, etwas leeren Rhythmus seiner Madchenakte (Abb 375, 376, Taf XX), Reizendes mag vereinzelt gelingen, das meiste versinkt in magerer Süßlichkeit von Blau und Grün und eintönig stiller Linienführung

MAX PECHSTEIN

Pechstein hatte die frühesten Erfolge unter den „Brücke“-Künstlern Er wurde 1881 in Zwickau geboren Ärmliche Verhältnisse zwangen ihn, als Malerlehrling zu beginnen Mit neunzehn Jahren bezieht er die Kunstgewerbeschule Als Malergeselle mag er sich geschickte Hand Anlage zu geschmeidig schmissiger Virtuosität erworben haben 1906 lernt der Akademieschüler Heckel und durch diesen Kirchner und Schmidt Rottluff kennen Van Gogh Munch und die Exoten sieht er dort Dinge, die ihn dauernd, oft peinlich deutlich beeinflussen (vgl Abb 377—383) 1907 zieht er nach Italien 1908 übersiedelt er nach Berlin, das dem Beweglichen stärkere Wirkung gestattet

Rascher Erfolg wird ihm in der „Sezession“ von 1909 zuteil Pechstein wird der volkstümliche Expressionist Dann malt er am Meer Paris zeigt ihm frühgotische Ecken, die oft genug bei ihm wiederkehren, die Exoten des „Trokadero“, Kambodschareliefs und vor allem Matisse und früheren Kubismus Geschicktes Nutzen wird in seinen Arbeiten deutlich Pechstein gründet mit den „Brücke“-Freunden die „Neue Sezession“ Die Künstler vom ‚Blauen Reiter‘ Kandinsky, Marc, Macke stoßen hinzu 1911 und 1913 sitzt er wieder in Italien, malt am Meer bei Genua Ravenna mag ihn zu den Mosaiken bei Gurlitt (1917) angeregt haben 1914 zieht er in die Sudsee nach Palau, nach wenigen Monaten holen den Deutschen Japaner heraus 1917, des Militärdienstes ledig, malt er nach seinen Skizzen in Berlin die Reihe der Sudseebilder (Abb 382)

Pechstein besitzt das gefährliche Geschick, jedes erworbene Gut eklektisch gefällig zu popularisieren Heroische Geste, lockere Hand, Exotenimitation (Abb 383), ein jedes wird sehr geschickt verplattet Zumeist blieb Pechstein in weitspurig dekorativer Skizze hängen, wenig ausgearbeitete rhythmische Billigkeit Wenn er später dichtere Malerei versuchte erschien konventionelles Allerwelts Handwerk

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Mit Schmidt-Rottluff und Kirchner fassen wir wohl die stärksten Anreger der „Brücke“, die beiden Künstler, die am wenigsten der Masse entgegenkamen, und die beharrlicher als die Freunde ihrer Jugend Entwicklung suchten

Schmidt-Rottluff wurde 1884 in Rottluff bei Chemnitz geboren, er studierte in Dresden Architektur, schloß sich 1903 der „Brücke“ an Das tektonisch Gemessene wird später bei ihm erscheinen, das flachenhafte Klaren des Volumens Rottluff beginnt als Impressionist Er gibt der impressionistischen Leinwand breiteren Bau Die Landschaften und Portratzeichnungen bezeugen erregte Kraft Sie mahnen an Munch und die früheren Bilder der Schule des „Pont de Chatou“, letztere hat er kaum gekannt Bis zum Krieg ist er Fauve wie die Genossen, doch entschlossener, strenger in der Flächenfugung, unliterarischer Um 1915 faßt er das Problem des Volumens Das Dreidimensionale will er durch einfach farbkontrastierende Flächenfugung begleichen Organisch individualisierte Gebilde werden zu tektonisch einfachen Grundformen umgebildet Kantig gegeneinandergesetzte Flächen schaffen Volume ohne daß modellierte falsche Plastik zu Hilfe genommen wird Lyrisches Geschwoege wird vermieden, entschieden zusammenklingende Formen versucht Man ist einseitig grob, doch glücklicherweise von den Allerweltschulden des flinken Pechstein weit entfernt Formale oder farbige Phantasie fließt sparsam, wird etwas breit ausgewalzt, kaum wird Neues entdeckt Es reizt tektonische Erfahrung skulptural zu nutzen, Holzschnitzereien entstehen (Abb 385), 1919 malt Rottluff nun in festem, ihm gemaßem Stil, tektonische Menschengebilde setzt er gegen die Kurve der Landschaft (Abb 388, Taf XXI).

im Porträt erarbeitet er seinen flachen Charakterisierung (Abb 386, 390) Kein reicher, beweglicher Stil, man monumentet etwas klotzern, doch streng und ehrlich Frühkubismus und afrikanische Volumentrennung werden angewendet In wuchtig breite Holzschnitte (Abb 387) baut er die Erfahrung flachenhaften Raumbestaltens Man ist zufrieden, daß billige, süßliche Ornamentik vermieden wird Gewiß, das Schema des Schmidt-Rottluff läuft eng, doch dankt man ihm Konzentration zur Form, daß er das Bild nicht durch außervisuelle Mittel wirken lassen will und sich sparsam ehrliche Gestalt baut, die nicht durch literarische Hilfen optische Einheit stört, um mit gemischt summierender Wirkung unredlichen Gewinn zu heimsen So wirken seine Arbeiten abgegrenzter, entschlossener, und man mag vor ihnen Reineres verspüren, da unkontrollierbares Gefasel vermieden wird Gewiß, Rottluff wiederholt seine engen Mittel, spielt mit wenigen gleichen Farbgegensätzen, sein Schwarzweiß steht holzern, fast asketisch lehrhaft gegeneinander, doch wagte er mehr zu geben als spielerischen Schmuck. Wie der frühe Picasso bricht er Gestalt in gegensätzliche einfache Flächenelemente (Abb 388, 389) Dies war, da Rottluff 1919 solche Losung versuchte, nicht neu, doch es bleibt ihm das Verdienst, grob, einseitig, aber ehrlich eine Losung des entscheidenden Volumens versucht zu haben Die an ihm vielgepriesene herbe Strenge zeigt etwas übersteigerte Kraft und Beschränktheit optischen Vorstellens Doch erfreut die Hierarchie einer Form, die allerdings recht begrenztes, doch entschlosseneres Formerfinden anzeigt

ERNST LUDWIG KIRCHNER

Kirchner — geboren 1880 zu Aschaffenburg — war wohl der bewegliche und leidenschaftliche unter den jungen „Brücke“-Genossen, der widerstrebt, einem Schema sich zu ergeben Im Atelier dieses sucherischen Menschen fanden sich in Dresden um 1900 Heckel und Schmidt-Rottluff ein 1903 schloß man sich zur „Brücke“ zusammen Man arbeitet und zeichnet im Atelier oder an den Moritzburger Seen bei Dresden Am nächsten mag Kirchner der junge Heckel gestanden haben, dessen spätere Malerei mild zerfloß 1904 findet Kirchner im Dresdener Museum Exoten, indische Wandmalereien in einem englischen Werk und zeigt sie den Freunden Man arbeitet, gewinnt sich schmale Wirkung 1909 zieht Kirchner nach Berlin, er verläßt 1913 die Brücke, 1918 geht der Schwerkranken nach Davos und arbeitet seitdem in strenger Abgeschlossenheit in den Bergen

Kirchner zeigt von Beginn an die stärkste Sensibilität, delikate schwingende Farbe, persönlich umrissene Zeichnung Wir freuen uns, die schnittige Kraft dieses oft hinreißenden Künstlers feststellen zu dürfen

In der Zeichnung weist Kirchner freie Ursprünglichkeit wie kaum einer der Deutschen Bei der Kirchnerschen Zeichnung fällt eines auf er gibt nicht Eindruck, der nachträglich stilisiert wird, sondern Motiv erscheint ihm

unmittelbar in persönlich freier Fassung, seine Sensibilität enthält bereits die Elemente des Spiels, ist schon von freier Figur erfüllt, damit ist Originalität der Person verbürgt. Kirchner erfindet im impressiven Zustand, wer es später tut, stilisiert alltaglichen Natureindruck. Kirchners Ursprünglichkeit ist optisch begründet, sobald er erste Zeichen umreißt, ist bereits das Motiv aufgenommen und ausgeschaltet. Ursprüngliches Auge, das im gleichen Augenblick eine Hand leidenschaftlich bewegt, ohne daß die Hand die Einbildungskraft fälscht oder aufstutzt, somit ist Literatur vermieden, unmöglich. Man steigert nicht Wirkliches, sondern setzt Zeichen eigenen Sehens, die eigene Optik. Vor Kirchners Zeichnungen vergleicht man nicht Anlaß und Gestaltung, keine Literatur muß ungenügender Optik aufhelfen, der Zug der Linie weist ursprüngliche optische Einbildung und erregt in konzentrischem Angriff auf einen Sinn, das Auge, ohne Verlegen die Hilfe von Reflexion, literarischem Beiklang zu nutzen. Nicht ein billig ornamentales Schema wird gegeben, eine weite Phantasie arbeitet in spitzen Schnitten, schwingenden Kurven und überraschenden Körpern, man bildet nicht ab, sondern schafft überzeugende Äquivalente der Einbildungskraft von überraschender Freiheit und freudiger Mannigfaltigkeit. Dies entscheidet für Kirchners Zeichnung und somit seine Originalität, daß er in leidenschaftlichem noch primärem Empfinden frei gestaltet, das schematische Rezept durchaus vermeidet. Ich kenne kaum unter den anderen Deutschen einen, dessen Zeichnungen dermaßen frei und somit fast unwagbar waren. Diese Dinge sind Zeichen subjektiver Bewegtheit, so daß die Titel der Blätter etwa wie Schleier gelten mögen, nicht um ein Motiv wiederzuerkennen, sondern damit der Eindruck leichter gesammelt werde, die fremderen Bezirke persönlicher Zeichen mit den gewohnten Vorstellungskreisen von den Dingen, die jene durch formale Bezauberung ausschalten, beruhigend verbunden seien. Dank ihrer Freiheit enthalten Kirchners Zeichnungen erheblich mehr gefugte ganze Form als die Blätter seiner Studiengenossen. Kirchner hängt nicht in dem surrogierenden Zustand der meisten, ein Motiv umzusetzen oder zu steigern, im ersten Stadium der Skizze gelingt ihm schon Einheit freier, eigenster Zeichen.

Kirchners Lineament sitzt strengflächig. Landschaft entsteht ihm aus wenigen entscheidenden Kurven, von denen jede eigenem Erfinden, nicht pedantischem Abbilden entströmt. Oft liebt er es, menschliche Gestalt und Dinge leidenschaftlich zu lösen und setzt in die Zeichen kurvigtes Netz wachtraumender Formung, um dinghafte Zeichen in eigenste Lineamente einzuspinnen. Sein Raumlisches bildet sich aus Verwandtschaft und gestuftem Gegensatz der Linien, überschwingt mitunter Kurve von Strand oder hängt aus Baumzacken, sitzt in einem kleinen Rechteck der Wand, das hell einem entfernteren Dunkel entgegnet.

Vielleicht noch deutlicher als an den Zeichnungen Kirchners wird an den Holzschnittblättern die reichere phantasievolle Flächenverbindung begriffen werden. In den gezeichneten Blättern reizt es, den weit geschwungenen Raum-

und Flachensuggestionen der Linien zu folgen. Im ganzen meidet Kirchner die Annehmlich- oder Nutzlichkeitsdichte beschreibenden Malens und gibt nur, was er als großschwingende Form vor Dingen empfindet. Form limitiert und dankt ihre Wirkung konzentrischem Angriff auf das Auge, einzige sehensische Kraft, in die alle innere und wahrnehmende Fähigkeit gesammelt wird.

Kirchner arbeitete seit 1900 seine Holzschnitte und mag mit diesen Arbeiten die ihm nahen Künstler beträchtlich angeregt haben. Man möge an diesen Blättern das Gefüge seiner Figuren verfolgen, ein Kopf, eine Gestalt wird nicht abgebildet, sondern baut sich aus einem Zusammen und Auseinanderstrahlen freier Zeichen. Man darf hier vielleicht an van Gogh erinnern, der die impressionistische Farbtechnik in flachenhafte Figur umgebildet hat. Flecke, Linienströme, weiß und schwarz geschnittene Flächen, die ganzlich erfunden sind, ergeben kraftiges Gefüge der Gestalt, die mitunter von schwingenden Netzen umwirkt ist. Impressionistische Flachentechnik ist hier konstruktiv umgedeutet. Die Gestalten wachsen aus dem überlegten Spiel freier Flächenbildung, von dem die Blätter erfüllt sind. Beziehung zweier Figuren wird mitunter durch dynamische verbindende Ornamentik dargestellt. Es sei noch auf die mehrfarbigen Holzschnitte Kirchners hingewiesen, in denen er die Farben wundervoll ineinanderwachsen läßt. Gleichzeitig mit dem Holzschnitt bildete er Plastiken in Holz und Stein, Kirchner verstärkt die ausdrucksame Formkraft seiner Statuen durch farbiges Bemalen. Es sei noch auf Lithographie und Radierung Kirchners hingewiesen.

Die temperamentvoll schnittigen Flächen Kirchners, ihr überzeugendes Schwingen findet man wieder in seiner Malerei. Entwicklung seiner Jugendgenossen ist in seinem Werk freier, geistvoller gegeben. Rasch meidet er die ornamental pathetische Form, die den anderen gefährlich wurde. Gestalt teilt er in fast tausende Grundkörper, die er glücklich stets zu lebendig erregten Organismen verbindet, Zurückgehen auf einfache Gebilde bedroht ihn kaum mit rhetorisch leerem Erstarren. Gewiß bildet er seine Figuren flachig, doch deuten Richtungskontraste den Kampf der Volumen. Er geht weiter als die Freunde, läßt Stube auf Mittelfigur zueilen und lockert gegebenes Volumen der Häuser und Gemächer, um flachig, bild- und farbengemäß zu gruppieren. In starken Rhythmen teilt er die Leinwand, ein Bild wie „Tingeltangel“ mag Erinnern an Seurat rufen, doch der Deutsche geht eigene Wege. Die Proportionen werden frei gestellt, dem empfindenden Vorstellen entsprechend. Das Werk Kirchners enthält erregende Dynamik, wodurch es aktueller, optisch kühner erscheint als die Idylle der früheren „Brücke“-Genossen. Er vermeidet das Weiterlaufen allzu folgsamer Kurven, unterbricht den Kontur, stellt verschiedene charakteristische Formen gegeneinander, spitzes Dreieck gegen runde Linie. Kirchners Werke sind willkürlicher, und darum vielleicht besitzen sie mehr Natur als die der anderen. Kaum einer der „Brücke“-Maler hat so subtile Farben wie Kirchner gefunden. Sein Gelb, sein Hellachsrot entzucken durch leidenschaftliche Gewähltheit.

Der Krieg kam, Kirchner wurde krank und zog 1918 in die Berge nach Davos. Dort begann er wuchtige Menschen und Berge zu malen, seine Farbe wird schwerer, und es scheint, daß sich dem Künstler mit reichem Formvorrat lebendig vielfältige Natur seiner Phantasie verband. Der Maler schleudert innere Kraft nach außen, und diese kehrt verstärkt in seine Arbeit zurück, man erfährt die Grenze des selbstherrlichen Subjektivismus der Natur als Symptom oder Zeichen nur anerkennt, und erfährt allmählich das Begrenzte des Lyrismus, der am Ende nur als Bruchteil weiterer Zusammenhänge erscheint, Selbststrettung in breiteres Schaffen. Zunehmend meistert man die Einheit von Subjekt und Natur, gleichgerichtete Wage, beherrschte Einheit beider Kräfte wird ernst erprobt*.

LYONEL FEININGER

Feininger wurde 1871 in New York von deutschen Eltern geboren, kam 1887 nach Hamburg, studierte in Berlin Musik. Begann als Karikaturenzeichner.

Feiningers früheste Arbeiten waren Grotesken, Federzeichnungen, verbogene, winklige Häuser, riesige, altmodische Menschen oder sonderbar entartete Schiffe und Lokomotiven. Im Grotesken hatte er die Anfänge seines Lyrismus gefunden. Allmählich entdeckte er, daß Formzertrümmerung sich geregelter vollziehen, Destruktion zu Form umgewertet werden könne und in optischer Willkür ein Gesetz verborgen sei, vor allem eines: das Bildmaßige, das kaum der Natur entnommen werden kann. Schon die frühen Zeichnungen wiesen folgerichtige Flächenhaftigkeit auf, doch Naturalismen und Willkür übersteigern sich zur Groteske. 1897 ging Feininger nach Paris. Der Kubismus kam, die spanischen Fabriken Picassos, die Estaque-Landschaften Braques. Erst spät gewann Feininger seinen Weg, er wurde der deutsche Kubist. Im „Frauenkopf“ (1919) zeigt er sich wohl von den Arbeiten der beiden Romanen beeinflusst. Dann fand er sein Thema, das ihn lange hielt: flächenhaft zerlegende Darstellung des Architektonischen (Abb. 394 ff.). Aus geschliffenen Kristallen bildet er die Flächen, in der Aufteilung wagt er sich nicht so weit wie die Latemer, hier hielten Formwissen und kuhnes Wagen kaum stand. Immer bleibt die Ganzheit des Motivs deutlich, man möchte sagen, die Umrisse der Architekturen dienen ihm wie Geländer, selbst wenn er sie dynamisiert, sie biegt, um die falsche Plastik zu vermeiden, und Bewegung im Raum in das Bild trägt. Hier mag man sich Delaunays erinnern (vgl. Abb. 342). Aus karikaturalem Verspotten der Dinge lernte er die Selbständigkeit des Bildes, aus der Überlegenheit zehnerisch sanften Hohens folgte er Bewertung des Subjektiven, der lyrischen Form. So wagte er, neben die Architekturen bildhafte, eigengesetzliche Darstellung zu setzen. Doch die Motive entzuckten immer mehr, und die Destruk-

* Die Wiedergabe von Werken Kirchners ist leider nicht möglich, da die Genehmigung des Künstlers nur unter der jedes freie Urteil unterbindenden Bedingung zu erlangen war, daß ihm der Text zur Zensur vorgelegt würde.

tion mag er zuweilen mehr für Folge unserer menschlichen Grenze als für eine Schwache der Dinge gehalten haben. Langsam siegen die Motive, vor allem das Meer. Feininger lernt eigenwillige Struktur in Strand, Wolke und Wasser, zärtlich zu verbergen (Abb 400). Kurz leuchtet Kleescher Einfluß auf. Dann kommen Meerbilder, die alten Schiffe (Abb 401, Taf XXIII), die Lyrismen verdampfen gedehnt in geliebten Motiven, man gibt sich der Kurve von Meer und Horizont hin, malt die feinsandige Fuge des Strandes.

KARL HOFER

Der 1878 geborene Karlsruher studierte bei Kalckreuth und Thoma. 1903 ging er nach Rom, man wollte aus dem Kleinprovinziellen heraus, ins Land, wo Böcklin und Marées gearbeitet hatten. Man brachte peinlich eklektische Arbeiten nach Hause, in denen übliches Romertum, formale Strenge schon spielten. Paris kam, aus den Bildern dieser Zeit sind allzu leicht die Farben Delacroix', Cézannes und Gauguins abzulesen. 1920 findet Hofer ihm eigenere Ausdruck. Man war lange klassizistisch gestimmt, und etwas verspätet wirken Picasso und die stillen Harlekinen. Hofer mildert gelassen das Furioso der Jungen (Abb 402—405). Erinnerungen an Indienfahrten braunen seine sanften Mädchenfiguren. Man mag die edle Ängstlichkeit, seine eckige Flucht vor dem Süßen, lieben, nie verläßt den Hofer das Peinliche, daß er kaum eigene Entdeckung besessen. Mildernder, edler Eklektiker des verspätet Neuen, des elegisch überbläuten Sicherinnerns, Ballung einer Epoche ist anderes. Durch Hofers Augen sind allzu viel Bilder Großerer durchgegangen, die er kaum vergessen wird. Auch nicht in mühevoller Krampf.

PAULA MODERSOHN-BECKER

Paula Modersohn — geboren 1876 zu Dresden — studierte in Worpswede. Die sentimentale, madchenhafte Unkunst der Worpsweder mag weiblicher Gefühlsamkeit entgegengekommen sein. 1899 ging sie nach Paris, kleine Leute wie Cottet, Lucien Simon, später Maurice Denis imponieren, die großen Impressionisten beeindrucken kaum. 1903 kehrt die Verheiratete wieder nach Paris zurück, der Allerweltsstilist Hoetger (peinlicher Formentlehner) weist sie auf Cézanne, Gauguin, van Gogh. Gauguin hat wohl vor allem gewirkt, etwa sein Kunstgewerbliches, die Tapete. Cézanne hat die Modersohn kaum begriffen. In der Stille wird die anempfindsame, begabte Frau „Expressionistin“, man verbindet den herben Kitsch nordischer Gefühlsingerei zaghaft mit saftigen Gauguineffekten, um nach dem Tode zu überraschen. Das Beste der Modersohn: frauliche Anempfindsamkeit die nicht allzu wertvolles, sekundäres Gut, das ihr zuströmt, liebevoll dankbar nutzt (Abb 406—411, Taf XXV). Begabter und weniger deutlich als der dreiste Schuldner an alle Stile. Hoetger. Doch berufe man vor der edel begeisterten Malerin nicht die Gotik, während man Reste provinzieller Worpswederei meint.

FRANZ MARC

Um 1911 schlossen sich Marc (geboren 1880, im Weltkrieg 1916 gefallen), Macke, Kandinsky, Jawlensky und Klee zu bildnerischer Gemeinschaft, dem „Blauen Reiter“, zusammen, Absichten und Gedanken dieser Gruppe wurden wirksam 1922 im Sammelband gleichen Namens mitgeteilt

Rücksichtsloser, freier und kühner als die Leute der „Brücke“ versuchten diese Künstler Formung neuen Bildes und Gestalten neuer Inhalte In ihren Arbeiten schieden sie sich starker voneinander als die Leute der „Brücke“ Leidenschaftliches Aufspüren neuer Dinge und Formen verband sie, in Lehre und Gestaltung waren sie von Beginn an getrennt

Was sie verband Rücksichtslosigkeit gegen die Konvention, der Wille, um jeden Preis seelisch bedeutsame Inhalte entdecktes Gesicht frei hinzumalen, gleichgültig, ob das alte Staffeleibild unter ihrem Wesentlichen niederbreche oder nicht Unmittelbar wollte man das Prozeßhafte innerlichen Schauens zeichnen das Bild dynamisieren, damit visionäres Geschehen unmittelbar selber im Bilde handle Wie Musik sollte das Bild den seelischen Prozeß inneren Vorstellens festhalten Man kämpfte gegen die ewige Statik der Leinwand, zerstörte auf der Suche nach Gesetzmäßigkeit und wollte ungehemmt vom Motiv innere, fast prophetische Wesenschau aufzeichnen

Selten hat reinerer Aufruhr Deutschland durchstürmt Nach mehr als einem neuen Bild verlangte man, etwas wie einer neuen Welt, neuen seelischen Zuständen Selten hat man von Kunst so viel gefordert

Man war mehr als Maler, irgendwie Prophet einer neuen Zeit, eine Haltung die an den Nietzsche des „Zarathustra“, das herrische Schertum Georges oder die Welttraume Momberts mahnt Der Begriff des Künstlers wurde weit über das Handwerksmäßige hinaus gespannt, und der Traum dieser Jugend verführerisch wie reines Paradies war stärker als seine Verwirklichung Man gedenkt des prophetischen so tragischen van Gogh

Heute über diese Zeit, dieses Streben urteilen wie schwierig! Vielleicht öffnet kommende Jugend von neuem aufgebrochene Bezirke, denn menschlich war dies Streben irgendwie notwendig, und immer wird der Bildner christlich gegen peinlich auferlegte Natur kämpfen, immer wieder wird er versuchen, anderes zu geben als äußere Natur, wenn sein Inneres als Zentrum hervorbricht, das Subjekt als Beherrscher aller Schöpfung auftritt und er sich unmittelbar in Bildern über sich befragt, er sich nicht mehr in den Dingen zu finden vermag, er an der Grenze steht und dammernd glaubt, „der Geist könne ohne Körper leben“ Dann sucht man, wie Marc schrieb, „weltbildfernen, reinen Ausdruck“ der Seele und glaubt an „den Segen des Todes“ die Zerstörung der Form, damit die Seele frei wird, verwirft die Individuation in den Dingen, sucht nicht den „personlichen Einzelfall“, sondern somnambul verweilt man im Typischen „im Sehen zwingender Spannungsverhältnisse“

Keine Erinnerung will man ermalen, sondern Zukünftiges hinstellen, „Entwurf zu einer neuen Welt“

Der Ausgleich zwischen Wissenschaft und Kunst wird ergrubelt, man will „durch die Dinge hindurchsehen“, um ein Dahinter zu finden, „das die Dinge mit ihrem Schein eher verbergen . . . , indem sie dem Menschen etwas anderes vortauschen, als was sie tatsächlich bergen“ Die Kunst müsse den Weg der Wissenschaft beschreiten, die wahren Elemente aller Erscheinung aufzudecken, „um die reinen Ideen, die dem Weltbau zugrunde liegen, zu finden und darzustellen“, „das Wesentliche vom Unwesentlichen zu trennen“, um teilzuhaben „am Reich Gottes, am heiligen Geist“. Das Abstrakte erscheint „als das natürliche Sehen, als das primär intuitive Gesicht“, um die „eine Formel aller Gesetze mit drittem Gesicht“ zu finden, damit man nicht mehr die Vorstellung von den Dingen, sondern ihren Willen selber male Dann münde Kunst in eine „Welt neuer Symbole“, und man werde „zwischen fremden Gesichtern, neuen Bildern und unerhörten Klängen leben“. „Der ganze Mensch müsse neu gedacht werden“, und Malerei sei ein Rettungsversuch aus dem „Schmerz der Gestaltlosigkeit“ Die kommende Kunst wird „die Formwerdung unserer wissenschaftlichen Überzeugung sein, sie ist unsere Religion, unser Schwerpunkt, unsere Wahrheit“ Früher kleidete man das Jenseits künstlerisch in die Formen der sichtbaren Welt Heute träumen wir nicht mehr eingeengt von den Dingen, sondern verneinen sie, da „unser Wissen zu jenem Leben vorgedrungen ist, das sie verbergen“ Dies „heute noch latente Wissen wird sich morgen in formbildnerische Kraft wandeln“, denn „die Wissenschaft ist nicht ein Ziel, sondern eine Art unseres Geistes“ Zentrum formender Bemühung wird „das religiöse Problem des Inhaltes“ sein Man wird „die innere Bestimmtheit der Dinge gestalten“, ihren „Willen“, nicht die Masken Ein geradezu schopenhauerisches Formulieren

Man will „ichsüchtiger Enge“ entweichen, und gegen die Eitelkeit des „personlichen Einzelfalles“ stellt man die Ahnung, „daß die Menschen irgendwo im tiefsten Punkt gleich sein mögen“ Darum ist man primitiver Bildner Es ist bezeichnend, daß die Bedeutung der frühen Meister, die Nahe zu ihnen, fast negativ empfunden wird, an ihnen wird etwas willkürlich die Ablehnung des Wahrnehmens, ihr reiner Sinn, der kaum der Erscheinung folgt, gewertet Wie jene will man unpersonliche Bilder schaffen, die nicht durch die Eitelkeit einer Signatur gemindert werden

Ein Schauen wird hier gedichtet, das Wahrnehmung weit überspringt, voll Pessimismus wider das Einzelne Jede Glaubigkeit ist einem entsprechenden und entschiedenen Skeptizismus gegen das Nichtgegläubte vermahlt Die Wertung des Inneren schließt Enttäuschung über die den Augen gespendete Welt ein, man verengt sich in sich selbst und das Wesenhafte In einem unterscheiden sich diese Maler von den Platonizismen der alten Meister, immer wieder wird das Prozeßhafte bildnerischer Darstellung hervorgehoben

Marc schreibt viel darüber, man solle „die Welt selbst zum Reden bringen“, er grubelt, wie man „das Sein eines Hundes malen könne“, wie Picasso das Sein einer kubischen Form male Schaffen „das Reh fühlt“, also das Prädikat statt wie Pisanello das Reh (Subjekt) gemalt habe, er sagt „die Landschaft müsse Reh sein“, also man will dem Subjektiven entgehen, indem dies im Willen des Dargestellten ganzlich untergeht, so daß betrachtendes Einswerden von Subjekt und Objekt, von Künstler und Motiv geschieht. Hier wieder stellen wir schopenhauersche Gänge fest, eine Gesinnung die man aus dem Indischen kennt „Du bist Ich“ Erfüllte Subjektivität erreicht ihren Gegensatz und enthält eben zuletzt ihr Objekt unmittelbar als dynamische Kraft, statt es als ein Totes zu verspüren. Durch dies schauende Einswerden mit dem Vorgestellten glaubt man es rein durch Ausschaltung eigenen Willens erleben zu können es ist das Reh, das in meinem verwandelten Ich fühlt. Weitestgespannte Subjektivität endet in Ichverwandlung, Aufzehrung des Subjekts in einen Inhalt, dessen Wesen man rein zu verspüren glaubt, da man sich selbst im Willen des Inhalts vernichtet. „Die Kunst ist metaphysisch, wird es sein, kann es heute erst sein. Die Kunst wird sich von Menschenzwecken und Menschenwollen befreien. Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen. Alles künstlerische Schaffen ist alogisch. Es gibt künstlerische Formen die abstrakt sind, sie hat es zu allen Zeiten gegeben, aber stets wurden sie getrübt von Menschenwissen, Menschenwollen. Der Glaube an die Kunst er lebt auf der andern Seite.“

Marc will ekstatisch in das Lebensgefühl der Tiere eingehen, er setzt gegen die subjektive Ausdeutung heutiger Kunst das Ichverschwinden im Lebensgefühl der dargestellten Inhalte. Allerdings weist er die Grenze solch malender Ekstase, man gibt nur das Prädikat der stillen Natur, das Prädikat der lebendigen zu geben, bleibt ungelöstes Problem.“ In diesem religiösen Verschmelzen in gegenständliche Inhalte, diesem entschlossenen Sprengen subjektiver Isoliertheit trennt sich Marc von Kandinsky, seine traumhaft kosmische Einstellung nähert ihn Klee, der allerdings gerade dem Subjekt adäquate, phantastische Gegenstände erfindet, während Marc die weite Spannung versucht. Verschwinden in Tier- und Sternbild. Das Zentripedale heutiger Form wird ins Kosmische geweitet. Man endet dabei, daß in subjektiv reiner Form Welt vollkommen erlebt sei und dies Subjekt, das sich von jeder Sentimentalität des Individuums gelöst habe und rein prozeßhaft die Dinge erlebe, dynamisches Einssein mit diesen und Gleichheit des Bewegens finden könne.

Marc verläßt die „ichsüchtige Enge“ der Menschendarstellung (Abb 412) um die Tiere zu malen — nicht, wie ich sie ansehe, sondern, wie sie sind (wie sie selbst die Welt ansehen und ihr Sein fühlen) (vgl. Abb 413—418, Taf. XXVI)

Der Instinkt leitet ihn von dem Lebensgefühl für den Menschen zu dem Gefühl für das Animalische, die reinen Tiere. Der unfrome Mensch erregt ihm nicht die wahren Gefühle, sondern das unberührte Lebensgefühl des Tieres ließ alles Gute in ihm erklingen. „Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten, zum zweiten Gesicht, das ganz indisch-unzeitlich ist. Ich empfand schon sehr früh den Menschen als häßlich, das Tier schien mir schöner, reiner, aber auch an ihm entdeckte ich so viel Gefühlswidriges und Häßliches, so daß meine Darstellungen instinktiv schematischer und abstrakter wurden.“ „Die Häßlichkeit der Natur, ihre Unreinheit“ gewahrt er immer heftiger und sucht nun „weltbildfernen, reinen Ausdruck“. Er nennt dies einmal „die Abkehr von allen Grimassen“, seine Bilder, Selbstgespräche“

Dieser Tierbilderei liegt asketisch-christlicher Pessimismus zugrunde. Die reinen Geschöpfe bildend, beklagt man die Verderbtheit des Menschen, doch selbst die Natur ist unrein, und so flieht man, seinem Innern stets distanziertere Gesichte, reine Ideen abzukämpfen. Die Erbsünde jagt zum Abstrakten, doch ob man selbst die geistige Reinheit besitzt? Bei Kandinsky und Marc gewahrt man mystische Stellung — man konnte sagen — gegen das Optische, obwohl die Sinne voller Sünde und Verderbtheit sind, malt man, sucht man die reineren Bezirke inneren Geistes zu schauen und schwebt auf der Nadelspitze des optischen „Nu“, gefährliches Verengen der Anschauung aus metaphysischem Zwang, Verminderung der Welt um der Reinheit willen.

Marc schrieb einmal, er betrachte die Natur, mit einem Gefühle von Mitleid, einer Art Mitwissertum, wir verstehen uns schon, die Wahrheit ist ganz wo anders, wir beide stammen alle von ihr und kehren einst zu ihr zurück.“ So ist ihm auch Natur noch irgendwie Kleid und Maske. Im Geiste sieht er, durch die Dinge die reine Linie des Denkens“, und trauernd gesteht er „es gelang mir freilich fast nie, sie mit dem Leben zu verknoten, wenigstens nie mit dem Menschenleben (darum kann ich keine Menschen malen)“

Marc inkarniert seine Flucht vor Anekdote und Individuum in leicht summierbarem Tier, das individueller Vielfältigkeit ferner, als Träger abstrakter Form dient. Gegen die Isolierung durch subjektive Form setzt man die Liebe zu dem nur wenig sich wehrenden Tier, man reagiert gegen lyrisch-gedankliche Vereinsamung mit kosmischem Ahnen von Tier- und Pflanzen nahe um den hoffnungslosen Versuch zu wagen, tierisch typisches Empfinden unmittelbar zu gestalten. In diesem Versuch, die produktive Dynamik festzuhalten durch kosmisches Sichverwandeln, verteidigt man sich gegen das tödlich Vereinsamende reiner Ideologie, die das schwächere Optische bedroht. Marc versucht instinktiv das Christliche franziskanisch unschädlich zu machen, denn Marc vermochte nicht die mannigfaltige bildhafte Gestaltung der Alten zu gewinnen, denen das Geistige in täglichem Umgang so vertraut geworden war, daß es voll leibhafter Körperlichkeit und vielfältig greifbarer Wahrheit dastand, zum Wirklichen vereinzelt und gebildet.

Ein Künstler, der die jagende, strenge Tragodie der Reinheit erduldet Solch asketischem Senseszerstören entspricht Zerbrechen der Form um religiös erlebten Inhaltes willen Fast will man sich tadeln, noch nach dem Wie zu fragen Man mochte sagen, daß solche Malerei, wie sie früher einmal an wissenschaftlichem Beschreiben, an nachgeaffter Anekdote und Geschichte fast verstorben war, auch durch die Anekdoten- und Historienmalerei des reinen Geistes, des Abstrakten, ertötet wird Innerlichkeit muß zumindest durch sichtbare Gestalt beglichen sein Hier verliert man sich in gefuhlsamen Philosophemen, und für das Sichtbare verbleibt zu wenig Kraft Das Vor spiel verbraucht zu viel Krafte und ist zu sehr gegen das Bilden gerichtet, das Handwerk wird durch breite Metaphysik geschmalert

Marc gedachte oft der frühen reinen Meister, allerdings schrieb er „reine Bilder sind so selten“, er schloß daraus kaum, daß sein Inneres, seine Reinheit, vielleicht gegen den Hauptteil aller Malerei gerichtet war und die versuchte geistige Vollendung mit hoffnungsloser Einseitigkeit geübt werden müsse Seine gefuhlsame Mystik war anders als die Welt dieser Primitiven die von Religion und Kirche eine Fülle — vielleicht heidnischer — Gesichte zum Erbe erhielten Dem Religiösen ohne Religion und Kirche fehlt Gott als geformter Gegenstand, als Gestalt, so bleibt er ohne Grenzen und Körper und sucht im Unbestimmten führerlos allzusehr den reinen Geist Die Primitiven lebten in vorgeformter geistiger Welt Maler, wie Marc und Kandinsky, wollen diese aus plotzlichen Ich erschaffen und erschöpfen sich bereits in subjektivem Erfinden Gestalt des Religiösen, Welt der Symbole war ihnen nicht gespendet, und so verengen sie sich in egozentrischer Mystik

Kandinsky blieb im subjektiven Lyrismus befangen, der zur Dekoration trieb, Marc kompensiert diesen religiösen Egoismus, indem er sich in das reine Wesen des Tieres zu verwandeln sucht Der Mensch ist „Übergangsprodukt wie Tier und Pflanze“, und so vermogte er seherisch in das Tier zurückzukehren Man bemerkt Indisches und Nietzsches Wiederkehr Er denkt darüber nach, wie im Auge des Rehes abendliche Walder, im Blick des Teich hühns schillernde Gewässer sich spiegeln Immer will er die unmittelbare Dynamik des Gegenstandes festhalten Er meint, solches sei den Kubisten gelungen, hier tauscht er sich, denn diese gestalteten Ereignisfulle des Volumens aus eigener Augenbewegung

Marc wie Kandinsky ermangeln der Gegengewichte ihrer gestaltverzehrenden Mystik Im Bild überspielt ekstatische Leere grobschwache Gestalt, und metaphysische Abstraktion läuft leer in schmuckendem Ornament

Marc lernt wie Klee bei den Kubisten, er bedient sich etwas pathetisch ihrer Formsichtung, wobei er in einem instinktiv stilisierenden Kubismus befangen bleibt Denkersch hatte man sich — alte Gänge beschreitend — von der Welt erlost, im Malen schwankt man zwischen imaginativer Form und überlieferter Gegenstand, das Ergebnis ist pathetische Ornamentik Die Welt mag im Sinnieren überwunden sein, aber innere Gestalt ist allzu schwach dabei

durchgebildet worden. Solch Heroismus verlief negativ, ekstatisch glitt man ins Ornamentale, und die Raumbildung zeigt vergrößerten Kubismus, die Metaphysik hatte das Auge entleert und gestattete nur farbiges Spiel allzu armer optischer Elemente, die mitunter fast eklektisch ins große Format gebläht sind. Marc besaß die Reinheit des Menschen, der Natur und eigene Natur vernichtet, da sein Denken vielleicht einer Schwäche der seherischen Kräfte entspringt. Seine Augen, von der Suche des Absoluten geschwächt, rollen in Ornamenten, er besitzt kaum noch die Kraft zu Gestaltkontrasten. Ein billig Monumentales läßt erste Form hinaufschleudern, die beherrschter Kontrapunkt ermangelt, man bleibt im Entwurf, da das mystische Schauen — dem der Primitiven so fern — vielfacher Form ermangelt, Kosmik und Ekstase im Absoluten enden tragisch in pathetischem Klischee.

Gerade um solchen Urteils willen heißen wir den frühgefallenen Franz Marc selber sprechen, damit er sein Werk deute und verteidige.

AUGUST MACKE

Geboren zu Meschede im Sauerland am 3. Januar 1887, gefallen am 26. September 1914 bei Perthes in der Champagne.

Zwischen den Künstlern vom „Blauen Reiter“ stand Macke. Weniger kühn, doch auch weniger umirrend als Marc, der Freund, nutzte er frohe, positive Begabung (Abb. 419–424, Taf. XXVII). Da er als ein Jungling fiel, verlor man ein paar kultivierter Augen und eine Hoffnung. Er hatte wohl kaum Entscheidendes zur Abänderung der Malerei und des Sehens beigetragen, sicher ist in ihm ein gleichgewichteter Künstler guter Mitte verlorengegangen. Doch ist jedes Urteil vor solch frühem Tode verwegen, denn wir wissen nicht, wie der Begabte sein Leben zur Höhe führt.

WASSILIJ KANDINSKY

Das Erlebnis der Maler um 1900 war es, aus dem Dualismus zwischen Kunst, die in immer stärkere Isolierung geriet, und Überkommenem Folgerungen zu ziehen. Man schuf artistische Formen, die Impressionisten hatten hierzu wundervolles Handwerk hinterlassen. Langsam wurden diese artistischen Formen vom Bürger angepaßt, und um 1920 bemühte man sich nach heroischer Jugend, die monologisch verlaufen war, wieder diese ganggreifbare Wirklichkeit zu fassen und zu beherrschen, die Jugenderfahrung auf das Gegebene, das man einzuspannen gelernt, anzuwenden, denn dem Manne mochte kaum der enge Kreis lyrischen Selbstgesprächs genügen. Es galt, Dinge und Mensch zu beherrschen, man versuchte nun die visuelle Abstraktion auf die Erde zu projizieren und mit den Hilfen jener das Gegebene zu erobern, sich selbst unmittelbar in die Dinge herrschend zu stellen. Man wendet an, realisiert. Einige wurden bis zu photographischem Verismus

geschleudert, war doch zwischen 1914 und 1920 Wirklichkeit penetrant geworden wie selten einmal

Dem Russen Kandinsky eröffnete sich breit ein Dualismus zwischen Motiv und innerem Inhalt, er spürte, das Motiv gehöre nur unmittelbar zum inneren wesentlichen Ablauf, der nicht als zufälliges Akzidens sondern untrennbarer Kern des Geschehens festgestellt wurde. Man spaltet von dem Außen sich ab und stulpte in nacktes Selbst, das farbige zuerst wie zwangsläufig explodierte. Einige schrieben solche Umkehr einer malenden Unfähigkeit zu, worauf erwidert werden kann, daß Mystiker sich kaum zu Reportern eignen und ihnen zunächst nicht das Talent bestritten werden darf.

Dies war Erlebnis die Scheidung zwischen zufälligem Gegenstand und notwendig verspürtem innern, unabtrennbaren Inhalt. Unter dem Auftrieb nackten optischen Solipsismus zerstoben die Dinge, Objektzeifall.

Kandinsky wurde 1866 in Moskau geboren. Nie wird er die farbige alte Stadt vergessen. Er wird Jurist und arbeitet über altrussisches Bauernrecht. Es macht ihm besonderen Eindruck, daß der russische Bauer nicht den Tatbestand, sondern den seelischen Zustand des Angeklagten zur Urteilsbildung hervorhebt. Wohl um 1900 geht er nach München und wird Maler. Mit dem Krieg kehrt er nach Rußland zurück. 1921 kommt er wieder nach dem Westen.

Kandinsky fand allmählich seine Aufgabe, die sich aus unbedeutenden Anfängen ergab. Er scheiterte in seinen Bildern meist am Konkreten, das er unbefriedigt von den Dingen, mit Stimmungslyrismen oder Märchenhaftem zu umgeben versuchte, wobei kaum peinliche Münchner Jugendmalerei vermieden wurde (vgl. Abb. 425). Immer starker drangte sich ihm unmittelbare Gewalt des Farbigen auf. 1908 malt er die „Blaue Stunde“, 1909 seine erste Improvisation, 1910 „Komposition I“. Immer noch verknaulen sich Motiv und innere Farbform, wofür er sich die Kategorie der „Impressionen“ schafft, oder er benennt solch gegenständlich befangene Lösung „Lyrisches“.

Bei Kandinsky setzte ein Protest ein, der eine Generation bezeichnet die Entdinglichung, der Versuch unmittelbar nackt seelisches Geschehen darzustellen. Man verschmaht metaphorischen Ausdruck, strebt Unmittelbarkeit des Selbst an und zerfällt um dessen willen mit abbildbarer Dingwelt, eine Angst überwältigt diese Künstler, daß jedes Ding nur Hinderung der Seele ist, asketisch wendet man sich gegen das abbildbare Sujet, man versucht aus sich die wesentlichen Formen und weiter die dem entsprechenden Formgegenstände zu erzwingen, damit das Bild nur Ausstromen gereinigter Seele sei, Verchristlichung der Optik — das Visuelle wird zum inneren Gegenstand. ein Paradox der Immanenz, gemessen an ublichem Seherlebnis. Einziges Motiv das von den Dingen abgekehrte Erleben des Malers. Ein Lyrismus man gibt eigene innere Schwingung. Kandinsky setzt in seinen Schriften häufig genug Farbform und Tonbild einander gleich. Ins Bild konzentriert,

entladt man aus seelischem Ablauf aufgesammelte Spannung zu dynamischem Nebeneinander, das aus Farbverhältnissen geschaffen wird, die kaum noch ein Außen bezeichnen. Man zieht sich auf ein seelisches Zentrum zurück, das Seelenformen verstrahlt, und schaltet die Erinnerung an das Draußen aus, indem man sich egozentrisch begrenzt. Diktatur dinglosen Erlebens und Schauens. Die Dinge queren hemmend eigeninneren Ablauf, heften immer auf das konservativ Starre der Gegenstandsform, die man zu schauen sich weigert, da das Ding gefährdete Empfindsamkeit vielleicht nur zur Umschreibung zwänge. Man verlangt nach unmittelbarem Ausdruck neuen Selbstes, neugierig will man statt gegebener Dinge Formen aufstoßen, die, anders geartet Neues verraten. Zu Beginn überfällt qualvoll sturmische Haluzination, Farben zwingen irgendwohin, man ist noch willenlos — psychographisch, ja impressionistisch — getrieben. Je enger das Darstellungsgebiet, um so steiler die unverteilte Trunkenheit, gegen die man sich mit Bewußtseinssteigerung verteidigt, denn programmatische Doktrinen entstehen nicht immer aus einem primären Intellektualismus, vielmehr dienen sie oft, damit man von Ekstasen nicht zerstört werde, wachsen aus gefährdendem Überschwang und kaum ertraglicher Gespanntheit, die um des Lebens willen geregelt werden müssen. Die Ideologie ist in solchem Fall Tochter übersturzender Empfindung und wird stets phantastischen Ursprung verraten, indem weniger reine Theoreme, denn Verallgemeinerungen eines subjektiven Erlebnisses, geistige Empfindungen, mitgeteilt werden. Man flieht Ding und äußeres optisches Erlebnis und glaubt, daß innere Schau vom Draußen gänzlich abgespalten werden kann, man bezahlt den Stulp ins Ich mit Verlust gesehener Welt. Wirklichkeit wird in verschiedene Wertkategorien zerlegt, als bedeutsamste wird der psychische Ablauf erkannt, der ohne das Hinzutreten des Draußen von sich selbst gespeist werden soll, kreisendes Selbstgespräch. Die Welt sei da — wozu sie nochmals bilden in eitlem Wettbewerb mit Gott, wobei man schwächlicher Kopist bleibe, der ihrer Schönheit nie gerecht werde. Man anerkennt kaum die formal künstlerische Schöpfung, deren Formen sich noch zu gegenständlichen Leitern sammeln, in dieser Resignation vor der Vollkommenheit göttlicher Schöpfung mag man ein religiöses Verhalten feststellen. So abstrahiert man ein Innen oder Ich, das transzendent abgetrennt wird und fast fichteisch Träger der Elemente ist. Vielleicht verspätet gesteigerter Reflex des Nietzscheanschen Individualismus. Die Formen bilden sich und dringen aus dem Innern, sie werden von der seelischen Notwendigkeit bestimmt und gerechtfertigt.

Bei dem späteren, gleichsam konstruktiven Kandinsky mag man sich der geometrischen Gebilde erinnern, die, in ihrer Reinheit kaum darstellbar, sich aus der mathematischen, vorgestellten Konstruktion ergeben (Abb 426—430, Taf XXVIII). Hier jedoch scheidet sich Kunst von Wissenschaft, da sie beansprucht, den *εἶδος* gänzlich verwirklichen zu können, da man ihn nicht als ein Allgemeines, sondern konkretvorgestelltes und somit Darstellbares empfängt.

An Stelle des „Abbildes“ setzt man, die Resignation vor vollkommener Schöpfung kompensierend, einen „Autismus“ und wertet Wirklichkeit nach ihrer Nahe zum Ich, diese ist künstlerisch um so bedeutsamer, je stärkere Ichnahe sie besitzt. Das Erinnerungsmoment, das in der Gegenstandsbildungslage, sei bereits unrein — wozu des Umwegs, wo doch Malerei nur innerer Ausdruck sei, diese üblicher Welt einzuordnen, sei nicht notwendig, denn es gibt geistig unmittelbarere Bezirke. Es kommt darauf an, aus lyrischen farbigen Ausdrucksmitteln Gegenstände zuermalen, die dem Subjekt gänzlich entsprechen, rein seelischen Inhalt gelte es farbig zu reflektieren, das Imaginative diktiert, und gegebene Welt wird entrückt, da ihre metaphorische Brechung das Innere schwächt, Kandinsky schied zwischen zufälligem Gegenstand der dem Blick fatal begegnet, und der inneren Ausdrucksform, die in isoliert subjektivem Zustand geschieht. Dieser Verbreiterung des subjektiv Lyrischen entspricht ein Verringern des Dinghaften, eine Sensibilität wird festgestellt, die eine Umbildung des Gegebenen als ungeistig, unschöpferisch verwirft und Malerei in Parallele mit absoluter Musik setzt, vielleicht eine Seite der Dynamisierung des Bildes. Das Subjekt schafft sich den ihm gemäßen Formgegenstand, und das Schöpferische wird bis zum Erfinden des Gegenstandes selbst zerdehnt, jede Tautologie wäre vermieden, zeichnete man nicht um so hemmungsloser sich selbst, psychologischer Realismus. Leidenschaftlich wird versucht, die Mittel seelischen Geschehens, das Subjekt, aus sich selbst deutlich zu machen, eine Wertverschiebung des Wirklichen wird angestrebt; eine egozentrische Vermenschlichung des Bildes. Ein Dualismus zwischen innerem prozeßhaften Bezirk und äußerer Welt wird aufgenommen, der fast christlich anmutet, Vermählung von Geist und vergeisteter Sinnlichkeit wird umschrieben, während die Dinge sichtbarer Welt als ungeistigere, mittelbare Zeichen abgelehnt werden, da sie nicht inneren Erfinden entstromen. Wertvoll sind die Prozesse, die unmittelbar geistig spielen ohne die metaphorische Schwächung durch Dinge und Anekdoten des Reporters. Das Motiv lenkt von den Elementen des Malens ab. Man erinnere sich hier der „Voyelles“ Rimbauds und der Wortfortpflanzung Stramms, dessen Gedichte aus wenigen Wortelementen klanglich grammatikalisch und kraft geistiger Bindung wachsen. Malerei ein Mittel geistiger Isolierung gegen die Welt. Ist Malerei ein selbständiger Bezirk, so besitzt sie sich selbst genügsame Elemente. Also man absolutet und übergeht das Fragmentarische jeder Kunstübung, das durch Konzentration auf einen Sinn bedingt ist. Unmittelbares Farberleben nimmt Abschied vom Gegebenen, man bildet aus empfundenen Farbbeziehungen visionären Farbgegenstand. Man erinnert sich fern der Farbgliederung Delacroix' und der Impressionisten, man hatte in der Farbbewegung den bestimmenden Gegenstandsbildner zu erkennen geglaubt. Kandinsky bildet seine Farbkörper aus innerem Zwang, seelischem Gefühl, das oft in symbolisierende, also literarische Deutung umschlägt. Die Gegenstandsentauberung zwingt zu einer noch etwas unbestimmten, oft willkürlichen Gesetzbildung,

Kandinsky beruft die innere Notwendigkeit „Farbharmonie beruht auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele“ Das un-
gemein Egozentrische seines Bildens mag ihn zu gesetzhaftem Verallgemeinern
geführt haben, verlassen von erklärendem Motiv will man Verständlichkeit
durch Gesetzmäßigkeit des bildenden Vorganges und seines Ergebnisses er-
reichen Man stützt die Begreifbarkeit durch Verknüpfen der Farbbeziehungen
mit musikalischen und anderen Sinnesassoziationen, ohne das Fragwürdige
psychologischer Gesetzesbildung einzugestehen, denn jedes versuchte seelische
Gesetz ist umkehrbar, und wir besitzen kaum Handhaben, eindeutige Gesetze
inneren Ablaufs zu bilden Hier werden wohl allgemeine Kausalität und
besondere Notwendigkeit verwechselt, und hiermit zerfällt das theoretisch
Zwingende, an seine Stelle setzt Kandinsky das „Mystisch Notwendige“ des
Bildens, das jeder Theorie vorausgeht

Severini zeigte die Schwäche seines mathematischen Theorems, da er mit
der quantitativen Konstruktion die unmeßbaren seelischen Qualitäten des
Bildschaffens nicht umspannt Kandinsky versenkt sich gänzlich in die ding-
losen Inhalte der Seele, die symbolisch aufgefüllt werden, um eine Doktrin
farbiger Ekstase zu gewinnen Der durch Subjektivismus Isolierte sucht nach
innerer Gesetzmäßigkeit, damit sein Tun nicht in der Einsamkeit der Will-
kür absterbe und ein geistiges Gesetz den Beschauer zum Wiedererleben
farbiger Ekstase zwingt

In diese ist leicht Rationalisierbares beschlossen zunächst wird man mit
Vernunft sich gegen ihren Überfall verteidigen, die Ekstase, undurchbrochen
von gegenständlicher Vielfältigkeit, wird sich leicht rationalisieren lassen
nicht weil sie immer gleichen Inhalt zauberte, sondern der Mensch angespannt
wird, sie zu Inhalten zu zwingen, damit er ihrem Kern, dem engen Punkt
entlaufe Erfahrung ist vielfältig und wird formaler Einheit relativ eingeordnet,
Ekstase umkreist festen Punkt, aus welchem Grunde sie verstandesmäßig
systematisierbar ist, und das Schöpferische besteht hier in der Variation der
Inhalte Die Betonung des Subjekts ist nichts anderes als zentripedaler Pro-
zeß, in dem die Dinge von reinen seelischen Elementen verdrängt werden die
zunehmend geordneter nach außen projiziert werden

Der Maler drucke den geistigen, seelischen Inhalt durch die Farbe aus
So gelangt Kandinsky zu einer Art Charakterologie der farbigen Elemente
Kanon wird versucht, man will sich rechtfertigen oder gegen das Schwindel-
gefühl gewagter Vision ankämpfen Zuerst will Kandinsky den Charakter
der Grundfarben Gelb Blau, Grün Rot usw erklären, hier bedient er sich
vor allem poetischer Inhaltsverknüpfung, um aus allgemein Gefühlsmäßigem
und literarisch Eigenwilligem eine Art Ethik der Farben zu bilden Hier
zeigt sich, wie das Gegenständliche durch seelische Deutung verdrängt wird
Jedoch scheint wenig getan den Charakter einzelner Farben lyrisch zu be-
dichten, die einzelne Farbe ist Ware Kandinsky beschäftigt sich zu
wenig mit der Gesamtvorstellung des Farbigen und übersieht allzusehr die

Beziehungen, durch die erst die Farbe Präzision und Sinn erhält. Was man Form nennt, ist die Vereinheitlichung der Beziehungen aus Farbe, Linie und Volumen an jeder und zu jeder Stelle des Bildes, die an jedem Punkt angeregt und möglich sein muß. Diese Fülle allmählich überlieferter Beziehungsvariationen macht die Bedeutung des klassischen Bildes aus, dessen Möglichkeit Cézanne von neuem versucht hatte. Kandinsky beschäftigt sich allzusehr mit der Materie des Farbenhandlers, die er literarisch verklärt, Farbe an sich ist nichts, nur Farbe, formal modifiziert, hat erst künstlerische Bedeutung, weil sie hier gestaltendem Willen unterworfen wird. Die Theorie der Farbe des Kandinsky ist Bedichten der Farbtube, nicht viel mehr. Wenn die Farbe an sich einen solch präzisierten Charakter bereits besäße — wie wenig hebe dem Maler an Erfindung und Variante, im besten Fall wäre er Arrangeur, denn weniger beherrschte er das farbige Mittel als dieses ihn, da es bereits in sich die Voraussetzungen der Form trüge und so die Möglichkeit des Erfindens einschränke. Solch theoretisches Einschätzen der Farbe folgert aus persönlichem Erleben, Kandinsky war wohl zu Beginn seiner Arbeit geradezu halluzinativ von der Farbe beherrscht, die er mehr assoziativ deutete, denn einer vorerfundenen Formvorstellung einordnete, während Brauchbarkeit von Farbe und Linie in ihrer vielfältigen Gestaltungsmöglichkeit beruht, die vom Künstler jeweils bestimmt wird. Gerade jene passive Hingabe an die Farbe mag Kandinsky den Weg bis zur Gegenstandschöpfung versperrt haben, von jener drang er nicht zu den Bildungen, sondern in sich zurück, um, an der Farbe zunächst sich begnugend, sie als seelisches Ausdrucksmittel zu erklären. Kandinsky fordert eben das Anerkennen seiner lyrischen Deutung, er verlangt nach dem Zuschauer, „der das Bild direkt auf sich wirken läßt“. Entweder man übernimmt die subjektive Deutung, die zu mystisch geahntem Gesetz aufgewertet wird, unterwirft sich behaupteter innerer Notwendigkeit oder sieht nur ein mehr oder minder geschmackvolles Arrangement.

Kandinsky gab in seinem Traktat „Über das Geistige in der Kunst“ eher assoziative Lyrik über das Dekorative, denn daß er etwas über komplexe Form gesagt hatte. Kandinsky gibt flächige Farbengebilde, in dem rein Flachigen, das nie versucht, Volumen zu integrieren, ist vielleicht bereits eine Abschwächung des plastisch Dinghaften gegeben, da man nur von musikhafter Farbe ausgeht, wird jedes Volumen übersehen, das raumhaft Stabile hemmte wohl den Ablauf farbiger Sensation. Man fürchtet vielleicht, wenn Formerlebnis in Gegenstände mundete, sein Inneres zu banalisieren, allzusehr setzt man den Bildgegenstand den konventionellen Dingen gleich und übersieht, daß jener Peripherie des Bildes ist, wo Schöpfer und Betrachter sich einen, damit der Schauende von den Dingzeichen zu den formalen Ausgangsvorstellungen zurückdringe. Kandinsky setzt an die Stelle des visuellen Gegenstandes den farbigen Kommentar seelischen Inhalts, wodurch sein Bild, soll es mehr als Zusammenschluß imaginerter Form sein.

durch Assoziation verbundene Illustration seelischen Erlebens wird. Bei Kandinsky geht der Betrachter vom farbigen Dekor zu seiner nicht festlegbaren Vielheit geahnten seelischen Bedeutens, wo der Weg unbestimmtem Dichten geöffnet ist. Beim gegenständlichen Bild wird der Laie mit präzisen allgemeinen Dingzeichen gleichzeitig mit der Form affiziert, wozu jene gezwungen sind. Die Wirkung ist also im Groben vorbestimmt. Kandinsky jedoch mindert das Bild zu isoliertem Lyrismus, den er theoretisierend der Vereinzelung entreißen will. Es scheint aber, daß sein späteres Verwenden geometrischer Formen, die bestimmten Farben und deren ausstrahlender Bewegung entsprechen sollen, geringere Erfindung kundet denn ein Topf des Chardin oder eine Frucht des Braque. Da Kandinsky geometrische Elemente anwendete, unterlag er wohl konstruktivistischen Strömungen. Sinn aller Kompositionen ist ihr Eindringen in die uns gebotene Welt, die ohne jene unverstandlich, geradezu unbenutzbar bliebe, denn man komponiert letzten Endes aus biologischem Bedürfnis. Kandinsky verbleibt in Elementen, die er reizvoll gruppiert, er übersieht jedoch, daß die Dinge erst Sinn erhalten durch menschliche Schöpfung, und daß sie für den Maler erst Wert haben, wenn sie Signale und Zeichen der Raumerfahrung sind. Der Bildgegenstand selber schreibt kaum die Form vor, sondern ist Ergebnis tätigen Formvorstellens, und dies erst zeigt volligere Kraft, wenn der Gegenstand durch subjektiv formales Vorstellen besiegt und neu geschaffen wird. Hier werden biologische Bedürfnisse befriedigt, Selbstbehauptung gegenüber göttlich gebotener Schöpfung gewiesen. Kandinsky verschließt sich hingegen in zart ergebene Dingen, die er durch die alte Gegensatzkonstruktion von Geist und weltlicher Gegenständlichkeit begründen will, ohne daß er die Fruchtbarkeit des gegenständlichen Widerstandes (einer seiner gewöhnlichsten Vorteile) nur erwähnt. Seine angestrebte Freiheit des Ausdrucks ist auf einschränkendem Verneinen gegründet, sein geistiger Purismus trägt noch ein Stück alter christlicher Metaphysik in sich: die Lehre vom absoluten, hermetischen Geiste. Entweder der Betrachter glaubt diesem Dogma oder sieht in den Arbeiten nicht allzu kühne Dekorationen. Kandinsky hängt ganzlich von der Laune des Betrachters ab, mit welchen Inhalten dieser gebotene Dekoration erfüllt, und es bleibt fraglich, ob sich Assoziationen des Betrachtenden und des Malers je decken werden. Die Gegenstandslosigkeit erlaubt dem Schauenden, dichtender Poet zu werden, und diese Arbeiten enden als Illustration mehr oder weniger literarischer Inhalte. Kandinsky mißverstand den Wert des Gegenstandes, der die deutende Willkür des Betrachters einschränkt und diesen in die Formen überleitet, denn der Gegenstand bedarf man um das Bild der Isolierung zu entreißen. Anders, wenn Kandinsky von Dekoration der Architektur sprach, in solchem Fall ermangelten seine Arbeiten tektonischer Strenge. Wenn es aber um das Staffeleibild geht, genügt kaum die Tautologie der Farbe, und Kandinsky übersah allzu wichtige Kräfte, vor allem irgendwelches Bewältigen des Raumes,

seine Lehre ist zu arm und nichts anderes als die Verallgemeinerung eines im Selbst verengten Erlebnisses, dessen Einfachheit und allzu persönliche Erregbarkeit in theoretische Rechtfertigung umschlug, damit man selber zur Ruhe komme

Die versuchte Freiheit wurde mit literarischer Altgläubigkeit geübt, und das schmale Erlebnis sollte lehrhaft gerechtfertigt werden, wobei man, viel leicht allzu große Eigenwilligkeit furchtend, theoretisch an die Alten sich anzuschließen versuchte, aus deren Reichtum Kandinsky das wenige ihm Nahe herausgriff. Entgegenständlichkeit ist leerer Zwischenzustand vor der Entdeckung neuer Formung des Gegenständlichen, denn eingeschlossen in diese verwirrende Welt müssen wir sie immer von neuem ein wenig ordnend erfinden

Mit Verismus und Kolportage reagierte man gegen die enge, poetisierende Freiheit des Kandinsky. Nun verurteilte man lyrische Subjektivität zum Hindernis zwischen Bildfläche und darzustellendem Gegenstand. Sorgsam will man beschreiben. Das Subjektive wertet man als sentimental individuellen Kunstschwindel und hofft im Objekt genügend Elemente zu peinlicher Darstellung vorzufinden. Fast sklavisch beschreibend, eher wie Journalisten läuft man nun hinter Natur und Gegenständen her. Subjektivität, lyrische Ekstase sanken im Kurs, man eilte unkritisch ins andere Extrem, unfähig klassischen Ausgleichs in dem Natur und Subjektivität einander das Maß bestimmen, um zu Ganzem sich zu fassen

PAUL KLEE

Eines drohte von Kandinsky und Marc ein Imaginatives, das die Welt ausschloß und doch statt umfassender Gestaltung nur Dekoration bot, eine negative Ästhetik die beschränktes Ergebnis durch Literatur auffüllen wollte. Eigenwillig behauptetes Inneres — Geist, wie man es nannte — wurde gegen grobe Natur gestellt, deren kraftigenden Widerstand man floh. So hielt man sich ungehemmt an leichtem Mittel lyrischem Ornament, trieb in schnell systematisierter Innenschau und änderte kaum geschauter Gestaltung ab. Man glaubte reiner zu werden indem man die farbigen Gleichungen seelisch abstrakter Prozesse malte, gerade die Schmale des Subjektiven bedroht mit flinker Mechanisierung, und am Rande seelischer Reinheit steht Assoziation oder Allegorie, das billig Vermischte des Abstrakten. Man bezahlte asketische Haltung mit allzu beredsamem Kommentar

Klee ging anderen Weg, er blieb beim Motiv und setzt an die Stelle gebotener Gegenstände erfundene Inhalte, die aus einem Ineinanderwachsen von Erinnerungsbild und Halluzinationen erwachsen, Klee isoliert nicht die visionären Elemente, er baut sie dem Geschauten ein, benutzt ihre Gegensatzlichkeit und Verwandtschaft, so daß einander fremde Bezirke sich reiben. Grotesker Humor still auf kleinen Blättern in Gegensätzen lacht. Bei

Kandinsky erschien es fraglich, ob rein subjektive Gebilde inhaltlich eindeutig erfaßt werden. Klee dirigiert seinen Betrachter durch klar leitende Titel. Die Kleesche Welt, humoristisches Gegenspiel von Wahrnehmung und gedichteter Form, weist erheblich reichere Gestaltung auf als die erregten Ornamente Kandinskys (vgl. Abb. 431—438, Taf. XXIX).

Klee betrachtet mit feinem Humor die eigene Vision, er nimmt nicht nur Abstand vom Gegebenen, sondern dies lehrt ihn auch, eigene Gesichte mit spöttischem Humor anzuschauen. So verteidigt er sich gegen visionäre Ekstase weniger mit Verallgemeinern als mit einem Humor, der auch die erfundene Welt als nur vorläufig bezeichnet. Klees Humor liegt vor allem im Optischen, dem grotesken Gegensatz von primitiver Zeichnung und raffiniert gespielter Farbe, in Proportion und Blickstellung. Im Grunde leben die Marchen nur von behauptetem Traum, da ihre Wahrheit in der „Lüge“, im Verzicht auf andere, übliche Wahrheit liegt. Zum Begreifen dieser sichtbaren Gesichte wird der Beschauer durch deren Formverwandtschaft mit den Gegenständen der Tagwelt geleitet. So jagen sich diese Marchen, als müsse das nächste das erste beweisen. Erinnerter Traum vielleicht, deren Wahrheit durch zeichnendes Wachsen gerettet wird, während man sonst diese Bezirke als angeblich wenig Handlungsnützlich oder Peinlich zu vergessen strebt. Solch zutage gewecktem üblichen Bewußtseinsentzogenen entspricht fast unbewußtes graphisches Hinfahren, man folgt den Gesichtern bis man sie meistert und nach Willen hervorbringt. Hier ruht man Eigentümliches, eine Energie des Helltraums, die vieler romantischer Kunst Grundkraft ist. Nur daß hier geradezu eine Technik des Traums gefunden wurde, ein formal bestimmtes Hellsehen, wobei ein Urprozeß subjektiven Schaffens, das Ausschalten gegebener Welt, auftritt. Doch hier verallgemeinert man nicht allzu schnell inneren Ablauf zur Doktrin, vielleicht gerade aus Sicherheit des Erlebens, man zwingt den Traum, konkret zu bleiben, man verteidigt sich gegen beide Erlebniswelten, indem man sie durch Verbindung humorvoll im Bilde verflucht oder gar gegenseitig aneinander sich rachen läßt. Welt und Traum heben sich auf, durchfliegen einander, sind nur vorläufige Ahnung des Zeichenlosen, darin liegt wohl etwas Kleesche Bosheit. Die Gestalten gebotener Umwelt genügen nicht, wir träumen noch anderes und figural lassen solche Gesichte sich bannen. Gezeichnete Wunder, die existieren wie Tisch und Stuhl, wenn man genaue Kraft besitzt, sie zu spüren und zu sehen, vielleicht deutlicher als jene. So bedrohen Gestalten einer Zwischenwelt — nahe schwer faßbare Grundkräfte — das Übliche kichernd und mitunter furchtbar. Sobald der angeekelte Mensch zu handeln verschmahen wird, wird er sie suchen, wenn er nicht gestaltlos leidenschaftlichem Starren verfallen will. Sie werden ihn dann noch zu einer Existenz verführen, deren Technik von Klee vorbereitet wurde. Bewußtmachung der Träume. Denn dies ist wohl Motiv Kleescher Kunst. Erweitern der Gestaltwelt aus Bezirken, die üblichem Sinn verborgen bleiben, deren angebliche Nutzlosigkeit

der Geschäftige kaum beachtet. Der Helle, Feine ist dieser Welt überdrüssig geworden, ergibt sich jedoch nicht gestaltfeindlichem Theorem, sondern sucht neue Gestalt. Hier trennt sich Klee entschieden von Kandinsky. Der Künstler zeichnet das Selten bewußt Geschaute auf, die Traumgestalt. Diesen ewigen Gebilden mag die neue Dynamik entsprechen. Mitunter begnügt man sich mit Impressionistischem, um flirrendes Huschen der Schleier zu beharren.

Klee entreißt diesen Gesichten ihr Lebendigstes, was über das taglich Nutzliche hinaus sie unserm Geist verbindet, geschaute Gestalt. Er zwingt Mensch und Traum in gemeinsame Struktur, das Bild. Klee geht auf Entdeckung neuer Realität. Wir wissen nicht, wie weit diese kraftig sein wird in der biologisch üblichen Welt sich zu behaupten, wie weit sie Gewalt besitzt, Objektivität zu erzwingen. Klee spielt die Realität des optisch bewußt gewordenen Traums gegen die des üblichen Handelns aus. In jedem Fall wurde hier seelische Entdeckung konkret und nicht gestalthemmendes surrogierendes Theorem.

Klee schafft eine kleine Zwischenwelt, die gewiß nie zum Schulhaften erhoben werden soll, deren skurriles Frommsein jedoch nicht verleugnet werden darf. Da wir kaum noch objektive symbolische Bezirke besitzen, schafft er etwas wie private Mythologie, wobei die abtrennende, wirklichkeitsferne Kraft neuer Anschauung klug genutzt wird. Klee verstand die märchenhaften Humore, die in formaler Distanzierung liegen können — sei es nun märchenhaft glückliches Lachen oder aburteilender Pessimismus gegenüber gebotener Natur. Rettung spielender Mythe ist Motiv Kleescher Dichtung — wobei nicht übersehen werden darf, daß solch private Mythologie formalen Zwang zu ihrer Anerkennung enthält, doch die Rache der Natur liegt in der Dünne jeder Subjektivität, deren Bejahung fast von der Laune des Betrachters abhängt.

Klee, der am 18. Dezember 1879 bei Bern geboren wurde, kommt 1898 nach München und studiert bei Knirr und Stuck. 1901 italienische Reise mit dem Bildhauer Haller, 1903—1906 radirt man und lebt bei den Eltern. Man schließt sich dem „Blauen Reiter“ an, zieht 1912 nach Paris. 1914 reist Klee mit Macke nach Tunis. Nach dem Krieg ist er am Staatlichen Bauhaus tätig.

Die frühen Radierungen zeigen etwas Münchner Phantastik, die Anschauung zögert im Akademischen, das Außerordentliche soll vom Titel herkommen. Man laviert in der beschreibenden Romantik der Ensor und Kubin. 1908—1913 entstehen ungemein feine Federzeichnungen, vor allem Landschaften, deren graphisch reizvoll sensible Haltung außerordentlich ist, ein Pflanzenstück, Straßenecke, mit Bäumen bestandene Flüsse bilden sich aus sonderlich freien Strichen. Paris und Tunis lehren Farbe. Klee ordnet seine Mittel, zweifellos — er benutzt nun das Nebeneinander rasch ermüdeten Delaunays, begreift das kubistische Brechen des Gegenstandes, das Ineinanderschieben verschiedener

Formfelder Man studiert die Matisssische Verselbständigung der Farbe, die Dynamik futuristischer Bilder, ihre Energielinien und nutzt sie zum Hervortraumen frommstaunender Grotesken, die sich nun formal selbständiger behaupten, da man sich freierer Gestaltungsmittel bedient. Diese der Wirklichkeit entfernteren Bildmittel werden nun in ihrer Märchenhaftigkeit erprobt, ihre Distanz ermöglicht eigenen Mythos oder wird als Gegensatz zu Erinnerungsvorstellungen genutzt. Solcher Märchenwelt entspricht die kluge Technik eines raffinierten, sehr bewußten Kindes, denn es mag frommem Wagnis entsprechen, daß man Verträumtheit durch technisches Bewußtsein beherrscht. Dem Traum entspricht vielleicht primitive Technik, dem aufhellenden Bewußtwerden des Traums angestrengte Stufung, suchende Formklärung. Wir betonten das reizvoll Paradoxe der Kleeschen Arbeiten, die scheinbar kindhaft mit empfindsamem Geschmack hingeflacht sind und trotzdem das schwer Beschreibbare jugendlichen Helltraumes wahren. Wie das Kind spielt Klee über Wirklichkeit hinweg, die an der Peripherie skurril gewichtlosen Traumes schattet, und als gewitzter Techniker der Vision wählt er subtile Mittel. Dem grotesken Ineinander von Natur und Traum entspricht ein Zusammen von Kindhaftigkeit und Virtuosität des Mittels. Ein besonderer Fall des Romantischen, in dem sich primitive Haltung geradezu aus empfindsamer Kompliziertheit bildet.

Hatten die Jungen die biologisch gegebenen Formeinheiten nicht als bindend anerkannt, so fand Klee, daß imaginativen Formen freigefundene Inhalte entsprechen sollen und der Künstler, seinen Gegenstand schauend, dichtete. So öffnete er eine Zwischenwelt, deren Wesen, das Wirkliche berührend, die ganze Willkür des Traumes besitzen, der eine gleiche formale Freiheit entspricht. Hiermit war Klee aus der literarischen Illustration gerettet, man hatte seine Technik des kleinen Wunders gefunden. Doch auch hier droht die Abgetrenntheit getraumter Welt. Klee wagte den Vorstoß in vergessene Bezirke, Kandinskische Ekstase wurde gegenständlich präzisiert. Die Skepsis gegenüber der Wirklichkeit, die jede freie Form ausspricht, führt zum Wunder getraumter Gestalten, und der Zweifel an der Verbindlichkeit objektiver Gesetze lockt zum Staunen über subjektive Mythen, deren Entstehung schwer durchschaubar ist. Mythe und Welt mögen sich heute kaum verbinden, sondern in ironischem Kampf spotten sie einander, weil wir noch nicht ihre Einheit zu finden vermögen. Da man dieser Welt nur noch wenig glaubt, vertraut man kindhaft staunend dem Menschen näheren Traum den der Gewöhnliche rasch vergißt oder dem Tagesgeschehen einordnet. Klee notierte mit den formalen und malerischen Mitteln dieser Zeit seine Visionen, ein dunkles Gefühl wird mit komplizierter Technik kurz beleuchtet. Visionäre Miniaturen.

OSKAR KOKOSCHKA

Kokoschka ist schwer dieser neudeutschen Malerei einzuordnen. Ein Maler, der zwischen originellem Einfall, besonderer seelischer Deutung und altem Gestaltenerbe ruhelos treibt, der mitunter innere Überwältigkeit epigonal befriedet, in einen fast bewußten Wettkampf mit den großen Meistern tritt und sich muht, alten Reichtum des Darstellens durch neuartige Empfindsamkeit zu verjungen.

Eine Begabung zwiefältigen Gesichts, dessen Arbeiten trotz allem Versuch zur Klassik empfindsamem Impressionismus entschleudert wurden, kaum bezwungene Erregtheit wirft dramatische Farbteile in alten Umriß. Gestalt und Anschauung sind wenig kühn erfunden, neue seelische Gestimmtheit dringt kaum über die erregte Handschrift hinaus, besondere motivische Fassung mündet in ältere Gestaltsamkeit ein, so überwiegt das literarisch Außerordentliche, das seelisch Interessante (vgl. Abb. 440—463, Taf. XXX, XXXI).

Mitunter gemahnt die Handschrift des sensitiven Wieners an die des Rouault. Die alten ihn qualenden, doch stützenden Meister verzichten wir zu nennen, um dies angestrengte Werk nicht in allzu dichte Schatten zu hüllen.

Kokoschka bemüht sich, das Motiv in reicher Fülle darzustellen und gleichzeitig in die Struktur eigener Gespanntheit zu senken. Neuartig ist man erregt — von Menschenart, einem Ausdruck, einer Bewegung, solches stellt man hin. Man geht nicht von einem abgetrennt Formalen aus, sondern dem lebendig Vereinzelten, dem Individuum, einem bestimmten Gegenstand. Man wertet das seelisch Interessante, die besondere Gebärde, so herrscht vor allem motivisches Erschüttertersein, man schätzt die Bildkraft der Dinge, nach der von ihnen bewirkten seelischen Spannung, die keineswegs immer der formalen Ausdruckskraft gleichzusetzen ist, gruppiert eher nach dem praktischen Erlebniswert denn gemäß der Gestaltmächtigkeit. Diese besonderen motivischen Kräfte werden kaum von der etwas konventionellen Anschauung Kokoschkas gleich neugeartet beglichen, dies motivisch Interessante bewohnt vererbten Bildraum, in dem sich Gestaltlücken öffnen, zwischen denen seelisch überraschende Fragmente den Betrachter bezaubern wollen. Man fugt neuen motivischen Zustand in überkommene Form, so daß motivische und formale Gespanntheit einander kaum entsprechen, der eigentümliche literarische Anlaß erweist sich als stärker als die erreichte Gestalt.

So bleibt man im Interessanten befangen, und motivische Beredsamkeit will vergeblich über formale Lucken hinwegzaubern. Man erfindet psychologisierend, doch weniger formal, der persönlichen seelischen Deutung entspricht keine gleichstarke ursprüngliche Bildgestaltung, dem inhaltlich Außerordentlichen keine ungemene Optik.

Eines versucht Kokoschka die Fülle des alten Bildes, in dem Form sich jedem Motiv anschmiegt, und der bestimmte seelische Zustand, Menschen und Dingbesonderheit, dank vielfältigem Formvorrat bejaht wurden.

Hier trennt sich Kokoschka von den Jungen, die vor die Dinge zunächst eine diktatorische Anschauung setzen. Kokoschka mag wissen, wie viel das deduktive Gestalten der Jungen ausschließt und verneint, er will lebendig komplexe Erfahrung retten, und so kämpft er schwer um die Volligkeit des alten Bildes. Hier will er sich neben die großen Alten stellen, dies ist der positive Antrieb, doch ein negativer Anlaß mag danebenstehen: die Schwäche an originaler, letzter Gestaltungskraft.

Kaum ein Künstler dieser Generation hat gleich hartnäckig eines getan: Menschen die einzelnen Individuen, malen, kaum ein Bildner unter den Jungeren versuchte gleich entschlossen die Fülle des Erlebnisses selbst hinzuzzeichnen, statt dieses zum Symptom vorgefaßter Gestalt zu mündern. Die frühen Bildnisse des empfindsamen Österreicher verharren noch ganzlich im seelisch Außerordentlichen (Abb 440, 441, 442). Charaktere bestrahlen seine Leinwände, der Seelenkundige mag vor diesen Stücken, die zu literarischer Analyse verlocken, entzückt sein. In einigen Frühwerken scheint Klimt zu opalisieren. Bald wird der Umriss vermannlicht, das Seelische in entschlossenerem Zug bewältigt. Die Gesichter werden mit visionärem Kalligramm durchadert. Die schmiegsame, doch leidenschaftlich geschleuderte Hand des Malers folgt lebendigem Gefüge, das leider kaum durch neue Form bildhaft verwandelt wird. Das modisch Seelische herrscht vor.

Kokoschka fragt nicht nach komplementärer oder reiner Farbe, er gebraucht Valeurs, liebt die Folge von Schwarz, Grau und weißlicher Tonung. Oft schwankt man zwischen plastischer Lebendigkeit und flachigem Einweben. Mit diesen Bildnissen versuchte man wohl bereits den Wettbewerb mit den todlich großen Meistern.

Das Jahr 1908 bringt die bedeutende Landschaft „Dent du Midi“: fein nerviges Baumwerk steht gegen sonnenschimmernden Berggipfel, man nähert sich früher Malerei, Joachim de Patinir lost sich empfindsam. Etwas wie Telepathie: ein Suchen nach verlorengegangener Beseelung und vergessenem Können klagt in solchen Bildern. In späteren Landschaften (Abb 445) gibt man eher geglückte Teile, ersten entzückten Aufsprung. All diesen Dingen fehlt der gestaltende, endgültige Durchgriff, diese Landschaften ermangeln der langanhaltenden Seele, die jeden Winkel in kraftigem Beziehungsreichtum atmen läßt. Die Impression verzaubert nur Teile, zwischen denen ermudete Intervalle schwimmen: denn die Impression regt allzu geringes Gestalten an, und gerade diese Lücken, die schwach ausschwingende Durchformung, verleihen auch der Landschaft das persönlich Interessante des halben Durchgriffs.

So kurvt in „Maria Heimsuchung“ vom Jahre 1911 (Abb 447) staunend entzücktes Barock. Verwunderte Gebärde, Mienenspiel von freudigem Schenken und demütig glaubiger Hinnahme zweier Frauen umklammert: erregt die Landschaft. Man berührt den Reichtum alter Bilder.

Hier ist die ungemene Wirkung Kokoschkas zu klären. Dies ist es: sein Widerstand, sein Bezweifeln deduktiven Gestaltens, das die geschätzte

Individualität von Menschen und Dingen zugunsten des Schaffenden vernichtet, und weiter dies Hinüberlehnen zu den Alten, man ist entzückt, daß der Künstler keine allzu schwierige Gestaltung zumutet, doch überraschende Seele in vertrautes Raumbild genotigt ist und somit konservative Gleichheit der geschichtlichen Teile bestätigt wird, neuer Inhalt altem Schauen sich vermählt

Das Portrat bezeugt den Wunsch des Menschen, gegen zeitliche Veränderung und hoffnungslosen Tod ein stets gleiches Bildnis zu setzen und sich darin Dauer zu retten. Die formale Gestalt soll zauberisch den Tod bannen und Persönlichkeit bildhaft retten. Man will sich als dieses einmalige Individuum erhalten sehen, und so entsteht der Wunsch nach möglichster Ähnlichkeit, die für das Ästhetische belanglos bleibt, da mangels Vergleichs mit dem Original nur die Lebendigkeit der formalen Werte eingeschätzt wird, die die Bildwahrheit ausmachen. Allerdings der Abgebildete fühlt sich mitunter neben dem Maler etwas wie Mitschöpfer des Bildes.

Oft quält das peinlich Interessante wie der Dargestellte mit forderndem Blick, schmeichelndem Lächeln oder übersteigter Miene lebhaft Teilnahme — vor allem an der Person — durch das Bild erwerben will, damit man mitführend ihn erlebe und er auf die Betrachtenden lebhaft wirke. Aber das gute Portrat wird stets den Dargestellten betrogen, denn das formal gelbste Bildnis verurteilt sein Vorbild zum Sterben, und wirkt durch zwingende Verwandlung des Modells in gesetzhafte Gestaltung, die allein von den Nachfahren bewundert wird, der Tote wird zum Vorwand trefflicher Form gedemütigt. Wenn das seelisch Interessante überwiegt, war die Bildkraft des Künstlers irgendwie unzureichend. Das Menschliche der Portrats liegt gerade in der Anschauung des Künstlers, weniger im Anlaß, denn durch die verwandelnde Kraft freien Gestaltens entzieht man den Menschen und sich peinlich auf erlegtem Geschehen, das im Wechsel Menschen und Dinge individualisiert und damit zum größeren Wechsel — zum Tode — verurteilt. Mitunter, wenn die glückhafte Identität von lebendigem Vorbild und dauerndem Bildnis erreicht scheint, mag man von der unversehrten Verwandlung von Mensch in Form sprechen. Der Lebende erscheint gerettet, doch wahrscheinlich ist es nur volliger Sieg lebendiger Form, und das Bild schafft die verwandelte Vorstellung des Menschen, es tritt lebendig ins Gedächtnis an Stelle des Urbildes, die gestaltete Form bestimmt gänzlich die sichtbare Persönlichkeit des in der Erinnerung Weiterlebenden.

Um 1914 folgen die Bildnisgruppen der Frau M. und der Selbstportrats. Hier peinigten mitunter süßliche Farbe weichlicher Formgewebe. Die charakterologische Innenzeichnung ist zarter geastelt. Auch hier überwiegt das Psychologische, und diese Augen — formal schwache Punkte — fordern eine Teilnahme, welche die kompositionelle Üblichkeit dieser Stücke kaum hervorzurufen vermag. Nennen wir noch das Bildnis von Dr. Schwarzwald (Abb. 442) und des Dichters Ehrenstein.

In der „Windbraut“ des gleichen Jahres versuchte man sausend elliptisches Barock, der Spachtel erwühlt breites Gestrieme, man will im Großen rasende Kraft erreichen, doch das Ergebnis — pathetisch visionäre Amoretten. Man bleibt in dramatischer Erregung des Einfalls gefangen, die leidenschaftliche Handschrift wird kaum zu großer Gestaltung gefaßt, die Erregung findet nicht das Echo eigenster Anschauung.

Kokoschka kehrt, ein verwundeter Mann, aus dem Kriege heim. Er malt sich als irrenden Ritter (1915), liegt unter weitem Himmel zu dem er empor-klagt (Abb. 452). Handwerk und Handschrift werden breiter, der Spachtel durchfurcht in rhythmischen Wellen die Leinwand, die Innenform quillt reicher, und muhelos mündet sie in barockstromenden Gestaltumriß.

Noch erregter quillt der Farbstrom in der großen Arbeit, „Die Auswanderer“ vom Jahre 1916/17 (Abb. 453). Kokoschka wagt hier wie in den „Freunden“ (1917/18), die alte Gruppe der Halbfiguren aufzunehmen, man denkt an das Braunschweiger Bild Rembrandts an die Spatarbeiten des Frans Hals. Wie diese Meister will der junge verschiedene Individualitäten gegeneinander setzen und zur Einheit zwingen, die offenkundige Epigone des Themas weckte vielleicht Modernisierung des Handwerks. Der Farbstrom ist verbreitert und strömt fast ornamental. Die Form ist weniger individualisiert, nur die Gesichter, Hände und Gebärde wollen das Persönliche festhalten. Vielleicht, daß der Rhythmus der Handschrift dem Charakter der Figuren gemäß verläuft. Im Ganzen ist die Form breiter, dekorativer. Kokoschka nähert sich seiner Generation. Die Innenform ist abstrakter geführt, doch wird sie vom konventionellen Umriß gehalten. Keine neue Anschauung erhebt diese Gruppe zu solch volliger Schöpfung, daß erwachte Augen neue Seele in eigenster Form bewundern durften.

In diesen Bildern kundet sich die verspatete Modernität der Arbeiten von 1922 und 1923 (Abb. 457, 458, 459). Über die verbreiterte Handschrift gelangt man zu süßlich breitem Kolorismus, von dem die psychologisierende Charakterisierung aufgesogen werden soll. Gerade diese Stücke weisen matte Gestalt. Man versucht einfacheren großer geschauten Flächenbau. Doch hier verflieht der Sprung des interessanten Einfalls, so daß diese Arbeiten des früheren stürmischen Zaubers ermangeln. Triviale Flächen tinten ermattet, und wir müssen schmerzlich die mißglückte Epigone eines ermudeten Vorgestern feststellen.

Man konnte bei Kokoschka vielleicht von sentimentalem Impressionismus sprechen, der in klassische Komposition verfestet werden soll. Das Eklektische bestunde im Verbunden zweier sehr entfernter Anschauungen. Kokoschka vermag nicht wie Cézanne die Impression als Mittel in weitdringende Gestaltung verschwinden zu lassen, die Formteile werden kaum einem originalen Gesamtbau untergeordnet.

Sentimental ist diese Kunst, da Kokoschka allzusehr dem stofflich Interessanten vertraut, das kaum absorbiert wird, da dies Schauen unoriginal und schwächer ist als die Prätention der Inhalte, das sentimentale Moment

überwiegt, weil Bildteile mehr nach gefühlsamer als tektonischer Kraft gewertet sind und Erschütterung durch das Erlebnis nicht gleichstarke Formen hervorruft. So schwimmen erregte Teile pittoresk in der Fläche, statt zu einheitlicher Raumverbundenheit zu gelangen, die man durch nicht ungewöhnlichen Gestaltumriß ersetzt. Diese erregten Werke verstarren in einer Dramatik, der kaum endgültig kraftigere eigenste Ordnung entspricht, wo solche beginnt, flieht man zu alten zeichnerischen Hilfen und gerät zu instinktivem Klassizismus. Dieser beredsamen Seele entspricht kaum eigenste Formkraft, ein Zwiespalt zwischen ungemeinem, anspruchsvollem Anlaß und eklektischer Anschauung eigensten Formteilen und schwacher Gesamtgestaltung erhebt sich, so daß die Modernität des seelischen Anlasses widerspruchsvoll genug in alte Form geschlossen wird. Solchem Konflikt mag Kokoschka in die verspätete Farbaktualität der Arbeiten von 1922 und 1923 ausgewichen sein.

Wie Einfall springen diese Gesichte auf und starren widerspruchsvoll aus einem konventionellen Ganzen seelisch besonderer Inhalt, eigentümliche Teile und doch übliche Optik. Darum bleibt es beim interessanten Fragment, das zwischen muden Formintervallen schwimmt.

Ein Talent, das Genie sein will und solche Überanstrengung mit Eklektizismus bezahlt. Das Talent besitzt die Begabung des Kuppelns diskrepanter Teile, der Variante. Man verschmilzt Teile verschiedener Haltung, ohne ihr Eigentümliches zu achten, oder verharret im ersten Anlauf. Das Genie hingegen schafft große Anschauung. Das österreichische „Dolce“ Kokoschkas seine nervige Gefühlsamkeit, kippt in krampfende Dämonie, die ein Gewaltsammachen des Gewöhnlichen, ein nicht überraschendes Formmittel wird mit ungemeinem Inhalt überlastet, ein tektonisches Mittel ein Formmittel zweiter Güte (die Handschrift, Farbe), wird übersteigert und an erste Stelle gerückt, damit letzte Gestaltung durch die Lautheit zweiter Kräfte ersetzt sei und so endet man in nicht ungewöhnlichem Ganzen. Starke Literatur, schwachere Optik, die Synthese von modischem Inhalt und eklektischer Form ist modernistische Epigonie, ein anderes ist irgendein Stoff und die neue Anschauung -- und noch ein anderes, die große Erbschaft von Stoff und Gestalt qualitativ steigern, letzten Sinn und Gestaltlichkeit erreichen.

Kokoschka erscheint mir als ein Talent, das seine Begabung allzu prächtig belastet. Ein Maler, der statt eigenster Form übersteigerte Fragmente in altem Bau gewahrt, der eher im poetischen Anlaß verharret, als daß er diesen zum Gedicht verdichtete. Ein Verlangen nach Volligkeit treibt diesen Maler, das ihn letzten Endes zum Epigonen der Form und zum Modernen des Anlasses und der zweiten Mittel verurteilt. Man widerstrebt der Enge des neuen Bildes, man reagiert gegen inhaltlich modische Erregtheit, dann wieder gegen eigene Epigonie. Ein kompliziertes Talent, das viele unentschiedene Seelen bezaubert, da es ihre vordergrundlichen Wirrnisse und die ruhelose Unzulänglichkeit der Epoche enthält.

Der feststellende Verismus, der aus sozialpolitischen Momenten, einer Reaktion gegen die „absolute“ Kunst, entstand, wurde vielleicht durch Kokoschka romantisch vorbereitet. Er gibt das außerordentliche Individuum, das den Anspruch der Einzigkeit erhebt, während die Groß und Die den Menschen als Produkt einer sozialen Klasse oder ökonomischen Stufung zeigen. Gegen Kokoschkas Einzelmenschen stellt man revoltierend nun den Menschen der Gemeinschaft.

GEORGE GROSZ

Die Bildung dieses Talents beginnt mit literarischen Malereien, dann dringt man durch Futurismus, Dada, Konstruktion und romantische Groteske zu sachlich präzisen Feststellungen.

Zu Beginn zeigt Groß literarisch ergriffene Sensibilität, der Begabte malt psychologisierende Kommentare, deren malerischer Wert kaum erheblich ist, doch um so mehr den umschreibenden Schriftsteller reizen mag, der psychopathologische und analytische Ahnung geschwatzig auspackt, diese Arbeiten von 1916 und später sind zweifellos futuristisch beeinflusst (Abb 465, vgl auch die Zeichnungen Abb 468, 469, 472, 473). Schildernde Naturalismen durchsauen einander, Milieu ist sorgsam in dynamisierte Anekdote gedehnt, Figuren queren einander, Energieliniennetze und psychische Wirkungsfelder teilen die Fläche, plakatierte Schrift kündigt Aktualität. Das Sujet wird eher reflektiv als formal zerlegt, Vorstellungen diktieren, Freud wird in schilderndem „Simultane“ geboten. Eine kindlich erschreckte Dämonie flieht über diese Leinen. Das große Abenteuer, phantasierende Angst vor Erotik, unbeherrschte Großstadt, die mit allzuvielen ausnumeriert wird, Jack the Ripper, die unter Kleidern geschlechtlich durchtrontete Hure, erregte Spiegelungen geweckter Knabigkeit. Solche Dinge marschierten aus Aktionslyrik und -prosa von 1908/10 auf die Großschen Linnen, gemalt war das kaum, der Jungling mußte Angst loswerden, außerordentliche Person bezeugen, man malte das große Abenteuer zwischen Kriminalroman und gepetschtem Wedekind oder Strindberg. Die Literaten waren begeistert, ihre etwas ungelesenen Note platzten sichtbar vor irgendeines möglichen Lesers Augen. Der große Schrei, die Groschendamonie, farbten endlich Effekt. Es war die Zeit, da Chagall sein anekdotisches „Simultane“ gemalt hatte, Severini den „Tabarin“, Delaunay die „Equipe“, der Deutsche goß die Lyrik darüber, dekorierte mit syphilitischem Veilchen. Neuer Superlativ steigt auf: Märchen-Amerika, Wolkenkratzer, Cowboy, Chaplin, Jazz, Smith and Wesson, Colgate, Grotesktanzer und Boxer. In Deutschland war nicht zu leben, so dichtete Groß mit Kino, Basar und Kriminalroman sein Amerika, die große Aventure, ein mißglückt überfülltes Bild — stundenlang zu paraphrasieren — bezeugt es: der Abenteurer (heiliger Cowboy) inmitten utopischem New York. Groß kündigt dann in seinem letzten Gemälde jener Zeit den politischen Zeichner an: „Deutschland, ein Wintermärchen“ (Abb 465). Der

Schilderer, dem die Bildkomposition mißlang, da er vor Motiven platzte, war vorbereitet Großnahm vom Gemalder Abschied Talent war zunächst abgegrenzt.

Allmählich haben sich die Gegenstände der Großschen Zeichnung formiert faule Erotik, die der puritanische Preuße rugt, Passanten Matrosen, Huren, der große Amerikaner, später werden diese Dinge scharfer, weniger lyrisch gezeigt. Im „Wintermarchen“ — Ergebnis von Kohlrübe, Lazarett, Schutzengraben — griff er sein Thema und seinen Witz der Deutsche, Bürger, Kaffern und Spießer Das politische Thema setzt ein Haß gegen den herrschenden Proleten, woraus bald folgert Liebe zum duldenden Proletarier Dies Bild ist kaum als Malerei bedeutend, aber ein Dokument mißglückter Revolte; herrschende Kanaille frißt weiter, das Ganze ein Bilderbogen deutscher Ideale, „Simultane“ von Schaubudenbildern, eben Tendenz damit jeder verstehe Kunst soll deutlich machen, soziales Kampfmittel sein, Ende individueller Privatpsychologie Malerei sei gewohnter, abbildender Öldruck, daß jeder sehe, ist wertvoller, als daß ein zahlender Kenner in der Kammer genieße Man war zu Kriegsende Dadaist gewesen, hatte den Kunstschwindel erkannt, wußte, ein jedes war zu kombinieren, alles wurde goutiert Man hatte an Picassos Klebebildern spielende Humore erlernt, bei den Futuristen anekdotischen Zusammenschuß Kunst sollte nur praktischem Zweck der Revolte, dienen, wieder nützliches Handwerk werden Gewiß, allzuleicht nahert man sich mit plattem Motiv üblicherem Darstellen, man muß nutzen, proletarischer Revolte dienen Schnittiger Haß, scharfer Kontur, Hinrichtung des Sujets, damit wird man linker Gartenlaube entgehen Kokett private Neurosenimagination wird durch schildernden Aufzug ersetzt Von grotesker analysierender Romantik gelangt man über hassendes Karrierieren zu sachlich präziser Feststellung Das Deutschland-Bild ist simultane Enzyklopadie Großscher Themen, die Motive stehen in ihren anekdotischen Wirkungsfeldern — Groß vergegenständlicht —, die literarisch assoziativ verbunden werden Denn weniger von Komposition ist zu sprechen als von literarischem Kuppeln, artistisch verknüpft man Assoziationen, witzig reflektives Raumbild Man beginnt — vielleicht aus Zwang formaler Schwache—, sich negativ zur Kunst, zur Form zu stellen, Ereignis und Gegenstand diktieren, die Dynamik der Motive wird schildernd beibehalten, man stellt reflektiv zusammen Im Deutschland Bild beginnt dann Farbe des Kaffers — ein Kitsch, Farbe, charakterisierendes Mittel, — also weg von ihrer dekorativen Verwendung Man lernt bei Rowlandson, Newton und Hogarth Farbe — ein moralisches Mittel Schönheit — eine bunte Ansichtspostkarte, Luxus Die negative Einstellung der Dekorateure zum gegebenen Motiv äußert sich hier als karrierender Witz, der Wirkliches als politisch Minderwertiges, zerlumpten Fußball, enthüllt Die Groteske ist die andere Seite aktuell subjektiven Lyrismus, der schmerzhaft Sensibelste wird das Motiv nicht los und racht sich Begreiflich, denn was hat man ausgehalten, das war nicht mit Flucht in billiges Idyll, mit kunstgewerblicher Erotik zu bezahlen Im

„Wintermarchen“ gibt man klotziges Gleichnis, doch diese Allegorie berührt bereits veristische Aufzeichnung. Das Motiv beginnt über den Lyrismus zu siegen, vom Sentimentalen wird man zum Beobachten gelangen. Die vertikale Bilderbogenstaffelung des Zeichners wird deutlich. Motive werden übereinander gesetzt, Kommentare witzigen Einfalls, man plant literarisch und bricht die Sujets ab, damit sie charakteristischen Raum finden. Gegenständliche Fassung des kubistischen Dividierens, Diktatur der Fläche, die Ausführlichkeit verbietet, man setzt die charakterisierenden Teile hin, das ist weniger ein Spiel als eine polemische Gesinnung. Was schadet es, man will nicht Kunst, sondern Wahrheit, also moralische Angelegenheit. Man leistet es sich, formal banal zu sein, man charakterisiert eben das Motiv aus dessen platter Gemeinheit heraus statt vornehmen Lyrismus zu betreiben, Polizei, Identitätsausweis, auf einem Blatt Kino verhaßter Typen. Diese Staffelung der Motive ist so alt wie das Zeitbild, in den ägyptischen Grabkammern, auf griechischen Fliesen und Vasen, auf japanischen Makimono zieht das vorbei wo man Platz hat, Darstellung ging eben da voran, dann der Bilderbogen bis zum Kino. Daß Groß Karikaturist wurde ein Standpunkt und vor allem der ihn beunruhigende Defekt gemeiner Generation. Das Bild — eine subjektive Angelegenheit, eine Willkur, der Lyrismus äußert sich im subjektiven Aburteil, der Grotteske. Groß ist gänzlich von seinen Zeitgenossen besessen, die ihn eckeln, soweit sie der herrschenden Klasse angehören, Abscheu und Haß ermöglichen ihm die Grotteske. So entwickelt er sich zum zeichnenden Propagandisten des Proletariats und erregt gleichzeitig die Zufriedenheit der verspotteten Objekte, die schadenfroh stets den Nachbarn oder Freund als verspottet bezeichnen, der Spießer erfreut sich behaglich der Blätter, die Aufruhr vortreiben wollen. Etwas genremäßige, sorgfältige Reportage dringt in die Grobsche Zeichnung, kennerhaft fängt man hohnisch schmalzigen Blick, grunzendes Lachen ein, studiert die Haßlichkeit der Herrschenden und deckt ihre Gemeinheit auf. Man idealisiert aus der anderen Perspektive mit umgekehrtem Vorzeichen. Über dem Formalen steht propagierender Haß. In den Arbeiten des sensiblen, ehrlichen Berichters herrscht mitunter Abhängigkeit vom Sujet, aktives Moment des Beobachtens, der Haß. Der vorher primitivere, eigenwillige Strich wird den Sujets angepaßt, kaum gibt man Raumformung, das Motiv steht auf dem Blatt. Verglichen mit Hogarth, enttauscht mitunter preußische Magerkeit des Formrepertoires. Hogarth besaß noch solide Kompositionsmittel, über die der Deutsche nicht verfügt. Statt Komposition ein Lyrismus von links, Haß bestimmt Gruppierung. Solches schafft einigermaßen Distanz vom Motiv. In der Karikatur gibt man Motiv mit einem reflektiven Standpunkt, in der Grotteske uberturnt optische Subjektivität das Sujet. Die Karikatur zeigt einen Witz, die Grotteske eine optische Phantasie. Die Grotteske ist formale Angelegenheit, die Karikatur lebt vom reflektiven Standpunkt. Oft mischen sich beide Persiflagen, der Witz wird im Grotteskraum absorbiert. In beiden Fällen entsteht Wirkung aus

dualistischem Kontrast, zwei Wirklichkeiten, die einander entgegnen; im Witz geht der Kontrast von intellektuellen Momenten aus, in der Groteske vom Optischen. Die Groteske ist romantisches Mittel. Anschauung und Geschautes werden unter Hervorhebung der formalen Gegensätze verkuppelt, Formphantastik wählt Eigenschaften des Motivs und setzt diese in eine motivgegensätzliche Form. Die Groteske ist romantisch, weil gegensätzliche Momente doppelbodig vernietet werden. Groß kam von der Groteske zur Karikatur, da seine eigene Raumphantasie nicht allzu stark blieb, er vielleicht die enge Grenze des Sonderlichen klug erkannte. Das handfeste Motiv siegte, Ergebnis haßvolle Notiz. Man wurde Journalist mit der Absicht massiger Wirkung. Die Groteske ist das Ergebnis eines Kampfes zwischen Sehweise eines Künstlers und Merkmalen des Motivs, während in der Karikatur der reflektierende Intellektuelle weniger bestimmte Merkmale des Motivs verändert, weniger auf eine Form zielt, sondern den Gegensatz zwischen einer nichtoptischen Reflexion und dem Sujet dartut. Es ist klar, je stärker Groß politisch gestimmt wird, um so erheblicher tritt das Intellektuelle hervor, man gibt statt Groteske — also Raumwitz — Karikatur oder reflektiven Witz. So erklärt sich die Wirkung dieses Zeichners auf Literaten. Großens Karikieren ist parteipolitisch und moralisch bestimmt, wenn er koloriert — nicht malt — so gibt er intellektuell moralisierende Farbe (was später gemildert wird). In diesen Karikaturen steckt eine fordernde politische Utopie, sie geht von Werten und Erwartungen aus, ihr Stil wird also von außeroptischen Idealisierungen bestimmt, darum feindliche Stellung gegen formale Kunst. Die Karikatur ist polemisch und zielt auf intellektuelle Wirkung im Beschauer, die Groteske auf eine formale, in sich durch Gegensätze zerspaltene Wirkung, da im Betrachten phantastischer Groteske die naturalistische Gegenstandsvorstellung leise oder bewußtseinsklingend mitschwingt. Die Groteske gibt formale Konflikte, wobei subjektiv formale Anschauung indiskutabel siegt, irgendein visuelles subjektives Raumbild diktiert, die Karikatur übt reflektive Kritik, die sich formal äußern kann, vor allem aber illustriert dort die Zeichnung den witzigen Inhalt. Die Groteske arbeitet formal, gibt den Kampf gegensätzlicher Form, die Karikatur berichtet anekdotisch, überschreitet das gesondert Kunstmaßige durch literarische Erzählung und weist die Verschiedenheit zweier reflektiver Standpunkte. Karikatur wie Groteske entsprechen dem oft negativen Verhalten heutiger Malerei zum Gegenstand, in der Karikatur wird gleichsam jener durch Witz hervorgeholt, doch mit einer Betonung und Kritik, die das Sujet zerstört zugunsten einer andern Meinung oder Tendenz. Ebenso setzt Karikieren eine geistige feindliche Entferntheit voraus, wie die formale Kunst eine Sonderung artistischer Anschauung. Diese Entferntheit wird in besonderem Betonen und Verschieben der Proportionen dargetan. Die Einheit eines karikaturalen Werkes zeigt sich außer in diesen formalen Merkmalen vor allem im ideologischen Standpunkt, von dem aus Kritik geübt wird in der Tendenz. Diese mag hier und da dermaßen überwertet sein, daß das

Formale wie nebensächlich ins Akademische rutscht und Witz schwerer wiegt denn Form. Um lehrhaft deutlich zu sein, wird man banal. Man zeichnet den widerlichen Bürger, den verlogenen Bürgen der Ruhe und Ordnung, beobachtet ins Einzelne verkommene Gestalt, gemeine Visage, um Stand und Gesinnung hervorzugreifen. Man beschreibt, doch diese Abschilderung erhält objektiven und kollektiven Wert, da sie vom kollektiven Standpunkt einer Klasse aus betrieben wird. Man polemisiert vom Parteiprogramm aus. Vorübergehend ging Groß wohl unter dem Einfluß der „Valori Plastici“ zum Versuch konstruktiver Ironie, worin er klassischen Kanon verspottet.

Bei Groß mag diese industrielle Mechanisierung des Malens ein Stück Marxismus enthalten. Man bewundert die Exaktheit der Maschine, die scheinbar präziser als jede Kunst Typen schafft; menschliche Typen, die sich zu Klassen durch Arbeit und Entlohnung bilden, Formtypen, die, genau wiederholbar, vorausberechnete Nutzwirkung erzeugen. Das Individuelle verschwindet beim Herausheben der sozialen Struktur, des Klassenmäßigen. Das Kollektive läßt als Ökonomisches sich zahlenmäßig bestimmen; ebenso der Nutzeffekt der Arbeit. Ich erinnere hier an die russischen Konstruktivisten und Suprematisten, die wohl von gleichen Erwägungen ausgegangen sind. Léger war wohl der erste, der von kubistischer Anregung den konstruktiven Maschinenmenschen malte. Doch Großens Konstruktionsgestalten sind anders geartet; in ihrer Abhängigkeit von den Arbeiten Carras besitzen sie kaum formale Originalität. Groß kehrt noch einmal zu futuristischem Beginn zurück und turnt mit Carra in klassizistische Primitive; wie jener arbeitet Groß mit stereometrischen Vereinfachungen von Naturalismen; einer stereometrisierenden „falschen Plastik“. Doch allmählich dringt in diese Maschinenwesen ein Karikaturales; die Kopfkreise beginnen zu äugen, zu schmunzeln; Konstruktives erhält Charakter. Vielleicht sind diese Dinge geradezu für Anschauungsunterricht gemalt. Doch man erfährt, daß diese konstruktiven Deduktionen der Masse fremd bleiben, begreift die Unbrauchbarkeit der Konstruktion als journalistisches Mittel, beobachtet die fabelhafte Wirkung der Photographie in Zeitschriften und Kino. Rousseau und Utrillo hatten einen Verismus begonnen, Picasso ihn im Porträt seiner Frau (1918, Abb. 278) wieder versucht, um von kubistischen Experimenten auszuruhen, die „andere Seite“ dialektischer vorzuheben. Schon der Kubismus wollte die Fülle des Raumdurechlebens umfassen, Raumschauen völliger greifen. Bei den deutschen Veristen wurde dies in propagandistisches allgemeinverständliches Aufzeigen tatsächlicher Wirklichkeit gewandelt; Photographie unterstrichen und mit Ausrufezeichen; unbestochene Photographie zugunsten der Leidenden, nicht die knifflig oder schmunzelnd mondänen Ateliers, und so entsteht eine präzise Kunst für die Arbeiter, wobei nur starkes Talent verhüten kann, daß nicht die Gartenlaube links blüht. Man zeichnet volkstümlich, stellt fest. Der subjektive Lyrismus ist beendet; man schildert.

Beckmann gehört zu den Malern, die mehr versuchten, als eine koloristisch schematische Gleichung hinzustellen, ein Mann, der sich in seine Zeit verbeißt, dessen Bilder einen Charakter verraten, seinen Arbeiten (Abb 478—483) ist heftige Menschlichkeit abzulesen

Beckmann ging aus der Sezession hervor, mit impressionistischen Mitteln versuchte er das große Bild, pathetische Komposition Die pathetische Absicht war stärker denn gemaltes Ergebnis Beckmann kam mit den großen Themen, man fuhr gen Himmel, die Erde bebte, Schiffe versanken, doch die Leinwände blieben unbestimmt von einer trotz allem Heldischen nur schwachen, fast verblasenen Malerei bedeckt Gewiß, man war von dem beliebten Stillleben oder Mädchen mit Katze weggekommen, doch faßte man nicht die Sohle des Rubens oder des Tintoretto von S. Rocco, wußte wenig genug von Farbe, — die Kompositionen waren kaum neu und entbehrten tektonischen Gefuges Pratentiose Erregtheit dampfte heroisch, das Ergebnis erschien gering vor riesiger Absicht Ehrgeizige Spannung Dabei wies man poetisches Pathos ohne Präzision

Der Krieg kam, endlich entdeckten einige Maler Physiognomie der Zeit, sie hatte sich gründlich dekouviert, und den Leuten war toller Stoff in die Maltöpfe geworfen Wustes Spiel galt es einzufangen, irgendwie mußte man urteilen, schon um der Moralität der Farbe willen Solch handfeste Katastrophen zu zwingen, die zu blendendem Gefüge die meisten verführten, half kein Impressionismus mehr Hier mußte man massiver angreifen Man war gepackt und wehrte Erschütterung, die immer unerheblicher blieb als der Anlaß, durch Beobachten ab Aus Erregung eckte allmählich Gestaltung Man begriff, solches Geschweine zu ertragen, mußte man es als Komödie, Maskenspiel und Traum ansehen, denn schlimmer als das einzelne Ereignis war das Brodeln des Ganzen, wollte man die Tragödie aushalten, galt es, den Dreh zu finden, sie als groteske Komödie zu inszenieren, man bezog die Verteidigungsstellung traumenden Humors Die besten Dinge geflitzter Salto mortale, Zirkus, die durch saubere Technik vom Leben distanziernten Trucs denn das Charakteristische üblichen Lebens ist verplauschter Dilettantismus, breuges Feuilleton verbirgt die dauernden Todesschreie Die Toten — eine Ziffer Und die Lebenden — gemeines Mittel zu noch größerer Dummheit Das harmlos Übliche stöhnt phantastische Ungeheuerlichkeit von grauerhafter Komik Einzige Verteidigung bis zum Erbrechen feststellen, und trotz allem Konstatieren, solch ekelhafte Wirklichkeit könne nur Traum sein, vielleicht Fehler eigenen Einfallswinkels, nichts also visionärer, gläserner als das handfeste Geschehen, und Phantastisches kann nicht konkret und wirklich genug sein Man beobachtet, notiert Wirklichkeit, deckt auf durch Feststellung, verurteilt, weil man an Besseres glauben will, bis die Utopie verstirbt

Ein Bild „Christus und die Sünderin“ (1917) — ein Vorspiel. Man arbeitet an einer Riesenleinwand, die unbeendet im Atelier steht. 1918 kommt das erste große Bild, „Die Nacht“ (Abb. 478). Lange hat Beckmann das Thema mit sich herumgeschleppt, 1914 radiert er es noch unbestimmt, fast harmlos mit dünnem, tastendem Strich, 1918 ist man robuster, quälender Traum mit allen Schikanen, der Raum wird etwas verrückt, Nacht, das ist Überfall, Gewurge, Schreck, anders als der gute Mond mit Elfen und Quellenrauschen. Es zeigt sich, was der Nachbar will — einen aufhängen, natürlich auch nur im Schlaf. Massaker mit Grammophon und Pflzer Tabak, im Traum wird ein gestanden. Etwas Freud. Nicht mehr „Mädchen in Blau mit gelbem Vogel“, wo die junge Dame Vorwand für zwei Komplementäre abgibt, man zerplatzt fast die Leinwand von Ereignis, ist weit von schmuckender Stillebengensinnung entfernt, man jagt Richtungen durcheinander, man entdeckt die Hölle. Erschreckt findet man unter behelmter Laterne den Kriegskrüppel, wüste Welt quert. Beckmann streift Großsche Themen, man ist Kind seiner Zeit, beide schätzen griffiges Heute. Beckmann sprengt die Enge dekorativen Lyrismus durch zeitgemäße Katastrophe. In die weiße Fläche wird umschlossenes Gezacke gesetzt. Trotz Aktualität wird Komposition angestrebt, der Raum wankt erschüttert, man versucht etwas späte Dynamisierung, Kampf der Ecken, Kreise, Quadrate, die erregt synkopisch sich verschieben, etwas unpräzises Drama des Schwarz-Weiß. Man verbraucht stark die tausende Diagonale, ein Tanzlokal rüst nach vorn zur Spitze zerschnittenen Dreiecks, Säulen stülpen zusammengeschoben dagegen, man teilt schnittig, doch jedes kompositionelle Moment soll gegensätzlich dramatisch motiviert, das Drama wieder in Form umgesetzt sein. Man versucht höllisch Komplexes, will weg von modisch Primitivem, süßem Idyll der Arabeske, dem Bild der speziellen Manner, mehr als farbige Gleichung eigenster Seligkeit erbringen. Von der Natur zum Bild und die Natur als erfundene Vision, also Spannung zwischen Motiv und Bild beibehalten. Ein verzweifelter Entschluß, nach aller Spezialistenmalerei solch völlige Aufgabe den Alten gleich zu versuchen, man kann leicht an historischer Absicht scheitern. Wo wären Voraussetzungen zum Gelingen? Die objektive Welt fehlt noch, wenn man sich in erkaltender Isoliertheit stützen will, lacheln die Alten über den Spätling grotesken Epigonen. Früher waren die Themen dogmatisch, jetzt eine Willkür, womit schwer zu überzeugen ist. Groß wurde durch eine Tendenz Schilderer, und wo er utopisch löhnte, grante gefährliche Karikatur. Beckmann wehrt sich mit Arrangement eines Traums. Wirklichkeit wird im Bild Spiel. Clownerie, Karneval, Form schwächt das Leben, macht es leicht zum Vorwand.

Das menschliche Gesicht — je stärker man es beobachtet, findet man die Grimasse, in sie wird langes Schauen verdrängt, ironisches Epigramm, das mit deutlicher Aussprache etwas hölzern vortragen wird. Vielleicht romantische Ironie, da man diesem komponierten Naturalismus einen anderen Sinn, den des Traumes, unterschiebt und so gegen die Schillerlehre eine Kontraststellung

Einstellung, eben die des Traumhaften, spielt Denn dies bringt die auseinandertreibende Gesamtheit hervor, die man vor Beckmannschen Arbeiten verspürt, ein Beobachten, das mitunter in phantastischen Traum umgesetzt wird Bei Beckmann mag man öfters das Zuviel empfinden, er übersteigert das Format, und das heillos Monumentale dieser Pygmaenzeit schmeißt ihn ins Lebensgroße Diese Michelangelotraume lassen bei aller Achtung vor heroischer Muhe Schwachen beklagen, das Monumentale vieler Jungen ist Flucht vor eigener Kleine und Rennen in billige Wirkung Man schwankt zwischen gemilderter Moderne der Raumfassung und oft peinlicher Akademie von Figur und Detail, ein Hinwurf eckt überschnittene Optik, in der brav akademischer Kontur, welcher der Raumkonzeption kaum entspricht, wieder schwingt und kennzeichnet Da spürt man Eklektizismus des Verspateten, der sich wutend in Äußerstes steigert Wie viele der Jungen sind am großen Bild gewöhnlich geworden, vor Michelangelo war Signorelli, und diese Linie geht weit zurück, vor diesen Jungen ein Einfall Sprung in die kleine Überlebensgröße

Bei keinem der Heutigen liegt es so tragisch wie bei Beckmann, der zwischen Sentimentalität und ironisierender Große umhergeschleudert seine Mittel kontrolliert Wir weisen darauf hin, wie subtil er das Bildnegativ, die Flächen ausschnitte zwischen den Hauptkonturen lebendig gestalten will, wie er es unternimmt, wuste Gegenwart entschlossen zu betrachten, das Hollische zu ironisieren, den Wahnsinn dieser Karnevale hochzustulpen Beckmann unternimmt äußerste Aufgabe, ich bezweifle, ob sich solch aktueller Mensch an alten Meistern stützen kann, mit Vergleichen ist am wenigsten dem Maler gedient Doch am großen Unternehmen enthüllt sich tragisch die leidende Unzulänglichkeit eines Menschen, dessen Geistigkeit vielleicht bedeutender ist als das muhevoll gemalte Ergebnis

OTTO DIX

Dix — geboren 1891 zu Gera — bildete sich von sächsischem Florentinertum zu einem Zeitmaler, dessen malerische Kraft nicht immer den keck gewählten Stoffen entspricht Nach Dresdener Quattrocento wedekindert man panodorisch im lehrhaft Unsittlichen Dix malt veristisch (Abb 484—486 Tafel LXXII), mitunter mag man sich Rousseaus oder der falschitalienischen Deutlichkeit Bocklins erinnern Von Dada her weiß man Photos und deren Präzision zu schätzen Dix stellt den Zeitgenossen dar unpersifliert, da diese Zeit an sich fratzenhafte Persiflage in ihrer stupiden Alltaglichkeit ist Dix ist der Sohn des Krieges und vergeblicher Revolte, entschlossen nicht allzu rasch zu vergessen, er wagt zeitsachlichen Kitsch, doch Malerei kann sich daran selber leicht banal erweisen, man vertraut zu sehr erregendem Motiv 1924 versuchte er das Zeichen des Krieges zu malen — peinliche Allegorie So malte man früher die Tugend süßlich, wie Dix aus Schreckenskammern die

Schlager hervorstobert, man denkt an Wiertz, und eine Kleinliche Maltechnik gibt pervertiertes Gartenlaubendyll In seinen graphischen Arbeiten regt sich allzuoft der Einfluß des präziseren Groß, der des Lautrec in den farbigen Lithos wobei Hang zu kitschiger Farbe enttauscht Diese Malerei wird zu dämonischem Genrebild auffliegen, wenn sie nicht mehr vom aktuellen Jetzt verteidigt wird, oder das Formale mußte stärker werden als die Aktualität eindringlicher Reportage, mit der man gegen deduktive Kunst protestiert Vielleicht ist man im Herzen malender Reaktionär am linken Motiv

JULES PASCIN

Pascin — geboren 1886 zu Widdin (Bulgarien) — sieht die Dinge der Zeit distanzierter, er ist zeichnender Kosmopolit, der sich kaum fest an ein bestimmtes Milieu gebunden fühlt Vieles dankt er einigen Pariser Vierteln, dem Montmartre und Montparnasse, wo man sich seit 1906 herumtrieb Mit dem Krieg ging Pascin nach Amerika dort arbeitete er in Florida und Habana

Pascin kennt kaum eine Entwicklung, er mußte sich bemühen, eine besondere frühe Begabung zu sublimieren Fertige Anlage tummelt er spielerisch im runden Gewimmel Bouchers, zeichnet mythisches Vaudeville biegsamer Gelegenheit (Abb 487—493) Dann wandte er sich tabakerzeugenden Ländern zu, wo fruhreife Mädchen zwischen zigeunerhaften Männern bummeln und jassen (Taf XXXIII), und blieb der nonchalante Zeichner reizender, oft wiederholter Verderbtheit

MARC CHAGALL

Russische Kunst im Westen ist nicht sehr alt. Da der russische Begas, Anthokolsky, in Paris saß, wer kümmerte sich darum? Im achtzehnten Jahrhundert war Rußland das weite Importland für französische Malerei und italienische Architektur, die Verwestung Peters hatte unter der großen Katharina gesiegt. Doch aus Rußland selbst kam kaum etwas heraus. Die Russen saßen als Schüler bei Delaroche oder Meissonnier, in den Ateliers der Piloty und Makart. Verspatet nahm man den naturalistischen Dreh auf, mehr aus politischen Erwägungen als aus malender Einsicht. Courbet, Munkacsy herrschten bei den Ambulanten, deren Meister Rjepin war, es war Malerei für Liberale. Dann kamen die russischen Impressionisten, darunter Serow, der Moskauer Portratist. Gegen die Sujetmalerei der Rjepinleute revoltierten die Jungen vom Mir Iskoustwa, das Ergebnis war Djaglew mit dem russischen Ballett und zu Tode gehetztes russisches Dekor. Man entdeckte die aus politischen Gründen vergessenen Maler des achtzehnten Jahrhunderts wieder, die Schönheit der Petersburger Architektur. Somow archaisierte mit Beardsleyschen Behelfen, man stoberte auf der Suche nach einer nationalen Kunst die Volkskunst auf und entpumpte ihr Buntheit. Die drei ersten Russen, die, abgesehen von Bakst, dem Dekorateur, erfolgreich vorstießen: der theoretische, radikale Moskauer Kandinsky, der findige, anpassungsfähige Ukrainer Archipenko, der geschichtenreiche Jude Chagall. Chagall zeigt wie viele Juden frühreifes Talent, das überraschend ausbricht, um dann konventioneller zu ermüden, von neuem sammelt man sich und verarbeitet nun sparsamer jugendliches Inventar.

Chagall wurde 1890 in Liosno (Gouvernement Witebsk) geboren, wuchs auf in diesem fast ethnographisch fremden Leben der Juden, deren Jahr fromm episch abläuft, nach Sabbath und Festen geregelt. Das Jüdische wird der Mann nicht vergessen, er kommt nach Petersburg, malt die Vorgänge, die er zu Hause erlebt, die ihm Jugend geformt: Hochzeit, Begräbnis, eine Frau die sich kammt, eine Bauernfamilie. Das ist die Zeit von 1908 bis 1910. Die Bilder sind in bläulichem, trauerndem Grau gemalt, von stumpfen Farben ubereilt. Die von den Leuten des Mir Iskoustwa entdeckte Volkskunst hat auf den jungen Künstler gewirkt, und so erzählte er das Leben, wie er es zu Hause gesehen. Der Zwanzigjährige fährt nach Paris, da betrachtete man Kubisten, Matisse, den Koloristen, und lernte die Farbenfreude der russischen

Bauern nutzen Man sah den Idylliker Rousseau, fühlte sich von dessen Liebe zu genauem Vorgang ergriffen, betrachtete die Léger, Delaunay und den literarischen Kubisten Le Fauconnier Abends zeichnete man wohl in der „Académie Julien“, lernte Cendrars, den „Simultané“-Dichter, und durch diesen Delaunay kennen Noch malte man seine russischen Bilder, aber Paris begann zu wirken Es entstanden die Arbeiten, die in den Jahren 1912, 1913, 1914 bei den „Independants“ ausgestellt waren Der Pariser Chagall war fertig Man griff die neuen Formen und erfüllte sie mit russischer Gegenständlichkeit, das „Simultane“ des Delaunay wurde episch, gerade mit diesem Mittel wollte man die Gleichung reich bewegten Geschehens finden, der Kubismus wurde ein Mittel, den Vorgang von mehr als einer Seite zu erhellen Der Soldat trinkt, besoffene Vision, wie er die Magd umarmt, sie tanzt klein vor ihm auf dem Tisch, die Mutze fliegt betrunken weg Dies Bild ist aus dem Jahre 1911. Der Eiffelturm, den Rousseau schon liebte, wird gemalt Am Fenster ein zwiegesichtiger Mann, genrehaftes „Simultane“

Man sieh die großen Aktkartons Picassos vom Jahre 1908, die „Akte in einer Landschaft“ (1910) von Leger, Metzingers Figurenbilder (1910), des peinlichen Le Fauconniers „Abondance“ (1910), die Arbeiten Delaunays und der Futuristen, die im Februar 1912 bei Bernheim ausstellen Das ist viel für einen jungen Russen, das boxt nieder, aber man schlägt zurück, paßt sich an, verwendet, steigert, und wird der Chagall der Pariser „Independants“, denn eines besitzt man das epische Rußland, das anekdotenerfüllte Ghetto, eben die großen Themen Und man arbeitet, wie damals in Paris auf Rekord gearbeitet wurde, noch war man durch keinen Krieg ermüdet und glaubte an die neue Kunst, an den „Elan vital“, und jeder versuchte Chef zu werden Die Bilderbogen dehnten sich zu ungeheuren Leinwänden, man prunkte in lauten Farben des russischen Bauern, war anpassungsfähig im Formalen, doch eigene Thematik oder die heimlicher Marchen überredeten zu eigener Anwendung Da sind die „Zwei Gestalten unter dem Baum“ mit noch zu deutlichem Le Fauconnier Dann die großen Bilder, die den Erfolg bringen „Meiner Braut gewidmet“, „Rußland den Eseln und den Andern“, „Halb vier Uhr“, „Ich und das Dorf“ und das „Selbstbildnis“ Man hat die Dichter zu Hause Gogol, Lescow, Remisow nicht vergessen und ist selber Poet in Bildern Den Kubismus wertet man zu richtungsreicher Farbbrechung aus, gibt zum Form-„Simultane“ das der Farbe — Delaunay nimmt den Fund des Synchronismus für sich in Anspruch —, der Formdynamik entspricht die ruckweise präzise Bewegung der Farbe Man nutzt die Brechung in richtungsgegensätzliche Flächen, ein bekanntes kubistisches Mittel Die Bewegtheit des kubistischen Bildraums ist zum Marchen poetisiert, Haggadah, Epos, zum „Simultané“ geschichtet

Der Krieg kommt Man sitzt wieder zu Hause in Liosno der Pariser wird wieder Jude, was er nie vergessen, malt die Leute des jüdischen Viertels, die betenden Juden (Abb 499), Rabbiner (Abb 498), den Friseur, den frommen

Boten, der das Stadtchen überfliegt (Abb 502), das kleine Haus, die Frau und sich dazu Heimatskunst, man ist müde und zu Hause Mitunter entstehen Bilder, z B das „Selbstportrat mit Weinpokal“ (1917/18) oder „Der Spaziergang“, die peinlich an Jugendstil erinnern Noch 1914 hat man den „Betenden Juden“ geschaffen, ein überzeugendes Stück, aber man ermüdet über dem Krieg Die Revolution kommt Granowsky ruft Chagall nach Moskau, ihm das Jüdische Theater auszumalen man entwirft Dekorationen zu Gogol 1922 zieht man durch Berlin und dann wieder nach Paris, wo man für Vollard die Radierungen zu den „Toten Seelen“ arbeitet, eine russisch-jüdische Welt

In Rußland wird das „Simultané“ zum Witz, Chagall malt einen Rabbiner, man stellt die Gegenansicht des Mannes ihm verkleinert auf den Kopf (Abb 500) Man hatte kubistisches Raumbewegen angewandt, die Bewegungsvorstellung verplauscht man zu ruhrseliger Anekdote, man fliegt zwischen Mythe und Witz In Paris hatte man kubistische Form dekorativ erzählend genutzt und ihre Anwendung durch traumendes „Simultane“ gerechtfertigt Die russischen Bilder zeigen ein Ermüden, da früher Aufschwung bald erschöpft war

RUSSEN NACH DER REVOLUTION

Revolution durchstoßt Geschichte und Überlieferung Tatige Kritik, Rettungsversuch einer Utopie, die sich vielleicht stärker erweist als das konventionell Wirkliche In Gegenständen ist erinnernde Überlieferung gesammelt Also Aufgabe jeder Revolution Zerstörung des Gegenstandes, Entdinglichung zugunsten einer Utopie

In den optischen Versuchen dieser jungen Russen steckt mehr politische Gesinnung als Malerei, mehr Marxismus als sonst etwas Verschoben die Deutschen Visuelles allzugern in literarische Wirkung, so begannen die Russen mit einer formalen Utopie, die irgendwie aus politischem und popularwissenschaftlichem Gespräch entstand, und endeten mit recht harmlosen Leinwänden, trotzdem man Epochen, Richtungen, Dogmen beredet hat Denn man ist dogmatisch, Diktatur des malenden Mundes Das Charakteristische dieser Jungen Das Konstruktive, dünne Ableitungen spät umgedeuteten Kubismus Diese Maler sind Revolutionäre mit erheblicher Verspätung Das Konstruktive enthält das Allgemeine, Kollektive, Zahlenmäßige, also man bekämpft Individualismus, was nicht neu ist, doch mit statistischem Mittel — der Zahl, ein Ding, um das man sich seit Pythagoras abmüht Bewußt will man neue Gegenstände, neuen Raum schaffen, tappt zwischen unbegriffenem Riemann und nicht verstandenem Lobatschewsky und glaubt Kunst und Wissenschaft zu einen, indem man statt Kunst K und Gestalt G schreibt Oder für banalen, geliehenen Ateliertruc schöpft man — einzig Schöpferisches eines bedenklichen Borgers — das Wort „Fakturkontrast“, der ungeheure

Anspruch lachert Man verwirft das Gegebene der Kunst, denn man glaubt einer konstruktiven Logik, wie man im achtzehnten Jahrhundert die Vernunft anbetete Man ist wissenschaftlich orthodox und mißversteht das Hypothetische des Erkennens, dessen Sinn — wenn überhaupt — in der Wirkung über das Erkennen hinaus liegt, man ist utopisch rational Die Konstruktionen umschmücken einen Traum von Architektur Man verwirft Empfindsamkeit zugunsten konstruktiver Vernunft, dem Logischen, das irgendwie grundlos hypothetisch schwatzt, man verwirft das individualisierte Sujet und versucht durch Zahl und logische Konstruktion Gemeinschaftsgegenstände oder solche, die wie Begriffe gelten sollen Man ist absolut wie ein Junge, der nun vom Erkennen geblufft wird Man glaubt an die reine Form, denn gegen die Dinge wird Diktatur der reinen Konstruktion, des Absoluten und Neuen, errichtet, das sich alten Sujets entzieht Reine gedachtnislose Schopfung der neuen Raume, ein Intervall Man entkonsolidiert, meidet die Stagnation des Verdinglichens, reine Funktion saust, das burgerlichdingliche Kontinuum wird beseitigt, denn diese Dinge verbürgten die Dauer der Überlieferung, sind Zeichen des Erstarrtseins Selbst Person war assoziativ verdinglicht Wichtiger als dies konkret Individualisierte sei die Form, reine sausende Funktion Die Dinge behindern Schwung der Zeit Das reine Geschehen im rationalisierten Bildraum wird wichtiger als Malmittel und Motiv Erfinden war vom beschreibend Malerischen erschlagen worden, das im Grund nur geschmackvolles Arrangement sei Sujetmalerei ist eigentlich nur Wiederholung des Gleichen, reaktionäres Konservieren von Besitz, Behindern allgemein menschlicher Funktion Gegenstand sei posende Metapher der Form, schwache nur diese Nicht das Abbild wird gewertet, vielmehr der Sehakt, der unter dem gegenständlich Interessanten und dem technischen Malmittel zum getruckten Arrangement abgesunken sei Man beschränkte sich nicht mehr auf Untersuchen der Form als Mittel gegenständlicher Klarung, den schöpferisch konstruierenden Prozeß wollte man fassen, der sich gemäßen Formgegenstand baut Den Ausgleich von Form und Gegenstand bezeichnet man als reaktionären Opportunismus und betont, fast metaphysisch gestimmt, die reine Konstruktion deduktiv gefaßter, adäquater Bildkörper, der Sehakt soll nicht von einem Sujet gequert werden, denn nur so strome er funktionell rein und ungehemmt Wie spürt man Kandinsky, der nach der Revolution unter kubistischem Einfluß geometrisiert wurde? Das konstruktive Sehen wird diktatorisch gegen die Objekte gestellt, und der konstruierte, der erfundene Gegenstand entsteht in dem konstruktiven Schaffen des Künstlers, reine Erfindung, doch kollektive dank dem mathematisch gereinigten Schauen Diese Gegenstände sind Projektionen allgemeiner Optik und rein erfindendem aktiven Sehen entwachsen, denn Abbilden sei passive Kunst, in der das Objekt die Bildform ubertaube Das Sujet zwingt zur Erinnerung, durch die utopisches Vordrängen behindert wird und vor allem zeigt es Liebe zu Dingen an, atavistische Besitzpsychose Diese Schweisen nutzten sich am Sujet

ab, nun soll aktive optische Funktion sich den gemäßen Formgegenstand erschaffen, das utopische Ding an sich in seinen Varianten bestimmt werden, doch nicht begrifflich, sondern visuell Erlebte Konstruktion ist Zeichen, wie weit sich der neue Kollektivmensch dingasketisch behauptet, man zerschlägt die Dinge, Rückstände versteinertes Konvention, man meidet beschreibendes Wiederholen, das zu anbetendem Verharren zwingt, zum Fetischismus von Sachindividualität und Besitz Hingegen schätzt man voraus berechnetes Typenprodukt Man weiß wenig genug vom Technischen, tatsächlicher Konstruktion, aber man umschwärmt sie, denn diese Technik schuf das Kollektivstück, und an sie ist die Masse, das Proletariat, bruderlich gebunden, Masse ist gegen Individuum gestellt (überalterte Sentimentalität) Masse bedarf zunächst des Typischen, Allgemeinen, und so versuchte man konstruktive Typenkunst, vernichtete das individualisierte Besitzsujet, verließ die alten Liebhabereien beschreibender Stilleben Man enteignete die Malerei vom Besitz der Motive, sie wurden vom Auftrieb der Revolution, dem beschleunigten Tempo, verzehrt, weggestoßen, reine sausende Zeit ohne Dingbehinderung, das ist Revolution Der Gegenstand war verbrannt im Feuer des Bewegtseins, man griff den funktionellen Raum, Physik und Metaphysik lockten Das reine Optische war durch Abbilden behindert gewesen, nun endlich waren die Objekte zerfallen, das Sehen verkalkten Arrangements enterbt, jetzt galt es, die dem Typensehen identische Gestalt — nicht Dinge — zu konstruieren, ohne von der Konvention dinglichen Wiederholens gequert zu werden, ohne erinnerte Assoziation Das Neue schaffen, die Geschichte hinwegwerfen, Diktatur des sachlosen Armen

Doch waren genügende Talente? Wo das Erfinden?

Man holte sich aus kubistischen Beständen, aus Kandinsky Material, Cézanne wurde zitiert, Riemann gelesen, und aufmerksam folgte man amerikanischen Ingenieuren, Wright und den Architekten Statt passiver Sensibilität galt nun kollektive Konstruktion Der Arme kann sich nur behaupten durch Entwerten des Dinglichen, so entdinglichte man, um Gemeinschaftszeichen zu schaffen Noch herrschte das Gesetz byzantinischer Fläche, dann fand Tatlin das raumgreifende Kontrereief Unbestimmte Folge Cezanneschen Volumens Man klammerte sich — marxistisch gestimmt — an die Typen architektonischer Nutzform Lissitzky notierte witzig das Drama der Quadrate Im Grunde betrieb man kunstgewerbliche Dekoration, ohne Architektur und Räume zu besitzen, und schrieb viele Manifeste Große malerische Überlieferung konkret zu bekämpfen, war in Rußland überflüssig

Die geschichtliche Bedeutung Maillols, der 1861 in Banyuls geboren wurde, ruht in der Reinigung des Plastischen vom malerischen Impressionismus. Rodin brachte die impressionistische Handschrift in die Bildhauerei, wobei er sich als Schüler der romantischen Schule, vor allem Carpeaux, erwies. Rodin betont den dramatischen Entstehungsprozeß des Bildens. Sein Verfahren ist in gewissem Sinn divisionistisch, er übersetzt das Licht in modelierte „Touches“, die Epidermis, auf der das Drama der Entstehung gespielt wird, gilt ihm vor allem, das Plastische löst sich im Malerischen, der Beschauer soll noch einmal den Prozeß des Schaffens erregt erleben (vgl. Abb. 506—515, Taf. XXXV).

Renoir und Cézanne betonten von neuem die Überlieferung und ordneten erfolgreich die impressionistische Technik der klassischen Bildkonzeption ein. Cézanne beschäftigte sich unablässig mit der Frage des Volumens, die neue Technik sollte der weiteren Bildfassung, dem Klassischen eingefügt werden. Ihn beschäftigten die Probleme der Tiefengliederung (les plans), der kompositionellen Akzente (points centraux). Renoir gab wieder, den Alten sich nähernd, mit impressionistischer Technik harmonische Körper, seine Skulptur der Venus ist beispielhaft für dies Zurückfinden zur großen Form.

Maillol ist Sudfranzose wie Renoir und Cézanne, und das provenzalische Licht mag ihm die Liebe zu geklarter Figur geschenkt haben. 1882 kommt man in die „École des Beaux Arts“ zu Cabanel. Unter dem Einfluß Gauguins und dessen Schülers Bernard malt man dekorative, fast kunstgewerbliche Kompositionen. Später verfertigt er Gobelins, die er mit natürlichen Pflanzenfarben färbt. Diese gab ihm der heimliche Apotheker, oder er bereitete sie sich selber aus Pflanzen, die er auf langen Spaziergängen sammelte. Erst spät begann Maillol Plastiken zu verfertigen, wohl um 1900.

Ingres sagte oft zu seinen Schülern: „Warum gibt man nicht die große Haltung? Weil man statt einer großen Form drei kleine gibt. Um zu einer schönen Form zu gelangen, modelliere man rund (ohne zu viel Innendetails).“ Hiermit ist ein Stück Maillol zur Kunst vorbestimmt.

Rodin zerstückelte die plastische Form in pathetischem Impressionismus und rechnete mitunter mit der formsynthetischen Arbeit des Betrachters, er war ein Sohn der französischen Romantik, liebte Superlative der Erregung und war nicht ganz von den großen schönen Worten Victor Hugos frei, etwas steckte in ihm Menschen, Individuen zu erschaffen, Gestalten des aktuellen Dramas, so mag er Balzac geliebt haben, und trotz allem stand er den Alten recht fern. Maillol bezauberte durch die Sicherheit wie er den Anschluß an

die klassische Überlieferung fand und etwa den Charme des Goujon wieder entdeckte. Er besann sich auf einige einfache Forderungen plastischer Überlieferung und mied die Effekte malerischer Handschrift und die komplizierten Gruppen, die ihre Entstehung meist dem Vermischen von Malerei und Skulptur danken, Maillol scheint die taktilisch entscheidenden Volumina festzulegen, die gleichzeitig ihm die kubisch wirksamsten bedeuten, diese verbindet er harmonisch, so daß von möglichst vielen Punkten aus dem Betrachter eine geklarte kubische Form entgegentritt, die ruhigstromende Grenzen weist. Die Masse wird von dreidimensional betonten „Points centraux“, den kubischen Akzenten, gehalten, die mit dem schwingenden Umriß den Blick des Betrachters führen und gliedern. So wird das Schauen formal, mit plastischen Mitteln, gelenkt, das Gesicht mitunter verborgen, jedenfalls das psychologische, unformale Mittel vermieden, das Plastische leitet den Betrachter. Diese Figuren sind ganz aus der Masse heraus statisch empfunden, bedeuten anderes als kubische Umschreibung einer Linienführung, die nur mittelbar über Masse aussagt. Romantisch bewegtes Zerstromen ist diesem Künstler fern, die Gestalten sind durch Symmetrie, entsprechendes Formwiederholen, Zusammenschließen der Teile, zu einheitlicher Gesamtform gehalten und zu ruhiger Würde geschlossen, jede Bewegung ist dermaßen durch stille Kontraste gebändigt, daß sie zu verharrendem Zustand beglichen wird, aus entsprechenden Massenteilen wächst eine plastische Grenze, plastisch, da sie in kubischer Masse still gleitet und jedes dem Betrachter sich schließende Bild eindringlich zu weiterkreisender Ansicht ermahnt. Dieser Moment trennt Maillol von den Bildhauern, die eine Zeichnung kubisch übersetzen, denn sein Kontur durchkreist, ruhig sich schließend, verschieden gelagerte, gehobte und tiefe Massenpunkte und wird somit dreidimensional variiert. Maillol vermeidet, die Masse unvermittelt zu durchlochern, wenn Zwischenräume durch die Geste der Glieder entstehen, bemüht er sich um besondere Durchbildung des Intervalls, und verbindet die geschiedene Masse durch Formwiederholung oder Korrespondenz. Doch Maillol, der die griechischen Skulpturen des sechsten Jahrhunderts, die einheitlichen Blöcke der Ägypter liebt, bildet gern zusammengeschlossene Körper, immer will er die Stetigkeit des plastischen Hoch und Nieder bewahren. Er fühlt sich als Erbe hellenischer Überlieferung, liebt die morgendlich frühen Figuren dieser Kunst, die vielleicht verwandter Formgesinnung entwachsen. Maillol gibt klassisch distanzierte Bezirke der Gestalten, man könnte sagen, er bildet sie voll ruhiger Gerechtigkeit. Das erregende Pathos Rodins wird gemieden, die Gesten seiner Figuren sind statisch beglichen, so daß sie nicht als auffahrendes Bewegtwerden, sondern zustandlich erfaßt werden. Maßvolles Tun durchdringt diese Körper, so daß die psychische Anstrengung, die ein Sichbesinnen oder Wählen einer Geste anzeigt, vermieden ist. So sind die Proportionen statisch erfaßt und nicht irgendwie dynamisch gesteigert oder deformiert. Dies Klassische erweist sich in einem Ausgleich von Natur und Form, wo jene als das Typische, Gesetzmäßige empfunden wird. Etwas

wie das Glück gleichgerichteter Wage ist geahnt, man zieht Gewinn aus menschlicher Schranke, indem man das Maß sucht, Resignation, die das tragisch Begrenzte jeder Leistung als etwas natürlich Gesetzmaßiges begreift und es vermeidet, durch Einseitigkeit gesteigerte Wirkung zu erlangen

Maillol erreicht die Geschlossenheit der Gestalten durch treu taktisches Auffassen des Kubischen, das durch dichte Formvorstellung vereinheitlicht und umspannt ist. Er besitzt die seltene Fähigkeit des zarten, dicht strömenden taktischen Bearbeitens, wobei an jeder Stelle die kubische Gesamtform in Rechnung gestellt wird, also geistvolle Sondereffekte, in denen Rodin Meister war, wegfallen. Dies gelassene Walten des Kubischen gelingt in der mühevoll kämpfenden Arbeit am Stein, denn hierauf kommt es an, daß jede Stelle der Skulptur sich dreidimensional nach allen Seiten rege, langsam weitergreife und die Richtung und Stärke der kubischen Funktion an jeder Stelle bemessen sei, dem plastischen Gesamt sich einordne und diene, d. h. das Taktische jeder Stelle, die Mannigfaltigkeit der Augenbewegungen, die Vielheit der lokalisierten Vorgänge, muß von der kubischen Gesamtvorstellung geregelt und gebunden werden. Plastik kommt einem menschlichen Grundgefühl entgegen, jede Empfindung und Vorstellung irgendwie voluminos zu empfinden, eine Kraft Maillolscher Plastik beruht auf der gleichmäßigen Kontinuität, womit eine Vorstellung durch Arbeitsbewegung in den Stein umgesetzt und das zeichnerisch Kompositionelle unter dem dichten Strömen der kubischen Masse verborgen wird, wenn überhaupt die Zeichnung mehr bedeutet als Notiz einer Bewegung, während z. B. bei dem deutschen Lehmbruck das Kubische durch Herrschaft des Zeichnerischen aufgelöst und empfindsam geschwächt wird. Nie wird bei Maillol das Spiel des Volumens durch vorgedrangtes Lineament gemindert, überall ist dreidimensionales Gleiten, Steigen und Fallen dargestellt. Nie wird die Gestalt Arabeske einer Bewegung und von der Gewalt des leeren Umraumes aufgelöst. Lehmbrucks „Kniende“ z. B. (Taf. XXXVII) umspannt in der Bewegung eine erheblich größere Masse leeren Raums, der die plastische Masse zu absorbieren droht, so daß diese an der Grenze von Kubik und Ornament kippt. Maillol achtet darauf, daß der Blick taktisch weitergleitet, der Bewegung kubischen Ausdrucks folgt, von Ansicht zu Ansicht schreitet, denn jeder Ausschnitt regt durch Tiefenbewegung zu neuen Blickstellungen an, deren Summe plastisch verschmolzen ist zur Gesamtvorstellung dreidimensionaler Form.

Maillol schließt sich der klassischen Überlieferung an, verzichtet auf das Originelle, das Neue. Er fugt sich, ein getreuer Erbe, geschichtlicher Folge, wobei leichte Gefahr, allzusehr der Erbschaft verpflichtet zu werden, droht. Es bleibt Maillols Leistung, den Versuch zum Klassischen gewagt, das ist innerhalb überkommener, typischer Anschauung das Bedeutende angestrebt zu haben.

Maillol wirkte vor allem auf die jungen Deutschen, sie konnten an seinen Arbeiten lernen, daß klassische Schulung, lebendig entwickelt, huldebrandische

Philologie nicht notwendig einschlieÙe Wir nennen den geschmeidigen Hermann Haller (geb 1880 zu Bern, Abb 516, 517, 1) und Ernesto de Fiori (geb 1881 in Rom, Abb 517, 2, 518, 519, Taf XXXVI) Diese Plastiker sind begabte Nachkommen die innerhalb der Überlieferung etwas physiognomielos wegschwanden Man entdeckt nichts, sondern nutzt in redlicher Muhe alt geschaffenes Gut Beiden fehlt die plastisch gesammelte Wucht Maillols und man vermiÙt die bedeutende Anschauung, vor allem Haller spielt allzu leicht in angeeignetem Erbe, und statt einem Wachsen zu starkerer Form ist eher zunehmende Geschicklichkeit festzustellen Man ist gefalliger Form nun versichert und freut sich, angenehme Gestalt mit reizvoller Epidermis zu bekleiden Gefalliges Archaisieren des Spatlings

Fiori malte bei Greiner in Rom 1911 kam er nach Paris wurde Bildhauer Haller hat ihm wohl in manchem den Weg gewiesen Fiori lernt dort die Jungen kennen, entschlossen gibt er reizvolle Formvereinfachung, Cézannes Grundgestalten wirken auf ihn Brancussi hat damals seine kugeligen Kopfe gemeißelt (Taf XXXVIII) Nadelmann die Portrats, Archipenko arbeitete Fiori schloÙ sich diesen neueren Dingen zögernd, doch begabt an ohne allzu vieles zu wagen, er gab angenehm kraftige Generalisierungen menschlicher Gestalt, die vielleicht etwas in Hallerscher Geste gehalten waren, doch nie gab Fiori den Zug organischer Gestalt auf Später individualisierte er die Gestalten erheblicher, das Plastische liebt er mitunter schlank zu strecken, die Form wird dann etwas zeichnerisch wie bei Lehmbruck Man nähert sich immer mehr der Konvention des Natürlichen, ohne dies bedeutsam zu bereichern und bleibt ehrlicher Künstler des Üblichen, der überlieferter Form kaum durch wichtige Varianten der Themen dankt Man arbeitet getreu wenige Themen in gesicherten Bezirken, statt des Experimentes nutzt man vorsichtig die Natur, die zu bestimmten Gestaltaufgaben abgegrenzt wird, und schafft etwas pedantische Dinge, deren Format die Bedeutung der Darstellung mitunter überbietet

Fiori beschränkt das Plastische durch Strecken der Gestalt, ein Mittel das die frühgriechischen Bildhauer durchaus beherrschten und dort in der flachenhafteren Anpassung an die Architektur besonderen Sinn besaÙ Gegenüber dem etwas akademischen Fiori, der das anständige MittelmaÙ plastischer Begabung durch Naturstudium erfrischt, besaÙ Lehmbruck die feinere Sensibilität

Wilhelm Lehmbruck wurde 1881 zu Dunsburg Meiderich geboren von 1895—1899 besuchte er die Kunstgewerbeschule, von 1901—1907 die Akademie in Dusseldorf 1910—1914 arbeitet er in Paris, dort findet er besonderen Ausdruck 1919 stirbt der Künstler

Die Früharbeiten des jungen Lehmbruck (1905—1909) verraten kaum Außergewöhnliches was davon auffällt ist unangenehm gefällige Geschicklichkeit Man schwankt zwischen süßlicher Nippfigur und schulerhaft pathetischem Barock des Michelangelo das man auf italienischen Reisen kennenlernte

Vielleicht weist der „Frauenakt“ von 1908 eine sensitive Geschlossenheit, die Dusseldorfische Üblichkeit etwas überschreitet 1910 kommt Lehmbruck nach Paris, dort entstehen diese empfindsamen Figuren eines engen Formrepertoires, das bis zur Manier gestreckt wird Die entscheidenden Einbrüche dort kamen wohl von Maillol und frühfranzösischen Skulpturen Zwei Gestalttypen bezaubern Lehmbruck, der jungfräulich atmende, etwas gedrungene, geschlossene Körper, der in sanftschiebenden Rundungen sich dreht, empfindsam überschnittene Deutung Maillolschen Themas und dann, was immer neu variiert wird, die langgestreckte Gestalt, wo herrschende Zeichnung fast die Tiefe aufzehrt und die Masse zu schwinden droht Das Thema neuerer Plastik setzt ein die Auflösung der Tiefenform und Masse zugunsten dynamischen Ausdrucks Lehmbruck bleibt dort in gemessenen Grenzen ganz will er nicht vom Überlieferten abrücken, man gibt eher angestrengte empfindsame Deutung, neue plastische Formen werden kaum gesucht, doch um so angestrenzter eigene rhythmische Variante, eine Subjektivität, die überkommenes Gut durchaus achtet Lehmbruck beginnt gerundete Formen abzustufen, quer zu überschichten, es entstehen die weiblichen Torsi die in sinnendem Lächeln schimmern, das Lächeln von Chartres, kein Tun, versonnener, nach innen gewandter Zustand übergleitet die Körper 1911 beginnt er sein neues Thema die Langfiguren Vorher notiert er sie in einigen Radierungen Dann steht die große „Kniende“ (Abb 520, Taf XXXVII) im Ateher Schon in den sich wölbenden Torsi versuchte Lehmbruck die Masse spirierend den Raum queren zu lassen, die Teile des Volumens winden sich in sanft aufblühenden Überschneidungen auf, man teilt noch zurückhaltend die Hohenachse, rundet sie spirierend Zaghaft klingt ein Mittel an, das Archipenko und Belling entschlossener nutzen die Silhouette durch das Eindringen des atmosphärischen Ausschnitts zu beleben (vgl Abb 542), Gotiker und Barockbildhauer hatten schon damit die Blockmasse gelöst und aufgeteilt In diesem Ausnutzen der Gestaltbrechung wird der Luminarismus Rodins in stabile Form geweitet, ungefähr wie Matisse den Farbfleck Monets zum Kolorismus nutzte Die Auflösung der Masse wird nun von Lehmbruck entschiedener betrieben, er streckt die Gestalt und gliedert sie durch diagonale Geste, während die Masse fast in der betonten Zeichnung schwindet, reckt sich dreidimensionale Ausdrucksarabeske Allzu entfernt stehen diese Arbeiten nicht von den gleichzeitigen Archipenkos, der um 1912 beginnt, die Teilung der Gestaltmasse durch verschiedene Materialien zu verstärken und seine archaischen Blockformen in kubisch verschieden gelagerte Körper zu brechen Die Linienführung der „Knienden“ dreht sich im Raum die Masse wird durch weit ausholende Geste gelöst, und schön geschnittene Atmosphäre, geformtes Licht, drohen das zarte Gebilde zu verdrängen, der negative Raum ist einbezogen, statt ein Formkontinuum zu schaffen, läßt man stark das gegensätzliche Außen eindringen und fängt dies mit betonter Linienführung ab Eher eine zeichnerische denn kubische Lösung, wenn auch die Geste die

Tiefenlagerung des Raumes quert, man trennt sich von der einheitlichen Blockform, die vor allem Derain plastisch erprobte (Abb 217), und gibt das Zusammenspiel verschiedener, fast diskrepanter Raumarten. Statt des Tiefenkontinuums erarbeitet man die Spaltung in positive und negative Form. Lehmbrucks Lösung ist eher zeichnerisch, die Harmonien des Konturs und die linearen Richtungsgegensätze entscheiden. In der „Knienden“ beginnt bereits die Reaktion gegen Hildebrandt und Maillol. Jene liebten eindeutige Einfachheit statt Mehrdeutigkeit der Achsen, mit der „Knienden“ setzt die Raumwendigkeit richtungsdiagnostischen Achsenbaues ein, der in ein „Simultané“ von Raumkontrasten geteilt und gefügt ist. Gotische Praraffaelik stellt gegen das Malerische Rodins. Wir nennen neben den beiden Gestalttypen Lehmbrucks zwei Skulpturen des Rumänen Constantin Brancusi, vielleicht wurde der leicht empfangliche Deutsche von diesen Arbeiten angeregt. Bei Lehmbruck zeigt sich das tragische Begrenzte des subjektiven Lyriismus, der in wenigen Themen sich einspinnt. Lehmbruck hat noch mehrmals diese Langfiguren wie die Torsi variiert. Dann war wohl der schmale Umkreis zarter Schöpfung beendet, in der sich Reflexe fremder Gestaltung still spiegeln.

Wir nannten schon den Rumänen Brancusi, der etwas wie Urformen zu suchen scheint, ein Versuch zum Monumentalen mit gänzlich unzureichenden Mitteln. Wirkung ein Bluff oder eine Chimäre privaten Ägyptens. Man poliert seine Metalle und Blöcke und träumt zwischen vergrößerten Kunstgewerbeformen von Riesen (Abb 525, 526, Taf XXXVIII).

Anders der Holsteiner Ernst Barlach, der kraftig war, etwas wie einen plastischen Mythos zu schaffen, denn Barlach besitzt, was dem gewitzten Pariser Rumänen gänzlich fehlt: die Kraft zum Mythischen, Gesicht einer pilgernden, religiösen Welt eigener Gestalten.

Barlach ist am 2. Januar 1870 in Wedel (Holstein) geboren. 1888 besucht er die Hamburger Kunstgewerbeschule, 1891 geht es auf die Dresdener Akademie. Man wird Plastiker. Die Dinge, die Barlach Mitte der neunziger Jahre arbeitet, deuten kaum auf künftige Entwicklung, seine „Krautpflückerin“ verrät, daß Millet und Meunier ihm Eindruck gemacht haben. 1895 und 1897 arbeitet man in Paris, 1905 beginnt der Künstler vor allem in Holz zu schaffen. 1906 fährt er nach Sudrußland. Dort findet er Gestalten, die Erweckung rufen: die Bauern, Vaganten, Sektierer, Bettelweiber. Er zeichnet sie alle mit der kreisenden Kurve des Horizontes der Steppe (Abb 527—539, Taf XXXIX, XL). 1910 zieht er nach Gustrow, baut sich seine Werkstatt, bildet und dichtet.

Millet hatte ein großes, aktuelles Thema gefunden, das mitunter larmoyant behandelt wurde: im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, dies Wort ruht auch in seinen Landschaften. Erde, die man bearbeiten muß. Van Gogh hat dieses Thema optimistisch weitergeführt, mit mehr Belesenheit. Millet war ein großer Dorfmaler, er fand biblisches Pathos des Genrebildes, er ist positiv gestimmt, zeigt das harte Leben, die strenge Erde. Und so sind oft seine Farben. Millets Bilder hängen in den Zimmern derer, die den Bauern

kaum kennen, lehren in Mußestunden den Stadter, der Tagelohner weiß ja, wie er ausschaut, sein Leben läuft, am ehesten will er beides vergessen, braucht keine malerischen Kommentare, und Heroisierung mehrt kaum seinen Lohn. Die Bilder hängen isoliert in Salons und Museen statt in Kneipen. Van Gogh wußte das. Je mehr man für das Volk schafft, um so isolierter ist man heute.

Barlach schaffte seine mythische Welt von Gestalten, einen einheitlich verbundenen Kreis apokalyptischer Figuren, sie warten erschauernd auf Vernichtung oder den Messias. Barlachs Stil ist schwer zu bestimmen, man spürt russische Bauernschnitzkunst, dort schneidet man an den langen Abenden Bettler, Musikanten, Popen usw., all diese Gestalten stecken noch im Byzantinischen oder Romanischen. Vorbild dieser Bauern ist die alte Kirchenkunst. Und dann besitzen sie eine bei aller Realistik traumende Weite, kommen aus unermeßlichem Land, tragen am schlimmen Leben, trinken und glauben darüber hinweg und fragen wandernd: wo Gott sei, wie dies Leben gut werden könne, diese kleinen russischen Figuren haben alle den Ausdruck von Unruhe, Pilgerschaft und Besinnlichkeit.

Barlach hat dies nie vergessen, immer runden seine Figuren im primitiven Block, kreisen in der Kurve des Steppenrandes, dieser Bauernkunst entstammt wohl dies Romanisch-Fruhgotische seiner Plastiken. Vaganten der Apokalypse stellt er hin, Pilger, die vielleicht auf der Wanderung besinnend verharren, einem Gesichte nachwandern, Buße predigen und letzten Tag schreien, Frauen, die zur Kirchweih gespenstisch tanzen, eilige Racher, von Kometen und feurigem Himmel aufgejagte Propheten. Eine Welt, die den Zivilisierten fremd geworden, die in den Dämonen Dostojewskys rast, in seinem Totenhaus leidet, man denkt an des geformteren Tolstoi Volkserzählungen, vor allem an die russischen Volksdichtungen, die Geschichte von Adams Haupt, den Lobgesang auf die Wüste, Mariens Hollenfahrt oder den Bauern, der Rußland durchwandert mit dem einen Wort des Timotheus, daß unser Gebet nicht eine Sekunde erloschen soll, man erinnert sich der Trunkenen und Einsiedler. Wie in dem russischen Mythos überstaunt mitunter diese Gestalten wunderige Grotteske, denn all diese Menschen Barlachs wandern nach Wundern. Vielleicht ist dieser Stoffkreis so aktuell, daß er den meisten fremd, fast archaisch erscheint. Ich mochte Barlach dem einzigen, lange Zeit vergessenen Münsterer Bildhauer vergleichen: Henrik Beldensynder, der ein Heiligenschlucker war und die westfälischen Bauern Christus zugesellte und mit dem apokalyptischen Johann von Leiden um das himmlische Paradies gekämpft hat. „Er ist der erste in allem Aufruhr gewesen, ein heillos aufrührerischer Ketzler“ nannte ihn der alte Kerstenbroek. Jenem unruhvollen Meister und Bilderstürmer mochte ich Barlach vergleichen.

Maillol schuf heitere Gelassenheit, der Südländer führte heidnisch vertrauende Form weiter, was ihn lockt: das alte, oft mißbrauchte Thema vom schonen Menschen, gesetzmaßiger Natur, die durch keine Zweifelt dramatisch

zerrissen wird. Barlach belebt eine gänzlich dramatische christliche Rede die er noch bei wahrhaften, einfachen Christen fand, und faßt damit die Gotik, aufgewühlte Seelen, in Unruhe nach dem Wunder suchend und bettelnd. Das Archaische Barlachs ist durch elementare Religiosität vielleicht bedingt, die Nahe zu religionserfüllten, glaubengebundenen Stilen ergibt sich aus der Verwandtschaft seelischer Gestimmtheit.

Wie Barlach begann der Russe Alexander Archipenko mit dem kubischen Block. Man war im Plastischen Fauve, kannte Derains Blockfiguren (Abb. 217) und wollte Tiefe durch Masse geben. Ägypten hatte gewirkt, vielleicht auch vorgeschichtliche Plastiken wie die Frauenstatuette von Mentone. Denn bei Archipenko dringt trotz allem Originellen immer Anklang an ein aktuelles Vorbild durch, zuerst variiert man überraschend geschickt archaische Dinge, und später folgt man mit feiner Witterung der Entwicklung und den Peripetien Picassos. Bei allem Neuen ist man dabei, kaum merkbar verspätet, gleichgültig, ob es sich um Archaismus oder Entdeckung handelt, man proteust als der Zweite und peinlich, selbst im Neuen bleibt gefällig charmante Virtuosität. Man zerlegt eine Form, doch wahrt man reizvollen Umriss akademischer Salonkunst, umgibt ein Wagnis mit sußer Silhouette.

Aus dem Jahre 1909 nennen wir die „Portratbuste der Frau Kameneff“. Iberische Plastik ist hier genutzt. Von dem Verblocken des Fauves geht es durch barocke Teilung in vereinfachte Massen zur Losung der Form, Archipenko arbeitet den „Plafond“ (1912) und den „Roten Tanz“ (1912). Man mag dort die Analogie zu den Figuren Picassos von 1908 (Abb. 266) oder den Légerschen „Akten in einer Landschaft“ spüren, vor dem „Roten Tanz“ mag man an die Geste des „Tanz“ des Matisse von 1910 (Abb. 181) und dessen Kolorismus denken. In dieser Arbeit beschäftigt sich Archipenko mit der Losung des Figuralen, dem Herausholen der „negativen“ Volumen. Um diese Zeit (1911) hatte sich Lehmbruck mit verwandter Problemstellung beschäftigt, verblieb hierbei jedoch in den Grenzen geschichtlicher Überlieferung, während der Russe, der kaum heimatisches Gut nach Paris brachte, resolut den Jungen sich anschloß. Man kehrt sich vom statischen Block ab, wendet sich dynamischer Auffassung zu. Solches kundete sich schon in den Teilungen des „Plafonds“ an, ruhendes Volumen wird durch raumfassende Bewegung ersetzt, wo deren Rhythmus es verlangt, bricht man das organische Gebilde ab, Tiefe wird nicht durch statische Masse bewirkt, sondern dynamische Form erregung, solche greift mehr Raum durch Fernwirkung als die in sich gebundene Masse. Die „Tänzerin“ schafft in Sprung und Geste ein Raumnegativ, und hier wie bei der Lehmbruckschen „Knienden“ wird der taktische Luminarismus Rodins zu fixierter Luftform gebildet. Man beginnt, nicht mehr taktischer Masse als tiefenbildendem Element allein zu vertrauen, begreift, durch die Arbeiten der Kubisten belehrt, Volumen als nur optische Bewegungsvorstellung und versucht, die Raumform durch funktionelles „Simultané“ zu öffnen, durch Einbeziehen der Fernwirkung, des Luftausschnittes, zu

bereichern (Abb 542) Allzu deutlich beobachtet man, wie die Plastiker den Malern zögernd folgen Der Maler erprobt in willigerem, flinkerem Material, schon die Arbeit in der Fläche macht ihn kühnerer Bildung fähig, und in diesem Jahrhundert des Malerischen bleibt der Bildhauer, der keinen Architekten findet, dauernd dem rascher fixierenden Maler verpflichtet So hat Monet wohl Rodin trotz allem Hellenismus angeregt, die Vater Maillols sind Renoir und Cezanne, Archipenko und die anderen bleiben ohne die kubistischen Maler undenkbar Man beginnt nun zu sehen, daß Tiefe nicht durch materielles Abbild, sondern durch funktionelle Gleichung des Volumens erzielt werden kann Die Kubisten hatten schon lange gewiesen, daß Volumen durch ein Ineinander strenger Flächen beglichen werden kann, das imaginativ verbunden, biologischer Formganzheit unverpflichtet bleibt Der Gegenstand selbst ist nur letzte Grenze formalen Erfindens, leiser Schleier So wird nun das durch Tast- und andere Sinneswahrnehmungen Vertraute durch freies Gefüge dreidimensionaler Momente ersetzt, deren Lagerung nicht an organische Gestalt gebunden ist, da die Raumbewegung an sich entscheidet, wird man später konvexe Bewegung durch konkave beglichen, so z B das Gesicht, damit der Sprung von Kopf zu Brust, die gegensätzliche Wirkung der Bewegung, verstärkt werde Eine Masse gilt einem negativen Volumen gleich, wenn dieses gleiche Bewegungsdifferenz erzeugt So kommt man von den Modellierungsgegensätzen, der bewegten, gegensatzreichen Handschrift Rodins, zu den Bewegungskontrasten der zerlegten Tiefenfunktion, statt des getasteten Lichtspiels nutzt man dynamische Tiefenfunktion Wie überall spürt man trotz des Willens zu eigengesetzlicher großer Form die impressionistischen Ursprünge der Jungen

Maillol fand seine Kraft in der Harmonisierung des Blocks, vertrauend dem Bejahen des taktisch Nahen Die Jungen setzen subjektive optische Bewegungsvorstellung über die Masse, die nur ein Teilmittel dieser ist, öffnen die Blöcke und geben statt des harmonischen Tiefenkontinuums der Masse die gegensatzreiche, oft abgebrochene Funktion dreidimensionaler optischer Bewegung, die nicht dem Biologischen folgt, sondern lediglich von der Erreichung stärksten Tiefenausdrucks geleitet wird Statt Harmonie kontinuierlicher Form gibt man gesammelte Kontrapunktik kontrastierender Sichten, deren starke Differenzierung die Auflösung des figuralen Motivs erwirkt Von den Malern geleitet, will man mit plastischen Mitteln die subjektiven Bewegungsvorstellungen, die im Vorstellen eines Motivs sich gruppieren, fixieren Wie weit ist man von ertasteter Gebundenheit entfernt Auf diesem Wege und wiederum von den Malern beeinflusst wird Archipenko zu etwas subtiler Skulptomalerei gelangen (Abb 544, 545, 546) Es entscheidet das Funktionelle, die Masse ist zum Mittel fast unbewußt verbindender Remuniszanz gewertet Man benutzt Organisches, soweit es stärkste Tiefenfunktion bietet, im Ganzen gibt man frei vorgestellte Tiefendynamik, bricht das Motiv ab, gliedert es zerlegend in Tiefenkontraste die in freien Grundformen durchgeführt

werden Abgeloste Tiefenfunktion wird wider gegenständliche Nachbildung gestellt, Rodin gab die Bewegung der Hand am Objekt, die Jungen geben Schopfung freier Bewegungsvorstellungen, gleichgültig, ob diese sich mit einer Vorstellung vom Objekt verbinden oder dieses ausschalten Der Gegenstand ist suggestiver Führer des Betrachtenden, Ziel die subjektive Tiefenfunktion Herausheben einer Gruppe plastischer Elemente Man vergegenständlicht eher plastische Generalformen zum Sujet, individualisiert die Elemente, statt ein Motiv auf die plastische Formtype zurückzuführen, Zentrum des Schaffens ist plastische Raumerzeugung, Peripherie und Letztes das Annähern an überkommene Gegenständlichkeit, die gänzlich in der freien Raumfunktion gelockert und geordnet wird Rodin gab Bewegung des ‚Modelés‘ am Gegenstand der Natur jetzt ist man erweiterter Dynamik gänzlich verfallen Von den luminaristisch taktischen Gegensätzen von ‚Modelé‘ und Blockerregung gelangte man zum ‚Simultané‘ verschiedener Raumqualitäten von dynamisierter Masse zu angespannter Luftform, die Teile einer Gesamtvorstellung von Tiefenbewegung bilden

Was beim Kubismus Sammlung divergent bewegter Flächen bedeutet, wird hier ähnlich in zusammenfassendem ‚Simultané‘ von Masse und Luftform durch dynamische Tiefenbewegung geleistet Das kubische Abbrechen und Zerlegen wird hier in gegliedertes Massenintervall umgedeutet die getrennten Massen werden durch einheitlichen Schakt verbunden In den optischen Effekt wird die Luft eingegliedert, welche die Tiefenbewegung durch Kontrast — wobei das Farbige nicht unterschätzt werden soll — teilt und verstärkt Dynamische Tiefengegensätze lösen den statischen Block, luftige Form höhlt ihn spielt in ihm Das durch die Sinneswahrnehmungen Bekannte findet atherisch farbigen Kontrast und wird gelöst So entspricht der Gegenstands-ausschaltung die Blockvernichtung, plastischer Lyrismus, der kaum noch kompakte Medien verstattet, dreidimensionaler Autismus Durch das Öffnen des Blocks wird Bereicherung um dreidimensionale Innenzeichnung erwirkt, die innere Linienführung wölbt kubisch durch, vom Malerischen stößt man ab Innere Kubik quert die Gestalt, Gesamtkörper und Detail verzahnen sich dreidimensional, Relieffierung des Blocks wird abgelehnt, die Tiefe wird Luftkörper in gesprengtem Block Luft umgibt nicht mehr, wird kubischer Teil des Ganzen und mit dem Massengefuge vereinheitlicht, wird kompositionelle Kraft Die Linienführung wird kubisch sich kreuzende Form wird zum Spiel verschiedener Massenqualitäten fugiert Beim Barock war man in die Schule gegangen, nachdem man den primitiven Block aufgegeben Im pressionistische Erbschaft wird genutzt Teilung und Lichtform

Nun werden die plastischen ‚Points centrals‘ verbunden, wobei man nicht durch biologische Formfolge verpflichtet ist, aus verschiedenen plastischen Kräften schafft man kontrapunktisches Volumen, die Tastwahrnehmungen werden durch kubische Bewegungsvorstellungen ergänzt, mit Hilfe der letzteren gelangt man vom Abbild zu selbständig freier, lyrischer Skulptur

Archipenko gewann solchen Weg, auf dem der sucherische Damon Picassos leicht voraneilte, um den Nachfolgenden eine oft verwirrende Vielfaltigkeit zu hinterlassen Archipenko folgt virtuos diesem Entdecker, dessen Verwandlungen er flink sein Handwerk anpaßt, ein Epigone des Aktuellsten, der, dem Vorbild folgend, selbst ins Akademische nacheilte

Archipenko versucht sich um 1913 in farbiger Plastik, aus vielen Materialien gebildet, die Skulptomalerei (Abb 544, 545, 546) wird vorbereitet, allerdings Picasso arbeitet solche Dinge, die der Russe 1914—1916 emsig betreibt, bereits 1912 (vgl Abb 276) Archipenko zerlegt wohl den Körper, doch fast ängstlich bewahrt er einen süßlich geschlossenen Gesamtkontur, Experiment mit Vorbehalten In diesem nacheilenden Versucher bleibt immer der Hang zu sicherer Wirkung, dem eleganten Bibelot Er liebt sinnlich schmeichelndes Oval, die Frauenstatuetten wolben sich wie Geigen, seine Schreitenden wie Celli Feinliche Gefälligkeit Solch klassizistischer Kontur wird durch kein Experiment verdeckt Trotz allem Kubismus betont man übliche Frontalität

Die von Picasso vorbereitete Skulptomalerei beginnt, vielleicht ist sie auch durch die Klebearbeiten Braques und Picassos (Abb 275, 302,2, 303,2) beeinflusst Man hat die Masse gelöst, den Formrest rückt man flächig zusammen, die plastischen Elemente werden auskomponiert Diese Dinge sind durch das alte Relief bedingt Man hatte das Taktulische zugunsten der kubischen Bewegungsvorstellung begrenzt, von dieser Einschränkung gelangt man zur Skulptomalerei, die Farbe prazisiert, behutsame Formen werden leicht taktulisch gestutzt Die Grundfläche wird nun gebrochen Vom negativen Bewegungsraume gelangt man zur Grenze des durch Tasten Wahrnehmbaren, Fläche

1918 beginnt Picasso seinen klassizistischen Realismus Archipenko leistet ihm auch hierin allzu deutliche Gefolgschaft Man wird akademisch, um modern zu sein, durch das Medium Picassos wird man Klassizist

Nennen wir neben Archipenko Lipchitz und Laurens Lipchitz schichtet plastischer als der elegant zeichnende Archipenko, Laurens weiß seinen Blocken und Reliefs strenge Grazie zu gewahren Beide besitzen, trotz allem Schulmäßigen, reineren plastischen Ausdruck als der geschmeidige Russe Laurens (Abb 550, 551) mögen Archaismen später gereizt haben, die Csaky allzu deutlich mißbraucht, um geschlossene Blockform zu gewinnen Lipchitz (Abb 547, 548, 549) ist Tektoniker Einfach fügt er kubische Schichten, später verbindet er diese durch kubende Streben In der großen Figur von 1924/5 (Abb 549) vereinfacht und stuft er seine Mittel zu bedeutendem Ausdruck

Kräftig tektonische Form versuchte Rudolph Belling Er trennte sich von frontalem Schema und reliefmäßig modellierter Schicht, worin das Dreiräumliche abgeschwächt wird Belling unternimmt, dreidimensionale Gebilde frei zu erfinden, wenn Natur ihn anregt oder mit seinen Formen zusammentrifft, gerät sie zum Anlaß kubischen Stils, wobei man zu Beginn mitunter in dekorativer Vergrößerung einer Skizze befangen blieb Man

repetiert nicht organisches Wachsen, wählt die kubisch wirksamen Momente in denen Bewegung und Formkontraste verbunden sind Belling vermeidet das Gleichsetzen von Masse und Raum, er wählt die plastisch aktiven Kräfte des Motivs, die wirksamen Antriebe dreidimensionalen Fühlens, sondert die räumlich entscheidenden Kräfte, Bewegung und Gegensätze, Gegenstand gilt ihm als Bewegungsvorstellung, er anerkennt nicht die Grenzen haptischer Gebundenheit und verwendet jenen als Teil visueller Erfahrung, doch nicht als gebietende Dominante Kubische Vielfältigkeit der Form zwingt den Betrachter, das Werk zu umschreiten, Belling meidet das flächig Umrissene und arbeitet gern in offen schwingenden Gebilden Geformte Luft und Lichtmasse durchdringt die gehohlte Materialform, die abgebrochen oder geöffnet wird, damit Kontrastform eindringend verstarke, Gegensätze wecke und dreidimensionale Erregung kontrapunktire Die feinfluchtige Gewalt der Luft wird in Formgruppen oder umzirkte Körper eingefangen, so daß, statt überfliegend einzuhüllen, sie als Form mitwirkt und, dem plastischen Gebilde eingezwungen, schimmert Die Kugel des Kopfes wird in Luft und Materialform gegliedert, und man gewinnt aus solchem Kontrast kubische Ballung zweier Raummittel Belling versichert sich dieser Luftform in „Skulptur 1923“ (Abb 556) mit dünnem Drahtkontur kubische Raumlinie begrenzt dreidimensional atmende Körper Im „Dreiklang“ (Taf XLII) oder „Brunnen“ (beides aus dem Jahre 1919) wird das Kubische wie ein Ball von Formen gewirbelt und im Gleichgewicht gehalten Die Dinge werden von Belling als Ereignisse breiteren Schens bewertet, die plastisch Anwendbares enthalten oder vermessen lassen, das Plastische selbst wird von subjektiven Raumvorstellungen bestimmt, Gegenstand und eigene Formvorstellung mögen sich treffen, doch notwendig ist dies nicht So vermeidet Belling programmatischen Dualismus gegenständlicher und gegenstandsloser Gestaltung Der Gegenstand kann peripherisches Symptom subjektiver Optik sein, ohne daß deren Herrschaft eingeschränkt wird Man gibt eben vom Gegenstand die plastisch wirksamen Kräfte, soweit sie subjektivem Vorstellen entsprechen, man könnte hier und da sagen eine subjektive Form wird zum Gegenstand individualisiert, mitunter mag man den Vergleich allzusehr betonen, und stilisierendes Kompromiß zwischen Darstellung und Autistischem dekort, etwas Peinliches von Deformation droht Im ganzen bildet gegebenes Sujet oder frei erfundene Form für Belling gleichberechtigte Endstationen plastischen Vorstellens Belling arbeitet wirksame Raumkörper, denen bald eine Architektur entsprechen moge, die mehr gewahren sollte als Fassade

A B B I L D U N G E N



Henri Matisse: Selbstbildnis. 1907

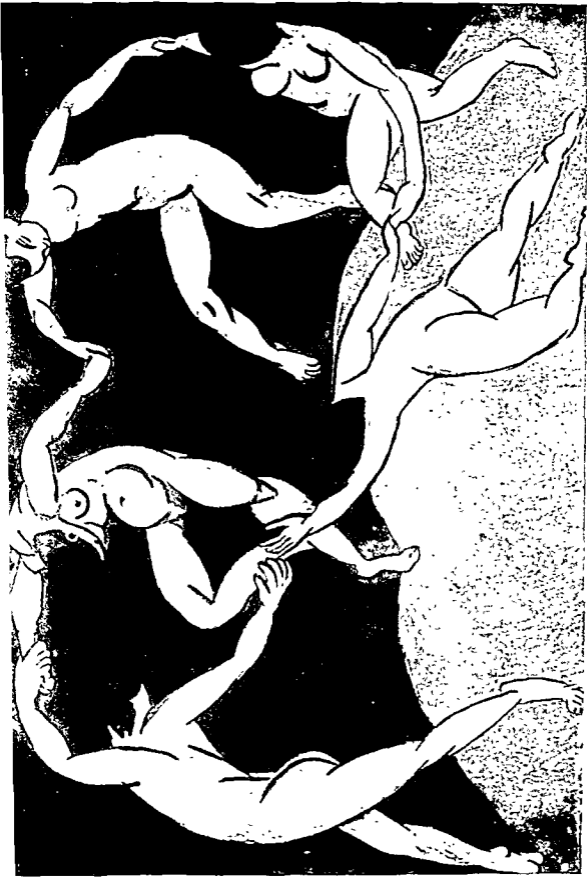


Henri Matisse Die Toilette 1907

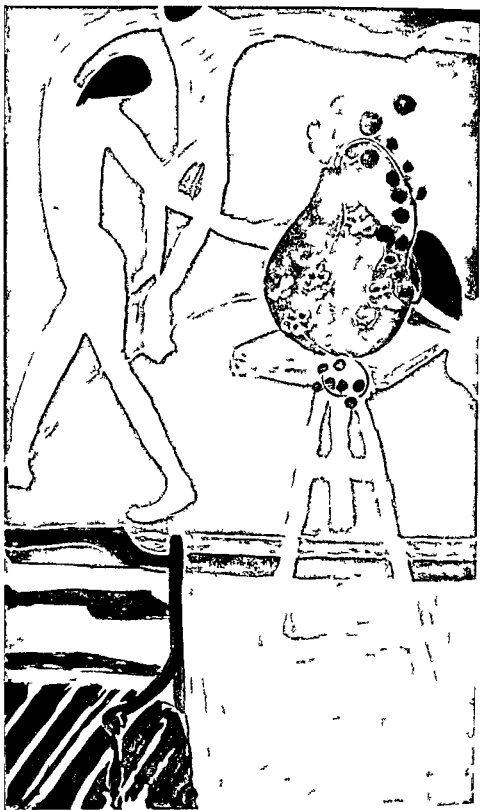


Henri Matisse Akt Kohlezeichnung 1909





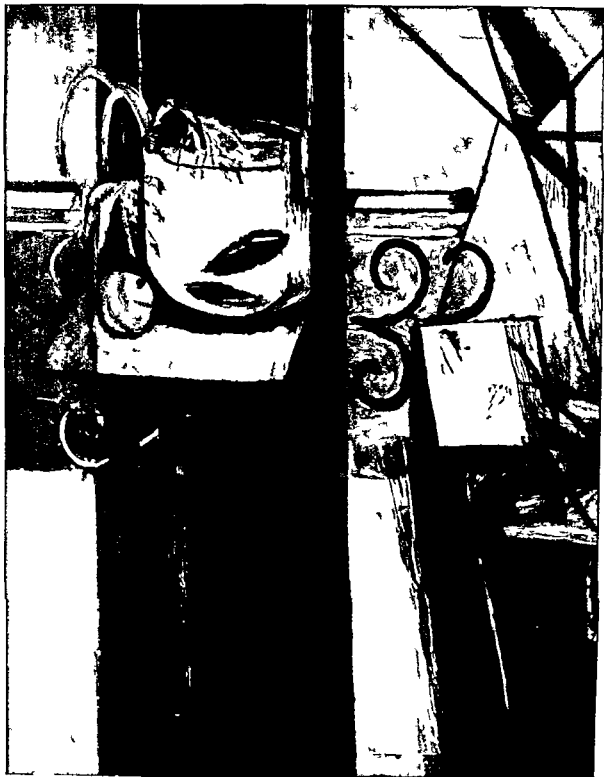
Henri Matisse: Der Tanz. 1910



Henri Matisse Die Kapuzinerkresse 1910

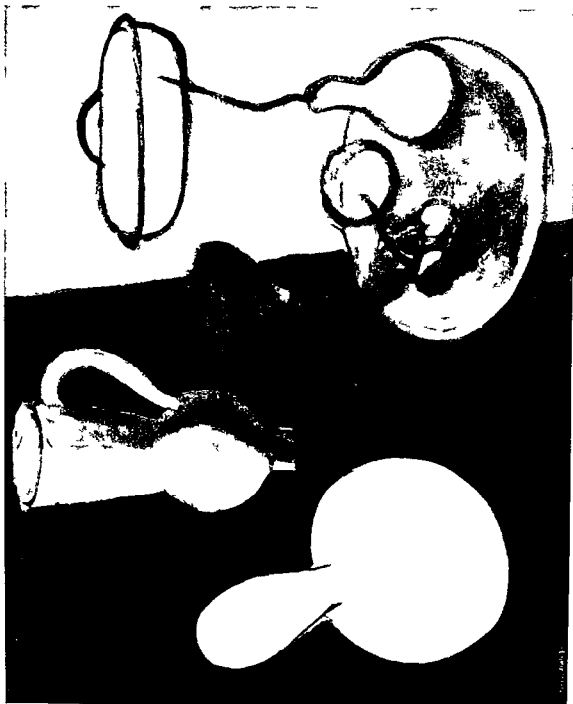


Henri Matisse Das Fenster in Tanger 1911



Henri Matisse Die Goldfische 1914







Henri Matisse Die Schwestern 1916



Henri Matisse Die Schwestern 1916



Henri Matisse Interieur 1917



Henri Matisse Landschaft 1917



Henri Matisse La Toque de Gouro 1918



Henri Matisse: Liegende Frau. 1920



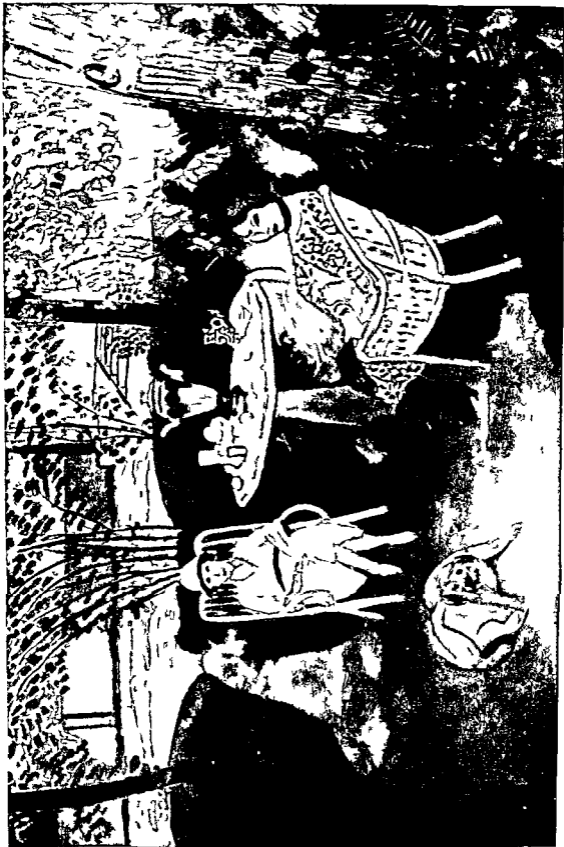
Henri Matisse La Toque de Gouro 1918



Henri Matisse Liegende Frau 1920







Henri Matisse Im Garten 1921



Henri Matisse: Akt. 1923



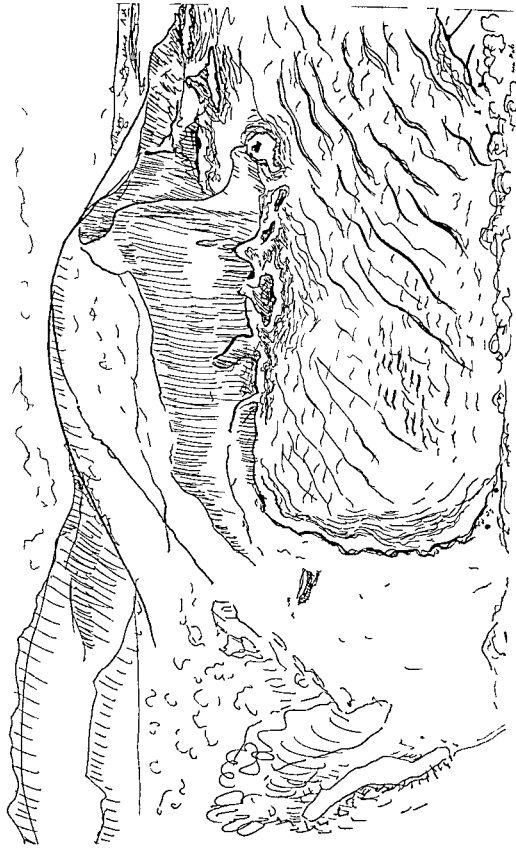
Henri Matisse Frauenbildnis 1927



Henri Matisse Sitzendes Mädchen Bronze

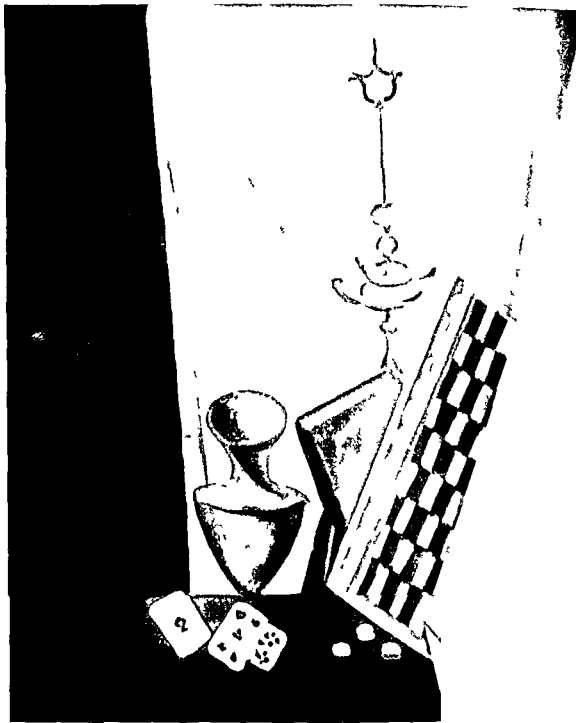


Henri Matisse Der Sklave Bronze

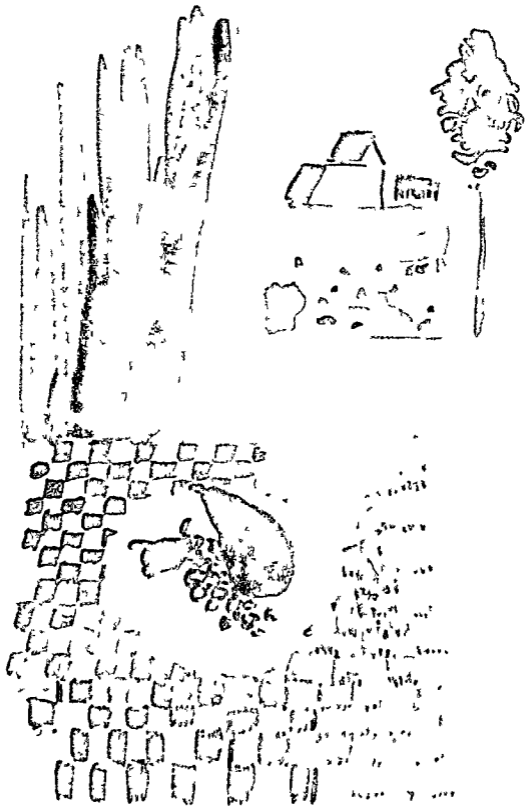


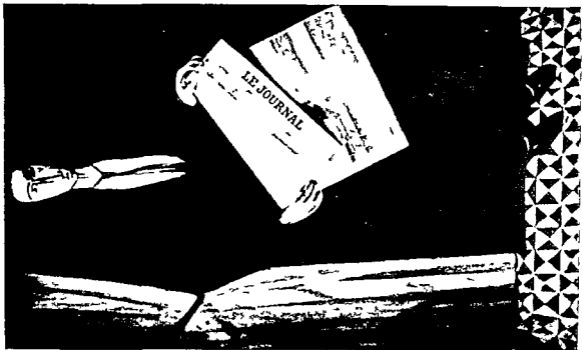
Henri Matisse Landschaft I edlerzeichnung





Andre Derain Das Dambrett 1914

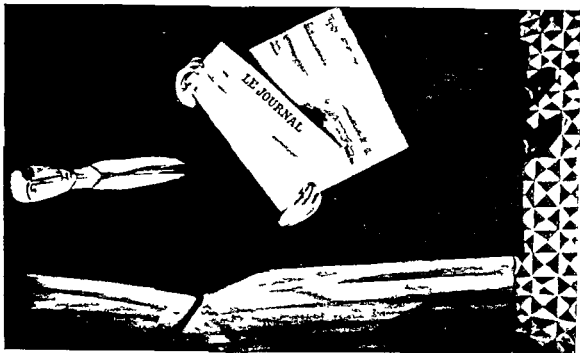




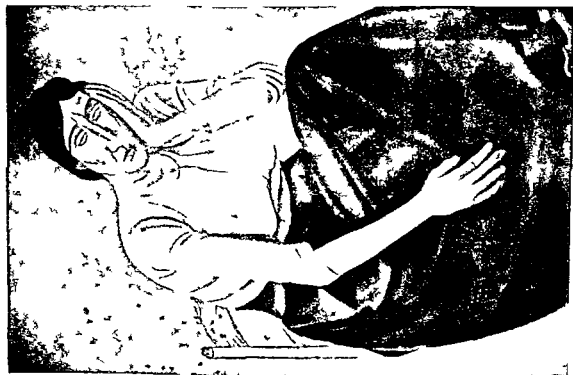
André Derain Chevalier N. 1914



André Derain Sitzende 1914

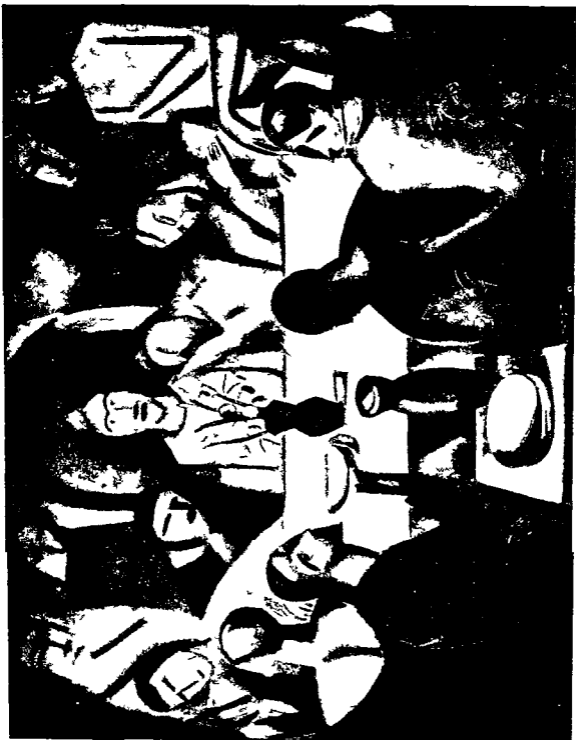


A. Br. Dorn. Cl. I. N.



André Derain. Sitzende. 1914.









André Derain: Selbstbildnis. 1918



Andre Derain - Billers



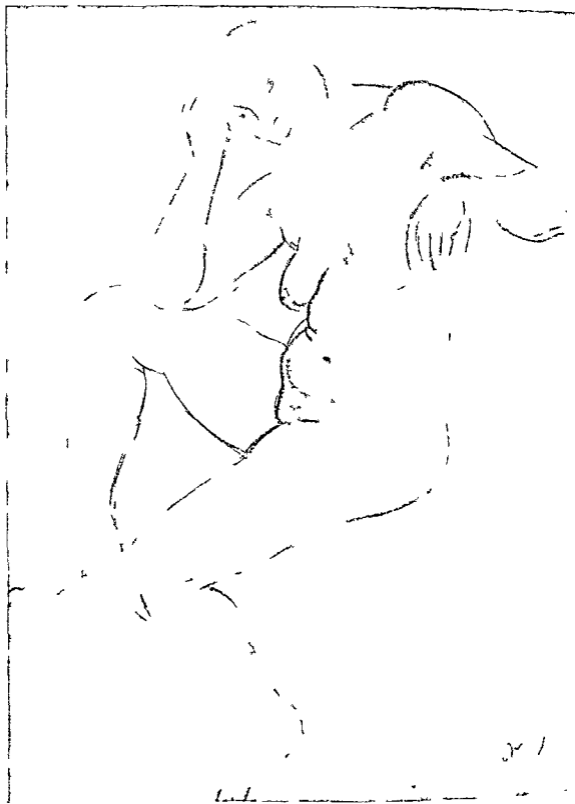
Andre Derain Selbstbildnis 1918



André Derain: Bildnis der Frau Guillaume. 1919



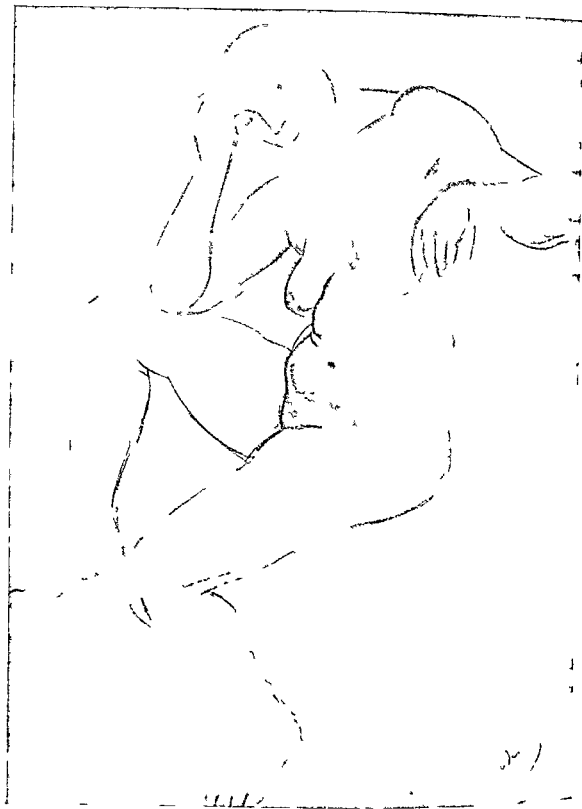
André Derain: Bildnis des Malers Moïse Kisling. 1920



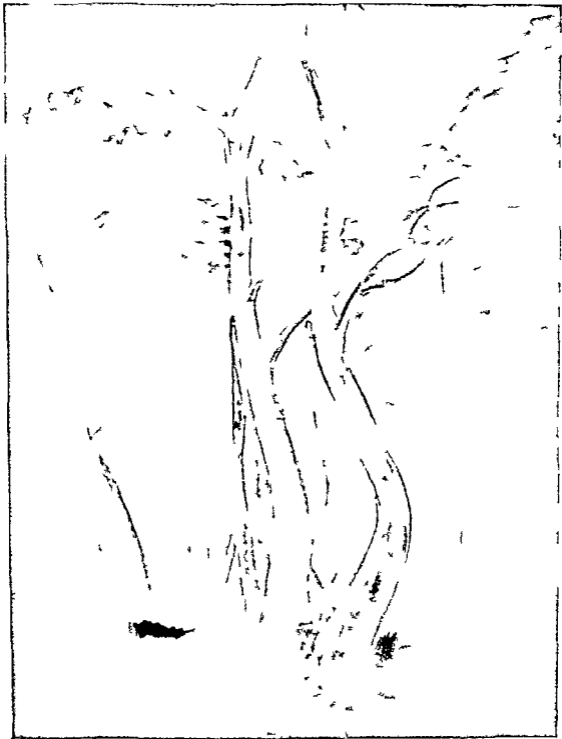
Andre Derain Weiblicher Akt Zeichnung



Andre Derain Landschaftsstudie Aquarell



Andre Derain Weiblicher Akt Zeichnung

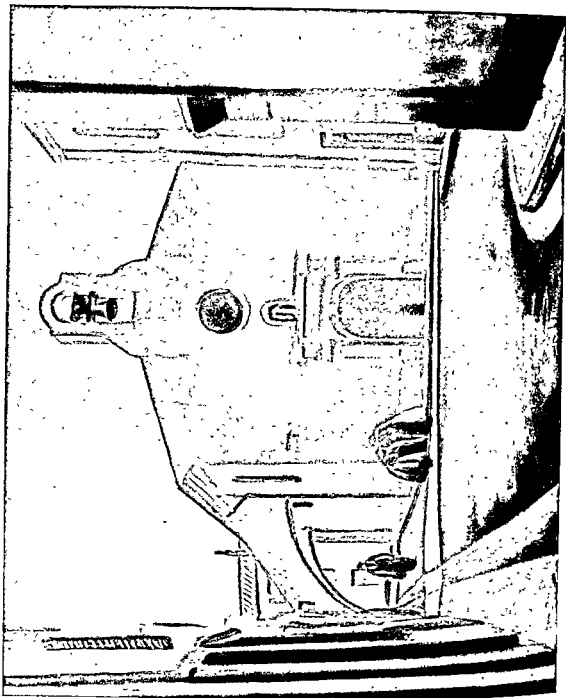


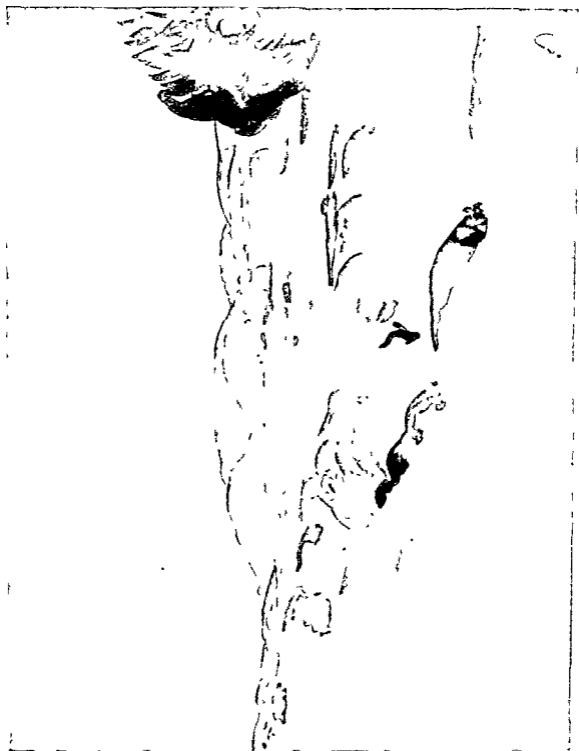
Andre Derain Landschaftsstudie Aquarell

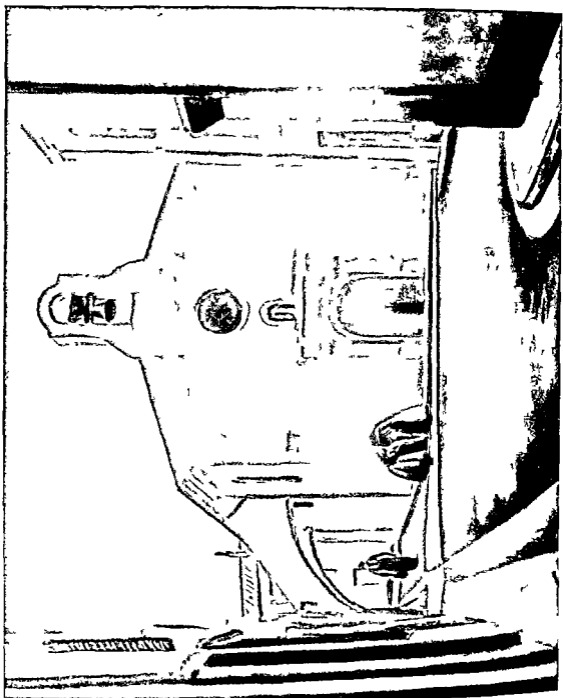


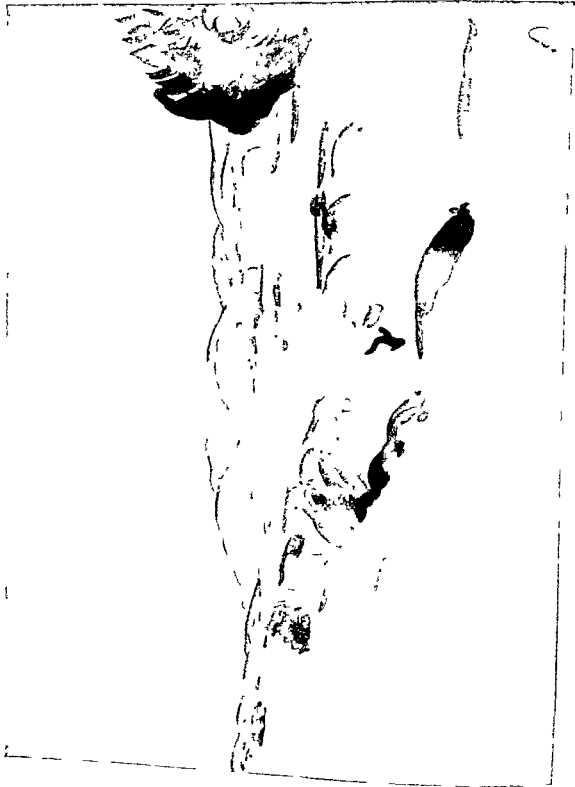


André Derain: Waldbrand bei Rom 1909.

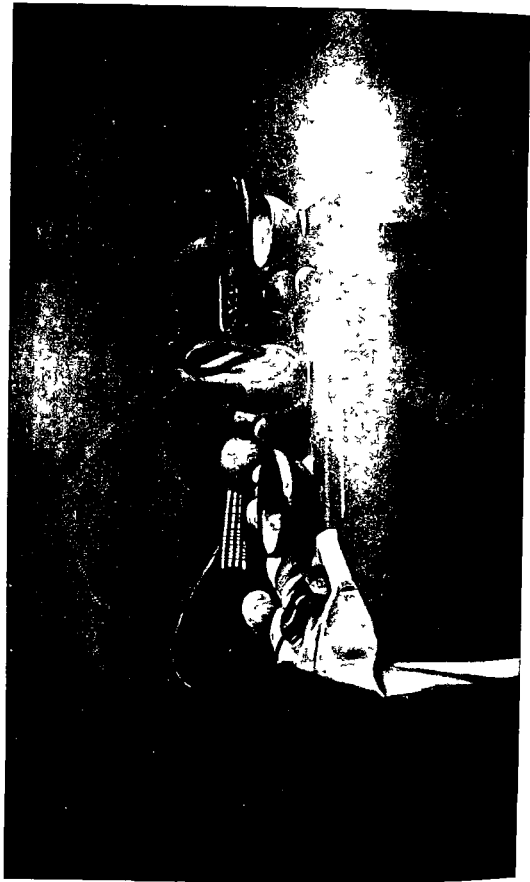








André Derain · Landschaft · Gouache



Andre Derain Der Tisch 1922



Andre Derain Kruernde I igur 1907





Maurice de Vlaminck Portr it eines Herrn 1925



Maurice de Vlaminck Selbstbildnis 1912

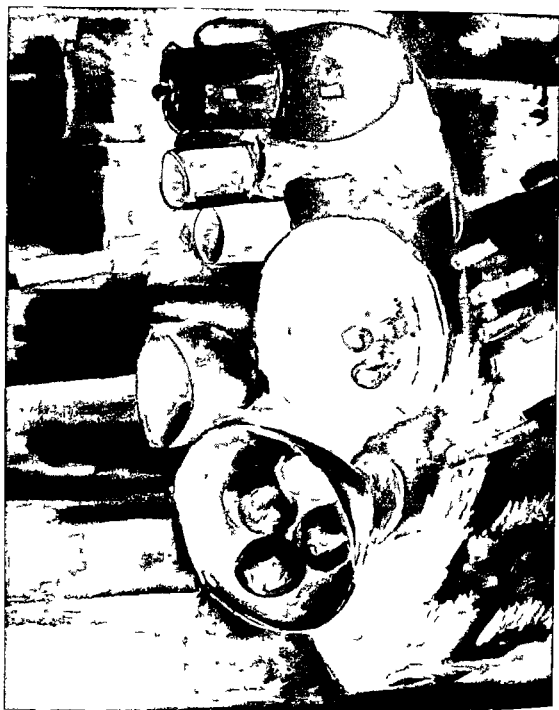




Maurice de Vlaminck - Portrait eines Herrn 1925

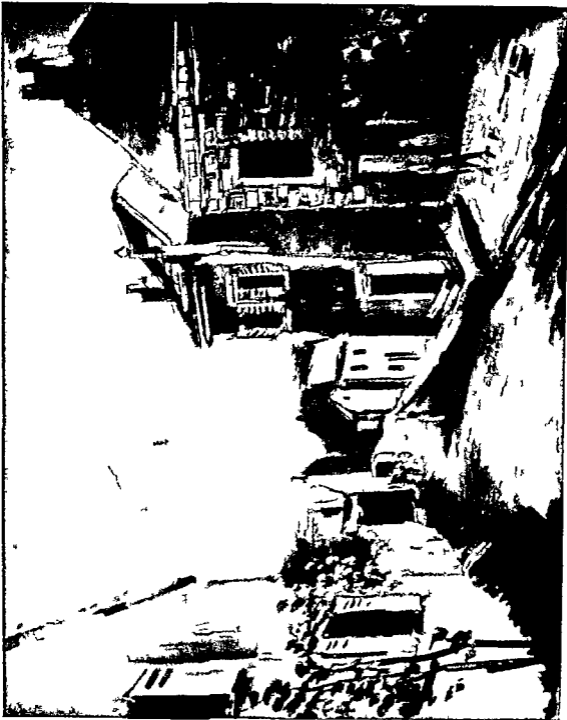


Maurice de Vlaminck - Selbstbildnis 1912



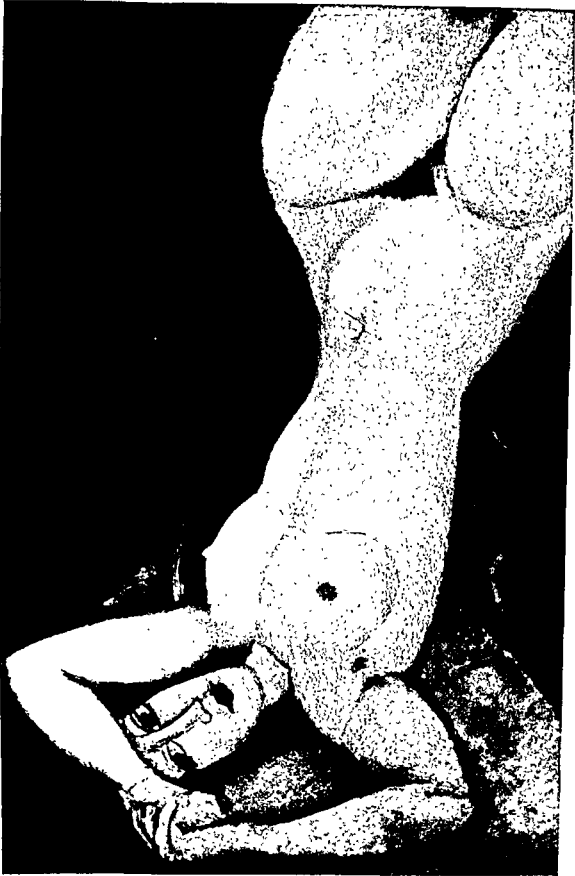






Viaminci Vorort





Amedeo Modigliani · Torsos · 1911-12

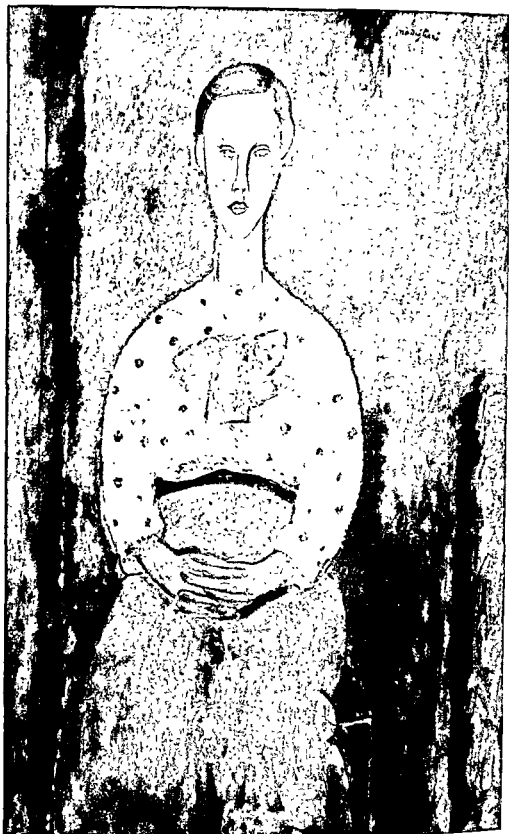


Amedeo Modigliani Skulptur





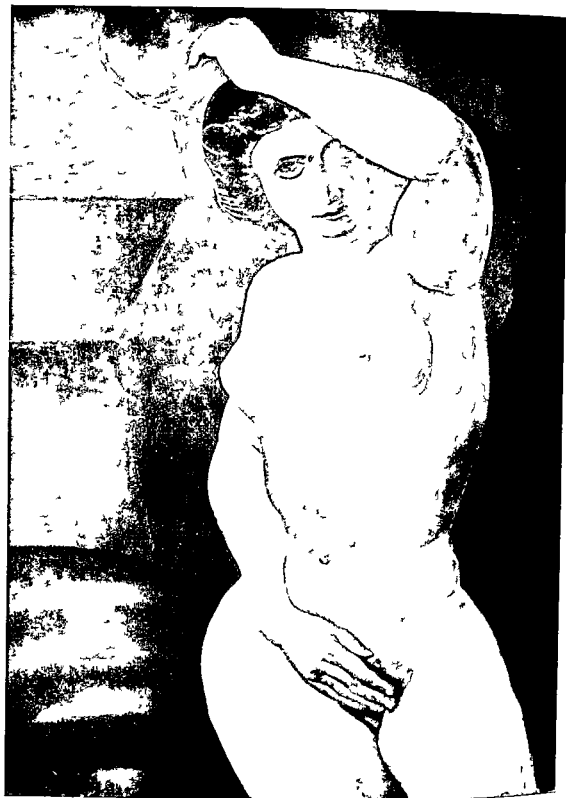
Amedeo Modigliani Akt



Amedeo Modigliani: Junges Mädchen



Amedeo Modigliani Die hutsche Wirtschafterin







Moise Kislung Landschaft bei Bandoi 1020



Moise Kislung Der Spaziergang 1921



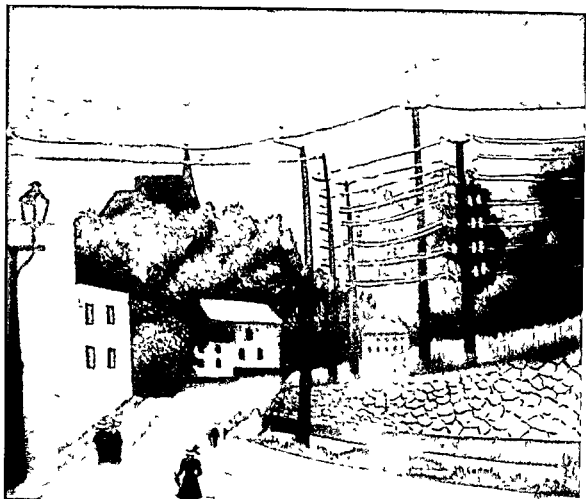
Moïse Kisling Stilleben 1921



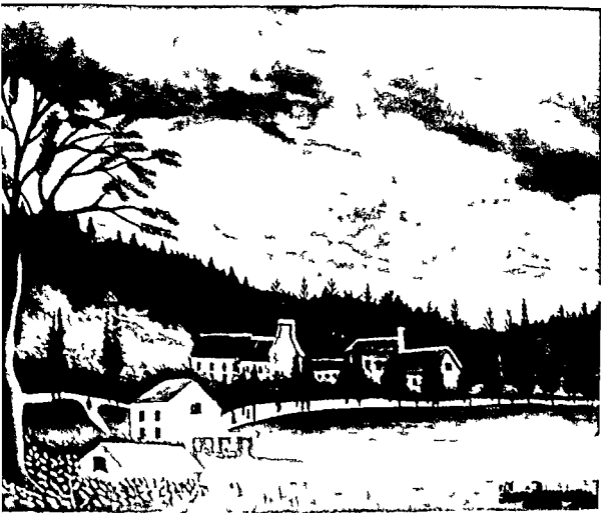
Henri Rousseau Selbstbildnis mit Lampe



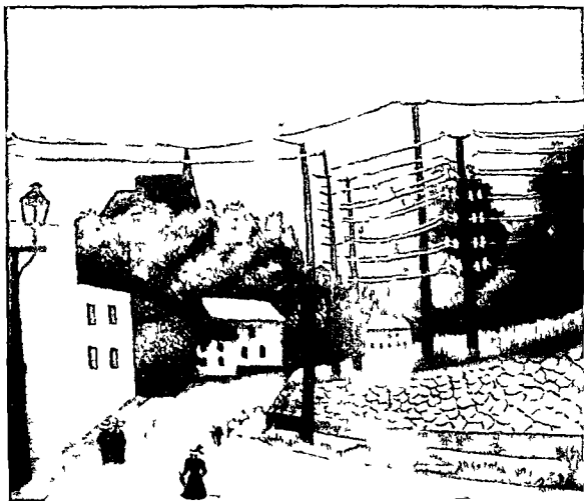
Henri Rousseau Julia die erste Frau des Kunstlers 1890



Henri Rousseau Malakoff 1890



Henri Rousseau Blick auf Gentilly



Henri Rousseau Markoff 1890



Henri Rousseau Blick auf Gentilly



Henri Rousseau Die Hochzeit



Henri Rousseau Der Dichter Apollinaire und die Muse



Henri Rousseau Die Hochzeit



Henri Rousseau Der Dichter Apollinaire und die Muse





Henri Rousseau Die Löwenmählezeit 1904



Henri Rousseau Der Schlangenbeschwörer 1907



Henri Rousseau Urwaldstimmung 1909



Henri Rousseau Selbstbildnis



Georges Rouault: Porträt. 1911



Georges Rouault : Zirkus. 1906



Georges Rouault - Die Heims Olymp 3



Georges Rouault Die Kreuzigung Christi



Georges Rouault Der gekreuzigte Christus Studie



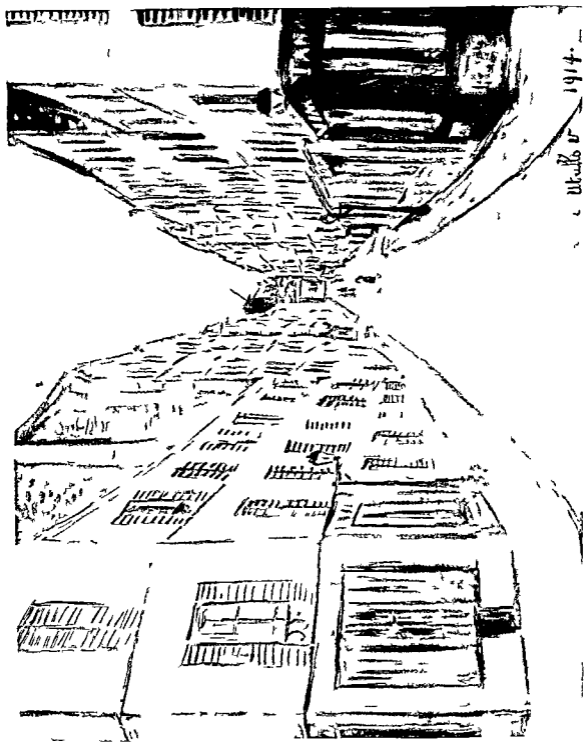
Georges Rouault Die Auferstehung



Georges Rouault Zirkusn adcl en

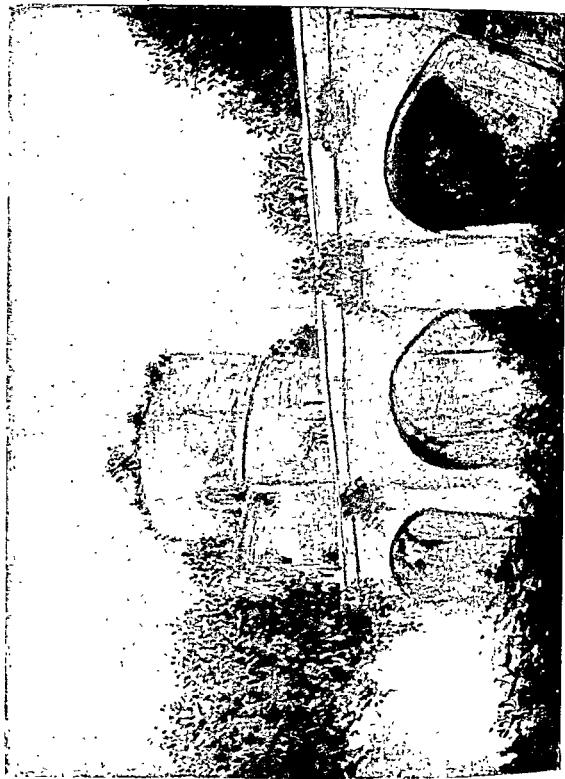


C. S. R. with Dr. V. R. R.

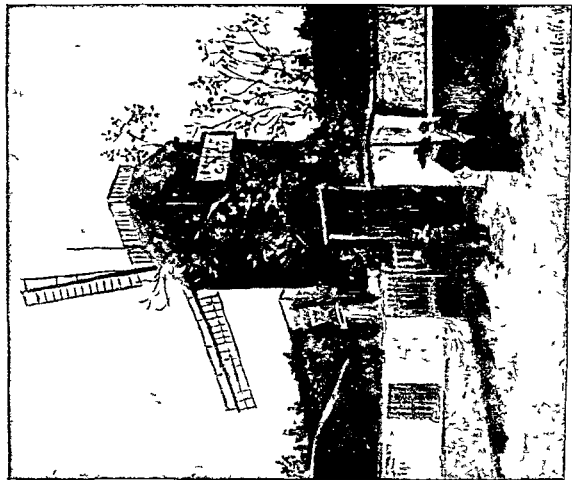
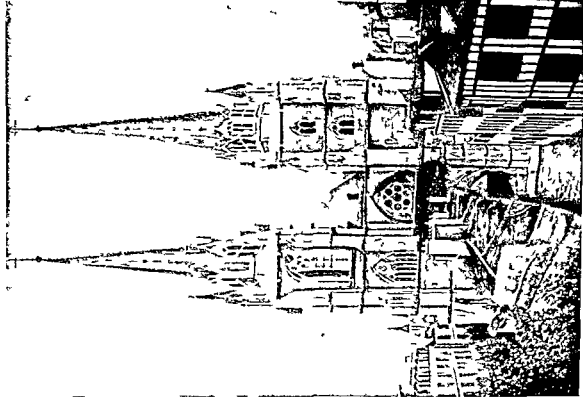


1914

utab v



Maurice Utrillo: Der Aquadukt

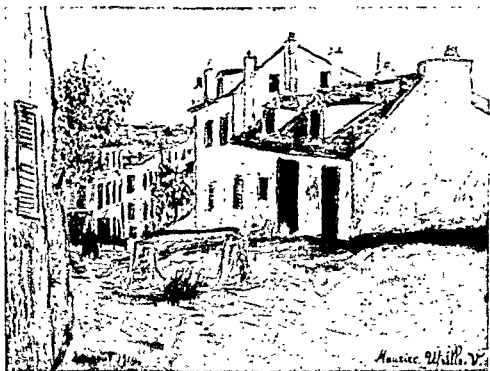




Maurice Utrillo (oben) Saint Aignan in Chartres (unten) Straße in Sannois



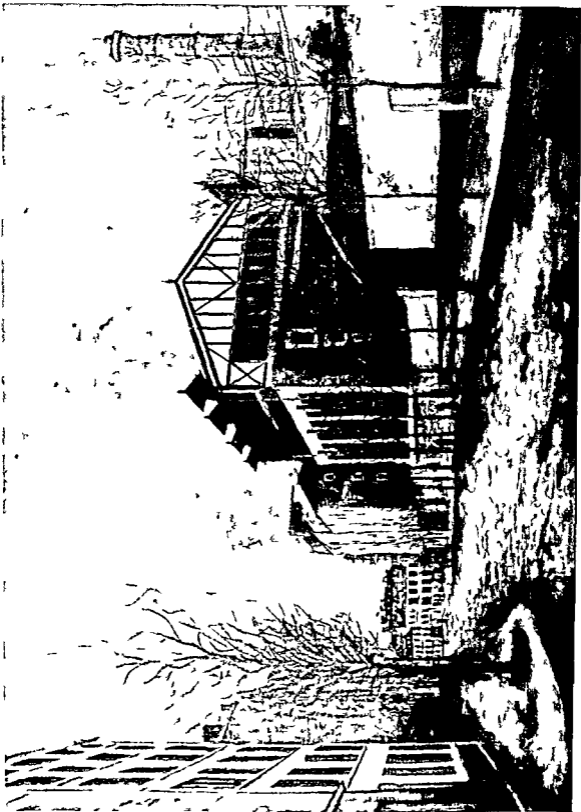
Maurice Utrillo Die Kathedrale Notre Dame in Paris

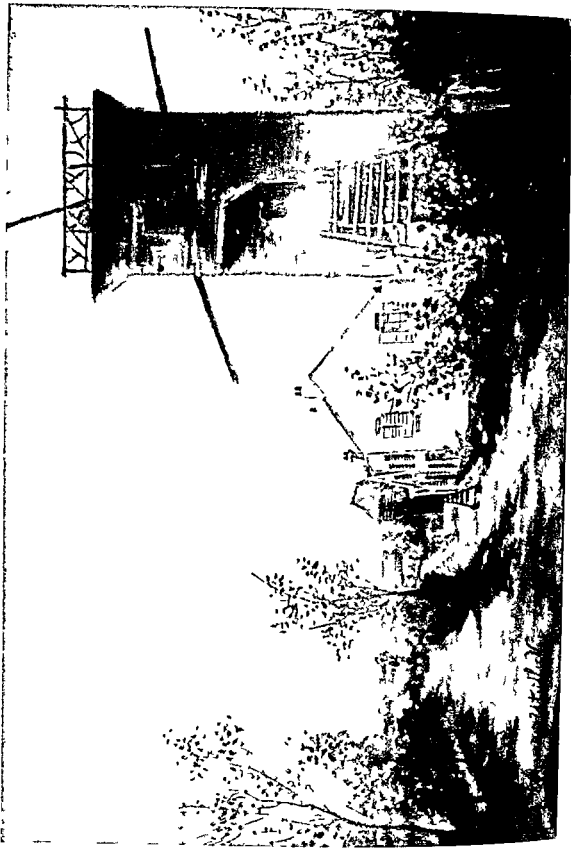


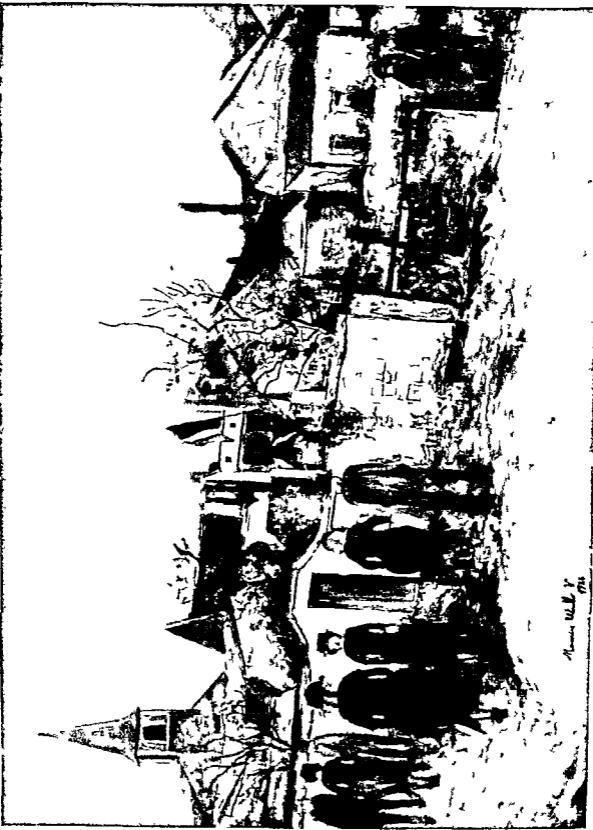
Maurice Utrillo:(oben) Montmartre. 1914; (unten) Villiers le Bel



Maurice Utrillo (oben) Das Geburtshaus Napoleons in Ajaccio 1917
(unten) Place d'Armes in Oran 1912







Maxwell 1914



Pablo Picasso Die Absinthtrinkerin 1903



Pablo Picasso Frauenbildnis 1903



Pablo Picasso Die Harlekin 1905



Pablo Picasso Die Büglerin 1903



Pablo Picasso o Pierrot 1906



Pablo Picasso Zwei Akte 1907/08



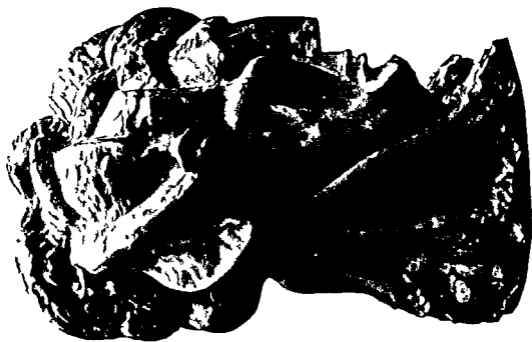
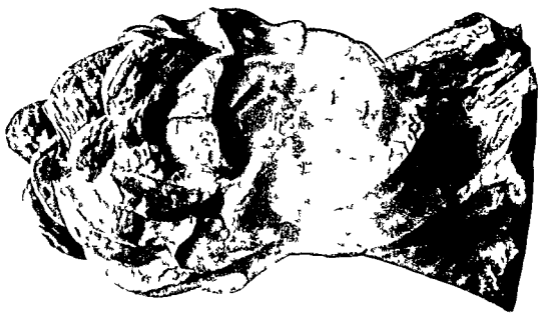
Pablo Picasso Frau mit Birnen 1909

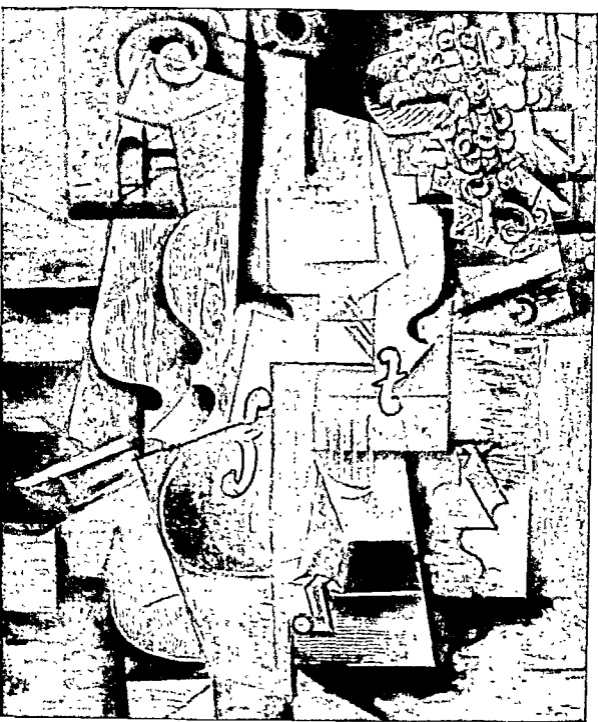


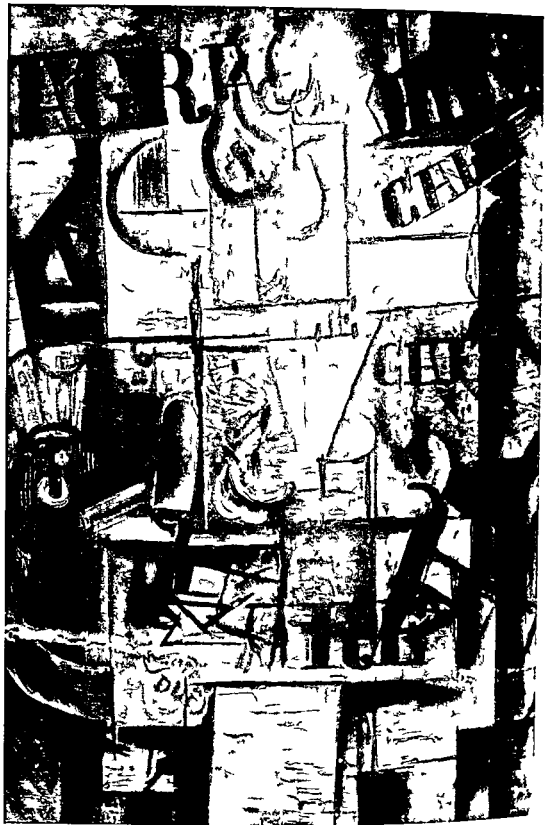
Pablo Picasso Bildnis einer Frau 1909



Pablo Picasso Frau mit Laute 1910



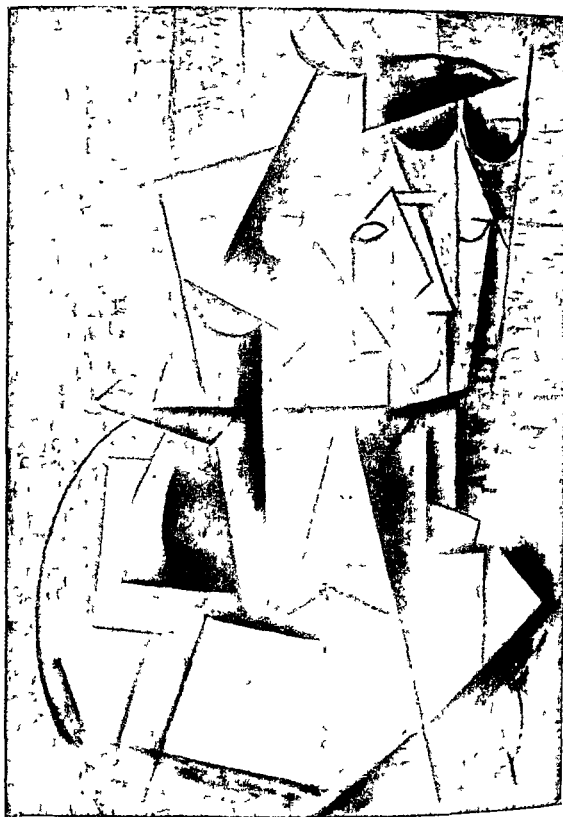




Pablo Picasso Der blaue Laden 1912



Pablo Picasso Der Dichter 1912



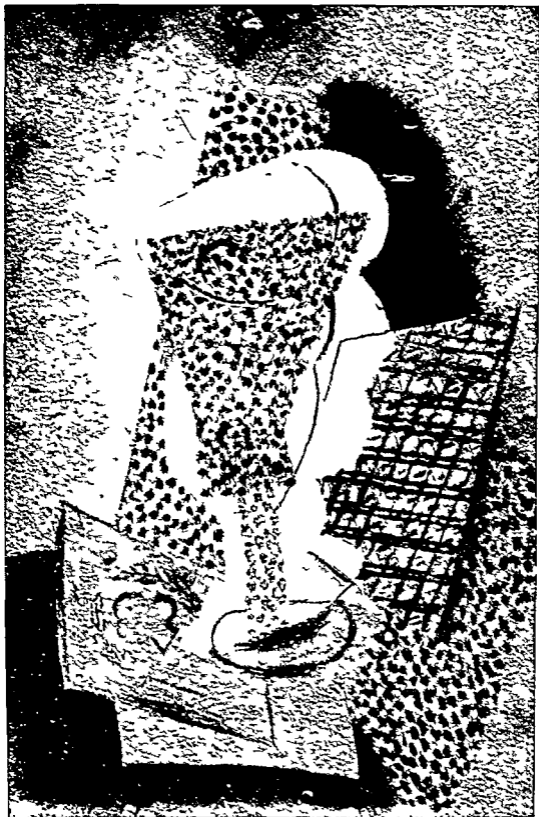
Pablo Picasso Die Arleslerin 1913



Pablo Picasso: Der Student. Öl und Papier. 1914



Pablo Picasso Das Absintglas Bemalte Bronze 1914



Pablo Picasso *Das Absinthglas* 1914



Pablo Picasso Bildnis der Frau des Künstlers (unvollendet) 1917/18

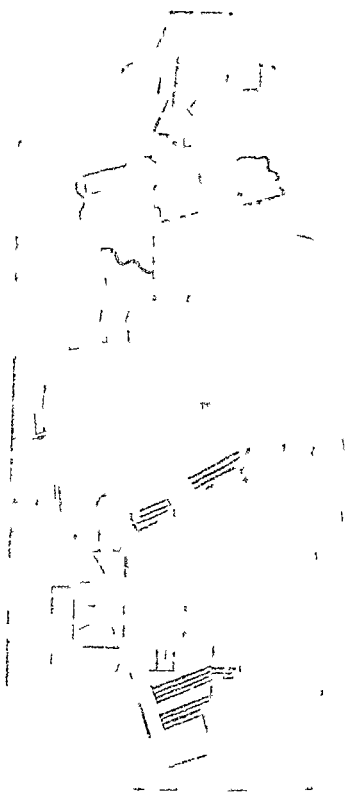


Pablo Picasso Harlekin mit Gitarre 1918

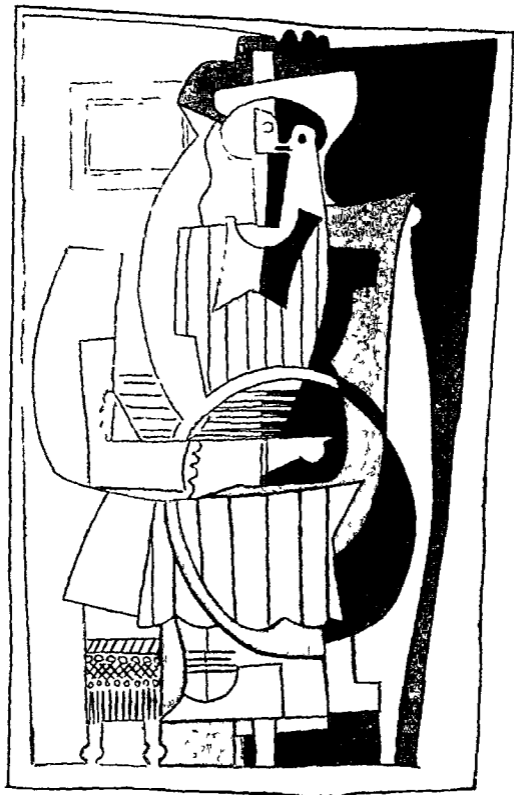


Pablo Picasso. Harlekin mit Gitarre. 1918



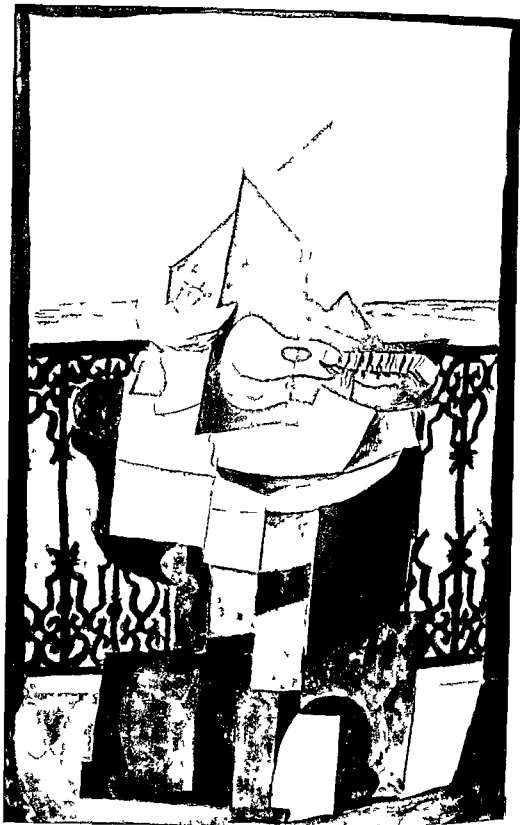


H r l J u n G r e





Pablo Picasso Saugende Bleistiftzeichnung 1919



Pablo Picasso Der Tisch auf dem Ballon 1919



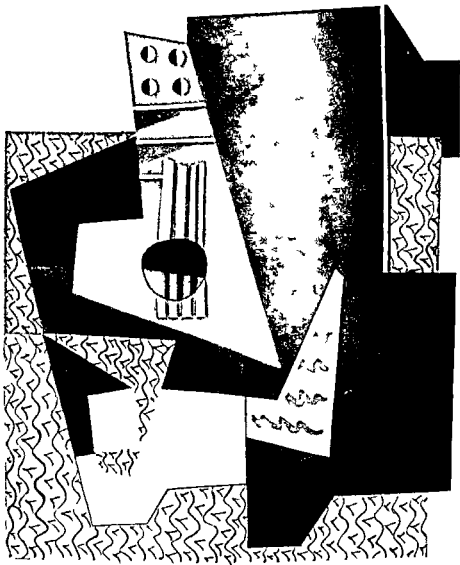
Pablo Picasso Der Tisch vor dem Balkon 1919



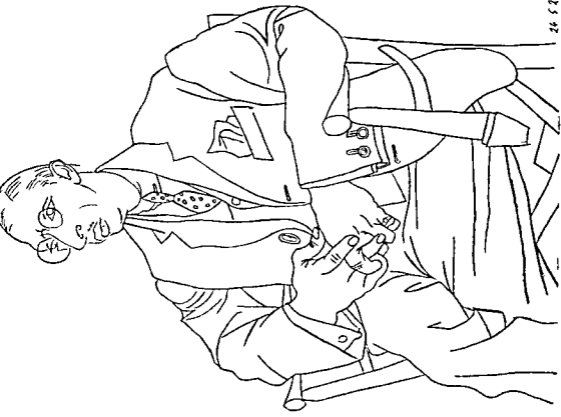
Pablo Picasso: Landschaft. 1919



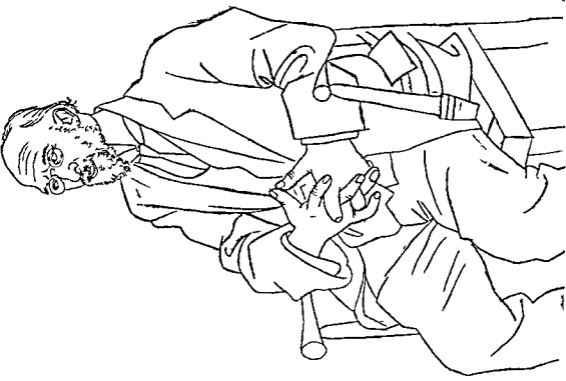
Pablo Picasso: Stilleben. 1919



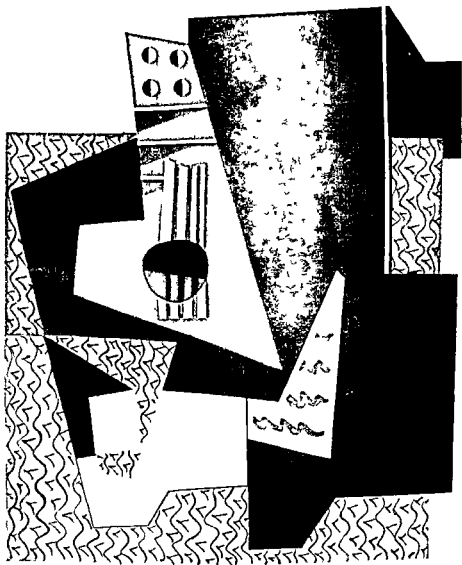
Pablo P. casso Gitarre 1920



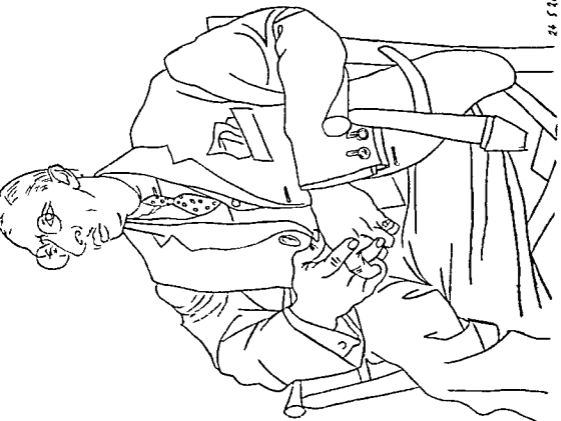
Pablo Picasso Bildnis Strawinsky Zeichnung 1920



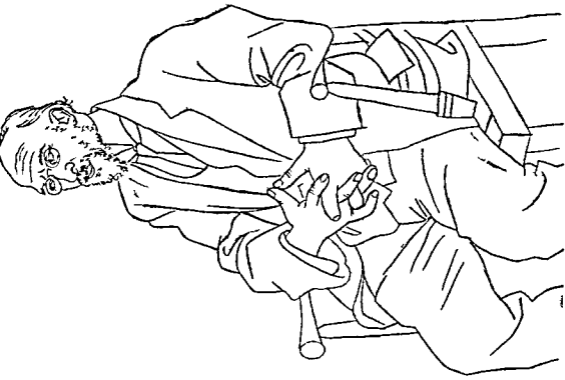
Pablo Picasso Bildnis Eric Satie Zeichnung 1920



Pablo Picasso Gitarre 1920



Pablo Pic 1880 Bildnis Stravinsky Zeichnung 1920



Pablo Pic 1920 Bildnis Fric Satie Zeichnung 1920



Pablo Picasso Frauen 1920/21



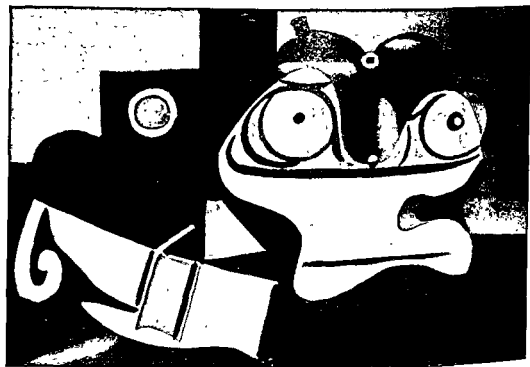
Pablo Picasso: Frau, FüÙe abtrocknend. 1920



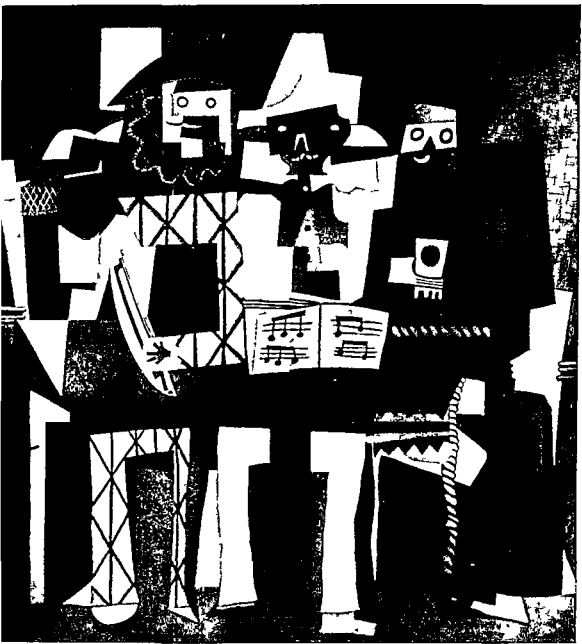
Pablo Picasso Stilleben Federzeichnung 1920



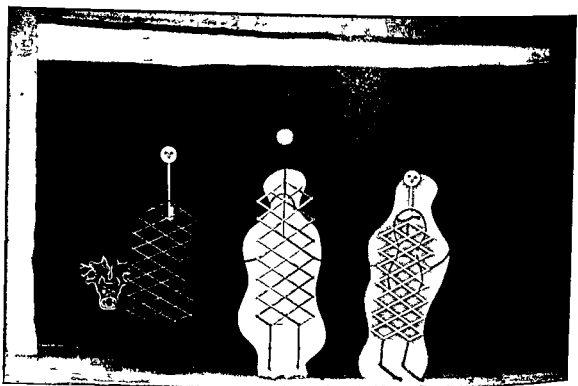
Pablo Picasso Stilleben 1924



Pablo Picasso: Stilleben. 1923 und 1924



Pablo Picasso Karneval



Pablo Picasso Szenenbilder zu Eric Saties Ballett „Mercury“



Georges Braque Olbaum 1907



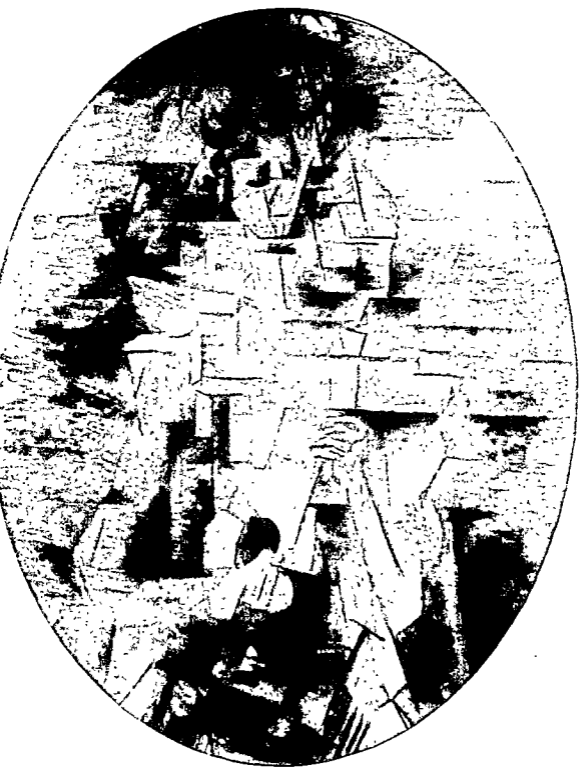
Georges Braque Flasche und Krug 1907



Georges Braque Der Viadukt von l'Estaque 1908



Georges Braque Der Hafen 1909



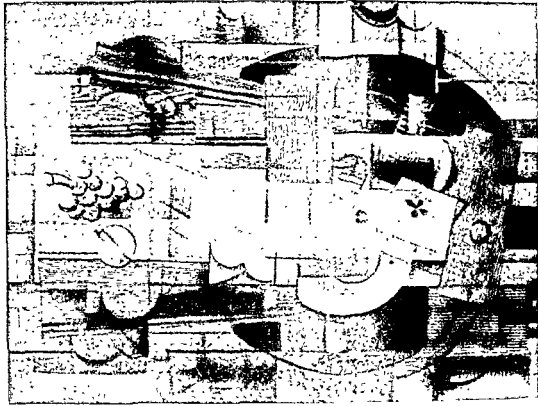
Georges Braque: Bildnis. 1911



Georges Braque Der Hafen 1909



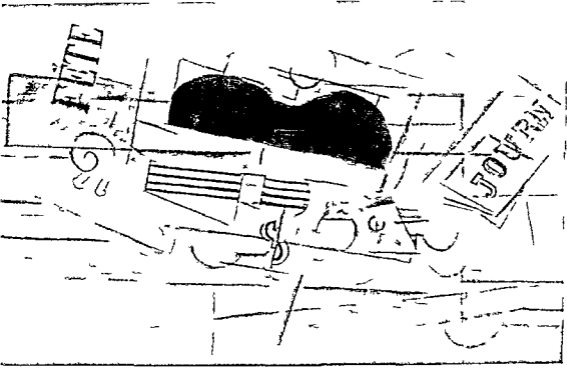
Georges Braque L'idée 1911



Georges Braque: Fruchtschale und Karten. 1913



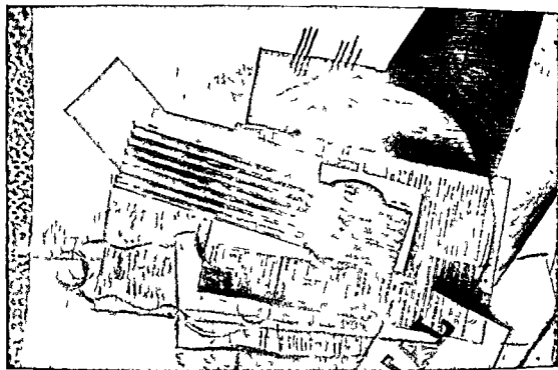
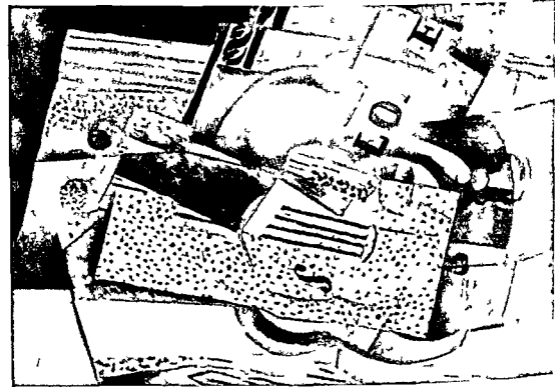
Georges Braque: Frauentorso. 1910

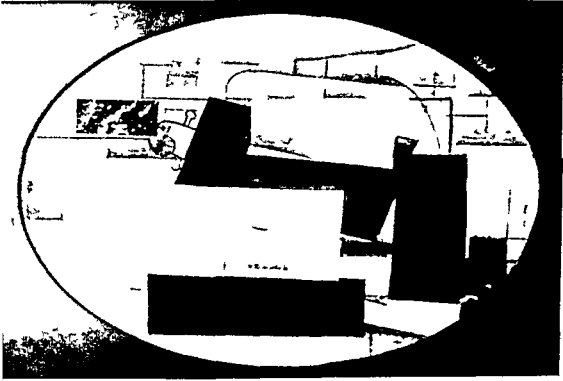


Georges Brque Violine 1911

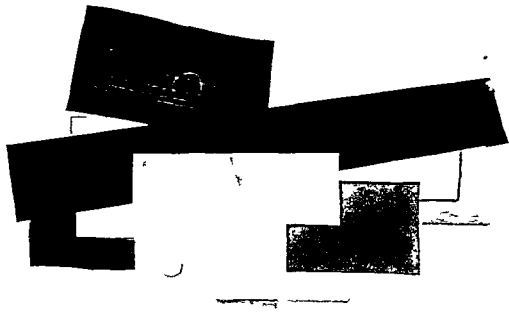


Georges Brque Fruchtstube und Glas 1913





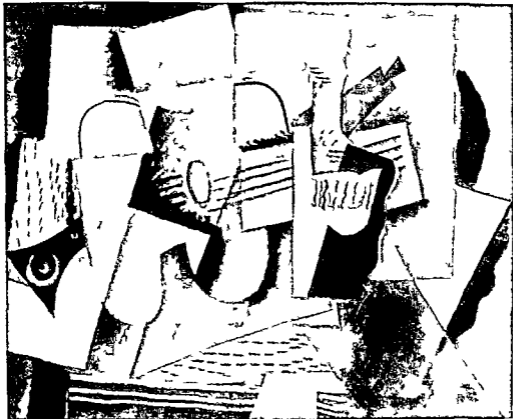
Georges Braque Violine und Glas 1914



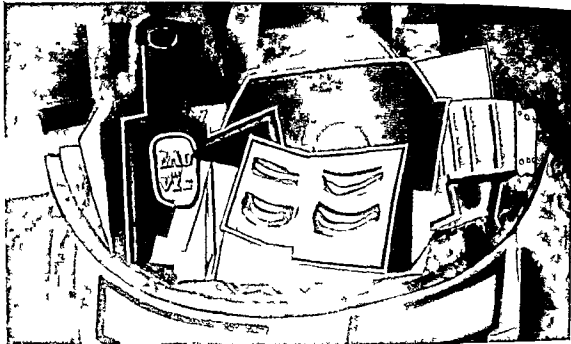
Georges Braque Violine Gelebtes Papier 1914



Georges Braque Gitarre und Rumflasche 1918



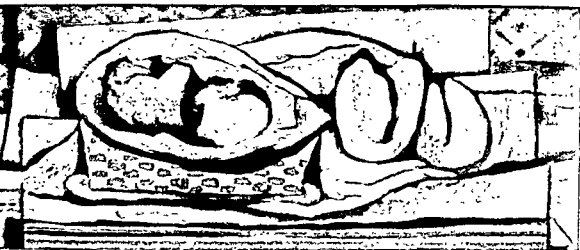
Georges Braque (oben) Tisch 1918 (unten) Glas und Karte 1918



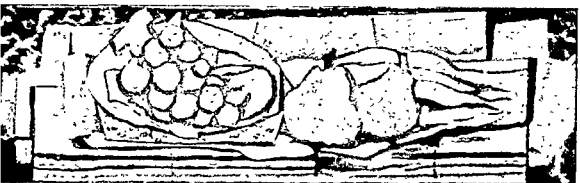
Georges Braque Die Br n 1 flasele 1919



Georges Braque Frauenakt Skulptur 1919



Georges Braque: Stilleben. 1921



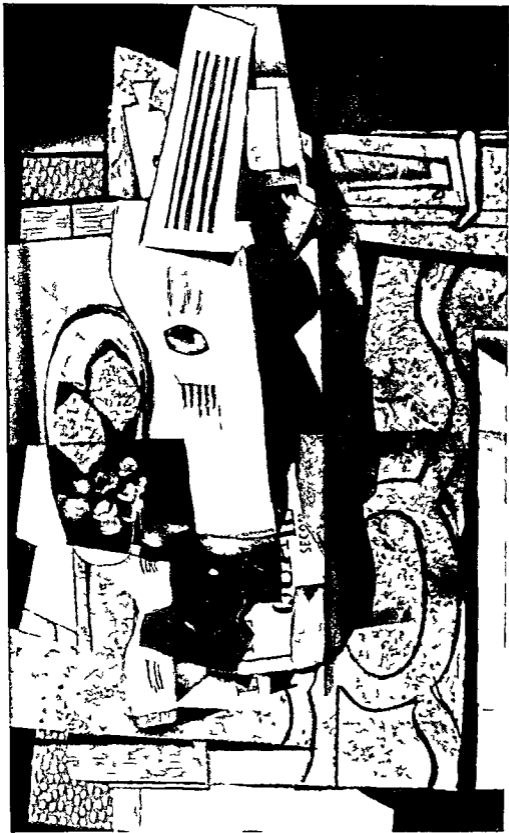
Georges Braque: Stilleben. 1921



Georges Braque: Stilleben. 1921



Georges Braque Violone und Pfeife 1921



Georges Braque Der Kamm 1922



Georges Braque: Der Kamin. 1922

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

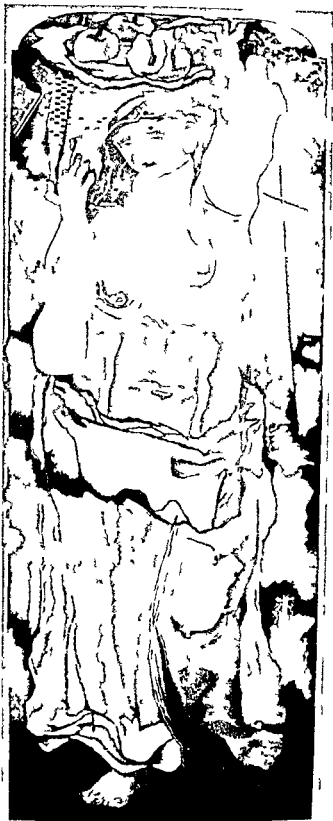
98

99

100



Georges Braque Stillleben 1924



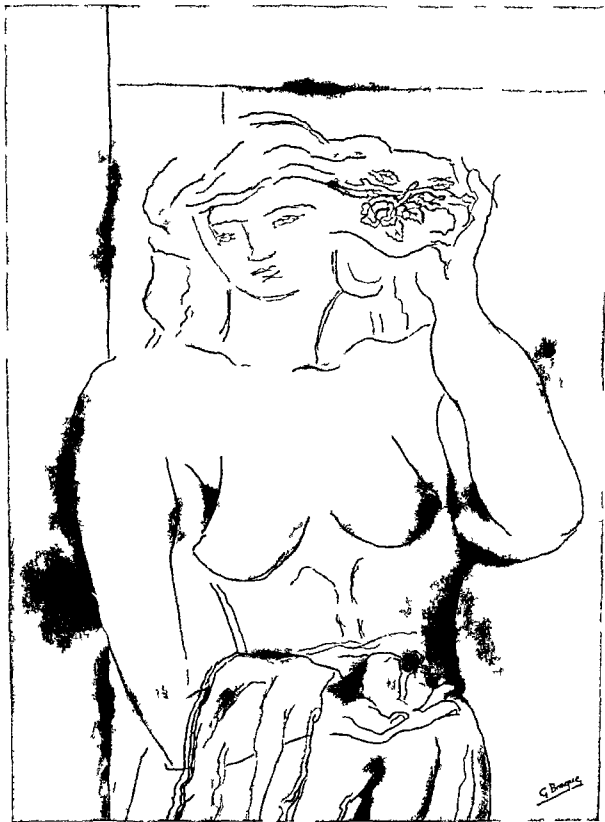
Georges Braque Fruchtkorbträgerin 1922



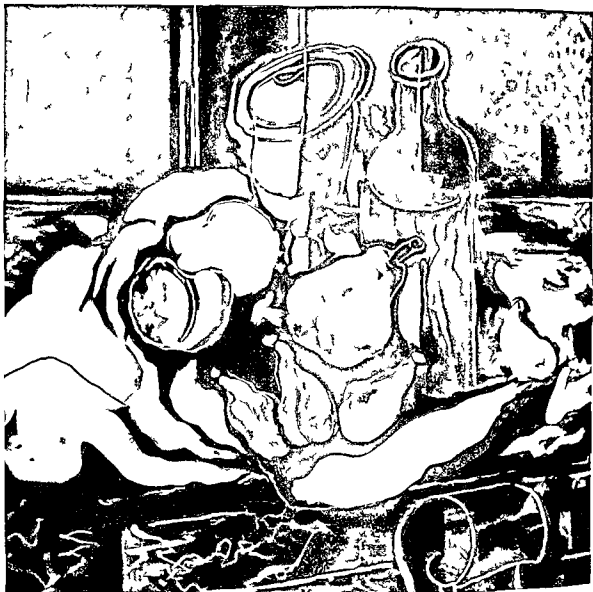
Georges Braque: Fruchtkorbträgerin. 1924



Georges Braque I ruen o f 1924



Georges Braque Halbakt 1974



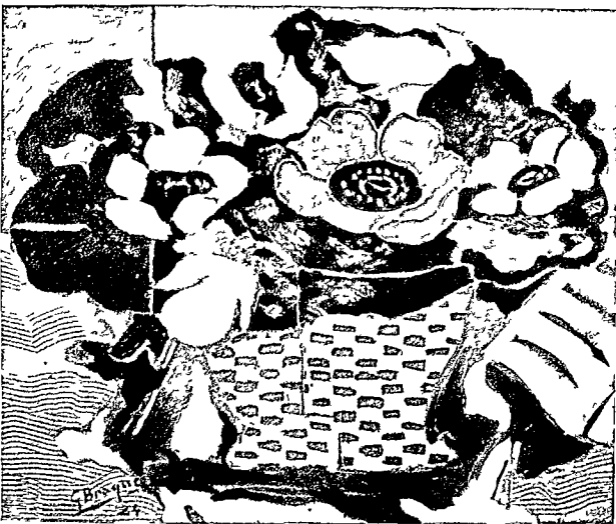
Georges Braque Stilleben 1924



Georges Braque Blumen 1924



Georges Braque Stilleben 1924



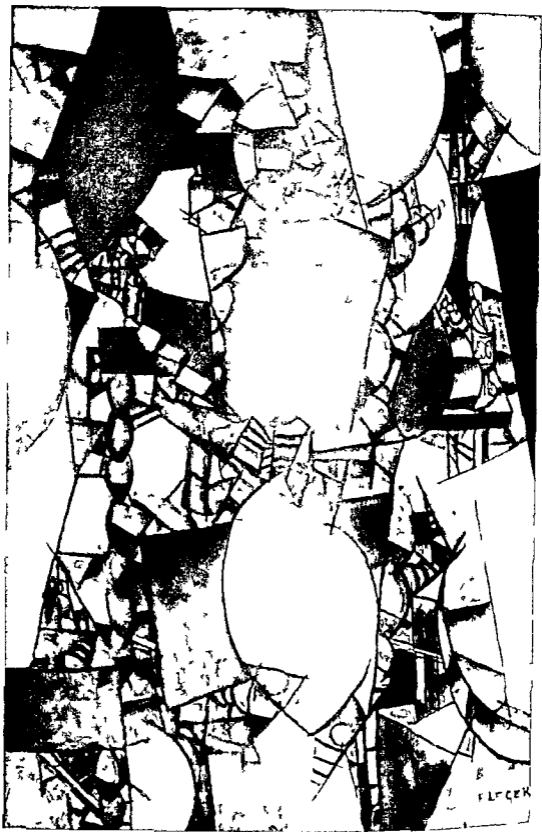
Georges Braque Blumen 1924



Fernand Leger Die Dame in Blau 1912



Fernand Leger Der Raucher 1917



Fernand Leger Die Dame in Blau 1912



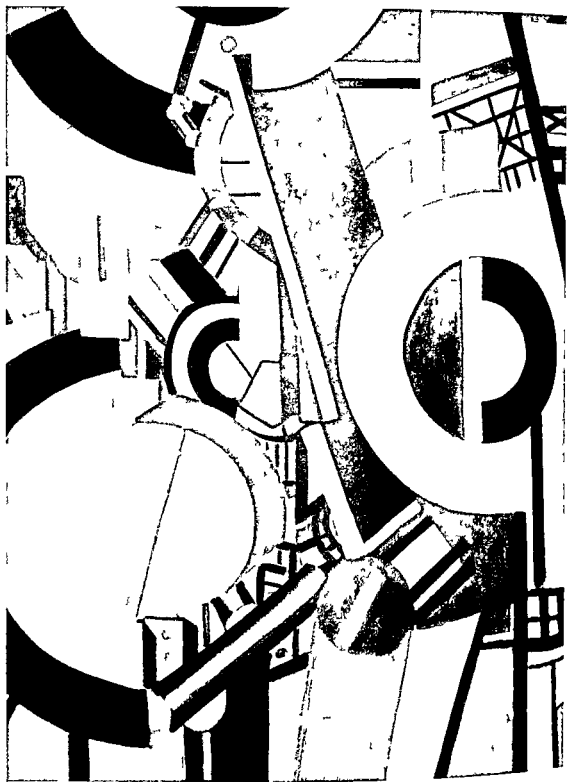
Fernand Leger Dr Raucher 1917



Fernand Léger Kartenspiel 1917



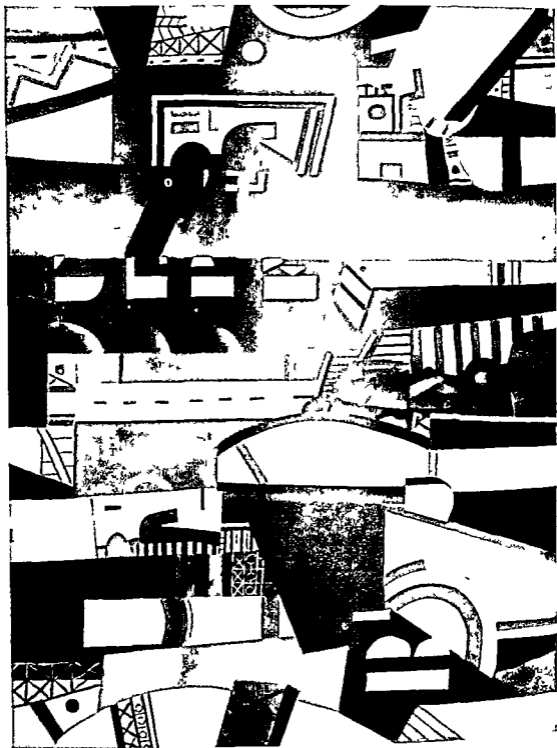
Fernand Léger Der Dampfer 1918

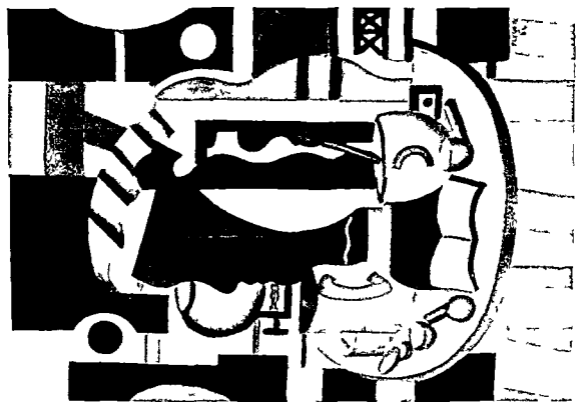
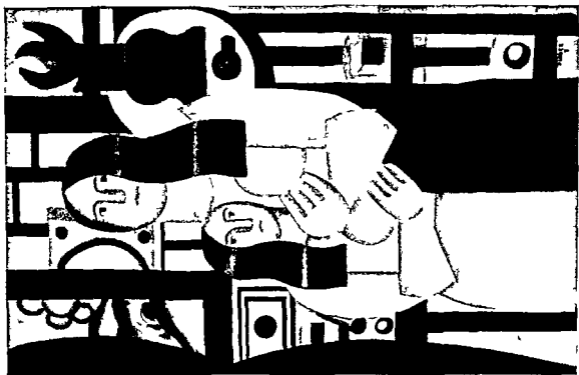


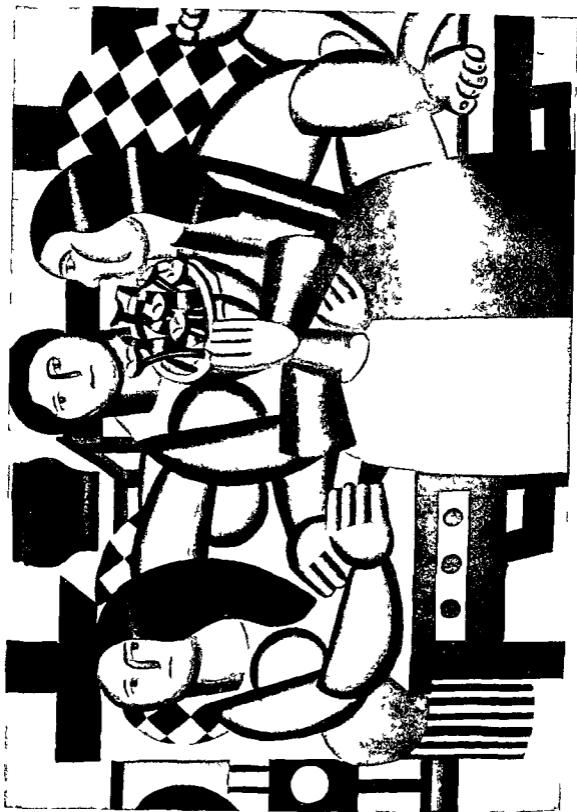
Fernand Leger Die Scheiben (Fragment) 1919

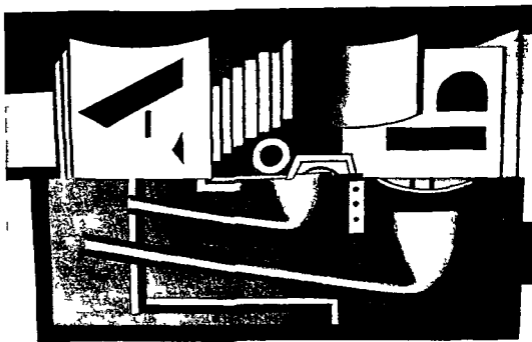
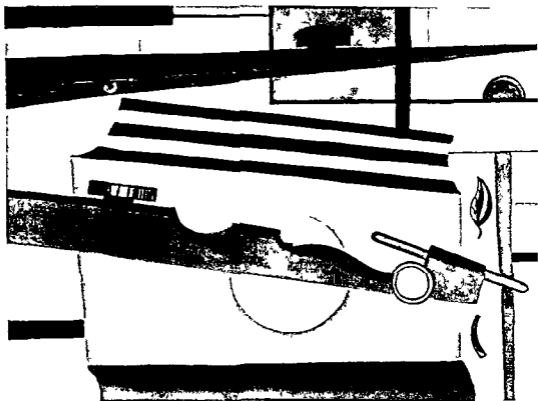


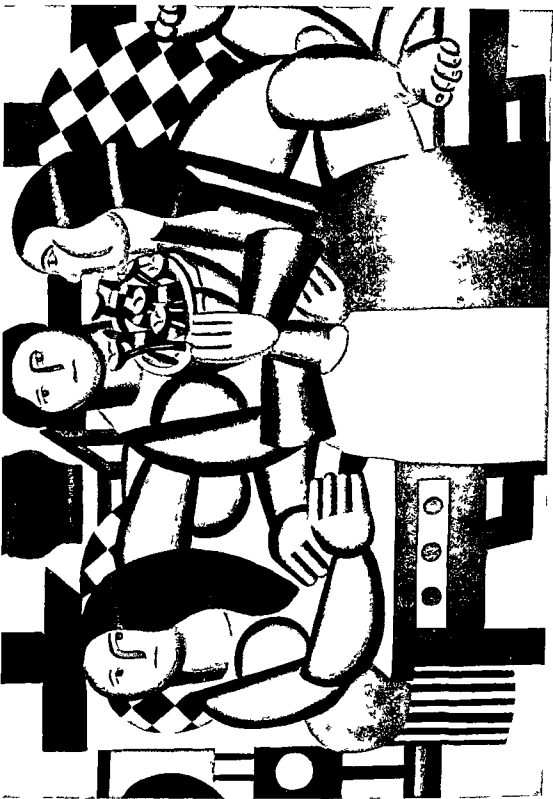
Fernand Leger Das Frühstück (linke Hälfte) 1921



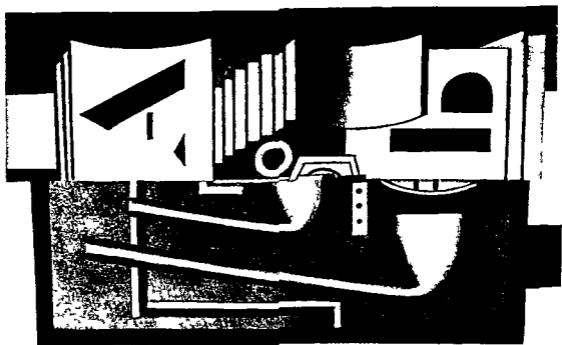
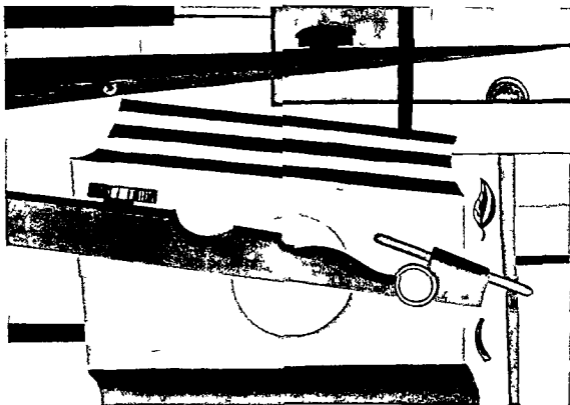


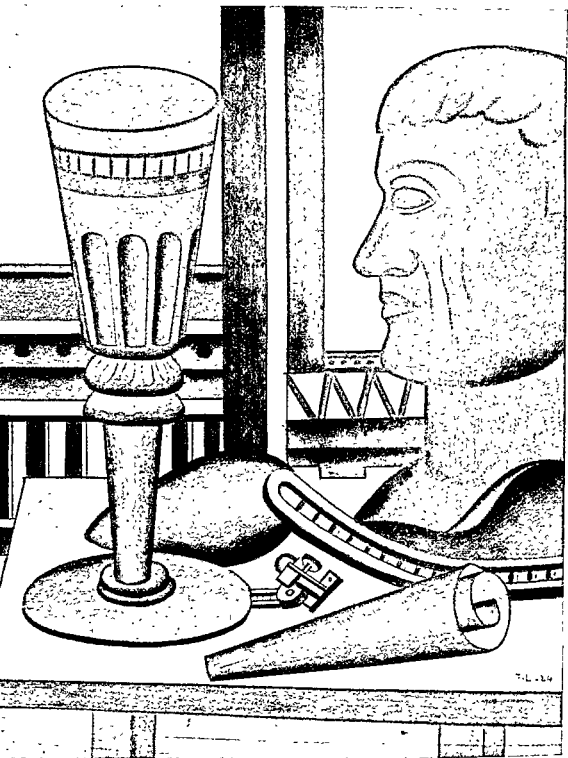






Fernand Léger Drei Frauen 1922

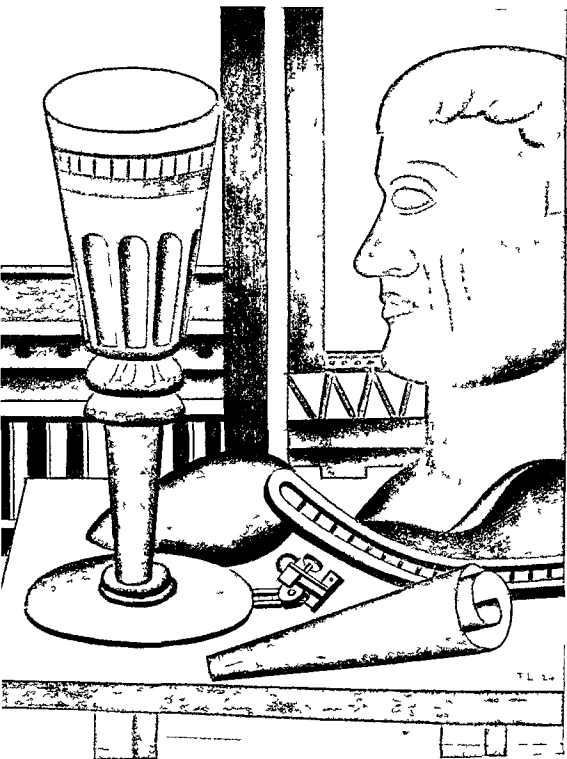




Fernand Léger: Stilleben. Getönte Zeichnung. 1924



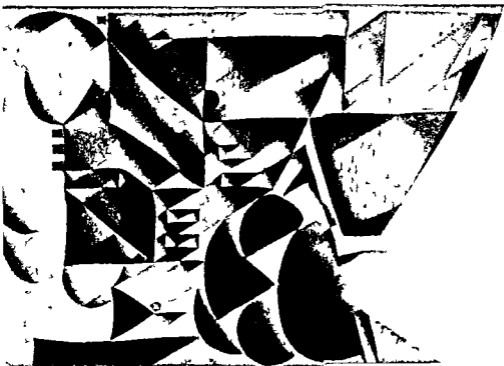
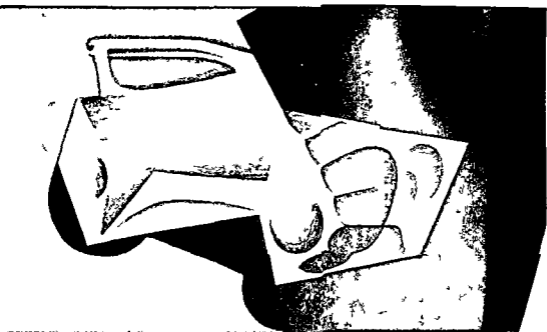
Juan Gris Bildnis Picasso 1911

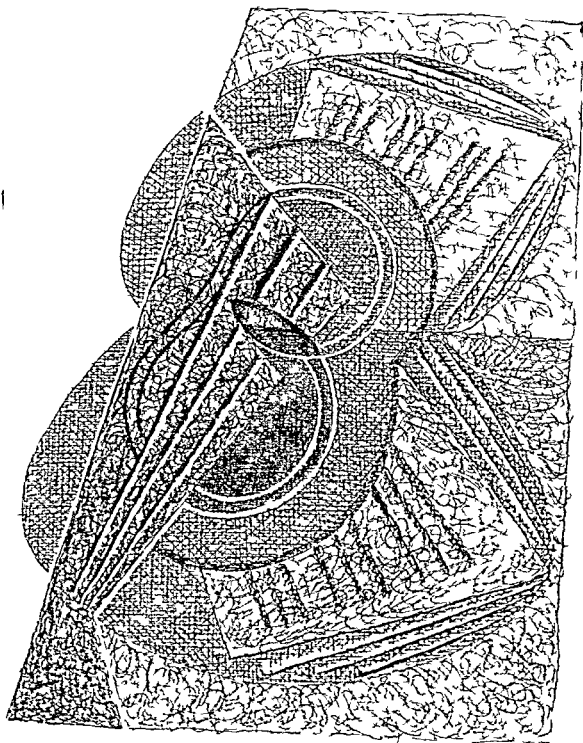


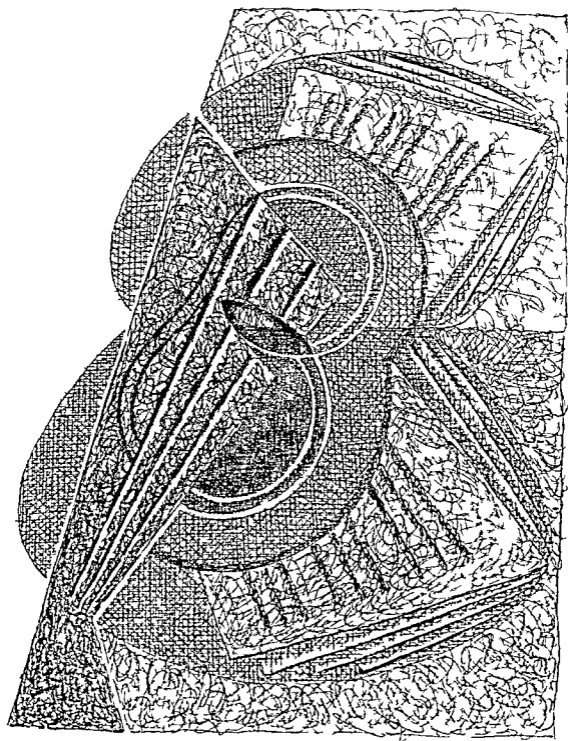
Fernand Leger Stilleben Getonte Zeichnung 1924

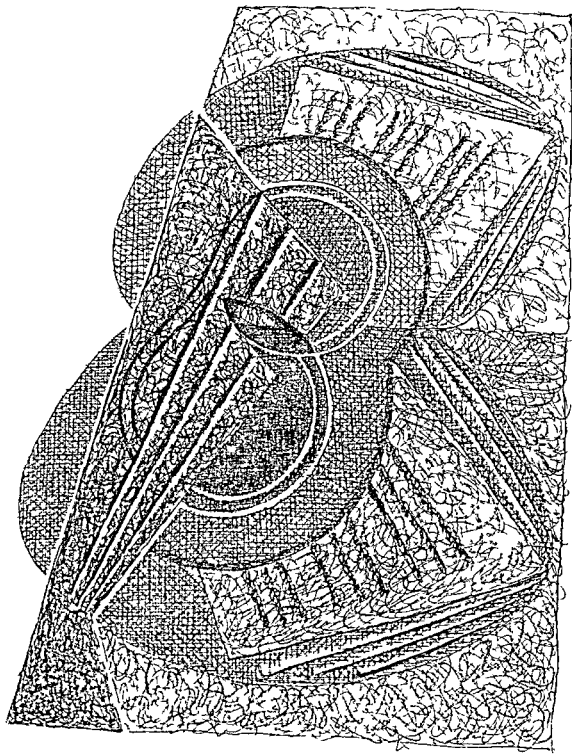


Juan Gris *Bildnis Picasso* 1911









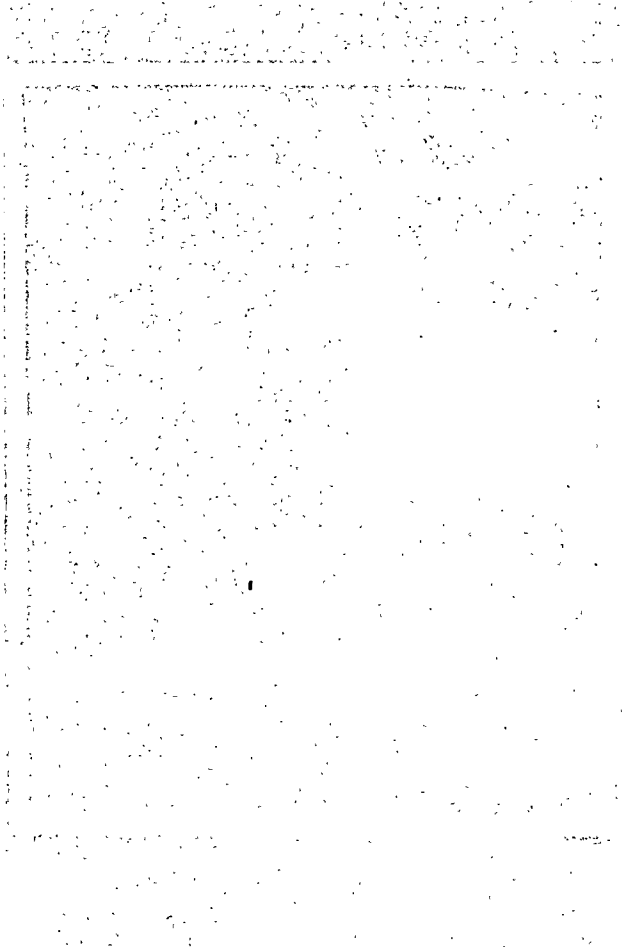


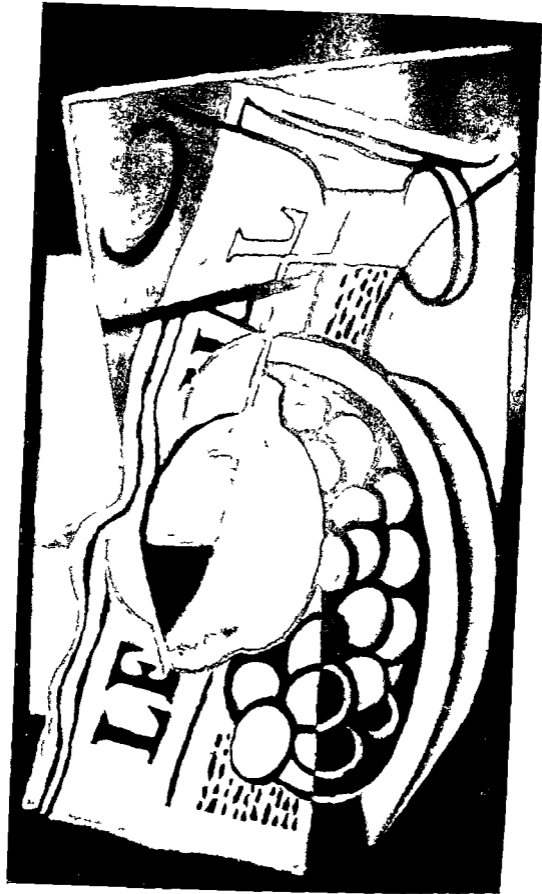
Juan Gris Stilleben 1913



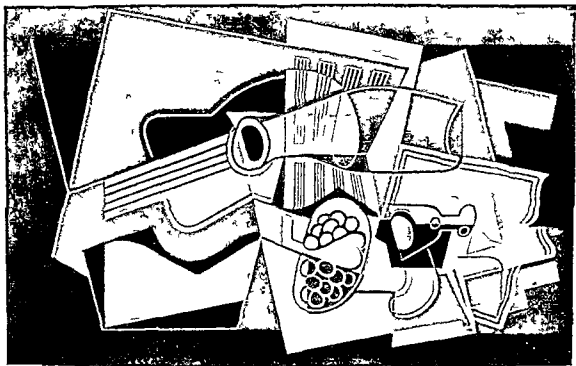
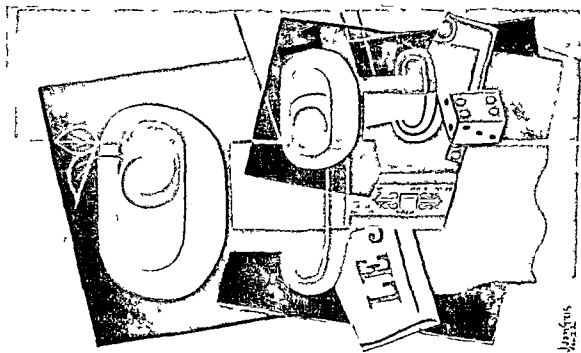


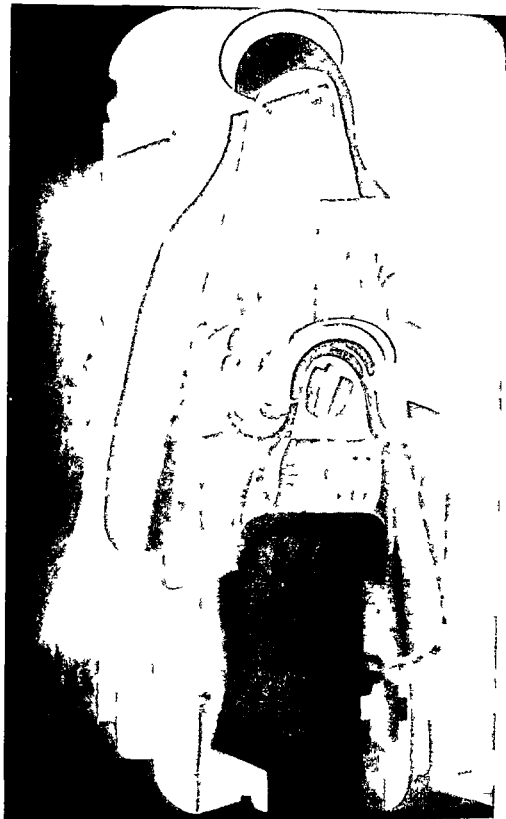
Juan Gris Die Zitrone 1922



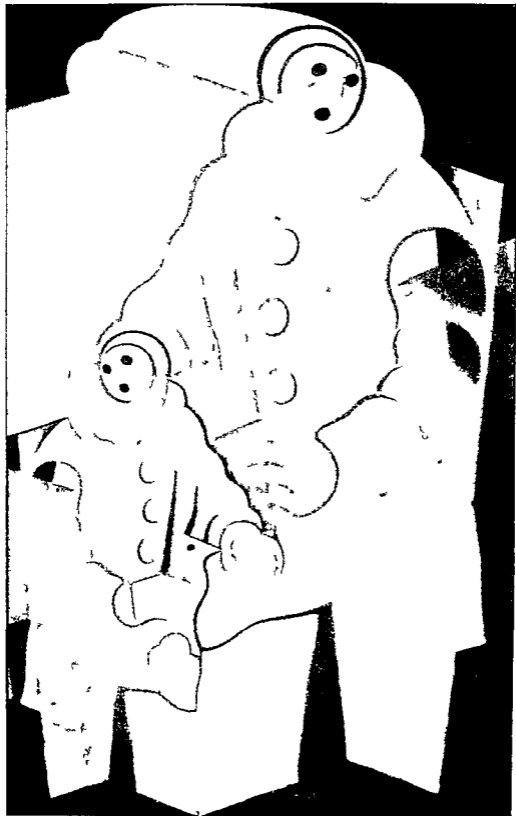


Juan Gris Die Zitrone 1922



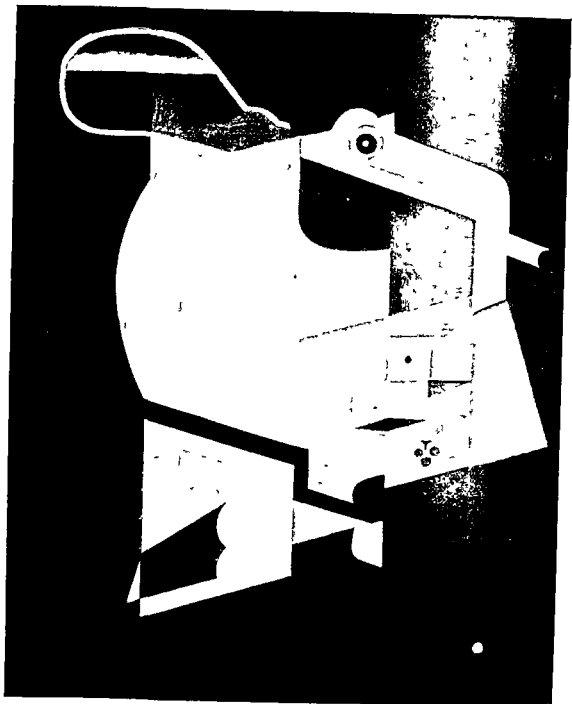


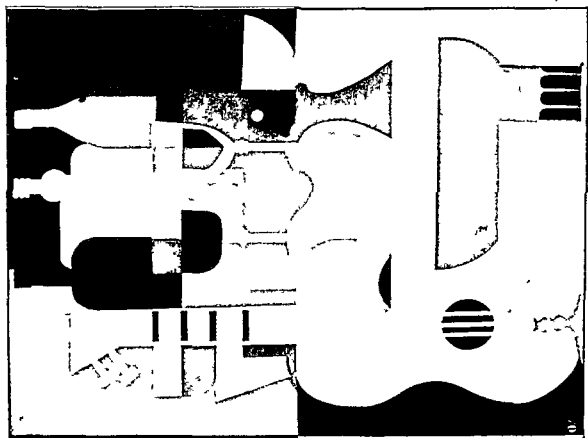
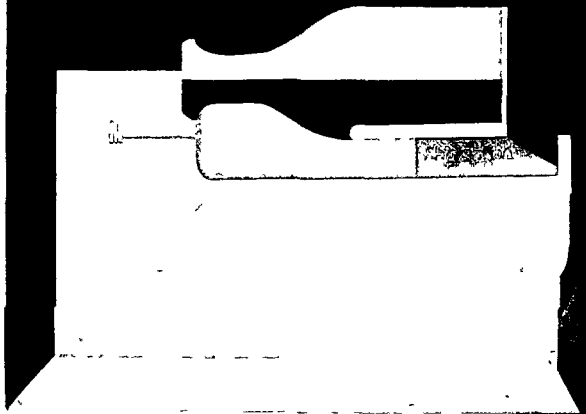
JUAN GRIS Die Nonne 1922



Juan Gris Die beiden Pierrots 1922









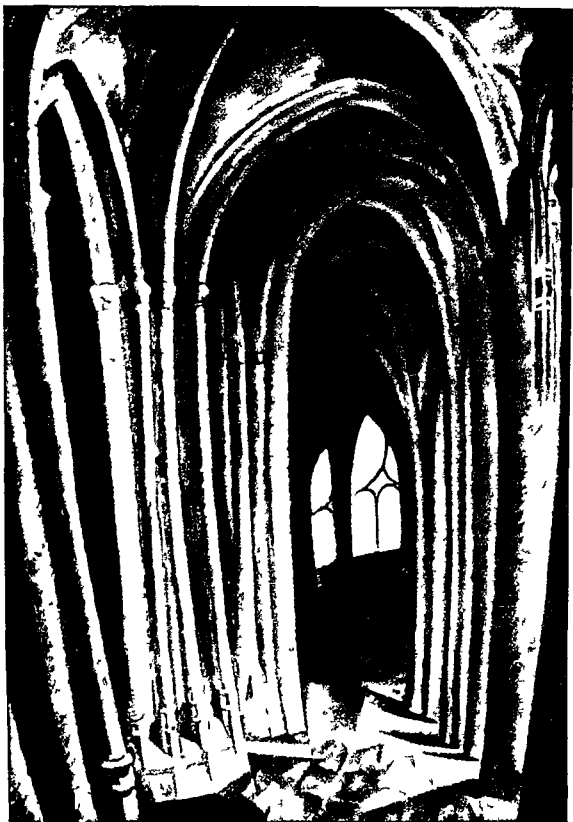
Marie Laurencin Dame auf dem Balkon 1922



Marie Laurecin Die Freundinnen 1917



Robert Delaunay: Der Eiffelturm. 1911

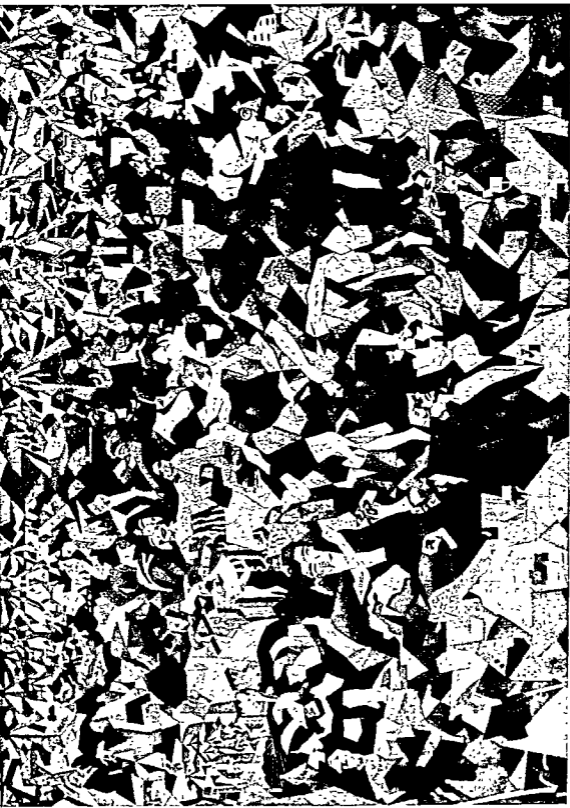


Robert Delaunay Saint Severin 1909



Robert Delaunay Le Mange électrique 1922





Gino de Severini: Pan-Pan im Monaco



Gino de Severini Der musizierende Pierrot 1922



Gino de Severini Stilleben mit Fruchtschale 1920



Gino de Severini Der musizierende Pierrot 1922

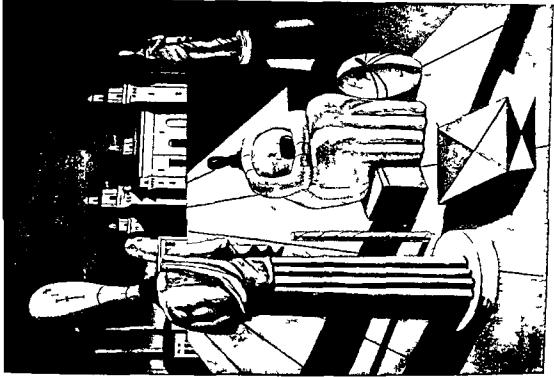




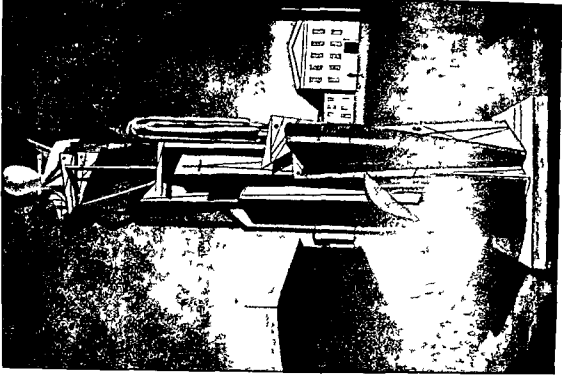




Carlo Carra Stilleben 1914



Giorgio de Chirico Die gängigsten Musen



Giorgio de Chirico Der große Metaphysiker



Giorgio de Chirico · Der verlorene Sohn 1919



Giorgio de Chr

pelportrat



Giorgio de Chirico Doppelporträt 1919



Emil Nolde Holzfigur 1914



Emil Nolde. Pfingstfest.



Emil Nolde Die klugen und torichten Jungfrauen 1910



Emil Nolde Maria aegyptiaca (Mittelb. Id)





Emil Nolde Das Meer 1915



Emil Nolde Vor Abend 1916



Emil Nolde Slowenen 1911



Emil Nolde König Salomo und seine Frauen



I mil Nolde Bruder und Schwester 1918

Emil Nolde.



Emil Nolde: Künstlerinnen. 1918



Emil Nolde: Masken. 1920



Emil Nolde Verlorenes Paradies 1921





Ernel Heckel L egende 1909



Erich Heckel Mädchen mit der Laute 1912



Erich Heckel Holzfigur 1912



Erich Heckel Frauenkopf Radierung



Erich Heckel Clown und Puppe 1912



Erich Heckel Sitzender Mann 1913



Erich Heckel Roquairol 1917



12.11.2018







Max Pechstein Der Sohn des Künstlers 1917



Max Pechstein Madonna Glasfenster (Detail)



Max Pechstein Stilleben 1917





Max Pechstein Fischerboote



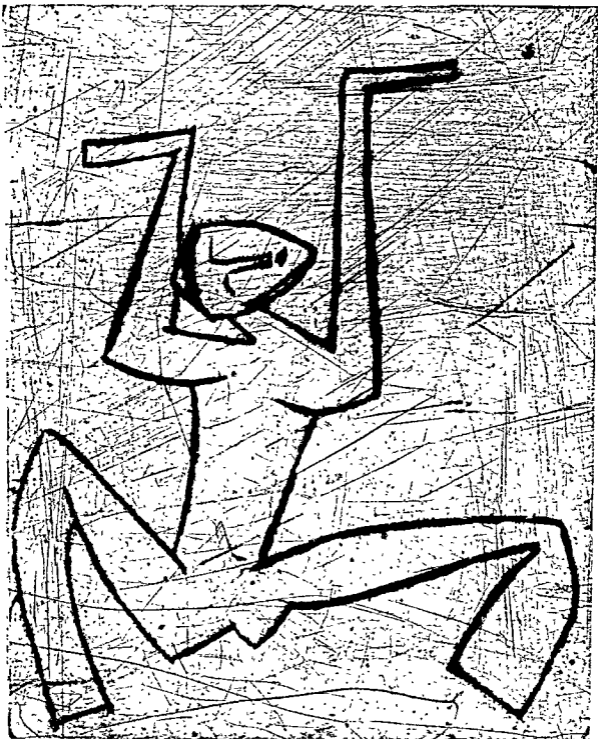
Max Pechstein Rechtes Seitenstück des Palau Triptychons 1917



Max Pechstein: Der Mond. Holzplastik. 1919



Karl Schmidt Rottluff Landschaft mit Baum 1913



Karl Schmidt-Rottluff: Gebärde. Radierung



Karl Schmidt Rottluff Roter Kopf Holzskulptur 1918



Karl Schmidt-Rottluff: Emybildnis. 1919



Karl Schmidt Rottluff Selbstbildnis Holzschnitt 1919



Karl Schmidt-Rottluff: Sommer am Meer. 1919





Karl Schmidt-Rottluff: Selbstbildnis. 1920



Karl Schmidt Rottluff Gespräch vom Tod 1920



Karl Schmidt Rottluff Aufgelender Mond 1920

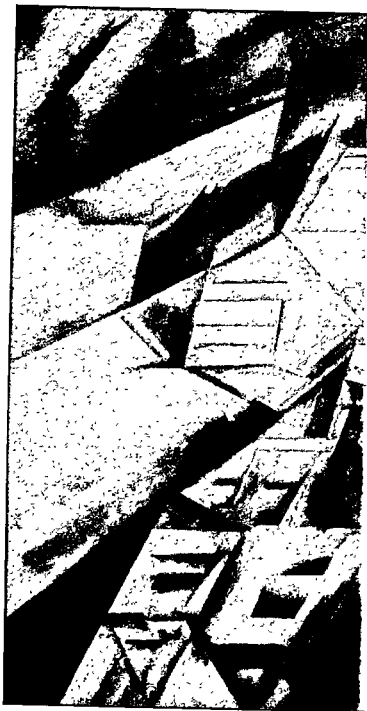


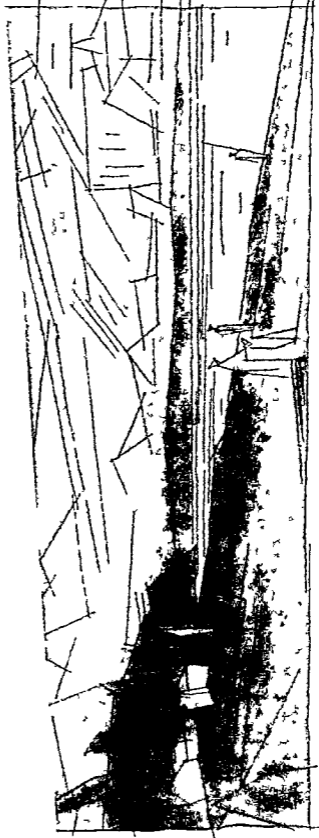
Karl Schmidt Rottluff Mädchen 1920

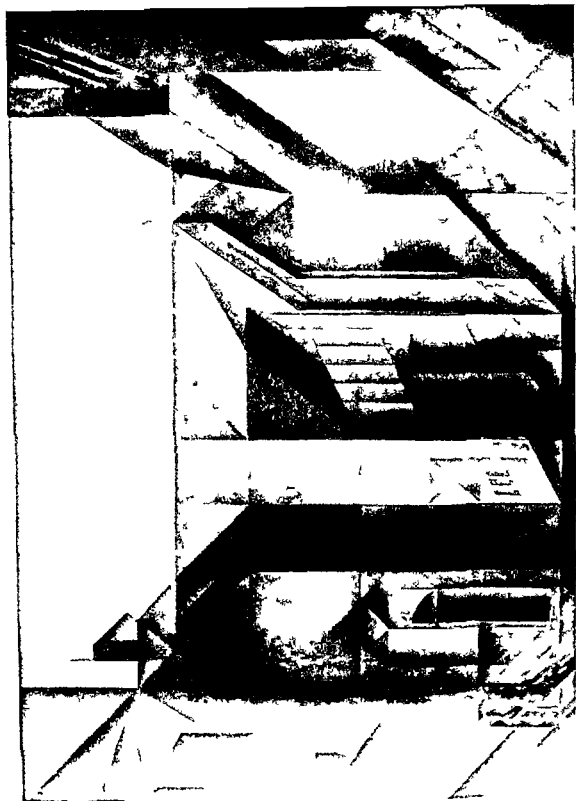




Lyonel Feininger Brücke III 1917





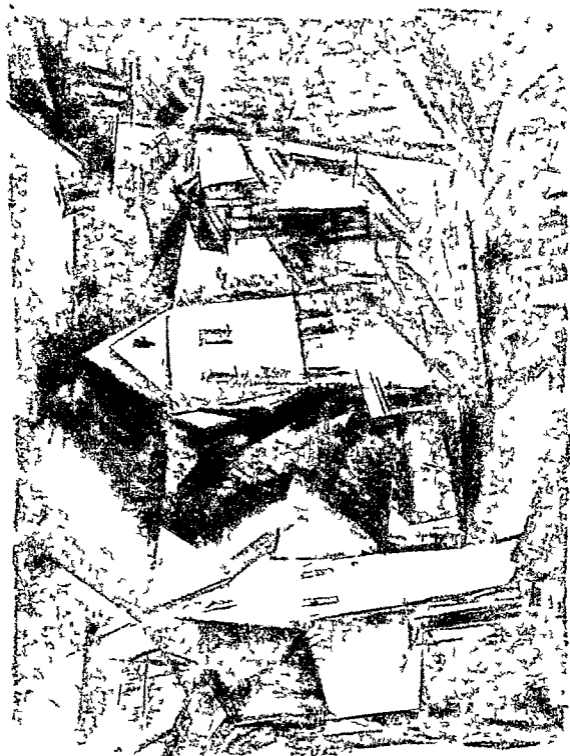


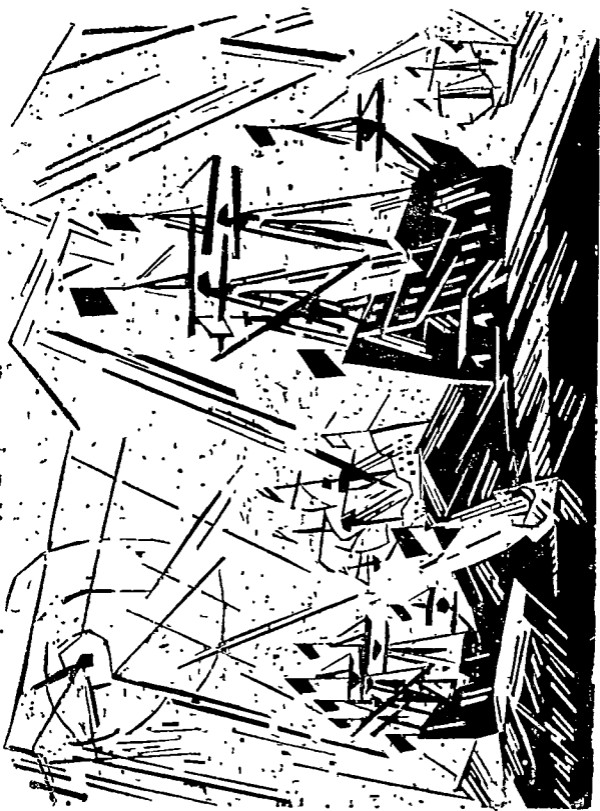


Lyonel Feininger Jesuiten III 1915



Lyonel Feininger: Häuser



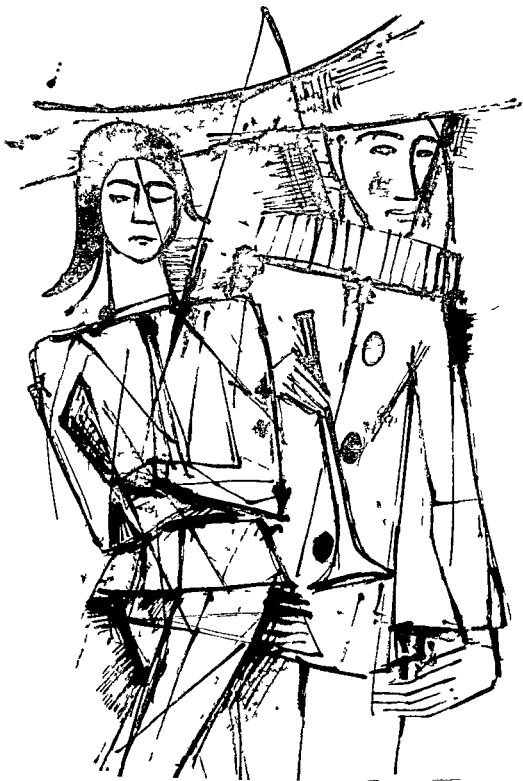




Carl Hofer Seefahrers Heimkehr 1922



Carl Hofer: Lots Töchter. 1923



Carl Hofer Karneval Lithographic 1923



Carl Hofer Pierrot 1924



Paula Modersohn Becker Bildnis Rainer Maria Rilke



Paula Modersohn-Becker: Kinderakt mit Goldfischglas



Paula Modersohn Becker Drei Frauen

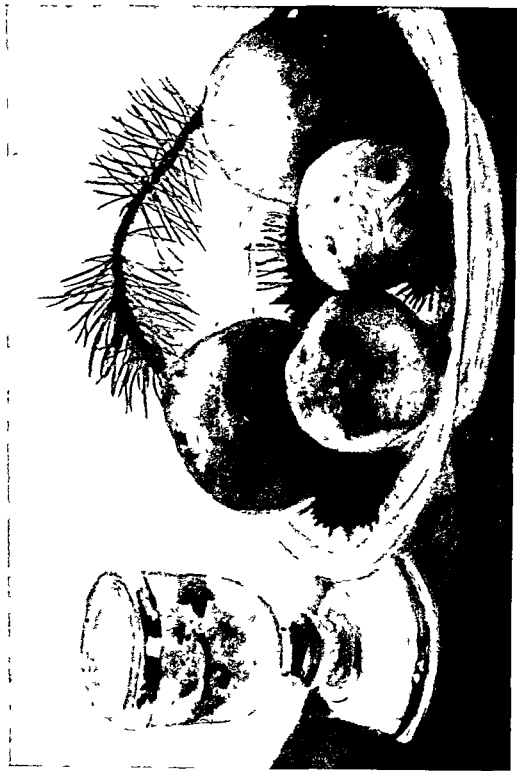


Paula Mojerstein Becker - Irrender Akt



Paula Modersohn-Becker: Selbstbildnis





Paula Modersohn-Becker Stilleben mit Mattglasbecher











Franz Marc Der Form der blauen Pferde





Franz Marc Die Fuchse



August Macke Tegernsee 1910



August Macle Zoologischer Garten







August Macle Rotes House in Park C



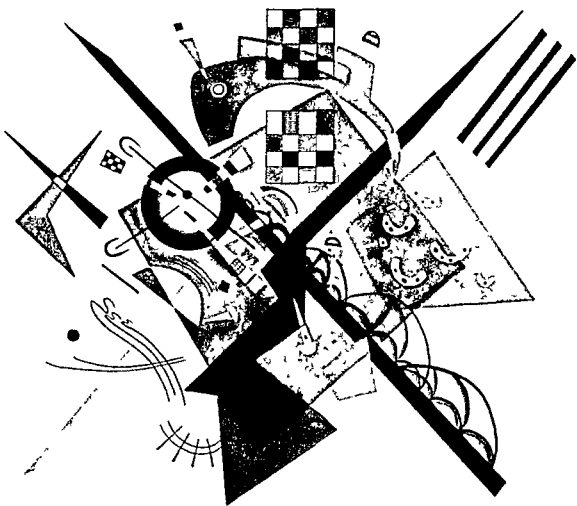


Wassily Kandinsky Winter I 1900



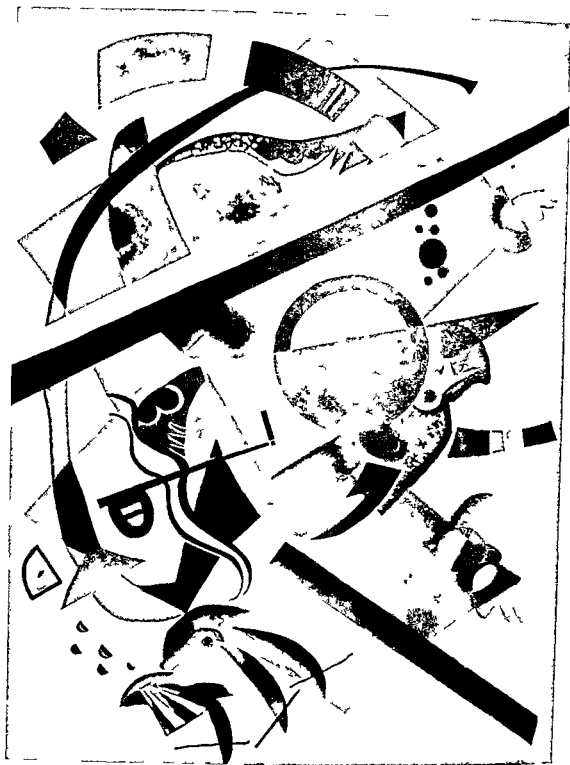
Was ably is ndimsly In C rru

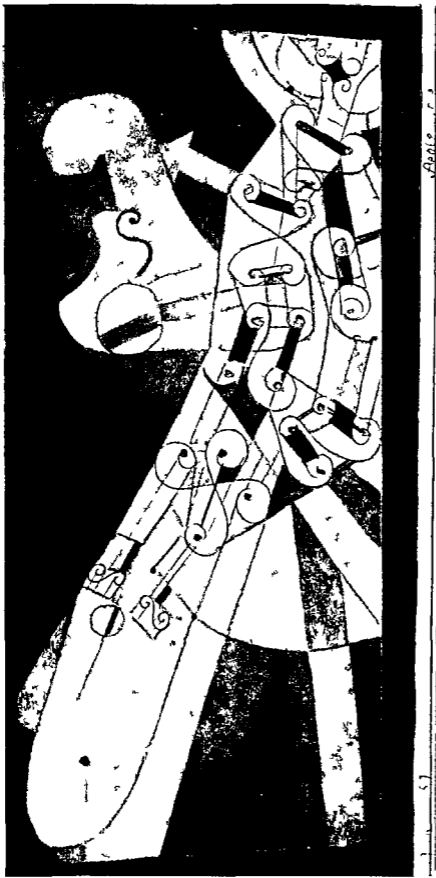






Wassilij Kandinsky: Weißes Zentrum. 1921

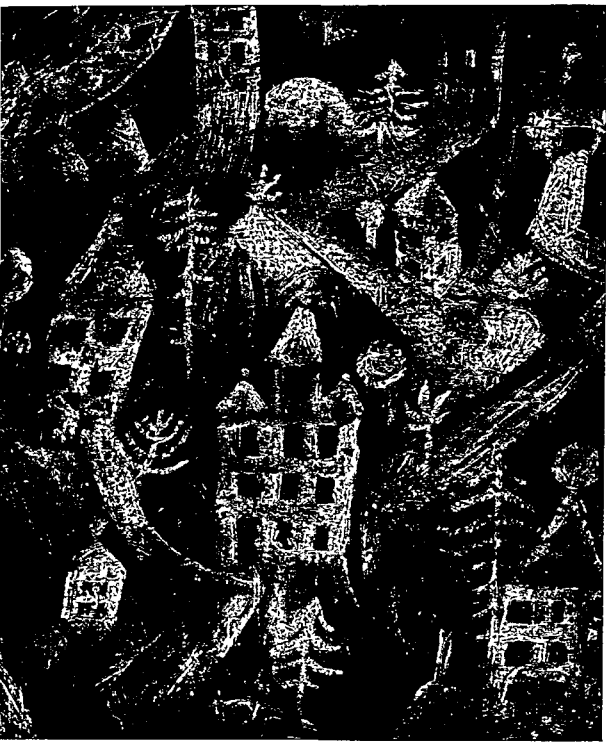




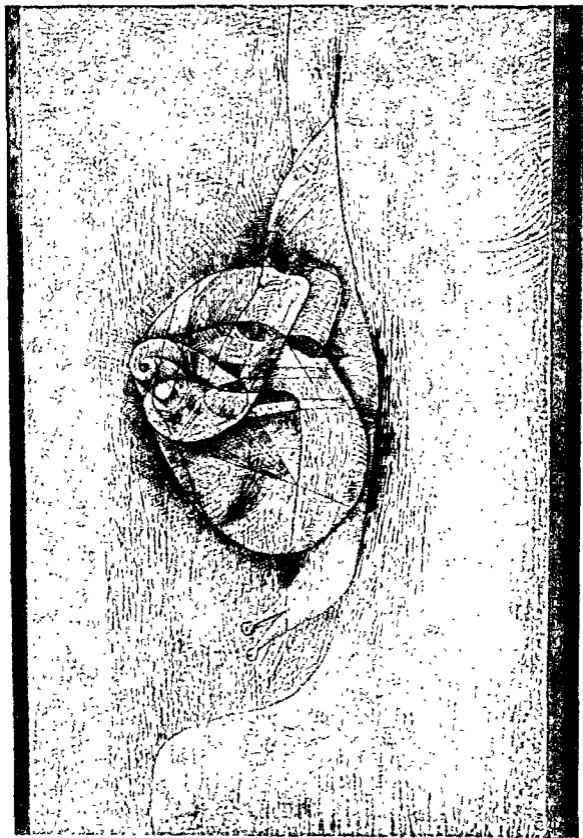
Paul Klee Acolshurfe 1927

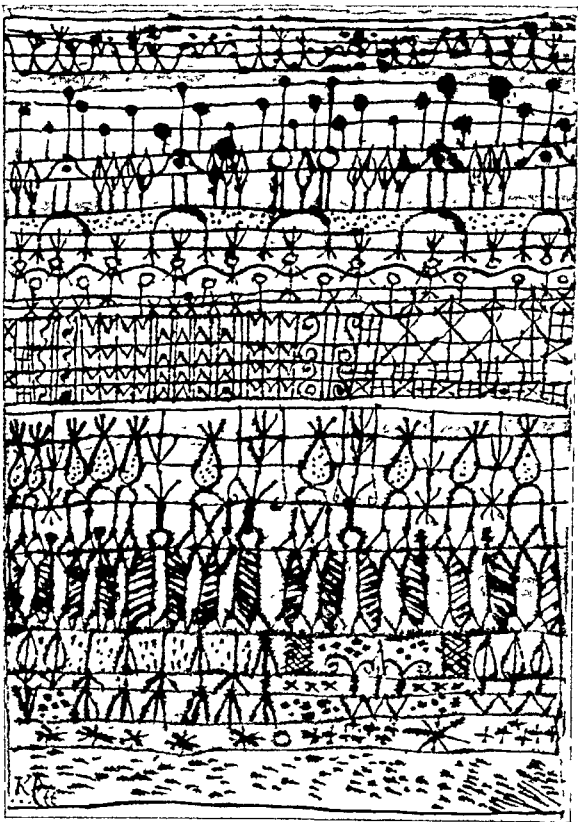


Paul Klee Die Federpflanze 1919



Paul Klee: Rotes Villenquartier. 1920





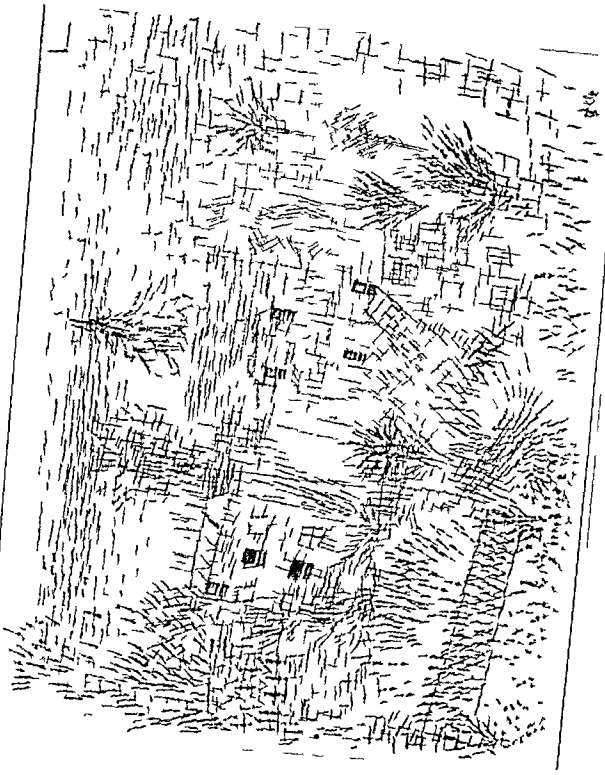
Paul Klee: ARA Kuhlung in einem Garten der heißen Zone 1924

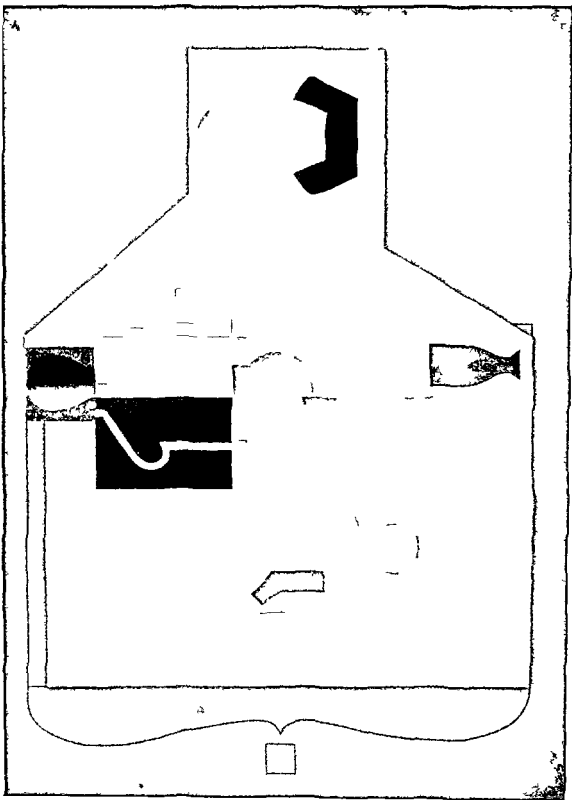


Paul Klee Die Erfinderin des Nestes 1925



Paul Klee Bildnis Mr A L 1925





Willy Baumeister Darstellung des Apollo II 1921



Oskar Kokoschka Trancespieler 1906



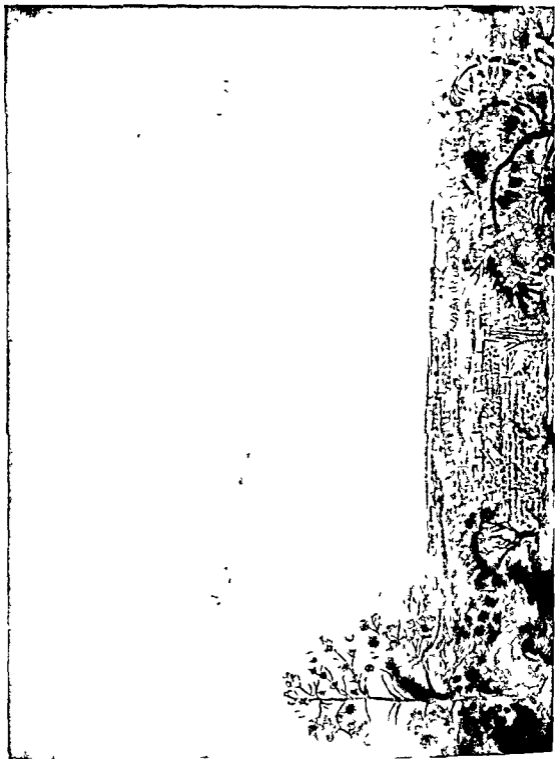
Oskar Kokoschka Herrenbildnis

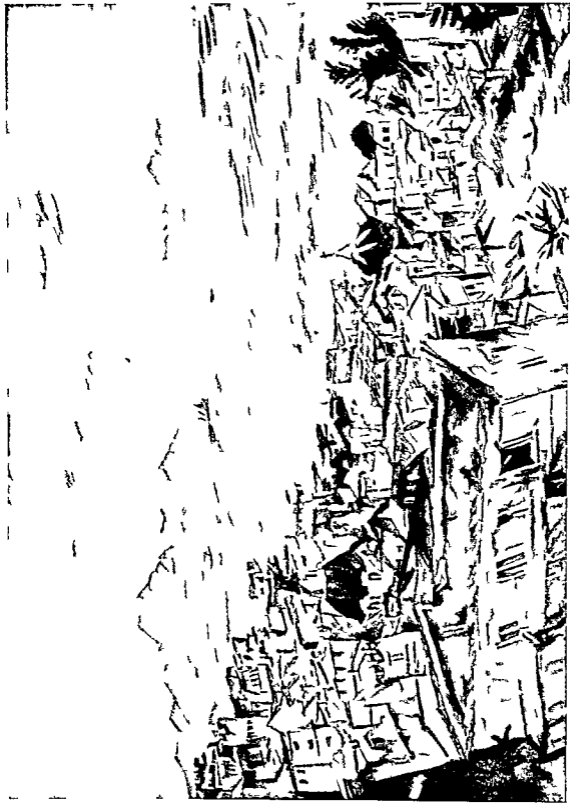


Oskar Kokoschka: Bildnis Dr. Schwarzwald. 1908



Oskar Kokoschka Bildnis Dr. Schwarzwald 1916





Osl ar Kol oschka Neapel im Sturm 1913



Oskar Kokoschka: *Hammelstilleben* 1908





Oskar Koloschka Adam und Eva



Oskar Kokoschka Allegorie 1915



Oskar Kokoschka Bildnis der Fürstin Mechthild Liehnowsky 1915

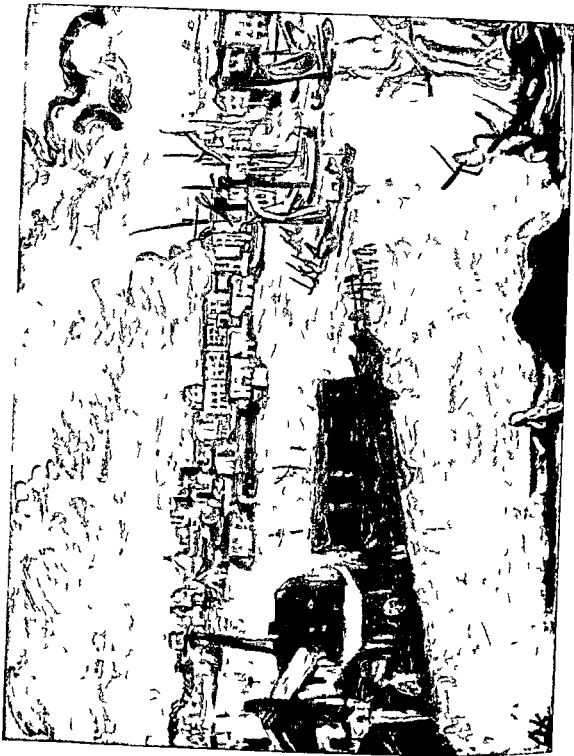


Oskar Kokoschka Susanna 1915



Oskar Koll osel 1. Der irrende Ritter 1915





Oslo v K. Jøssels kvi. St. ekh. lit. r. II. febr. 1917.



Oskar Kokoschka Herdenpaar 1918



Oskar Kokoschka: Mann und Frau



Oscar Kokoschka Selbstbildnis 1917





Oskar Kokoschka Saul und David 1921



Oskar Kokoschka Lot und die Tochter 1923







Oskar Kokoschka Lithographie aus der Bach Kantate 1916



Oskar Kokoschka Lithographie aus der , Bach Kantate ' 1916



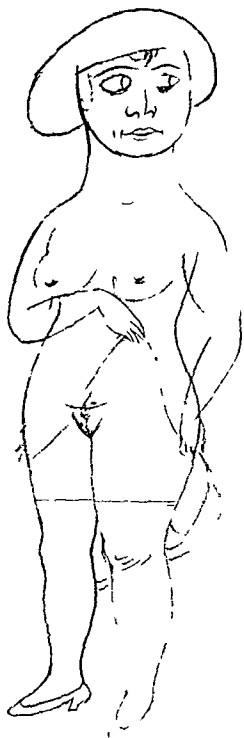
Oskar Kokoschka Portrat Dr F N Lithographie 1917



George Groß: John Heartfield, der kleine Frauenmörder. 1916



George Grosz Deutschland, ein Wintermärchen 1918



George Groß Kommerzienrats Tochterlein 1918



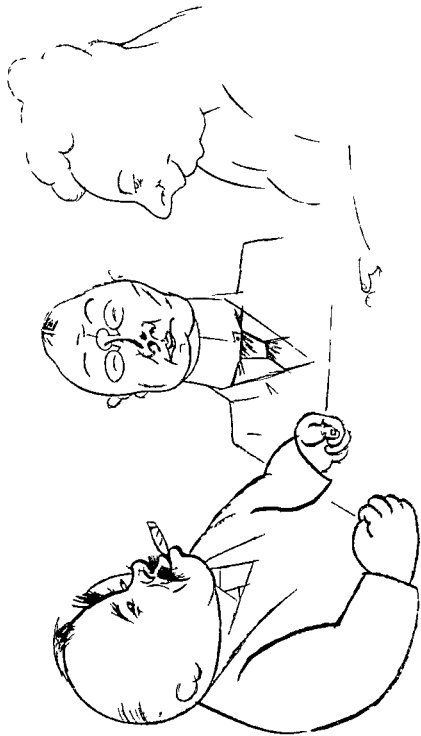
George Grosz. Arbeiten und nicht verzweifeln 1919



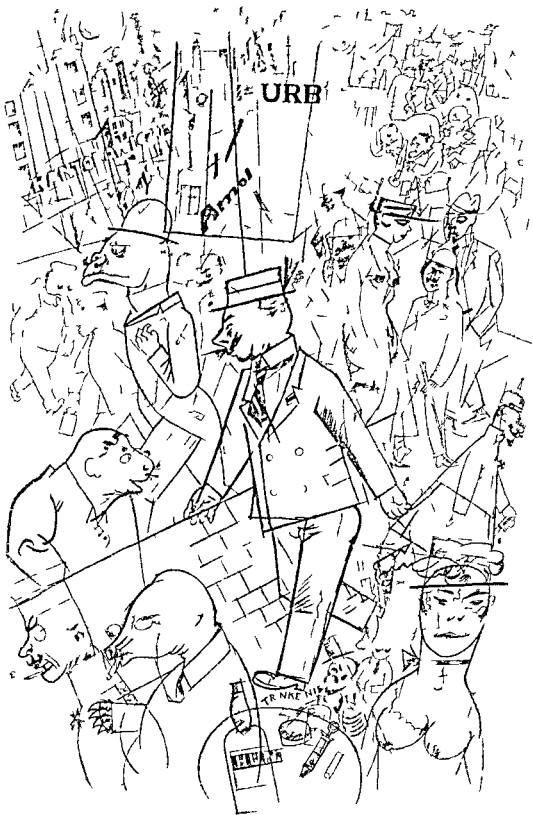
George Grosz Selbstporträt 1919



George Grosz, Faschenna, 1920







George Grosz Der Mensch ist gut 1920



George Grosz: Friedrichstraße zu Berlin 1921



George Grosz. Kraft und Anmut. 1922



George Groß: Brillantenschieber



a. n. v. r. d. k.
J. K. v. n. v. r. d. k.
K. v. n. v. r. d. k.
S. v. n. v. r. d. k.

George Grosz: Sonntag



George Groß Bildnis des Dichters Max Herrmann Neße 1925



Max Beckmann Die Nacht 1918/19



Max Beckmann Fastnacht 1920



Max Beckmann Frau B 1920



Max Beckmann: Stilleben. 1921



Max Beckmann Parklandschaft 1921



Max Beckmann Die Brücke 1922



Otto Dix Die Eltern des Künstlers 1921



Otto Dix Dürnen 1922



Otto Dix Bildnis 1922



Otto Dix: Kinderbildnis



Jules Pascin Negerlein mit Feldblumen



Jules Pascin: Akt mit Fruchtstilleben



Jules Pascin: Ruhendes Mädchen



Jules Pascin: Venus und Amor



Jules Pascin Akt 1914



Jules Pascin Madchen am Tisch 1923





Heinrich Naun Sonnenblumen 1921





Marc Chagall Rabbiner



Marc Chagall Der betende Jude 1914

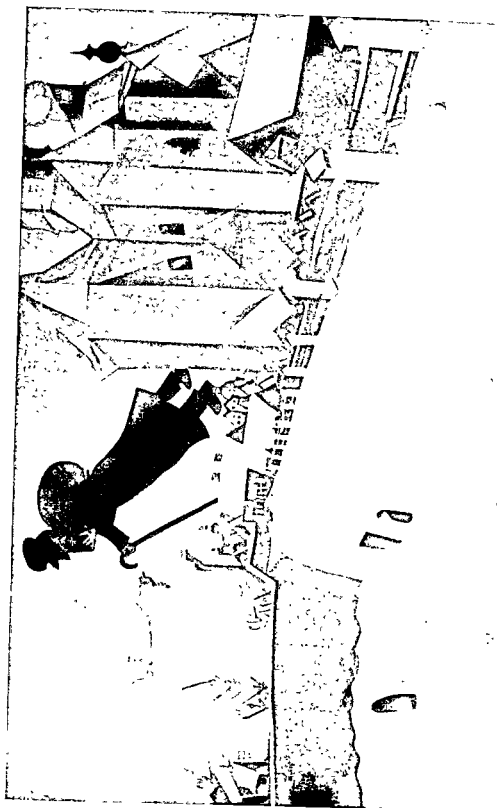


Marc Chagall Feiertag 1914

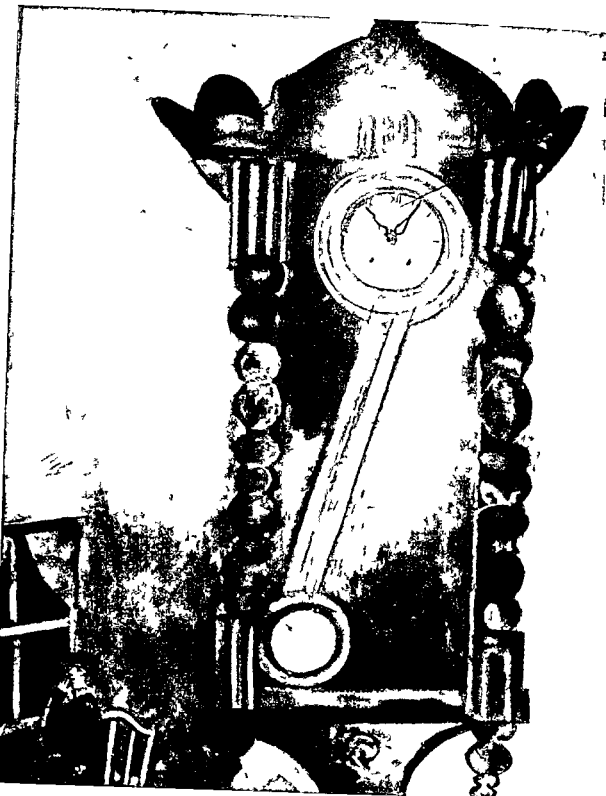


Marc Chagall Bildnis eines Mannes 1914









Marc Chagall Die Uhr



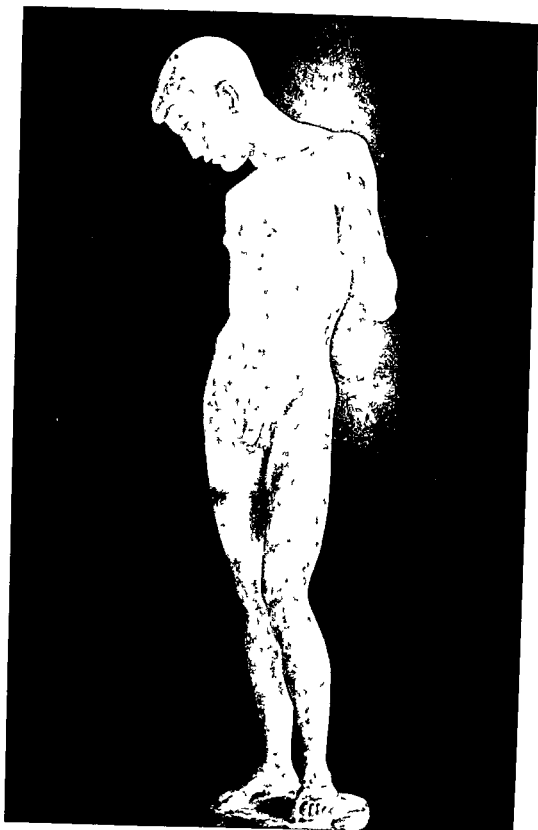
Marc Chagall Die Baßgeige Radierung



Aristide Maillol Hockendes Mädchen



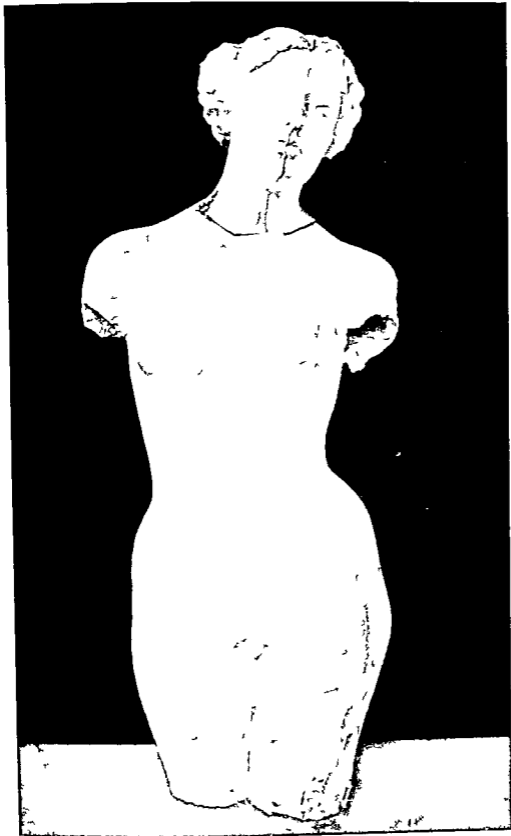
Aristide Maillol: Kniendes Weib



Aristide Maillol Stehender Jungling



Aristide Maillol Flora



Aristide Maillol Weiblicher Torso



Aristide Maillol: Sitzendes Weib (Rückansicht)





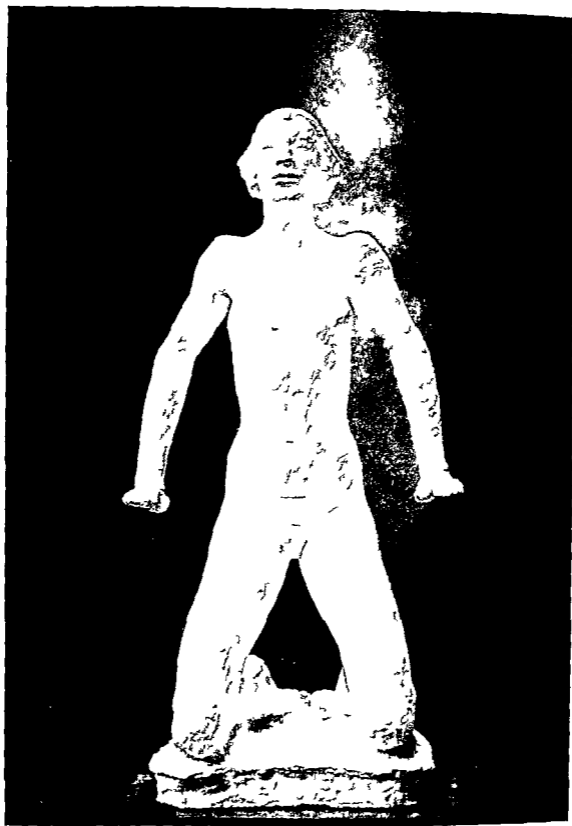




Aristide Maillol Frau mit Krebs



Aristide Maillol Sitzendes Mädchen Zeichnung



Hermann Haller Kniende 1922

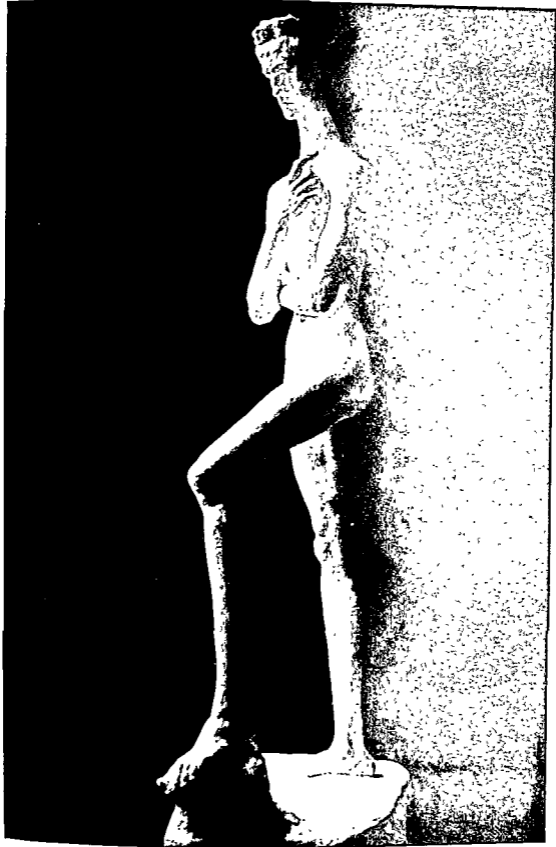


Hermann Haller: Mann. 1920



Ernesto de Fiori: Mann. 1914





Wilhelm Lehmbruck: Aufsteigender Jüngling. 1913



Wilhelm Lehmbruck: Sinnende. Radierung



Constantin Brancusi: Torso



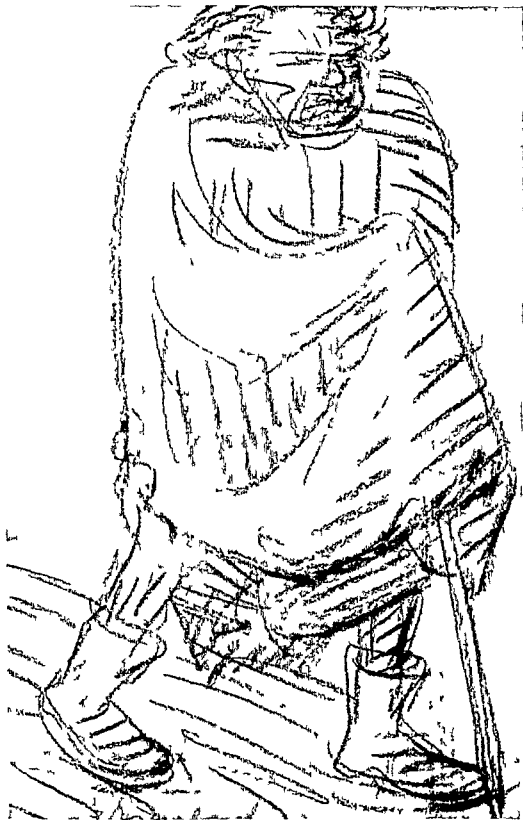
Constantin Brancussi: Der goldene Vogel



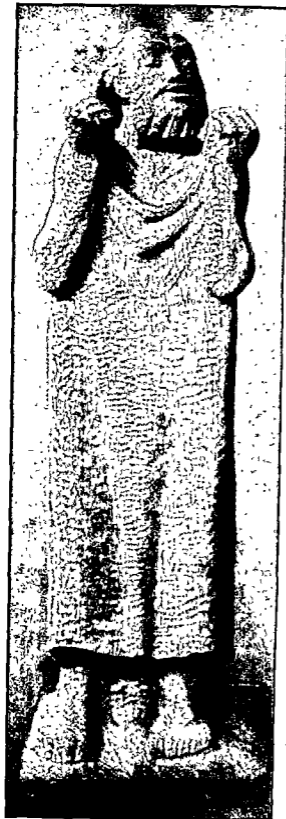
Constantin Brancusi: Frauenkopf







Ernst Barlach Schreitender Bauer Zeichnung



Ernst Barlach: Wüstenprediger.
Holz. 1912



Ernst Barlach: Barmherzigkeit.
Holz. 1917



Ernst Bärlach Vision Holz 1912



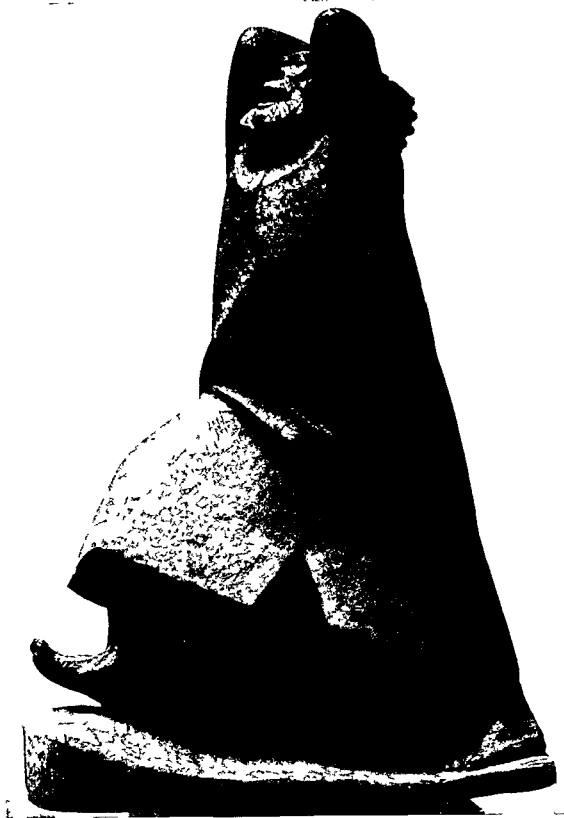
Ernst Barlach Alte Frau mit Stock Holz 1913



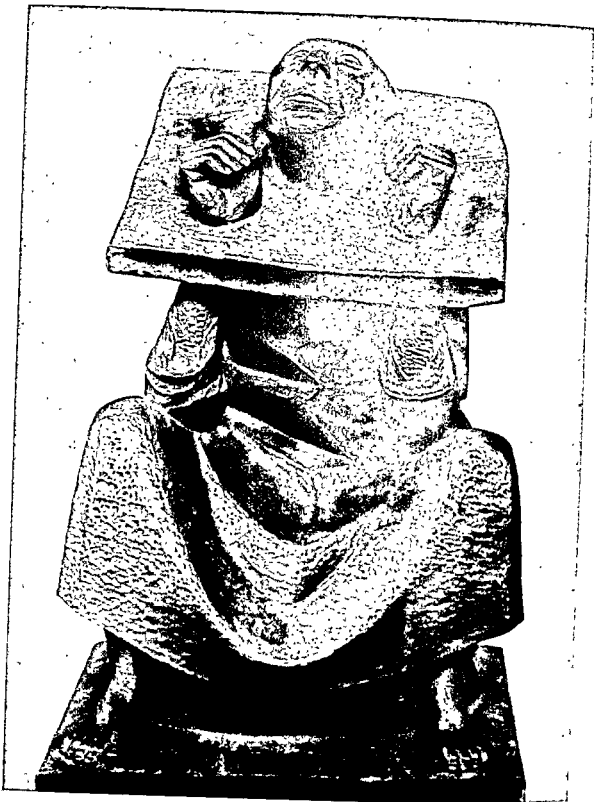
Ernst Barlach Panischer Schrecken Holz 1912



Ernst Barlach *Frierendes Mädchen* Holz 1917



Ernst Barlach Ekstatischer Holz



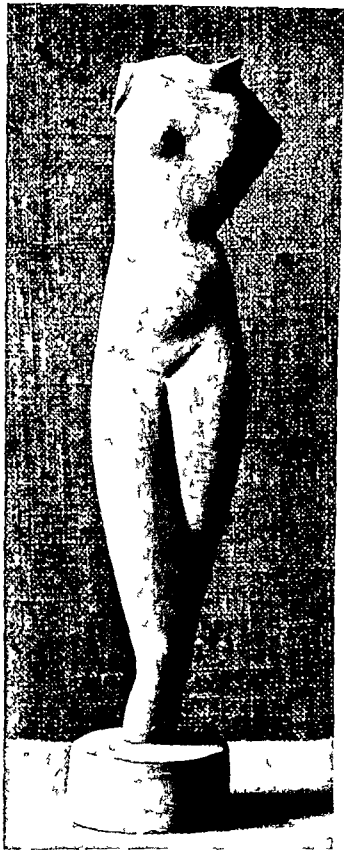
Ernst Barlach: Mann im Stock. Holz



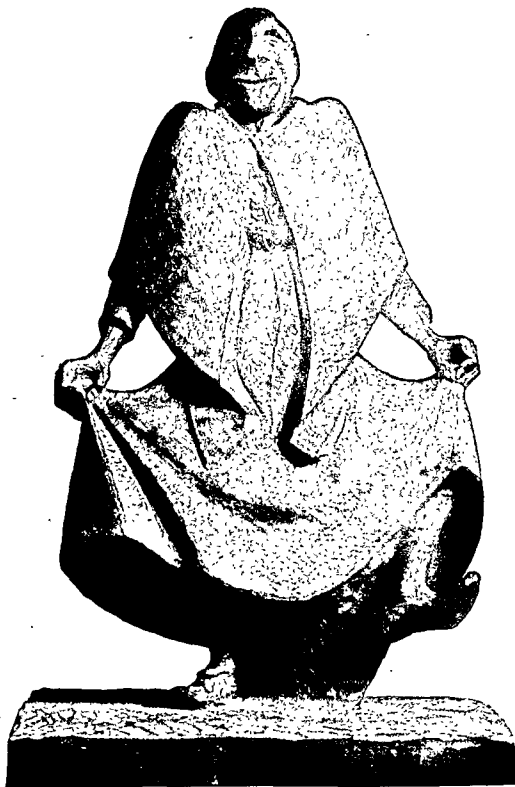
Ernst Barlach Stehendes Weib Holz



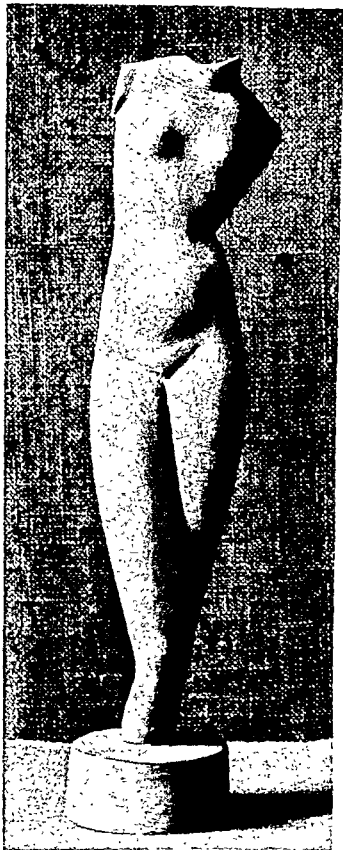
Ernst Barlach Bettlerin Holz



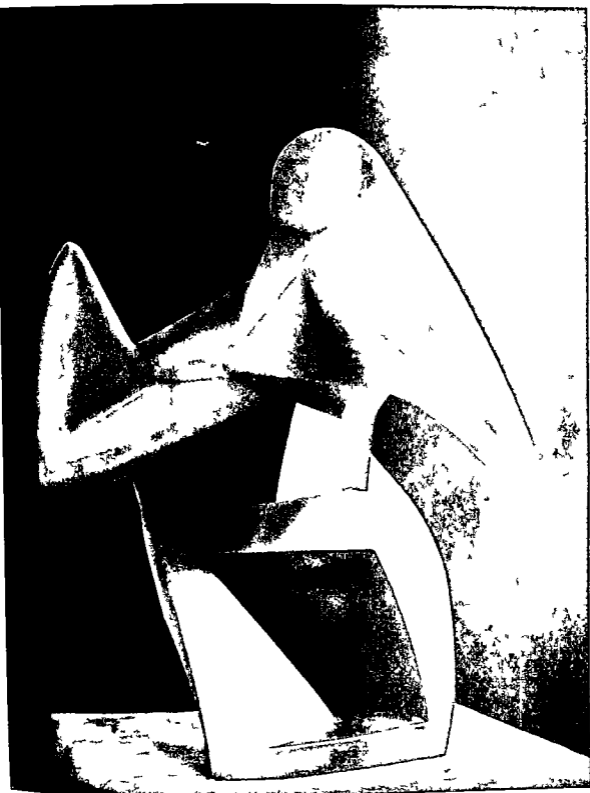
Alexander Archipenko Weiblicher Torso 1916



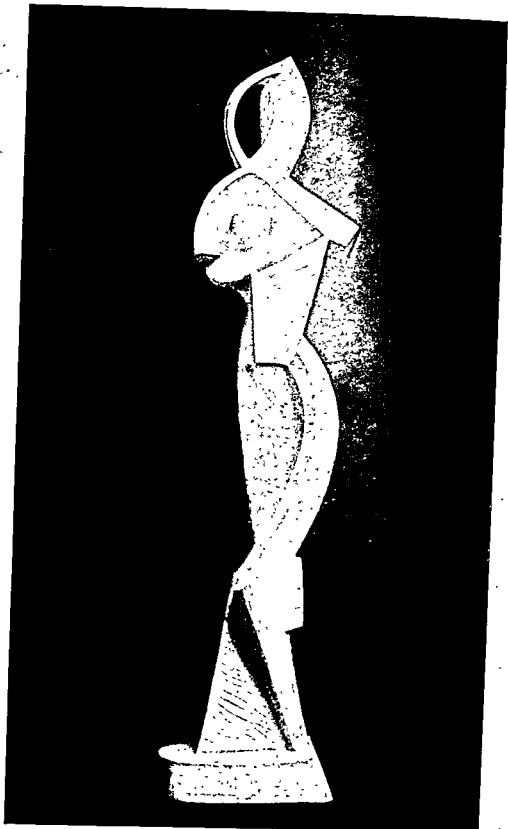
Ernst Barlach: Tanzendes Weib. Holz



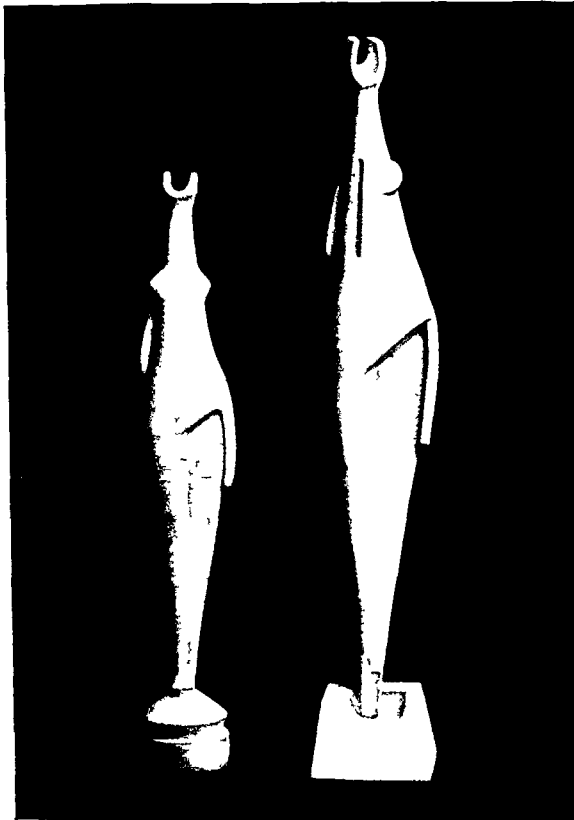
Alexander Archipenko: Weiblicher Torso, 1916



Alexander Archipenko Der Boxkampf Holz 1913



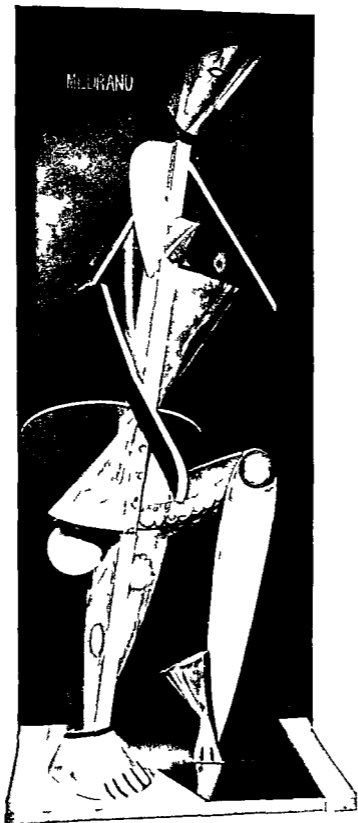
Alexander Archipenko: Statuette. Gips. 1914



Alexander Archipenko Frauen Vasen 1920



Alexander Archipenko Nackte Frau vorm Spiegel Skulpto Malerei 1914



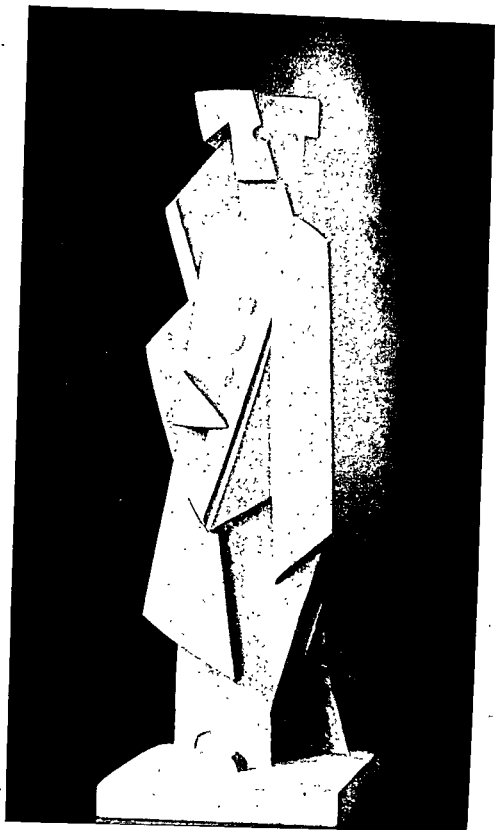
Alexander Archipenko Tanzlerin Medrano
Skulpto Malerei 1914



Alexander Archipenko: Porträtkopf. Skulpto-Malerei



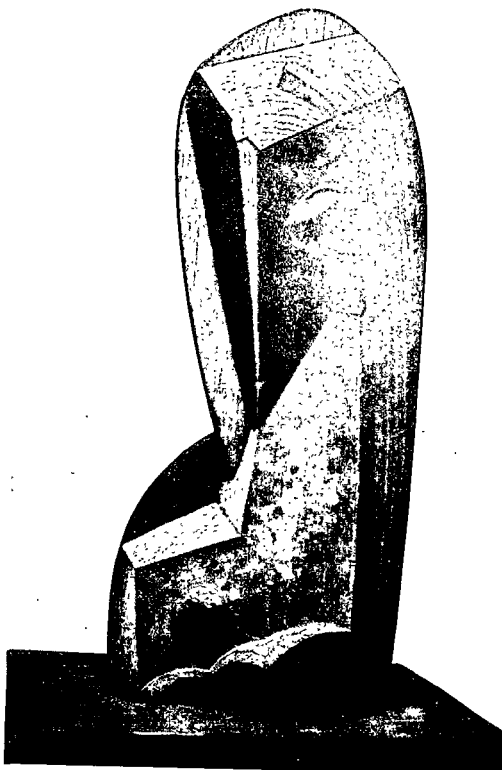
Jacques Lipchitz Stilleben Steinrelief 1910



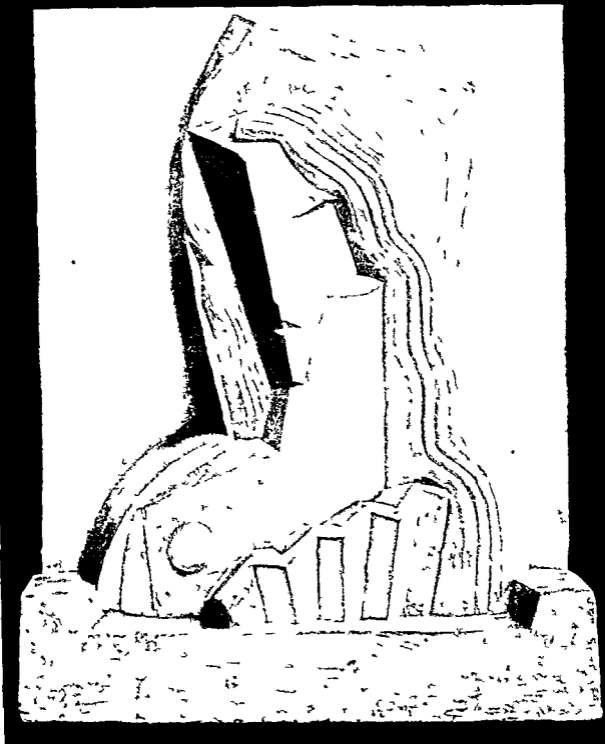
Jacques Lipchitz: Pierrot. Steinfigur. 1918



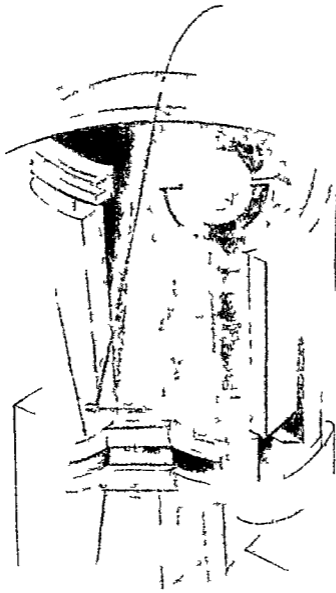
Jacques Lipchitz Skulptur aus Stein 1924/25



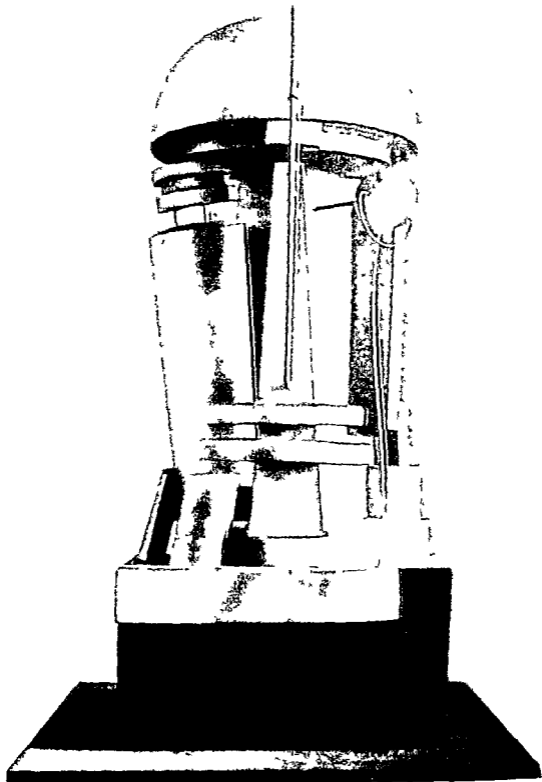
Henri Laurens: Frau mit aufgestützter Hand



Henri Laurens Frauenbildnis 1922



2027 7/24/23



Rudolf Belling Skulptur 1923

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

HENRI MATISSE

- Geb in le Cateau (Dép Nord) am 31 XII
 1869 Schüler Gustave Moreaus lebt im Sommer in Clamart bei Paris im Winter in Nizza
- 177 Selbstbildnis 1907 Kopenhagen Slg Tetzen Lund
- 178 Die Toilette 1907
- 179 Akt Kohlezeichnung 1909 Berlin Slg Prof Dr Glaser
- 180 Das Glück des Lebens 1908 Kopenhagen Slg Tetzen Lund
- 181 Der Tanz 1910 Moskau früher Slg Stschukin
- 182 Die Kapuzinerkresse 1910 Breslau Slg Prof Oskar Moll
- Tafel I Das Fenster in Tanger 1911
- 183 Die Goldfische 1914 Paris früher Slg Halvorsen
- 184 Der Efeuzweig 1915 Moskau früher Slg Stschukin
- 185 Stilleben Paris Slg Paul Guillaume
- 186 Die Schwestern 1916 Philadelphia Barnes Foundation
- 187 Die Schwestern 1916 Kopenhagen Slg Tetzen Lund
- 188 Interieur 1917 Paris Galerie Bernheim jeune
- 189 Landschaft 1917 Philadelphia Barnes Foundation
- 190 La Toque de Gouro 1918 Paris, Galerie Bernheim jeune
- 191 Liegende Frau 1920 Frankfurt a M Zinglers Kabinett
- 192 Odaliske 1921
- Tafel II Schlafende 1920 Paris Galerie Bernheim jeune
- 193 Im Garten 1921 Paris Galerie Bernheim jeune
- 194 Akt Kohlezeichnung 1923
- 195 Frauenbildnis Kohlezeichnung 1922
- 196 Sitzendes Mädchen Bronze Düsseldorf Slg Flechthelm

- 197 Der Sklave Bronze Breslau Slg Oskar Moll
- 198 Landschaft Federzeichnung Düsseldorf Slg Flechthelm

Die Vorlagen stammen zumeist von der Galerie Bernheim jeune Paris

ANDRE DERAIN

- Geb in Chatou (Dép Seine-et Oise) am 17 VI 1880 lebt in Paris
- 199 Die Badenden 1908 Paris Galerie Simon
- 200 Das Dambrett 1914 Elberfeld Slg Carl Krall jun
- Tafel III Blick aus dem Fenster Aquarell Entwurf zu einem Gemälde der Moskauer früheren Slg Stschukin Düsseldorf Slg Flechthelm
- 201 1 Sitzende 1914 Moskau früher Slg Stschukin
- 201 2 Chevalier X 1914 Moskau früher Slg Stschukin
- 202 Der Samstag 1914 Moskau früher Slg Stschukin
- 203 Das Abendmahl 1914 Paris Slg Paul Guillaume
- 204 Bildnis New York Slg Quinn
- 205 Selbstbildnis 1918 Paris Slg Edward
- 206 Bildnis der Frau Guillaume 1919 Paris Slg Paul Guillaume
- 207 Bildnis des Malers Moise Kisling 1920 Wien Privatbesitz
- 208 Halbakt 1919
- 209 Aktstudie Zeichnung Berlin Slg Paul v Mendelssohn Bartholdy
- 210 Weiblicher Akt Zeichnung Frankfurt a M Slg Gustav Kahnweiler
- 211 Landschaftsstudie Aquarell Frankfurt a M Slg Dr Hobenemser
- 212 Bei Rom. 1919
- 213 Waldrand bei Rom 1919 Prag, Slg Dr Palkowsky

- 214 Kirche in Sanary 1920
 215 Landschaft Guasche Frankfurt
 a M Slg Gustav Kahnweiler
 216 Der Tisch 1922 Berlin Galerie
 Flechthem
 217 Kauernde Figur 1907 Paris Ga
 lerie Simon
 218, 1 Kopf Kupfer
 218 2 Kopf Kupfer

Die Vorlagen stammen von den Galerien
 Simon Paris Paul Guillaume Paris und
 Alfred Flechthem Berlin mit deren
 Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

MAURICE DE VLAMINCK

- Geb in Paris am 4 IV 18,6 lebt bei
 Verneuil (Dep Eure et Loir)
 219 1 Portrat eines Herrn 1925 Paris,
 Galerie Simon
 219 2 Selbstbildnis 1912 Boulogne
 Slg Henry Kahnweiler
 220 Stilleben Berlin fruher Slg Benario
 221 Landschaft bei Rueil Frankfurt
 a M Slg Gustav Kahnweiler
 222 Cassis Philadelphia Barnes Foun
 daton
 223 Vorort Dusseldorf Slg Dorrenberg
 Vorlagen von den Galerien Simon Paris
 und Alfred Flechthem Berlin mit deren
 Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

AMEDEO MODIGLIANI

- Geb in Livorno am 12 VII 1884 gest
 in Paris am 25 I 1920
 224 1 Mädchenbildnis 1916
 224 2 Mädchenbildnis Paris Slg Paul
 Guillaume
 Tafel IV Liegender weiblicher Akt
 225 Skulptur Holz Paris Slg Paul
 Guillaume
 226 Halbakt
 227 Akt Paris Slg M L Zamaron
 228 Junges Mädchen
 229 Die hübsche Wirtschafterin Paris
 Slg Paul Guillaume

MOISE KISLING

- Geb in Krakau am 22 I 1891 lebt seit
 1910 in Paris

- 230 Liegender Akt
 Tafel V Liegender Akt 1925
 231 Landschaft bei Bandol 1920 ParL,
 Slg Brooks
 232 Der Spaziergang 1921 Paris Slg
 Louis Vauxcelles
 233 Stilleben 1921 Cagnes Slg Emile
 Lejeune

HENRI JULIEN ROUSSEAU

- Geb in Laval (Dép Mayenne) im Jahre
 1844 gest in Paris am 1 IX 1910
 234 Selbstbildnis mit Lampe Paris Slg
 Robert Delaunay Photo von Paul
 Cassirer
 235 Julia Rousseau die erste Frau des
 Künstlers 1890 Drove Slg Suer
 mondt Photo von Paul Cassirer
 236 Malakoff 1890 Neuyork Slg We
 ber fruher Paris Slg Uhde Photo
 von Paul Cassirer
 237 Blick auf Gently Paris Slg Charles
 Guerin Photo von Paul Cassirer
 238 Die Hochzeit 1904 Paris Slg
 Jastrebzoff
 239 Der Dichter Apollinaire und die
 Muse 1908 Berlin Slg Paul von
 Mendelssohn Bartholdy
 240 Landschaft 1906 Paris fruher Slg
 Uhde
 241 Die Lowenmahlzeit 1904 Neuyork
 Bourgeois Galleries Photo von Paul
 Cassirer
 242 Der Schlangenbeschwörer 1907 Pa
 ris Louvre (seit 1925)
 243 Urwaldstimmung 1909 Paris Slg
 Robert Delaunay
 244 Selbstbildnis Prag, Moderne Ga
 lerie
 Die Wiedergabe erfolgt mit Genehmigung
 der Société du Droit d Auteur aux Ar
 tistes Galerie (Flechthem)

GEORGES ROUAULT

- Geb in Paris am 27 V 1871 Schuler
 Gustave Moreaus als Direktor des Mo
 reau Museums lebt in Paris
 245 Porträt 1911
 246 Zirkus 1906 Paris Galerie Georges
 Bernheim

- 247 Die kleine Olympia Paris Slg Gustave Coquiot
 248 Der gekreuzigte Christus Paris Slg Vollard
 249 Der gekreuzigte Christus Studie Paris Slg Vollard
 250 Die Auferstehung Paris Slg Vollard
 251 Zirkusmädchen Paris Galerie Georges Bernheim
 252 Der Verurteilte Düsseldorf Slg Flechtheim
 Die Vorhänge stammen von der Galerie Vollard Paris

MAURICE UTRILLO

- Geb in Paris am 25 VII 1883 Sohn der Malerin Suzanne Valadon. Lebt in Paris
 253 Straße 1914 Paris Slg Paul Guillaume
 254 Der Aquädukt Berlin Privatbesitz
 255, 1 Moulin de la Galette Montmartre Paris Slg M. L. Zamaron
 255, 2 Die Kathedrale von Bayonne Paris Slg Gustave Coquiot
 256, 1 Saint Aignan in Chartres Paris Slg Paul Guillaume
 256, 2 Straße in Sannois Hamburg Privatbesitz
 Tafel VI Die Kathedrale Notre Dame in Paris Paris Galerie Bing & Co
 257 1 Montmartre 1914 Paris Slg M. L. Zamaron
 257 2 Kirche von Villiers le Bel Paris Slg M. L. Zamaron
 258 1 Das Geburtshaus Napoleons in Ajaccio 1912 Berlin Slg H. v. Wedderkop
 258 2 Place d'Armes in Oran 1912 Berlin Slg H. v. Wedderkop
 259 Die Große Straße in Montrouge bei Paris 1914 Paris Slg M. L. Zamaron
 260 Die Mühle von Sannois 1918 Düsseldorf Slg Flechtheim
 261 Vorstadt 1924 Paris Slg Paul Guillaume

PABLO RUIZ PICASSO

Geb in Malaga (Spanien) am 24 X 1881 studierte in Barcelona und Paris lebt in Paris.

- 262 Die Absinthtrinkerin 1903 Holz dorf bei Weimar Slg Krebs
 263 Frauenbildnis 1903 Berlin Privatbesitz
 264 Die Harlekin 1905 Philadelphia, Barnes Foundation
 Tafel VII Die Büglerin 1903 Berlin, Slg Adler
 265 Pierrot 1906 Deutscher Privatbesitz
 266 Zwei Akte 1907/08 Moskau früher Slg Stschukin
 267 Frau mit Birnen 1900 Düsseldorf, Slg Flechtheim
 268 Bildnis einer Frau 1909 Lugano Slg Reber
 269 Frau mit Laute 1910 Paris früher Slg Uhde
 270 Bronzekopf 1909 Lugano Slg Reber
 271 Stilleben 1912 Berlin Galerie Flechtheim
 272 Der blaue Laden 1912 Berlin, Galerie Flechtheim
 273 Der Dichter 1912 Paris früher Slg Uhde
 274 Die Arlesierin 1913 Düsseldorf, Slg Flechtheim
 275 Der Student Öl und Papier 1914 Paris Galerie Simon
 276 Das Absinthglas Bemalte Bronze 1914 Paris Galerie Simon
 277 Das Absinthglas 1914 Lugano Slg Reber
 278 Bildnis der Frau des Künstlers (unvollendet) 1917/18 Paris bei Picasso
 279 Harlekin mit Gitarre 1918 Lugano Slg Reber
 280 Harlekin mit Gitarre 1918 Lugano Slg Reber
 Tafel VIII Harlekin Aquatell Lugano Slg Reber
 281 Singende Bleistiftzeichnung 1919 Paris Slg Paul Rosenberg
 282 Der Tisch auf dem Balkon 1919 Lugano Slg Reber
 283 Der Tisch vor dem Balkon 1919 Lugano Slg Reber
 284 Landschaft 1919 Paris Galerie Paul Rosenberg
 285 Stillleben 1919 Paris Galerie Paul Rosenberg

- 286 Gitarre 1920 Lugano Slg Reber
 287, 1 Bildnis Strawinsky Zeichnung
 1920 Paris bei Picasso
 287, 2 Bildnis Eric Satie Zeichnung
 1920 Paris bei Picasso
 288 Frauen 1920/21 Lugano Slg Reber
 289 Frau FuÙe abtrocknend 1920
 Paris Galerie Paul Rosenberg
 290 Stilleben Federzeichnung 1920
 Paris Galerie Paul Rosenberg
 291 Stilleben 1924 Paris Galerie Paul
 Rosenberg
 292, 1 Stilleben 1923 Paris Galerie
 Paul Rosenberg
 292 2 Stilleben 1924 Paris Galerie
 Paul Rosenberg
 293 Karneval Lugano Slg Reber
 294 Szenenbilder zu Eric Saties Ballett
 Mercure

Vorlagen von den Galerien Simon Paris
 Paul Rosenberg Paris und Alfred Flecht
 heim Berlin mit deren Genehmigung
 die Wiedergabe erfolgt

GEORGES BRAQUE

Geb in Argenteuil (Dép Seine et Oise)
 im Jahre 1881 lebt in Paris

- 295 Ölbaum 1907 Essen Folkwang
 Museum
 296 Flasche und Krug 1907 Paris
 früher Slg Uhde
 297 Der Viadukt von l'Estaque 1908
 Dusseldorf Slg Flechtheim
 298 Der Hafen 1909 Dusseldorf Slg
 Flechtheim
 299 Bildnis 1911 Paris früher Slg
 Uhde
 300 1 Frauentorso 1910 Paris früher
 Slg Uhde
 300 2 Fruchtschale und Karten 1913
 Paris früher Slg Uhde
 301 1 Violine 1911 Paris Galerie Si
 mon
 301 2 Fruchtschale und Glas 1913
 Paris Galerie Simon
 302 1 Violine und Glas 1913 Paris
 Galerie Simon
 302 2 Mandoline und Flasche Geleb
 tes Papier 1914 Paris Galerie Si
 mon

- 303 1 Violine und Glas 1914 Paris
 Galerie Simon
 303 2 Violine Gelebtes Papier 1914
 Paris Galerie Simon
 304 Gitarre und Rumflasche 1918 Lu
 gano Slg Reber
 305 1 Tisch 1918 Lugano Slg Reber
 305 2 Glas und Karte 1918 Dussel
 dorf Slg Flechtheim
 306 1 Die Branntweinflasche 1919 Lu
 gano Slg Reber
 306 2 und 3 Frauenakt Skulptur 1919
 Paris Galerie Simon
 307 1 Stilleben 1921 Krefeld Slg
 Lange
 307, 2 Stilleben 1921 Berlin Slg Hans
 Simon
 307 3 Stilleben 1921 Krefeld Slg
 Lange
 308 Violine und Pfeife 1921 Frank
 furt a M Galerie Kahnweiler
 309 Der Kamin 1922 Prag Moderne
 Galerie
 310 Der Kamin 1922 Lugano Slg
 Reber

- Tafel IX Stilleben Aquarell 1921
 Paris Galerie Paul Rosenberg
 311 Stilleben 1924 Paris Galerie Paul
 Rosenberg
 312 Fruchtkorbträgerin 1922 Lugano
 Slg Reber
 313 Fruchtkorbträgerin 1924 Lugano
 Slg Reber
 314 Frauenkopf 1924 Paris Galerie
 Paul Rosenberg
 315 Halbakt 1924 Paris Galerie Paul
 Rosenberg
 316 Stilleben 1924 Lugano Slg Reber
 317 Blumen 1924 Paris Slg Paul
 Rosenberg

Vorlagen von den Galerien Simon Paris
 Paul Rosenberg Paris und Alfred Flecht
 heim Berlin mit deren Genehmigung
 die Wiedergabe erfolgt

FERNAND LEGER

- Geb in Argentan im Februar 1881 be
 suchte 1902—1905 die École des Beaux
 Arts in Paris lebt in Paris
 318 Die Dame in Blau 1917 Dussel
 dorf Slg Flechtheim

- 319 Der Raucher 1917 Hannover Slg v Garvens
 320 Kartenspiel 1917 Paris Galerie Simon
 321 Der Dampfer 1918 Paris Galerie Simon
 322 Die Scheiben (Fragment) 1919 Paris Slg de Maré
 Tafel X Aquarell 1920 Paris Galerie Simon
 323 Das Frühstück (linke Hälfte) 1921 Paris Slg Léonce Rosenberg
 324 Die Stadt. 1920
 325 1 Stilleben 1922 Paris Galerie Simon
 325 2 Zwei Frauen 1922 Paris Galerie Simon
 326 Drei Frauen 1922 Frankfurt a M Galerie Kühnweiler
 327 1 Pfeifen und Buchstaben 1924 Lugano Slg Reber
 327 2 Der Zirkel 1924 Paris Galerie Simon
 328 Stilleben Getonte Zeichnung 1924 Vorlagen von den Galerien Simon Paris Léonce Rosenberg Paris und Alfred Flechtheim Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

JUAN GRIS

- Geb in Madrid am 23 III 1887 lebt seit 1906 in Boulogne bei Paris
 329 Bildnis Picassos 1911 Düsseldorf Slg Flechtheim
 330 1 Landschaft bei Barcelona 1911 Düsseldorf Slg Flechtheim
 330 2 Stilleben 1914 Düsseldorf Slg Flechtheim
 Tafel XI Stilleben Zeichnung Berlin Galerie Flechtheim
 331 Stilleben 1913 Düsseldorf Slg Flechtheim
 332 Die Zitrone 1922 Lugano Slg Reber
 Tafel XII Stilleben Aquarell 1922
 333 1 Stilleben 1922 Lugano Slg Reber
 333 2 Obstschale 1922 Lugano Slg Reber
 334 Die Nonne 1922 Paris Privatbesitz

- 335 Die beiden Pierröts 1922 Lugano Slg Reber
 336 Der Pierröt 1924 Köln Wallraf Richartz Museum
 Tafel XIII Damenbildnis Lithographie
 337, 1 Stilleben 1925 Lugano Slg Reber
 337 2 Stilleben 1925 Lugano Slg Reber
 Vorlagen von den Galerien Simon Paris und Alfred Flechtheim Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

CHARLES EDOUARD JEANNERET

- Geb in la Chaux de Fond (Schweiz) im Jahre 1887 Als Architekt unter dem Namen Le Corbusier bekannt Maler seit 1918 gibt zusammen mit Ozenfant die Zeitschrift L'Esprit Nouveau heraus Lebt in Paris
 338 Stilleben 1922

AMDEE OZENFANT

- Geb in St Quentin (Dép Aisne) im April 1886 Lebt in Paris
 339 1 Stilleben 1922 Paris Slg Léonce Rosenberg
 339 2 Stilleben 1921/22

MARIL LAURFNCIN

- Geb in Paris im Jahre 1888 Schulerin der Académie Humbert lebte in Auteuil Spanien Düsseldorf dann in Paris
 340 Dame auf dem Balkon 1922 Philadelphia Barnes Foundation
 341 Die Freundinnen 1917 Hamburg Slg Max Leon Flemming
 Vorlagen von der Galerie Alfred Flechtheim Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

ROBERT DELAUNAY

- Geb in Paris am 12 V 1885 wohnt in Paris.
 342 Der Fiffelturm 1911
 Tafel XIV Saint Séverin. 1909 Hannover Slg v Garvens
 343 Le Manège Électrique 1922

UMBERTO BOCCIONI

- Gefallen im Weltkrieg 1916
 344 Das Lachen Friher Erfurt Slg Heß

GINO SEVERINI

- Geb in Cortona (Toscana) am 7 IV 1883
studierte in Rom und Paris lebt in Paris
345 Pan Pan im Monico 1912
346 Der musizierende Pierrot 1922
Paris Slg Léonce Rosenberg
347 Stilleben mit Fruchtschale 1920
Paris Slg Léonce Rosenberg

CARLO DALMAZZO CARRA

- Lebt in Mailand
348 Das Gespräch 1922
Tafel XV Das Begrabnis des Anarchisten
Galli 1911
349 Stilleben 1914

GIORGIO DI CHIRICO

- Geb in Volo (Griechenland) von itahem
schen Eltern im Jahre 1888 Autodidakt
Arbeitete in Rom und Paris lebt in Paris
350 1 Die geängstigten Musen
350 2 Der große Metaphysiker
351 Der verlorene Sohn 1919
352 Doppelporträt 1919

EMIL NOLDE

- Geb in Buhrkall bei Tondern am 7 VIII
1867 bildete sich zunächst in Flensburg
und St Gallen dann in München Paris
Kopenhagen und Berlin Wohnt in Berlin
Tafel XVI Amarylhis und Alpenveilchen
Aquarell 1917
353 Holzfigur 1914
354 Pfingsten 1909 Heidelberg Slg Fehr
355 Die klugen und torichten Jung
frauen 1910 Essen Folkwang
Museum
356 Maria aegyptiaca (Mittelbild) 1912
Wiesbaden Slg Kirchhoff
357 Grablegung 1915
358 Das Meer VI 1915 Hamburg Slg
Rauert
359 Vor Abend 1916 Mannheim Kunst
halle
360 Slowenen 1911
Tafel XVII König Salomo und seine
Frauen Radierung
361 Bruder und Schwester 1918
362 Künstlerinnen 1918
363 Masken 1920 Berlin Slg M Kruß
364 Verlorenes Paradies 1921
365 Seltsame Welt 1923

ERICH HECKEL

- Geb in Dobeln in Sachsen am 31 VII
1883 studierte in Dresden erst Archi
tektur seit 1907 widmet er sich ganz der
Malerei wohnt in Berlin seit 1911
366 Liegende 1909
367 Mädchen mit der Laute 1917
368 Schminktzene 1912
369 Zwei Männer am Tisch (Bruder Kara
masow) 1912
370 Holzfigur 1912
Tafel XVIII Frauenlopf Radierung
371 Clown und Puppe 1912
372 Sitzender Mann 1913
373 Roquairol 1917
374 Fordelandschaft 1921
Tafel XIX Der Rhein bei Säckingen
Kreidezeichnung 1921

OTTO MÜLLER

- Geb in Liebau in Schlesien am 16 X
1874 studierte in Dresden 1896—98
arbeitete zehn Jahre im Riesengeburge
und kam 1908 nach Berlin lehrt jetzt
in Breslau
375 Die Mädchen Potsdam Galerie Ferd
Moller
376 Badende Frauen Dusseldorf Slg
Dr Walter Cohen
Tafel XX Akt im Grünen Aquarell
Potsdam Galerie Ferd Moller
Vorlagen von der Galerie Ferdinand
Moller Potsdam mit deren Genehmigung
die Wiedergabe erfolgt

HERMANN MAX PECHSTEIN

- Geb in Zwickau in Sachsen am 31 XII
1881 studierte an der Kunstgewerbe
schule und Akademie in Dresden wohnt
seit 1908 in Berlin ist Mitglied der Aka
demie der Künste Berlin
377 Der Sohn des Künstlers 1917
378 Madonna. Glasfenster (Detail) im
Treppenhaus der Kunsthandlung Fritz
Gurlitt Berlin
379 Stilleben 1917
380 Kartenspieler
381 Fischerboote
382 Rechtes Seitenstück des Palau Tri
ptychons 1917 Erfurt Slg Hess

(Aus der Pechstein Monographie von
Max Osborn Berlin 1923)

383 Der Mond Holzplastik 1919

KARL SCHMIDT ROTTLUFF

Geb in Rottluff in Sachsen am 1 XII
1884 studierte 1905/06 in Dresden
wohnt in Berlin

384 Landschaft mit Baum 1913 Ham-
burg Slg Frau Dr L Hopf

Tafel XXI Gharde Radierung

385 Roter Kopf Holzskulptur 1918
Hamburg Slg Fräulein Dr R Scha-
pre

386 Emybildnis 1919 Berlin Slg Dr
W Valentiner

387 Selbstbildnis Holzschnitt 1919

388 Sommer am Meer 1919 Essen
Städt Kunstmuseum

Tafel XXII Ausführende Fischer Aqua-
rell 19 2

389 Frau in Grünen 1919 Krefeld
Slg H Lange

390 Selbstbildnis 1920 Berlin Slg Dr
W Valentiner

391 Gespräch vom Tod 1920 Berlin
Slg M Kraß

392 Aufgehender Mond 1920 Berlin
Slg Prof G Kolbe

393 Mädchen 19 0

LYONEL FEININGER

Geb in New York am 17 VII 1871 stu-
dierte in Hamburg (Gewerbeschule) und
in Berlin ist am Staatlichen Bauhaus in
Weimar (jetzt Dessau) tätig

394 Brücke I 1913

395 Brücke III 1917

396 Niedergrunstedt VI 1914

Tafel XXIII An der Bucht Aquarell

397 Straße in Klein Kromsdorf 1917/18
Frankfurt a M Slg Harry Fould

398 Jesuiten III 1915

399 Häuser

400 Badende am Strand II 1916-18
Frankfurt a M Slg Harry Fould

Tafel XXIV Mellingen VI Kohlezeich-
nung 1917

401 Hüneflotte Holzschnitt 19 1

CARI HOIIR

Geb in Karlsruhe am 11 V 1878 stu-
dierte in Karlsruhe unter Kalkreuth und
Thoma ging 1903 nach Rom 1908 nach
Paris 1914 nach Indien wohnt und lehrt
seit 19 0 in Berlin

402 Seeführers Heimkehr 1911 Wies-
baden Slg Streckler

403 Lots Töchter 19 3 Frankfurt a M
Slg Harry Fould

404 Karneval Lithographie 19 3

405 Pierrot 19 4 Winterthur Slg Rein-
hart

Vorhgen von der Galerie Alfred Flecht-
heim Berlin mit deren Genehmigung
die Wiedergabe erfolgt

PAULA MODERSOHN-BECKER

Geb in Dresden am 8 II 1876 gest in
Worpswede am 21 XI 1907 Schule in
von Fritz Mackensen in Worpswede
Gattin von Otto Modersohn war in
Berlin Paris und Worpswede tätig

406 Bildnis Rainer Maria Rilke Worps-
wede Slg Hoetger

407 Kinderakt mit Goldfischglas Han-
nover Slg v Carvens

408 Drei Frauen 1907 Zandvoort Slg
v d Heydt

Tafel XXV Liegender Akt 1905 Köln
Slg Ottenheimer

409 Selbstbildnis mit dem Kamelien-
zweig 1907 Füssen Folkwang Mu-
seum

410 Stilleben mit Birnen Worpswede
Slg Hoetger

411 Stilleben mit Mattglasbecher Zand-
voort Slg v d Heydt

FRANZ MARC

Geb in München am 8 II 1880 gefallen
im Weltkrieg (Frankreich) am 4 III
1916 Schüler der Münchener Akademie
war tätig in München Sindelsdorf und
Ried (Oberkavert)

412 Badende Frauen Dusseldorf Städt
Kunstmuseum

413 Der Man Irill 1900

414 Der Stier 1911 Berlin Slg Bern-
hard Kochler Mit Genehmigung des
Besitzers

- 415 Hund Fuchs und Katze
 416 Der Turm der blauen Pferde Berlin Nationalgalerie
 Tafel XXVI Der Traumfelsen Postkarte an Frau Else Lasker Schöler Berlin Nationalgalerie
 417 Pferde Farbenholzschnitt aus dem Blauen Reiter 1912
 418 Die Fuchse Hamburg Slg Max Leon Flemming

AUGUST MACKE

- Geb in Meschede im Sauerlande am 3 I 1887 gefallen im Weltkrieg bei Perthesles-Hurlus am 26 IX 1914 Schüler von Lovis Corinth (1907) Studienreisen nach Italien Paris Tunis (mit Klee 1914) Lebte in München und Bonn
 419 Tegernsee 1910 Bochum Slg Karl Groppe
 420 Zoologischer Garten Triptychon Bochum Slg Karl Groppe
 421 Papagei
 422 Kinder am Wasser 1914 Privatbesitz
 423 Rotes Haus im Park 1914 Berlin Slg Frau Erdmann Macke
 424 Dame vor Schaufenster
 Tafel XXVII Tunesische Landschaft (St Germain bei Tunis) Aquarell 1914 Berlin Slg Frau Erdmann Macke

WASSILIJ KANDINSKY

- Geb in Moskau am 5 X 1866 studierte in München unter Stuck lehrt am Staatlichen Bauhaus in Weimar (jetzt Dessau)
 425 Winter Nr 1 1909 Dessau bei Frau Prof Kandinsky
 426 Im Grau 1919 Dessau bei Frau Prof Kandinsky
 427 Auf Weiß 1920 Leningrad Museum der malerischen Kultur
 428 Rot mit Schwarz 1920 Taschkent (Turkestan) Museum
 Tafel XXVIII Aquarell Nr 42 1922
 429 Weißes Zentrum 1921
 430 Bunter Kreis 1921

PAUL KLEE

- Geb bei Bern am 18 XII 1879 studierte in München (1893-1901) macht mit

Haller eine Italienreise geht 1912 nach Paris 1914 mit Macke nach Tunis lehrt am Staatlichen Bauhaus in Weimar (jetzt Dessau)

- 431 Äolsharfe Aquarell 1922
 432 Die Federpflanze 1919 Düsseldorf Slg Flechthelm
 433 Rotes Villenquartier 1920 Düsseldorf Slg Flechthelm
 434 Rausch Aquarell 1923
 Tafel XXIX Die Schnecke Aquarell 1923
 435 ARA Kühlung in einem Garten der heißen Zone Aquarell 1924
 436 Die Erfinderin des Nestes Aquarell 1925
 437 Bildnis Mr A L Aquarell 1925
 438 Waldkolonie Zeichnung 1925

WILLY BAUMEISTER

- Geb in Stuttgart am 22 I 1889 studierte in seiner Vaterstadt bei Adolf Holzelt lebt in Stuttgart
 439 Darstellung des Apollo (Zweite Fassung) 1921 Berlin Kunsthandlung K u E Twardy
 Wiedergabe mit Genehmigung der Kunsthandlung K u E Twardy Berlin

OSCAR KOKOSCHKA

- Geb in Pöchlarn an der Donau am 1 X 1886 war Schüler der Wiener Kunstgewerbeschule lehrte später in Dresden an der Akademie wohnt in Wien
 440 Trancespieler 1906 Breslau Schöliches Museum der bildenden Künste
 441 Herrenbildnis
 442 Bildnis Dr Schwarzwald 1908 Frankfurt a M Städelsches Kunstinstitut
 443 Bildnis Dr Schwarzwald 1916 Hrefeld Privatbesitz
 444 Landschaft 1908 Köln Privatbesitz
 445 Neapel im Sturm 1913
 446 Hammelstulpen 1908 Wien Österreichische Staatsgalerie
 447 Maria Heimsuchung 1911 Wien Slg Mayer
 448 Adam und Eva.

- 449 Allegorie 1915 Früher Hannover Slg v Garvens
- 450 Bildnis der Fürstin Mechthild Lichnowsky 1915 Berlin Slg Fürstin Lichnowskv
- 451 Susanna 1915 Berlin Galerie Hugo Perls
- 452 Der irrende Ritter 1915 Wien Slg Dr O Reichel
- 453 Die Auswanderer 1916/17 Berlin Privatbesitz
- 454 Stockholmer Hafen 1917 Berlin früher Slg Benario
- 455 Heidenpaar 1918 Dresden Stadtische Galerie
- 456 Mann und Frau
Tafel XXX Selbstbildnis 1917 Zandvoort Slg v d Heydt
- 457 Der Sommer 1917 Krefeld Privatbesitz
- 458 Saul und David 1911
- 459 Lot und die Tochter 1913
- 460 Der Hafen von Marseille 1914 Berlin Privatbesitz
- 461 Die Borsen von Bordeaux 1924 Berlin Nationalgalerie
- 462 Lithographie aus der Bach Kantate O Lwigkeit o Donnerwort 1916
Tafel XXXI Herrenbildnis Aquarell 1922
Berlin Slg Dr Viktor Wallerstein.
- 463 Bildnis Dr F N Lithographie 1917
Vorlagen von der Kunsthandlung Paul Cassirer Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

GEORGE GROSZ

Geb in Berlin am 26 VII 1893 studierte in Dresden Berlin und Paris Wohnt in Berlin

- 464 John Heartfield der kleine Frauenmörder 1916 Berlin Malik Verlag
- 465 Deutschland ein Wintermärchen 1918 Hannover Slg v Garvens
- 466 Kommerzienrats Tochterlein Zeichnung 1918
- 467 Arbeiten und nicht verzweifeln Zeichnung 1919
- 468 Selbstporträt (für Charlie Chaplin) Zeichnung 1919
- 469 Haschemme Lithographie 1920
- 470 Familienbild Zeichnung 1919

- 471 Schaferstunde Zeichnung 1921
- 472 Der Mensch ist gut Lithographie 1920
- 473 Friedrichstraße zu Berlin Lithographie 1911
- 474 Kraft und Anmut Aquarell 1922
- 475 Brillantenschieber Aquarell Kleeblatt
- 476 Sonntag Aquarellierte Zeichnung Berlin Privatbesitz
- 477 Bildnis des Dichters Max Herrmann Neiß 1915 Mannheim Kunsthalle Photo Schmalhausen

Mit Genehmigung des Malik Verlags und der Galerie Alfred Flechtheim Berlin

MAX BECKMANN

Geb in Leipzig am 12 II 1884 studierte in Weimar Paris und Florenz wohnt in Hermsdorf bei Berlin

- 478 Die Nacht. 1918/19 Berlin Slg Grunbaum
- 479 Fastnacht 1910 Berlin Graphisches Kabinett I B Neumann
- 480 Frau B 1920 Berlin Graphisches Kabinett I B Neumann
- 481 Stilleben 1921 Berlin Graphisches Kabinett I B Neumann
- 482 Parklandschaft 1911 Frankfurt a M Stadelsches Kunstinstitut
- 483 Die Brücke 1912 Berlin Graphisches Kabinett I B Neumann
- Vorlagen von der Galerie Neumann & Nierendorf Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

OTTO DIX

Geb in Gera am 2 XII 1891 studierte in Dresden bei Richard Müller wohnte in Düsseldorf jetzt in Berlin

- 484 Die Eltern des Künstlers 1921 Köln Wallraf Richartz Museum
- Tafel XXXII Dürnen 1922 Berlin Slg Eugen Sachs
- 485 Bildnis 1912 Dresden Slg Dr Rosberg
- 486 Kinderbildnis 1924
Vorlagen von der Galerie Neumann & Nierendorf Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

JULES PASCIN

Geb in Widdin (Bulgarien) im Jahre 1886 studierte in Wien und seit 1906 in Paris ging 1914 nach Amerika lebt jetzt in Paris

- 487 Negerlein mit Feldblumen Philadelphia Barnes Foundation
488 Akt mit Fruchtstilleben Philadelphia Barnes Foundation
489 Ruhendes Mädchen Philadelphia Barnes Foundation
490 Venus und Amor Philadelphia Barnes Foundation
491 Akt 1914 Philadelphia Barnes Foundation
492 Mädchen am Tisch 1923 Bremen Kunsthalle
Tafel XXIII Szene aus Habana Aquarell 1919 Dusseldorf Slg Flechthelm
493 Der verlorene Sohn 1922 Berlin Galerie Flechthelm

Vorlagen von den Galerien Paul Guillaume Paris und Alfred Flechthelm Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

HEINRICH NAUEN

Geb in Krefeld am 1. VI 1880 lehrt jetzt in Dusseldorf

- 494 Sonnenblumen 1924 Dortmund Museum

Vorlage von der Galerie Alfred Flechthelm Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

RUDOLF LEVY

Geb in Stettin 22. V 1875 Jugend in Danzig studierte in München und Paris lebt in Sanary (Südfrankreich) und Paris

- 495 Die Bucht von Sanary 1924 Hamburg Kunsthalle

Vorlage von der Galerie Alfred Flechthelm Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

HANS PURRMANN

Geb in Speyer am 10. IV 1880 studierte in München unter Stuck 1900–1905 in Paris unter Matisse wohnt in Rom und Berlin

- 496 Stilleben Berlin Privatbesitz
Vorlage von der Kunsthandlung Paul Cassirer Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

MARC CHAGALL

Geb in Liosno (Gouv. Witebsk) im Jahre 1890 lebte bis 1910 in Rußland von 1910–1914 in Paris von da ab wieder in Liosno ging 1918 über Berlin nach Paris wo er jetzt wohnt

- 497 Rund um den Tisch Hamburg Slg Max Leon Flemming
498 Rabbiner Krefeld Slg H. Lange
499 Der betende Jude 1914 Paris Galerie Léonce Rosenberg
500 Feiertag 1914
Tafel XXXIV Bildnis eines Mannes 1914
501 Feiertag Aquarell 1915 Berlin Slg Herwarth Walden
502 Über Witebsk 1916
503 Über Rußland 1924 Berlin Galerie Flechthelm
504 Die Uhr 1914 Berlin Galerie Flechthelm
505 Die Baßigeige Radierung Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

ARISTIDE MAILLOL

Geb in Banyuls (Dép. Ostpyrenäen) am 8. XII 1861 studierte 1882 an der École des Beaux Arts in Paris unter Cabanel malte und schuf Tapisseries. Erst mit vierzig Jahren wurde er Bildhauer. Er wohnt im Winter in Banyuls im Sommer in Marly le Roi bei Paris

- 506 Hockendes Mädchen Berlin Nationalgalerie
507 Kniendes Weib Dusseldorf Slg Flechthelm
508 Stehender Jüngling Essen Folkwang Museum und Berlin Slg Graf Keßler
Tafel XXXV Flora
509 Weiblicher Torso

- 510 Sitzendes Weib (Rückansicht)
 511 Sitzendes Weib (Seitenansicht)
 512 Liegendes Mädchen Berlin Nationalgalerie
 513 Liegende Frau Berlin Slg Graf Keßler
 514 Frau mit Krebs Breslau Slg Silberberg
 515 Sitzendes Mädchen Zeichnung Berlin Slg Graf Keßler
 Vorlagen von der Galerie Druet Paris

HERMANN HALLER

- Geb in Bern am 24 XII 1880 studierte als Maler in München Stuttgart wandte sich 1915 in Rom zur Bildhauerei arbeitete später in Paris wohnt in Zürich
 516 Kniende 1912 Berlin Nationalgalerie
 517, 1 Mann 1910 Winterthur Museum Photo nach dem Abguß
 Vorlagen von der Galerie Alfred Flechtheim Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

ERNESTO DE FIORI

- Geb in Rom am 12 XII 1884 lebte bis zu seinem 24 Lebensjahre in Rom ging dann nach London und über München nach Paris Lebt seit 1914 mit Unterbrechungen (Zürich) in Berlin
 517 2 Mann 1914 Photo nach dem Abguß
 518 Die Engländerin 1924 Stuttgart Landesmuseum
 Tafel XXXVI Männliche Figur Lithographie
 519 Kauernde 1923 Köln Wallraf Richartz Museum und Dresden Albertinum Photo nach dem Abguß
 Vorlagen von der Galerie Alfred Flechtheim Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

WILHELM LEHMBRUCK

- Geb in Duisburg Weiderich am 4 I 1881 gest in Berlin am 25 III 1919 Schüler der Kunstgewerbeschule und Akademie in Düsseldorf ging dann nach

- Paris (1910-1914) Von 1914-1917 schuf er in Berlin 1917/18 in Zürich 1919 in Berlin
 510 Kniende (Teilstück) 1911 Mann beim Kunsthalle
 Tafel XXXVII Kniende 1911 Mann beim Kunsthalle
 521 Mutter und Kind 1917/18 Mann beim Kunsthalle
 522 Sinnendes junges Mädchen 1913/14 Duisburg Museum
 523 Aufsteigender Jüngling 1913 Düsseldorf Kunstmuseum
 524 Sinnende Radierung
 Vorlagen zumeist von Paul Cassirer Berlin

CONSTANTIN BRANCUSSI

- Stammt aus Rumänien Lebt in Paris
 525 Torso New York Slg Quinn
 526 Der goldene Vogel New York Slg Quinn
 Tafel XXXVIII Frauenkopf

ERNST BARLACH

- Geb in Wedel (Holstein) am 7 I 1870 bildete sich in Hamburg in Dresden unter Diez und in Paris schneidet seit 1905 in Holz Reise nach Rußland (Charkow) Seit 1909 wohnt er in Gustrow in Mecklenburg
 527 Kindergrab Lithographie
 528 Christophorus Zeichnung
 Tafel XXXIX Drei graue Weiber Lithographie
 529 Schreitender Bauer Zeichnung
 530 1 Wüstenprediger Holz 1917
 530 2 Barmherzigkeit Holz 1917
 531 Vision Holz 1917 Berlin Nationalgalerie
 532 Alte Frau mit Stock Holz 1913
 533 Panischer Schrecken Holz 1912
 534 Errierendes Mädchen Holz 1917 Dresden Albertinum
 535 Ekstatiker Holz
 536 Mann im Stock Holz
 Tafel XL Stehende Bäuerin Holz 1911
 537 Bettlerin Holz
 538 Tanzendes Weib Holz
 539 Moses Holz 1910

Vorlagen von der Kunsthandlung Paul Cassirer Berlin mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

ALEXANDER ARCHIPENKO

Geb in Kiew in der Ukraine am 30 V 1887 besuchte 1902—1905 die Kunstschule in Kiew bildete sich 1905—1908 in Moskau weiter ging 1908 nach Paris während des Krieges lebte er in Nizza kam nach dem Kriege nach Berlin und halt sich jetzt in Amerika auf

540 Zwei Frauen Gips 1912 Berlin, Slg Herwarth Walden

Tafel XLI Weiblicher Torso Bronze 1916 Berlin Nationalgalerie

541 Der Boxkampf Holz 1913 Florenz Slg Magneli

542 Statuette Gips 1914 Berlin fruher Slg Falk

543 Frauen Vasen 1920

544 Nackte Frau vorm Spiegel Skulpto Malerei Holz und Metall 1914 Berlin fruher Slg Falk

545 Tanzerin Medrano Skulpto Malerei Holz Metall und Glas 1914 Florenz Slg Magneli

546 Portratkopf Skulpto Malerei Holz und Metall

JACQUES LIPCHITZ

Geb in Druskeniki an der litaisch polnischen Grenze am 22 VIII 1891 be-

suchte die École des Beaux Arts und die Academie Julian in Paris lebt in Boulogne bei Paris

547 Stilleben Steinrelief 1919 Paris, Slg Léonce Rosenberg

548 Pierrot Steinfigur 1918 Paris Slg Léonce Rosenberg

549 Skulptur aus Stein 1924/25

HENRI LAURENS

Geb in Paris am 18 II 1885 Auto didakt lebt in l'Étang la Ville bei Paris

550 Frau mit aufgestutzter Hand Paris Galerie Simon

551 Frauenbildnis 1922 Paris Galerie Simon

Vorlagen von der Galerie Simon Paris, mit deren Genehmigung die Wiedergabe erfolgt

RUDOLPH BELLING

Geb in Berlin am 26 VIII 1886

552 Der Mensch 1918

Tafel XLII Dreiklang Holz 1919 Berlin Nationalgalerie

553 Erotik 1920 Holz blattvergoldet und getont Berlin fruher Slg Falk

554 Kopf in Mahagoni 1921 Berlin Slg Freudenberg

Tafel XLIII Kopf Farbige Zeichnung 1923

555 Natur 1918 Berlin im Hause der Kunsthandlung Fritz Gurlitt

556 Skulptur 1923

T A F E L V E R Z E I C H N I S

Tafel	I	nach S	182	Tafel	XXIII	nach S	396
	II		192		XXIV		400
	III		200		XXV		408
	IV		224		XXVI		416
	V		230		XXVII		424
	VI		256		XXVIII		428
	VII		264		XXIX		434
	VIII		280		XXX		456
	IX		310		XXXI		462
	X		372		XXXII		484
	XI		330		XXXIII		492
	XII		332		XXXIV		500
	XIII		336		XXXV		508
	XIV		342		XXXVI		518
	XV		348		XXXVII		570
	XVI		352		XXXVIII		526
	XVII		360		XXXIX		528
	XVIII		370		XL		536
	XIX		374		XLI		540
	XX		376		XLII		552
	XXI		384		XLIII		554
	XXII		388				

- Académie Julien, Paris 159, 570
 Adler, Berlin, Slg 561
 Alberti, Léon Battiste 94.
 Albertinum, Dresden 569
 d'Annunzio, Gabriele 87, 88, 90
 Anthokolsky 158
 Apollinaire, Guillaume 71, 79, 239, 560
 Archipenko, Alexander 71, 73 75 158 166 167, 170, 171 173, 540-546, Taf XLI, 570
 „Assiette au Beurre“ 84
 Aubry, Slg 50
 Aurier 28
 Bach, Joh. Seb 567.
 Bakst, Léon 158.
 Balzac, Honoré de 163
 Barlach, Ernst 168-170, 527-539, Taf XXXIX, XL, 569-70
 Barnes-Foundation, Philadelphia 559, 560, 561, 563, 568
 • Baumeister, Willy 439, 566
 Beardsley, Aubrey Vincent 70, 158
 Beckmann, Max 154-156, 478-483, 567.
 Begas, Reinhold 158
 Beldensynder, Hendrik 169
 Belling, Rudolf, 167, 173-74, 552-556, Taf XLII, XLIII, 570
 Benario, Berlin, fruhere Slg 560, 567
 Bergson, Henri 89, 92
 Berlin, Nationalgalerie 566, 567, 568, 569, 570
 Bernard, Emil 163
 Bernheim Paris, Galerie Georges 560, 561
 — jeune, Paris 24, 159, 559
 Bing & Co, Paris 561
 „Blauer Reiter“ 122, 128, 133, 142, 566
 Bloys, Léon 50
 Boccioni, Umberto 71, 87, 91, 92, 93 344, 563
 Bocklin, Arnold 98, 101 113 127, 156
 Bonnard, P 30
 Boucher François 157
 Bourgeois Galleries, New york 560
 Brancussi, Constantin 166 168, 525, 526, Taf XXXVIII, 569
 Braque, Georges 36, 41, 46, 53, 62, 71, 72, 74-78, 119, 126, 139, 173 295-317, Taf IX, 562
 Bremen, Kunsthalle 568
 Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste 566
 Brooks Paris, Slg 560
 „Brucke“ 102, 114, 118 bis 121, 122, 123, 125, 128
 Cabanel, Alexandre 163, 568
 Carducci, Giosuè 87.
 Carpeaux, Jean Baptiste 163
 Carrà, Carlo Dalmazzo 87, 91, 93, 98, 99, 153, 348 bis 349, Taf XV, 564.
 Carrière, Eugène 33
 Cassirer, Berlin, Kunsthdg, Paul 560, 567, 568, 569, 570
 Cendrars, Blaise 79, 80, 159
 Cézanne, Paul 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25, 26, 29, 30, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 56, 59, 70, 71, 74, 77, 82, 93, 101, 103, 127, 138, 147, 162, 163, 166, 171
 Chagall, Marc 75 79 149, 158-160 497-505, Taf XXXIV 568
 Chaplin, Charlie 149 567
 Chardin, Jean Siméon 46, 77, 139
 Chevreul, Mich Eug 95
 Chirico, Giorgio de 98, 99, 350-352 564
 Claudel, Paul 26
 Cohen, Dusseldorf, Slg Dr Walter 564
 Coquiot, Gustave 50, 561
 Cornth, Louis 102, 113, 566
 Corot, Camille 15, 25, 42, 43, 44, 45, 46, 56, 73
 Cotlet, Charles 127
 Courbet, Gustave 15, 30, 43, 87, 98, 102, 158
 Cranach, Lukas 121.
 Croce, Benedetto 88
 Csaky 173
 Dada 109, 149, 150, 156
 Darwin, Charles 88
 Daumier, Honoré 21, 22, 50
 Degas, Edgar 17, 51, 52
 Delacroix, Eugène 11, 21, 22, 23, 46, 95, 96, 127, 136
 Delarache, Paul Hippolyte 158
 Delaunay, Robert 67, 79, 80, 92, 126, 142, 149, 159, 342-343, Taf XIV, 560, 563
 Denis, Maurice 27, 127
 Derain, André 19, 26, 33 bis 47, 48, 49, 56, 59, 74, 76, 168, 170, 199-218, Taf III, 559-560.

- Dessau, Staatliches Bauhaus 142, 565—566
- Djagilew, Serge 158
- Diez 569
- Dix Otto 149, 156—157, 484 bis 486, Taf XXXII, 567
- Donghen, Kees van 26
- Doré, Gustave 23
- Dörrenberg, Dusseldorf, Slg 560
- Dortmund, Museum 568
- Dostojewsky, Fedor 169
- Dresden Albertinum 569
- , Städtische Galerie 567
- Druet, Paris, Galerie 569
- Dufy, Raoul 34.
- Duisburg, Museum 569
- Dusseldorf, Städt Kunst museum 565, 569
- Ecole des Beaux Arts, Paris 9 24, 50, 78, 163, 562, 568, 570
- Ehrenstein, Albert 146
- Eluard, Paris, Slg 559
- Ensor, James 50 142
- Erdmann Macke, Berlin, Slg Fran 566
- Essen, Folkwang Museum 562, 564, 565, 568
- , Städt Kunstmuseum 565
- Expressionismus 23—55, 62, 98 111, 112, 122, 127.
- Lych, van 121.
- Fabr, Slg 40
- Fall, Berlin, frühere Slg 570
- Fattore 87
- Fauconnier, Le 159
- Fauves 25, 26, 27, 29, 30, 33 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 47, 62, 66, 69, 74, 78, 94, 109, 119, 122, 170
- Fehr, Heidelberg, Slg. 564
- Feininger, Lionel 126—127, 394—401, Taf XXIII, XXIV, 565
- Feuerbach, Anselm, 102
- Fiori Ernesto de 166 517
- bs 519 Taf XXXVI, 569
- Flaubert, Gustave 13
- Flechtheim, Berlin, Galerie Alfred 560, 561, 562, 563, 565, 567, 568, 569
- , Dusseldorf, Slg Alfred 559, 560, 561, 562, 563 566, 568
- Flemming, Hamburg, Slg Max Leon 72, 563, 566 568
- Folkwang-Museum, Essen 562, 564, 565, 568
- Fontainebleau 9
- Forain, Jean Louis 30, 50
- Fould, Frankfurt a M, Slg Harry 565
- Fragonard, Jean Honore 17
- Frankfurt a M, Städelsches Kunstinstitut 566, 567
- Freud, Siegmund 149 155
- Freudenberg, Berlin Slg 570
- Friesz, Othon 34
- Futurismus 53, 67, 68 72 75, 79 80, 87—100 149, 150, 159
- Galanis 84
- Galli 93, Taf XV, 564
- Garvens, Hannover, Slg v 563, 565, 567
- Gauguin, Paul 24, 26, 30, 31 59, 114, 127, 163
- George, Stefan 128
- Giotto 40, 42, 94
- Ghurlandajo, Domenico 41
- Glaser, Berlin, Slg Prof Dr Curt 559
- Gogh, Vincent van 21, 22, 23, 24 25, 26, 27, 29, 30, 32, 34, 36, 44 48, 59, 74 113 119, 121, 125, 127, 128, 168, 169
- Gogol, Nikolai 159, 160
- Gouyon, Jean 164
- Goya, Francesco 50
- Granowsky 160
- Graphisches Kabinett J B Neumann, Berlin 567.
- Greiner, Otto 166
- Gris, Juan 84—86 329—337, Taf XI, XII, XIII, 563
- Groppel, Bochum, Slg Karl 566
- Grosz, George 149—153 155 464—477, 567
- Grunbaum, Berlin, Slg 567
- Guérin, Paris, Slg Charles 560
- Guillaume, Paris, Slg Paul 559, 560, 561, 568
- , Frau 206 559
- Gurlitt, Berlin, Kunsthandlung Fritz 122, 564, 570
- Haller, Hermann 142, 166, 516, 517, 566 569,
- Hals, Frans 147
- Halvorsen, Paris, frühere Slg 24, 559
- Hamburg, Kunsthalle 568
- Heartfield, John 464, 567
- Heckel, Erich 118, 119 120, 121, 123 366—374, Taf XVIII, XIX 564
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich 88
- Helmholtz, Hermann v 95
- Herbin, Auguste 49
- Herrmann Neisse, Max 477, 567
- Hess, Erfurt, fr Slg 563, 564
- Heydt, Zandvoort, Slg v d 565, 567
- Hildebrandt, 166 168
- Hodler, Ferdinand 33, 120
- Hoetger-Worpswede 127, 565
- Hofer, Karl 127, 402—405, 565
- Hogarth, William 150, 151
- Hohenemser, Frankfurt a M; Slg Dr 559
- Holzel, Adolf 566
- Hopf, Hamburg, Slg Frau Dr E 565
- Hugo, Victor 163
- Humbert, Paris, Académie 563
- James, W 92
- Jarry, Alfred 79
- Jastrebzoff, Paris, Slg 560
- Jawlensky, Alexei von 128
- Jeanneret, Ch Ed 338, 563

- Impressionismus 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 30, 34, 36, 45, 52, 53, 58, 60, 61, 63, 66, 68, 85, 98, 101, 102, 103, 106, 113, 114, 115, 127, 133, 136, 158, 163, 172
 Indépendants, Salon des 24, 29, 52, 74, 79, 84, 159
 Ingres, Jean Dominique 11 17, 40, 46, 49, 73, 163.
 Kahnweiler, Boulogne, Sig Henry 72, 560
 —, Frankfurt a M., Galerie 562, 563
 —, Paris, Sig Gustav 559 560
 Kalckreuth, Graf Leopold von 127, 565
 Kameneff, Frau 170
 Kandinsky, Wassily 52 110, 122, 128, 130, 132, 141, 133—140, 142, 143, 158 161, 162, 425—430, Taf XXVIII, 566
 —, Frau Professor 566
 Kerstenbroek 169
 Kessler, Berlin, Sig Harry Graf 568, 569
 Kirchner, Wiesbaden; Sig 564.
 Kirchner, Ernst Ludwig 118, 119, 121, 122, 123—126
 Kislung, Moïse 48, 207, 230 bis 233, Taf V, 559, 560
 Klee, Paul 52, 112, 127, 128, 130, 132, 140—143, 431 bis 438, Taf XXIX, 566
 Klimt, Gustav 145.
 Knorr, München 142
 Koehler, Berlin; Sig Bernhard 565
 Kokoschka, Oskar 144—149, 440—463, Taf. XXX, XXXI, 566—567
 Kolbe, Berlin; Sig. Prof G. 565.
 Köln, Wallraf-Richartz-Museum 563, 567, 569
 Konstruktivismus 75, 94, 153.
 Krall jun., Elberfeld; Sig Carl 559
 Kramarsch, Prag; Sig 40.
 Krebs, Holzendorf b Weimar; Sig 561.
 Kruss, Berlin, Sig M 564, 565.
 Kubin, Alfred 142
 Kubismus 36, 37, 41, 42, 45, 46, 47, 51, 56—86, 88, 89, 92, 93, 96, 101, 119 122, 123, 126, 132, 133, 153 158, 159, 160, 162, 171, 172, 173
 Lange, Krefeld, Sig H 562, 565, 568
 Lasker-Schuler, Else Taf XXVI, 566
 Latour 51.
 Laurencin, Marie 47, 49, 340 bis 341, 563
 Laurens, Henri 75, 173, 550 bis 551, 570
 Le Corbusier, s Jeanneret
 Léger, Fernand 78—84, 153, 159, 170, 318—328, Taf X, 562—563
 Lehbruck, Wilhelm 47, 165, 166—168, 170, 520—524, Taf XXXVII, 569
 Leibl, Wilhelm 102
 Lejeune, Cagnes, Sig Emile 560
 Leningrad, Museum der malerischen Kultur 566
 Lescow 159
 Levy, Rudolf 494, 495, 568
 Lichnowsky, Fürstin Mechtild 450, 567.
 Liebermann, Max 102.
 Lionardo da Vinci 56, 94
 Lipchutz, Jacques 173, 547 bis 549, 570
 Lissitzky, El 162.
 Lobatschewsky 160
 Macke, August 122, 128, 133, 142, 419—424, Taf. XXVII, 566
 Mackensen-Worpswede, Fritz 565
 Magneli, Florenz; Sig 570
 Maillol, Aristide 163—165, 166, 167, 168, 169, 171, 506—515, Taf XXAV, 568—569
 Makart, Hans 158.
 Malik-Verlag, Berlin 567
 Mallarmé, Stéphane 13, 15 bis 16, 25, 79, 90
 Manet, Edouard 17, 37
 Mannheim, Kunsthalle 564, 567, 569
 Mantegna, Andrea 46
 Marc, Franz 122, 128—133, 140, 412—418, Taf XXVI, 565—566
 Maré, Paris, Sig de 563
 Marees, Hans von 19, 120, 127
 Marinetti, Filippo Tommaso 88, 89, 90, 92, 93
 Marquet, Albert 25, 34.
 Marsfeldsalon 24
 Matisse, Henri 20, 23, 24 bis 33, 34, 36, 43, 46, 74, 115, 118, 122, 143, 158, 167, 170, 177—198, Taf I, II, 559, 568.
 Mayer, Wien; Sig 566
 Meissonnier, Ernest 158
 Mendelssohn-Bartholdy, Berlin, Sig Paul v. 559, 560
 Meryon, Charles 54
 Metzinger, J. 159
 Meunier, Constantin 82, 168
 Michelangelo Buonarotti 156, 166
 Millet, Jean François 21, 22, 87, 168.
 Mir Iskonstwa 158
 Modersohn, Otto 565.
 Modersohn-Becker, Paul 127, 406—411, Taf. XXV, 565
 Modigliani, Amedeo 41, 47 bis 48, 224—229; Taf IV, 560
 Moll, Breslau, Sig Oskar 559
 Moller, Potsdam; Galerie Ferdinand 564

- Mombert, Alfred 128
 Monet, Claude 11, 17, 52, 101, 103, 167, 171
 Monticelli, Sandro 25
 Moreau, Gustave 24, 50, 559 560
 — -Museum, Paris 560
 Morosow, Slg 41
 Moskau, Museum, s Stschulin
 Müller, Otto 119 121, 375 bis 376, Taf XX, 564
 —, Richard 567
 Munch, Edvard 102, 110, 119, 121, 122
 Munkacsy, Michael von 158

 Nadelmann 166
 Nauen, Heinrich 494, 568
 Neimpressionisten 10, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 74, 78
 „Neue Sezession“, Berlin 118, 122
 Neumann & Nierendorf, Berlin, Galerie 567.
 Newton 150
 Nietzsche, Friedrich 88, 109, 110, 128, 132, 135
 Nolde, Emil 113—117, 353 bis 365, Taf XVI, XVII, 564

 Osborn, Max 565
 Ottenheimer, Köln, Slg 565
 Ozenfant, Amédée 339, 563

 Palkowsky, Prag, Slg Dr Papini, Giovanni 88
 Paris, Louvre 560
 Pascal, Jules 157, 487—493 Taf XXXIII, 568
 Pascoli 87
 Passerismus 87, 91
 Pechstein, Max 118, 119 120, 121—122, 377—383, 564 bis 565
 Perls, Berlin; Gal Hugo 567
 Philadelphia, Barnes Foundation 559, 560, 561, 563, 568
 Picasso, Pablo Ruiz 26, 34, 36 39, 41, 43, 48, 51, 53 62, 69—74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 119, 123, 126, 127, 130, 150, 153 159, 170, 173, 262—294, Taf VII, VIII, 329, 561—562 563
 —, Frau 278, 561
 Piloty, Karl von 158
 Pisanello 130
 Pissarro, Camille 53
 Platon 94, 96
 Pointillismus 21, 23
 Pont de Chatou, Schule 33, 122
 Poussin, Gaspar 44 45, 56
 Prag, Moderne Galerie 560, 562
 Purrmann, Hans 496, 568
 Pythagoras 94, 96, 160

 Quinn, New York, Slg 559, 569

 Raffael Sanzio 9, 42 46
 Ranert, Hamburg, Slg 564
 Raynal, Maurice 84
 Reber, Lugano, Slg Dr. G F 561, 562, 563
 Redon, Odilon 50
 Reichel, Wien, Slg Dr O 567
 Reinhart, Winterthur, Slg 565
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 11, 147
 Remisow, Alexei 159
 Renoir, Auguste 16, 17, 18, 26, 32, 33, 42, 44, 45, 52, 56, 76, 77, 163 171
 Riemann 160, 162
 Rjepin, Ilja 158
 Rilke, Rainer Maria 565
 Rimbaud, Arthur 25, 26, 79, 136
 Rodin, Auguste 92, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 172.
 Rood 95.
 Rösberg, Dresden, Slg Dr 567
 Rosenberg Paris, Slg Lönce 563, 564, 568, 570
 Rosenberg, Paris, Slg Paul 561, 562
 Rosso, Medardo 87, 91, 92.
 Rouault, Georges 50—51, 144, 245—252, 560—561.
 Rousseau, Henri Julien 40, 44, 48—50, 55, 153, 156, 159 234—244, 560
 —, Julia 235, 560
 Rowlandson, Thomas 150
 Rubens, Peter Paul 28, 154.

 Sachs, Berlin, Slg Eugen 567
 Salon d'Automne 52, 74
 Sanctus, de 88
 Sate, Eric 287, 294, 562
 Schapire, Hamburg, Slg. Fräulein Dr R 565
 Schlessisches Museum der Bildenden Künste, Breslau 566
 Schmalhausen 567
 Schmidt-Rottluff, Karl 110, 118, 119, 121, 122—123 384—393, Taf XXI, XXII, 565
 Schopenhauer, Arthur 129, 130
 Schwarzwald, Dr 442, 413, 566.
 Section d'Or 84
 Segantini, Giovanni 87.
 Serow, Valentin 158
 Seurat, Georges 18, 19 21, 23, 27, 29, 95, 96, 103, 125
 Severini, Gino 72, 87, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 137, 149, 345—317, 564
 Signac, Paul 24, 27.
 Signorelli, Luca 156
 Silberberg, Breslau, Slg 569
 Simon, Lucien 127
 —, Berlin, Slg Hans 562
 —, Paris; Galerie 559, 560, 561, 562, 563, 570
 Soley, Alfred 52, 53.
 Société du Droit d'Auteur aux Artistes 560
 Somow, Konstantin 158
 Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. M. 566, 567.

Stramm, August 136	Tolstoi, Leo N. 169.	Walden, Berlin; Slg Herwarth 568, 570
Strawinsky, Igor 287, 562	Toulouse-Lautrec, Henry de 37, 51, 52, 53, 70, 157	Wallerstein, Berlin, Slg Dr. Viktor 567.
Strecker, Wiesbaden, Slg 565	Twardy, Berlin; Kunsthdlg K und E. 566.	Wallraf-Richartz Museum, Köln 563, 567, 569
Strindberg, August 149	Uhde, Paris, frühere Slg Wilhelm 560, 561, 562	Weber, New York, Slg 560
Stschukin in Moskau; frühere Slg. 24, 34, 559, 561.	Utrillo, Maurice 51—55, 153 253—261, Taf. VI, 561	Wedderkop, Berlin, Slg H v. 561
Stuck, Franz von 142, 566, 568,	Valadon, Suzanne 52, 561	Wedekind, Frank 149
Stuttgart, Landesmuseum 569	Valentiner, Berlin, Slg Dr W 565	Weill 33
Suarès, André 26	Vauxcelles, Louis 74, 560.	Whitman, Walt 79
Suermondt, Drove, Slg 560.	Véber, Pierre 25.	Wien, Österreichische Staatsgalerie 566
Suprematisten 80, 153	Vernsmus 49, 52, 72, 75, 107 109, 121, 133 140, 149 153	Wiertz, Anton Joseph 157
Symbolisten 70, 90.	Veronese, Paolo 28	Winterthur, Museum 569
Taine, Hippolyte 11.	Vitruvius Pollio Marcus 91	Worpswede 127
Taschkent (Turkestan), Museum 566	Vlaminck, Maurice de 26 31, 219—223 560	Wright, Frank Lloyd 162
Tatlin 162	Vollard Ambroise 160	Zamaron Paris Slg M L 560 561
Tetzen-Lund, Kopenhagen Slg 559	—, Paris, Slg 561.	Zingler's Kabinett Frankfurt a M 559
Thoma, Hans 121 127 565		
Tintoretto, Jacopo Robusti 154		