

der Einfälle. Als wundersames Gemisch vieler blauer Tinten erscheint der Meeresgrund, wo allerlei Fischzeug ein gesunkenes Boot umspielt. Aber auch im Wintergelände, ein harmloses Uferstückchen gewinnt eigenes Gesicht. Ein lebenswürdiger Dilettantismus, überraschend frei von der Neigung, seine Gedichte zu illustrieren. —

Die Pastelle des jungen Otto Herbig, die jetzt bei Dr. Steinbart erneut die Aufmerksamkeit auf diesen stetig reifenden Künstler lenken, überraschen durch die Entfaltung der spezifischen tonalen und strukturellen Anlagen des heute in Mißkredit gekommenen Materials. Sie sind nicht etwa bloße Buntzeichnungen, so unmittelbar vom graphischen Schwung farbiger Kreiden sie getragen sind. Sie meiden jene leidige Verblasenheit und difusse Atektomatik, die wohl die hauptsächliche Gefahr der Pastelltechnik ist, ohne auf die Feinheiten der pelzigen Stäubung und der weichen, geschmeidigen Übergänge zu verzichten. Die flächig verwobene Schraffur holt weit aus und ist nicht ängstlich verkittet, sondern bedeutet ein rhythmisch lösendes, die Schicht fein erschütterndes Moment im Bilde, bestimmt das Kreisen und Schweißen der Formen. Aber sie ist andererseits genügend gebunden, um die reine, volle Leuchtkraft der Farben, die schimmernde Wölbung der Oberflächen nicht zu irritieren, noch gar die schummrige Geschlossenheit und sanfte Einheit der Kompositionen aufzuharken. Die schlichten Landschaften, die ein nicht weiter ansehnliches Stück Ostseestrand oder auf eine sehr innige Art das Sommergärtchen mit dem obligaten Haushuhn schildern, ließen sich noch dichter und luftiger denken; da geht der Kreidestrich nicht immer räumlich auf, bleibt eine gewisse Lähmung. Erstaunlich tief und schön aber sind die Stilleben geraten, die den weißen Glanz von Porzellanfiguren mit wunderbar belebten Chrysanthenen und Mimosen paaren oder Teddybär und Kohleneimer wie Märchenwesen sich regen und verhalten auffunkeln lassen. Herbig's künstlerische Phantasie ist von jener stillen Erschlossenheit, der die umgebenden Dinge, die naheliegenden Erlebnisse unerschöpflich sind, magisch sich weiten und eine kostbare Fülle glitzernder Imponderabilien offenbaren. —

Im „Sturm“ bewiesen sich die planimetrischen Gestaltungen Walter Dexels so nachdrücklich und evident, daß der chronistische Vermerk mir unzulänglich erscheint, Formgepräge und praktikablen Sinn dieser absolut klaren, konsequenten, flexionsfeinen Malerei, die durchaus Malerei ist

und nicht mathematisches Exempel, zu kennzeichnen. Wie in durchdacht getreppter Kadenz die Bilder dieser Folge über die Wand verteilt waren in einem zwingenden System von Abstieg und Aufwärts, das entsprach ganz und gar dem Geiste der einzelnen Formungen. Deren doppeltes Streben, die lautere Schönheit der ruhigen Fläche, der ungetrübten Malerei, der präzisen Ordnung Erscheinung werden und dann solche Paradigmen eines neuen Geistes und einer neuen Einfachheit das Leben (über die Gestalt des Geräts und der Mitteilung hin) durchwirken zu lassen, soll nächstens eingehender dargestellt werden. Dexel ist kein konstruktivistischer Pedant und kein konstruktivistischer Gaukler, sondern ein Sucher reiner Klänge und reiner Bräuche.

*Willi Wolfradt.*

#### DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Galerie Arnold: Oskar Kokoschka / Erfurth: Chr. Rohlf's / Fides: Werefkin / E. Richter: Mopp / Kunstverein: Münchner Neue Sezession.

Der Auftakt des diesjährigen Ausstellungsbetriebs ist recht verheißungsvoll. In der Galerie Arnold ist fast das gesamte Werk Kokoschkas zu sehen, bei Erfurth der 75jährige Rohlf's, in der Fides die Werefkin, die nach Deutschland bisher nur mit einzelnen Arbeiten kam.

Daß es der Galerie Arnold gelungen ist, in dieser Zeit eine so vollständige Kollektion der Arbeiten Kokoschkas zusammenzubringen, ist eine Leistung, die Dank verdient. Vom Trancespieler (1906) bis zu den letzten Bildern aus Paris ist alles Wesentliche mit wenigen Ausnahmen vorhanden, gegen 50 Gemälde, über 50 Handzeichnungen und das gesamte graphische Werk, von den Probedrucken zu den „Träumenden Knaben“ (1906) bis zu den letzten Lithos. Es ist nicht möglich, im Rahmen einer Ausstellungsbesprechung das zu tun, was als Zweck dieser Übersicht gedacht ist, eine Nachprüfung des Urteils über den Maler. Das bleibt einer besonderen Untersuchung vorbehalten. Die Galerieleitung hatte beabsichtigt, ohne Wissen Kokoschkas eine Kollektion zusammenzubringen und ihn damit zu überraschen. Kokoschka erfuhr davon und bot seine Mitarbeit an, ohne die es sicher nicht möglich gewesen wäre, das Material nach rückwärts in dieser Vollständigkeit auszubauen. Er muß wohl selbst das Bedürfnis gehabt haben, mit seinem ganzen Oeuvre einmal vor die Öffentlichkeit zu treten, zumal ihm die Widersprüche in der Kritik der letzten Jahre nicht verborgen

geblieben waren. Es ist heute so, daß die Öffentlichkeit ziemlich impulsiv und unterschieden für den frühen oder den späten Kokoschka Stellung nimmt, an dem mittleren (1913—16) etwas kühler vorbeigeht. Es ist auch durchaus nicht leicht, den Weg von der bekannten Montesquieu-Rohan bis zu den Dresdner biblischen Gemälden als eine organische Entwicklung zu sehen, die nicht anders sein kann. Man hat den Eindruck, als ob die Malerei Kokoschkas eine Begleiterscheinung seiner allgemeinen Aktivität sei, als ob er sich für diesen Weg der Mitteilung entschlossen hätte, der Mensch aber den Maler ziemlich sicher in der Hand hätte. Sind die Anfänge überschattet von einer Magie der Seelenanalyse (selbst die Landschaft zerlegt sich in Nervenbündel), so steht über den späten Arbeiten der Wille eines Propheten, der für neue Tempel Wände malen möchte, die auch noch in einem lichtarmen Raume von intensivster Leuchtkraft sind. Die Werke der mittleren Zeit (Professor Moll 1913) führen aus der Chemie seiner Seelenforschung in die Praxis des Malens mit breitem Pinsel und einer Farbe, die fast immer nach Grau orientiert ist, als ob er sich auf dem neuen Boden erst vorsichtig zurechtfinden müßte. Zwischen diesen Versuchen und den frühen Porträts liegen noch eine Anzahl Kompositionsversuche wie „Heimsuchung“, die aus dem zeichnerischen Stil in eine Vortragsart hinüberführen, wo alles Konkrete von scheinbar zufälligen, phosphoreszierenden Farbflecken lebt. Soviel dürfte aber auf Grund der Gesamtchau heute schon klar sein, daß Kokoschka mit jeder der verschiedenen Ausstrahlungen seines Wesens einen bedeutenden Beitrag zur Kunstentwicklung der letzten Jahre darstellt und die Erkenntnis des Phänomens Kokoschka heute noch zu den Aufgaben gehört.

Aus der ersten Zeit sind alle wesentlichen Porträts da, der Trancespieler (im Besitze des Breslauer Museums), die Herzogin von Montesquieu-Rohan, das erste Bild, das durch Osthaus in ein öffentliches Museum kam. Heute wirkt dieses Bildnis wie eine alte chinesische Malerei, mit feinem Pinsel und ganz dünnen Farben ist das zweite Gesicht dieser Frau aufgezeichnet, das die Grenzen der Bildnismalerei um ein großes Stück erweitert. Der Architekt Loos ist da, Frau Bessi Loos, Janikowski und der von innen verbrennende Peter Altenberg, Else Kupfer, Paul Scherbar (in dieser Fassung noch über die bekannte Federzeichnung hinaus-

gehend) u. a. Von den Kompositionen: „Die Sposalizo“, „Ritter, Tod und Engel“, „Ruhe auf der Flucht“, „Verkündigung“, „Heimsuchung“. Sie gehören farbig und ausdrucksmäßig ebenso eng zusammen wie die 15 Bilder aus der Dresdner Zeit. Überall ist versucht, das zur Atmosphäre des Vorgangs Gehörige einzubeziehen, ohne mitteilend oder illusionistisch zu werden. Das Enthüllende, Aufdeckende der Porträts ist in die Beziehung zwischen den Gestalten verlegt, die ebenso jenseitig sind wie ihre Farben.

Mit der „Blinden Mutter“ von 1913 beginnt eine Zeit der formalen Beruhigung. Es scheint, als ob Kokoschka nach reichlichen Experimenten das Bedürfnis nach Klarheit und Verfestigung der ihm wesentlichen Tatbestände hätte. Die blinde Mutter ist von einer ganz neuen Wirklichkeit, verwandt der des Selbstporträts (Galerie Fischer) und des gewaltigen Doppelporträts 1914 (Slg. Garvens). Die Gruppenbilder der mittleren Zeit fehlen, dafür sind da die Bildnisse Moll, Dirsztay, von Webern, Adler, ein Selbstporträt und das Bildnis auf grünlichem Grund.

Mit der „Jagd“ von 1918, die die Bremer Kunsthalle zur Verfügung gestellt hat, setzt die Periode stärkster Farbigekeit ein, die mit 15 Bildern einen fast lückenlosen Überblick über sein Schaffen der letzten Jahre gibt. Der Eindruck des Dresdner Saals ist farbig nicht zu überbieten. Selbst Nolde erscheint in der Erinnerung blaß daneben. Die ersten Bilder dieser Jahre erregten, als sie bekannt wurden, peinliches Entsetzen. Man konnte gar nichts mit ihnen anfangen. Heute schon ist das Lager der Kokoschka-Freunde gespalten, und recht ansehnliche unter ihnen halten zu den späten Arbeiten. Die drei von der Dresdner Gemäldegalerie erworbenen Bilder sind übrigens im Museum geblieben, darunter die „Musik“. Das wichtigste dieser letzten Werke scheint mir der „Maler“ zu bleiben (Kokoschka malend zwischen zwei Frauen). Mit unaufhörlichem Fleiß hat Kokoschka über ein Jahr daran gearbeitet und alle Möglichkeiten der Bildtektonik dabei durchversucht. Von der ursprünglichen Konzeption ist so gut wie gar nichts geblieben; das Resultat aber ist ein Stück Wandmalerei auf Leinen, die ebenso wie das große dreifigurige Bild „Jacob, Rahel und Lea“ den Rahmen als lästig empfinden läßt. Diese Bilder haben einen Aufbau in der Vertikale und Horizontale, der eine Tiefenwirkung nicht aufkommen läßt und trotzdem durch ein sonderbares System von Überschneidungen

die volle Plastik des Körperlichen vortäuscht. Die zwei Pariser Bilder (Opernplatz und Frauenbildnis) zeigen Kokoschka beschwingter, freier, französischer. Kann sein, daß sie ein Intermezzo sind, oder sollte Kokoschka, der schweren Fracht überdrüssig, einen neuen Weg zur Kunst suchen?

Von den Zeichnungen sind besonders die seltenen frühen eine Kostbarkeit. Der „Sitzende Knabe“ aus der Anfangszeit (aquarellierte Zeichnung), ein ziemlich naturalistisch erfaßter Straßenjunge, hat einen an Goya erinnernden Ausdruck und ist innerhalb des Oeuvre ein Einzelfall. Aus der Zeit des Klimtschen Einflusses sind eine Anzahl Akte da, die im Kontur allerdings schon die nervöse Beunruhigung des neuen Gestalters verraten. Zahlreiche Bleistift- und Kohlestudien zu Gemälden und Graphiken bieten ein reiches Studienmaterial für die Erkenntnis der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit auf der einen Seite, für die Erkenntnis dessen was Zeichnen heute heißt, auf der anderen. Die Graphik, von der das meiste im Graphischen Kabinett aufbewahrt werden mußte, enthält u. a. seltene Probedrucke, längst verschollene Plakate, alle Graphikfolgen, darunter die erste, vier Farbenlithos zu seiner Dichtung „Die träumenden Knaben“.

Die Ausstellung bleibt bis Ende Februar und dürfte auch außerhalb Dresdens auf berechtigtes Interesse stoßen.

Bei Erfurth hängen etwa 80 Arbeiten des alten und doch noch jungen Chr. Rohlf's, Aquarelle, Zeichnungen und Drucke aus der letzten Zeit, die liebevoll für eine Geburtstagsausstellung ausgesucht sind. Rohlf's ist eine liebenswerte Begabung, nicht immer ganz persönlich, aber stets von unantastbarem Niveau in der künstlerischen Leistung. Manches ist ein wenig dekorativ, aber nicht im Sinne des Kunstgewerblichen, sondern eines Schönheitsideals, das in der Farbenempfindung und Verwebung östlich gerichtet ist. Eine Herbstlandschaft und ein Blumenstillleben sind bei ihm beinahe dasselbe, ein Teppich aus fast ungegenständlichen Formen und Farben, eine ungeprüfte Freude für ein Auge, das auch zwischen den Tatsachen seiner künstlerischen Welt zu lesen versteht. Daneben aber hat sein Sinn für das Grotteske sich in einer Form entwickelt, die neben dem Besten eines Nolde selbstsicher besteht. Das letzte aber, was Rohlf's zu sagen hat, sind mit Farbe und Stift hingekritzelte Gestalten von einer Beredsamkeit des Umrisses und einer Erfülltheit des Ausdrucks, wie sie

in dieser Form nur bei ihm zu finden sind. „Frau mit Kind“ und „Bauer“ sind zwei solche Blätter, die vieles überdauern dürften.

Marianne von Werefkin ist von den heute malenden Frauen die stärkste Begabung. Ihre Sammlung von Bildern in der Fides (Zinzendorfstraße 2) überrascht durch die Weite der Vorstellungswelt, durch die Fremdartigkeit der Farbenempfindung und durch die Systemlosigkeit der Gestaltung. M. v. Werefkin malt eigentlich alles, vom feierlichen Bild bis zur Bordellstraße. Und sie verwandelt sich mit der Welt des jeweiligen Erlebnisses. Sie kann ganz malerisch und streng in der Form sein und ist dann wieder beinahe literarisch und illustrativ. Es sind Bilder dabei von ausgesprochen russischer, bürgerlicher Farbigkeit, und solche von einer Kultur, die den Franzosen nachempfunden zu sein scheint. An der Peripherie des Lebens sucht Werefkin am liebsten Begegnungen für ihre Kunst. Enge Gassen, Cafés, Vorgärten, Stadtwinkel erregen ihre malerische Phantasie am erfolgreichsten. Dann fällt ihr auch stets die zwingende Farbe und die einzig mögliche Form ein, und sie erreicht in diesen Arbeiten einen Verismus, der durch die Farbe einerseits unterstrichen, andererseits visionär überhöht wird. Ein Bild wie die „Garnstraße“ ist so, und hier liegen offenbar für ihre Kunst die größten Möglichkeiten.

Bei E. Richter hängen Radierungen von Max Oppenheimer. Mopp ist ein großer Könnler, aber nicht viel mehr. Bei aller äußerlichen Präzision sind die Blätter im Grunde willkürlich. Etwas gewollt Geistesreiches gibt bei ihm jedem Gegenstand einen nicht ganz echten Glorienschein, der etwas vortäuscht, was nicht da ist.

Die „Münchner Neue Sezession“ hat im Kunstverein eine umfängliche Sonderausstellung Feldbauer (Dresden) hat das reiche Material sehr geschickt gehängt, nach inneren Zusammengehörigkeiten und Wirkungen, nach An- und Abklingen der farbigen und formalen Werte. Es liegt in der Natur der Sache, daß auch Unwesentliches in solchen Gruppenausstellungen mit durchgeschleppt werden muß, immerhin ist das Niveau beachtlich. Kanoldt ist mit vier Bildern so vertreten, daß man an der Qualität seiner formalen Leistung nicht zweifeln kann. Menses „Negermädchen“ ist eine der kultiviertesten Arbeiten innerhalb dieser Veranstaltung; Schrimpf enttäuscht ein wenig durch allzu große Distanz, die fast schon an Unbelebtheit grenzt. Caspar findet sich

vielleicht über die Landschaft zu einer freieren Selbstverständlichkeit zurück, seine religiösen Bilder sind zur Geste erstarrt. Von Feldbauer sind die „Badenden“ ebenso kühn wie überzeugend in Aufbau und Farbe. Von den älteren Mitgliedern haben T. T. Heine, Eberz, Schinnerer, Püttner, Schülein, Caspar-Filser die Ausstellung beschickt, von den jüngeren Unold („Mutter“), Troendle, Nüchel, Kopp („Spanische Landschaften“), Lasser („Trapez“) und Achmann. Der Bildhauer Knappe zeigt ein paar Arbeiten („Bettler“, „Hagar“), die diesen Ausschnitt des deutschen Kunstlebens um eine persönliche Note bereichern. *Grohmann.*

### DIE MÜNCHNER NEUE SEZESSION

Der Kunstverein hat in einer Folge von Ausstellungen Münchner Malerei von 1800 bis zur Gegenwart vorüberziehen lassen. Die letzte, soeben eröffnete Schau gibt einen Überblick über die Geschichte der Neuen Sezession, die Ende 1913 gegründet wurde, aus den fortschrittlichen Mitgliedern der Alten Sezession, der „Scholle“, den Teilnehmern der „Neuen Münchener Künstlervereinigung“ und der „Sema“ zusammenwachsen, zu Kriegsbeginn in den primitiven Räumen der Eisbahn einsetzte und 1920 in den Seitenflügel des Glaspalastes zog. 11 Jahre hat man gearbeitet. Wenn wir heute eine Reihe Maler mehr oder weniger deutlich von den Zielen dieser Vereinigung abschwenken sehen, so daß es beinahe an der Zeit wäre, wieder eine Vereinigung herauszuschälen, so bestätigt sich nur der typische Lauf der Geschichte, die wieder einen neuen Ring eines Jahrzehntes an den Stamm des Bestehenden ansetzt. Die „Nachexpressionisten“ (wie ich sie nenne) könnten mit gleichem Rechte eine Herausforderung verlangen, wie das einst die Neue gegenüber der Alten Sezession tat. Indem wir hiermit zunächst nur konstatieren, daß die Nachexpressionisten innere Aktualität für sich haben (Aktualität ist allerdings ein bedeutsamer geschichtlicher Wert), treten wir doch den anderen nicht zu nahe: Denn es liegt uns ferne, die Frage der Qualität beiseite zu drängen, welche letzten Endes entscheidend bleibt. Jedermann wird aber herausfinden, was das Gemeinsame ist zwischen den ausgestellten Bildern etwa von Kanoldt (in strahlender Kristallklarheit und geistiger Solidität in der Durchführung), Mense (voll origineller Bildform, wenn auch nicht ganz gleichmäßig in der Durchführung) und Schrimpf (diesmal etwas kümmerlich vertreten). Jeder

wird verstehen, warum man etwa Schulz-Matan (Lampenstilleben) hier anschließen kann und die letzten Werke Seewalds (Knabe mit Stilleben) und Unolds (die zwei Herrenbildnisse) als in stetigem Übergang zu dieser Gruppe betrachten darf: Gewisse konstruktive Spannung bei neuer zeichnerischer Sachstrenge waltet hier überall.

In schärfstem Gegensatz hierzu empfindet man die drei Bilder Slevogts, die die Spätblüte des bayrischen Impressionismus darstellen. Zwischen diesen Polen erscheinen die bekannten Münchener Sezessionisten: Brüne, Caspar (Mutter und Kind nicht ohne Reiz), die Caspar-Filser, Eberz (seine zwei kleineren Beiträge die angenehmeren), Feldbauer (ohne Entwicklung), Gött, Th. Heine (seltsam in sich verschieden) J. Heß, Kopp (enttäuschend), Lichtenberger, Püttner („Scholle“, mit modernisierter Geste), Schinnerer, Schülein, Teutsch (enttäuschend), Tröndle. Wenn in dieser Reihe schon heute manches nicht mehr fesseln kann, so erfrischt man sich an einigen Zeichnungen Großmanns und Karl Arnolds, die beide, nicht zu ihrem Schaden, wenn auch in ganz verschiedener Weise, Einflüsse von Georg Grosz in sich aufgenommen haben. Der Zeichner Kubin bleibt der gleiche. Sonderstellung nehmen die bei reich konfigurierter Form ins blasse Grau abdämpfenden Malereien von Lasser und Nowak ein, wobei Lasser der Überlegene bleibt. Von Achmann machten die Suppenesser Eindruck. Maly ist jung und muß noch manches entwickeln. Maxon erscheint angenehm und Thöny (Streichquartett) reizvoll. Bildhauerei ist nur sparsam vertreten, hält aber immerhin Niveau: B. Blecker, Claus, Knappe, Kölle, Scharff. Auch einige Tote hat die Vereinigung zu betrauern. So R. Beeh, Maria Uhden-Schrimpf (die man lieber mit der „Ruhenden“ hätte vertreten sollen), Weisgerber, der leider un- tief wirkt. Fr. Marc ehren die beiden kleinen Malereien mehr als der große Wasserfall, der zu den ein wenig zu dekorativen Arbeiten dieses edlen Geistes rechnet. Auch Paula Deppe in ihrer kraftvollen Landschaft gehört zu denjenigen, deren Tod wirklich zu betrauern ist. *R.*

### HAMBURGER AUSSTELLUNGEN

Im Kunstsalon Maria Kunde, Lithographien und Aquarelle von E. Krantz, Berlin. Die Lithos malerische Blätter aus dem Harz und Hamburg. Die letzteren, in denen der besonnte Hafen, schattendunkle Binnenfleete, enge Straßenzüge und weite Plätze in guten Bildausschnitten festgehalten sind, stellen das Charakteristische des Objekts