

## Ausstellungen

### BERLINER AUSSTELLUNGEN

„Das junge Rheinland“ / Adolf Kütke / Oscar Nerlinger / Adriaan Lubbers.

Der Begriff der lokalen Malerschule löst sich mehr und mehr auf, im direkten Verhältnis zum Wachsen der illustrierten Kunstliteratur und gemäß der Erleichterung von Verkehr und Versand zwischen den Städten. Während der Name Düsseldorf noch vor kaum hundert Jahren ein stilistisches Programm bedeuten konnte, dessen akademische Ausläufer erst gestern ganz verschwanden, — während sogar noch vor einem Jahrzehnt unter den beschränkten Umständen der Zeit die junge rheinische Kunst eine durch ihre unverkennbare Sondernote festbegrenzte Provinz der Moderne war, — erscheint heute dies Moment geographischer Bindung so gut wie aufgehoben, zumal bei den jetzt in ihrem Beginn Stehenden. Die in der Hauptsache nach Düsseldorf zuständige Malergruppe „Das junge Rheinland“, deren Mitgliedern die „Berliner Sezession“ ihr Fünzimmerdomizil eingeräumt hat, wirkt in keiner Hinsicht als geschlossene Einheit. Es möchte insbesondere schwer halten, eine bestimmte örtliche Eigenart durchgehend aufzuzeigen. Und da auch keine bündlerische Gemeinsamkeit der Idee, kein frontaler Gesamtwille sich ausprägt, so verteilt sich das Interesse sofort an mehrere einzelpersonliche Eindrücke. Diese Konstatierung, die gewiß keinen Vorwurf enthalten soll, scheint die Veranstaltung solcher lokal definierter Gruppenausstellungen als überflüssig abzuweisen, und sicherlich käme den nach Ausdrucksprinzipien, unter einem stilistischen Motto zusammengestellten Übersichten, wie sie leider fast völlig mangeln, eine weit höhere Bedeutung zu. Andererseits aber zeigt es sich, daß die ohnedies überfüllten großen Sammelaktionen der Akademie und der „Juryfreien“ die Aufgabe nicht bewältigen können, die allerorten lebendige Produktion mit dem hauptstädtischen Zentrum in Fühlung zu bringen. So begegnet Berlin z. B. im Kreise dieser Jungdüsseldorfer lauter neuen Gesichtern, und es erhellt, daß rein organisatorisch, als zuführende Einrichtungen, solche Ortsriegenexkursionen ihren guten Sinn haben. Wollte die „Sezession“ systematisch Provinzvereinigungen einladen, so würde sie sich um die Regeneration des öffentlichen Kunstwesens ernstlich verdient

machen und gewiß am eigenen Leibe die Auffrischung glücklich verspüren.

Schreitet man den Zirkel des „jungen Rheinland“ aus, so haftet das zunächst durch all die neuen Physiognomien und eine gewisse allgemeine Stimmung der zugreifenden Unbekümmertheit erregte Interesse doch nur an einigen Stellen. Der nicht sehr auffällige Fritz Feigler erscheint menschlich wie malerisch als der Reifste; neben dem locker und mit heiterer Lebhaftigkeit konterfeiten Musikpädagogen sah man die knochige Gestalt eines bärtigen Arbeiters, unbedingt wahr in der Einfachheit des Dastehens, in keiner Weise tendenziös oder pathetisch hergerichtet. Auch Karl Schwesig überzeugt im Bildnis, obwohl er in der Charakteristik wie im Pigment etwas zäher ist; seine Radierungen fesseln durch einen dezidierten, harten Umriss, dessen Konzentration freilich oft gestört wird durch literarische Akzente und „mysteriöse“ Anbringsel. Auch dem Führer der Schar und ihrem offenbar ungestümsten Talent, Gert Wollheim, schadet die Sucht, novellistisch zu geheimnissen. Seine Zeichnungen lassen es sich an einem ziemlich nichtssagenden Gekritzel genügen, für das dann ein recht interessanter Titel (etwa „O Artemis, aber der Mensch“) erfunden wird. Aber das Verlangen nach merkwürdigen Inhalten darf als Zeichen geistiger Selbständigkeit gelten, wo ihm eine eigenwüchsige Ausdrucksweise entspricht. Wollheims schlackig verstrichene, spontan hingepastete Malerei, aus deren finsternen Gründen bunte Figuren geistern, bestätigt die inhaltliche Seltsamkeit der Szenen. Mitunter erinnert sie an Meidners Anfänge, ist aber ohne deren dynamischen Rausch. Wie Wollheim den hutziligen Säugling gelbbraun zwischen die weiße Faltigkeit der Kissen packt, wie er das Brunstgewühl des Schäfers, den tierischen Brodem der Schlafkammer, das dumpfe Stoßen des Atems unmittelbar aus dem schlammigen Wirbel der farbigen Materie gestaltet, das ist jedenfalls oberhalb des Üblichen. Peter Ludwigs hingegen begnügt sich mit motivischen Angaben, wenn er das zerfetzte Gesicht eines Soldaten oder die rauchenden Schlote von Ruhrort auf die Leinwand bringt. Neben solchen robusteren Erscheinungen geben sich H. B. Hundt und Bernhard Gaertner zarter, gewählter, ja verblasen und geschmäcklerisch. Josef Bell streuselt belanglose Häuschen über Mittelmeerküsten, terrassiert Städte dekorativ am Ufer empor, wie es hundertmal da war.

Schließlich die Phantasten des Kreises: der Dadaist Max Ernst, der auf einem künstlich versteiften Gruppenporträt in magischer Alpenszenerie seine Freunde mit Raffael und Dostojewski zusammensetzt und sehr kurios seinen eigenen Tod als Urne in der Wüste, aber in einer mit Telegraphie und Springbrunnen ausgestatteten Wüste ausmalt, — ferner Hans Rilke, dessen Aquarelle zwar billige Nachahmung von Klee und ostasiatischen Tuschmustern nicht immer verschmähen, aber die stachlige Traumflora, das leuchtende Gekreuch der Tiefsee oder fluoreszierendes Blühen und Verwesen in raffinierter Verbindung von bunten Farben und schillernden Federn pikant zusammenspielen. Während Adalbert Trillhaase Sagenthemen bäurisch roh illustriert, bietet Siegfried Trillhaase die verrenktesten Grimassen auf, um seine grausamen Visionen (Folterszenen, „Mordende Knorren“) recht haarsträubend zu exekutieren. Wie hat man diesen Kolportageexpressionismus über! Sauber und anmutig staffiert Martha Hegemann eine zierliche Brückenlandschaft mit Bootchen und Fischlein, Eisenbahn und Baukastenkirche, Ballons und vielen Möwen aus, nicht zu vergessen eine lächelnde Propierpuppe mit Sonnenschirm, — ein lebenswürdiges Beisammen ohne affektierte Kindlichkeit. Auch ein klar und fein reguliertes Stilleben derselben Verfasserin sicherte ihrer Begabung unter so vielen minder geschliffenen Erscheinungen ein Aufmerken.

\* \* \*

Im „Sturm“ gingen einer Ausstellung mittelmäßigen Gebrauchsgeschirrs sowie von wirksam gestreiften und lebhaft gefärbten, sonst aber nicht sonderlich raren Webereien der Werkstatt Hablik-Lindemann Kollektionen von Adolf Kütke und Oscar Nerlinger voran. Kütke produziert „Drehkünste“ und konstruiert die „Mensch-Maschine“, aber seine Phantasie splittert bunt und scherzt bizarr, ohne einprägsame Formulierungen zu finden. Wo diese Anregungen Archipenkos verwertet, gelingen ihr aparte Figurinen. Nerlinger versucht sich in den Bahnen von Moholy und Peri in abstrakten Kompositionen, die ein Perpendikelschema durch Verbindung von Kreisbögen und vertikalen Streifenmotiven variieren, — in Holzschnitten andererseits, die perspektivische Situationen ganz kurz zu fassen trachten. Stumpfe Pappe mit Kartonstreifen und Holzleisten besetzt, ergibt neuartige Reliefwirkungen. Dem bekannten Formenbestand hat Nerlinger Wesentliches offenbar nicht hinzuzufügen. —

Der Holländer Adriaan Lubbers, dem die Galerie Dr. Goldschmidt und Dr. Wallerstein ihre Wände geliehen hatte, arrangiert grau verschlagene Panoramen, auf denen die Häuserwürfelchen von Positano an felsigen Lehnen sich auftreppen, wie Kristalle zusammengeschoben zwischen Bergwände sich drängen. Aber aus der Darstellung einer besonderen landschaftlichen Struktur und des besonderen steinigen Flimmers ist malerische Monotonie und Schema geworden, zumal die Oberfläche dieser Bilder trocken ist und ohne jeden Adel der Faktur. Bäume, Schiffe und dergleichen scheinen als Versatzstücke von einem Schnürboden herabgelassen. Eine toskanische Landschaft allein von 1925 wies auf die Traditionen des 17. Jahrhunderts zurück. Zwei graue Bildnisse vor lichtgrauem Fond bleiben tailliertes Profil, wennschon bei prägnantem Kontur nicht unwirksam. In gezeichneten Skizzen ist mehr Dämmer, mehr innere Form. Willi Wolfradt.

### DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Arnold: Hodler, Kirchner, Huf / Erfurth: K. Hofer / Fides: Alexei und Andrej von Jawlensky / E. Richter: H. Thoma, Heckendorf / Kühl und Kühn: W. Jacob.

Die wesentlichen Arbeiten Hodlers sind heute alle in Museumsbesitz, und was als Ausstellungsgut wandert, ist mehr oder weniger Überrest aus größeren und tieferen Zusammenhängen. Daß trotzdem die 50 zur Zeit bei Arnold hängenden Gemälde das Urteil über Hodler in keiner Weise trüben, beweist die Lebenskraft seines Werkes. Es sind vorwiegend Köpfe und Landschaften, deren Bedeutung ohne Kenntnis der Beziehungen zu den Hauptwerken schwer zu erfassen ist. Aus dem Jahrzehnt 1880—90, also aus der Zeit vom „Turnerbankett“ bis zur „Nacht“ sind zehn Arbeiten da, aber weder Werke, die bezeichnend sind für die Anfänge seiner nationalen Malerei, noch solche, die soziale Themen gestalten. Auch die philosophischen Darstellungen und die Übergänge zu einer bejahenden Lebensauffassung 1890—1900 (Nacht, Lebensmüde, Eurhythmie, Tag) sind in keiner Weise aus dem vorhandenen Material heraus zu ahnen. Wohl aber sind aus dem Jahre 1896 fünf schöne Skizzen zu Näfels, Sempach, Marnano vorhanden, die das kompositorische Element seiner Malerei gut zeigen. Drei Studien zur „Einstimmigkeit“ (1913/14) nähern sich der Stufe der ihm in dieser Richtung möglichen Vollendung. In der Reihe der übrigen Bilder steht an erster Stelle „Die Sterbende“ von 1909; sie exi-

stiert fast in einem Dutzend Varianten, von denen keine dünner wird, weil Hodler bei dieser Darstellung trotz großer Naturnähe die Form nach seinem Willen als wahren Ausdruck einer einfachen Empfindung beweist. Hodler erntet in diesen 1909/10 entstandenen Bildern die Früchte seiner konsequenten Arbeit um die Erfassung der Gesetzmäßigkeit in Natur und Empfindung und ihren Parallelismus. Drei Selbstbildnisse (1915/16) überholen in der Erschöpfung der menschlichen Totalität die gleichzeitigen Frauenköpfe, die dafür allerdings vom Rhythmus einer Allgemeinempfindung durchpulst erscheinen. Unter den Landschaften stehen an erster Stelle die kurz vor seinem Tode entstandenen Ansichten des Montblanc (In der Morgenröte, Bei Sonnenaufgang, März), die einmal zusammen mit einigen Bildern aus dem Berner Oberlande als endgültige Gestaltungen einer Landschaft den Wandel der Zeit überdauern und vielleicht sogar namenlos werden dürften. In Hodler besitzen die Schweizer nicht nur den ersten modernen Maler von europäischer Bedeutung, sondern einen Entdecker ihres Landes und ihres Charakters. Ein glücklicher Zufall vereint diese Nachlese Hodlerschen Geistes mit einer hervorragenden Auswahl von Aquarellen und Handzeichnungen E. L. Kirchners, der seit acht Jahren in der Schweiz lebt und offensichtlich dem Lande in seiner Kunst ebensoviel zurückgibt, wie er von ihm empfangen hat. Über diese Kollektion berichten die „Monatshefte für Graphiksammler“. Die Plastiken von Fritz Huf in den oberen Räumen bewahren in bescheidener Synthese die jüngste Tradition; an den in der Plastik sich heute auswirkenden Kräften haben sie keinen Anteil. Aus der Goldschmiedekunst herausgewachsen, hat Huf in seinen großen Figuren einen mehr dekorativen, in Porträt und Maske einen psychologischen Stil ausgebildet, wovon die vorhandenen Arbeiten ein klares Bild geben.

Karl Hofer (bei Erfurth) arbeitet weiter an einem Stil, der die Romantik mit den Ausdruckselementen seiner Zeit und seiner Person vereinigen möchte. Das gelingt ihm am leichtesten im Aquarell, wo er die Eigenwilligkeit seines Strichs so weit in die Melodie der Farbe einschmilzt, daß die Neuheit der Bildidee immer wieder zurücktritt hinter die Ausgeglichenheit der Mittel. In der Zeichnung ist der Strich heute so beruhigt, so zurückhaltend, daß einige Blätter fast nazarenisch anmuten, mit leichten Akzenten allerdings nach der Seite einer aktuellen Wirklichkeitserfassung. Hofers Mission könnte sein, den zerrissenen Faden der

Überlieferung wieder anzuknüpfen und für die Zukunft, wenigstens für die eigene, das Gestern mit dem Morgen in Beziehung zu setzen. Der Typus seiner Menschen verbindet entsprechend den geistigen Ausdruck des Menschen vor 100 Jahren mit dem nervösen und fragenden des Zeitgenossen. Die Gefahr, zwischen den Zeiten und im Dualismus des künstlerischen Antriebes zerrieben zu werden, besteht nicht. Die zehn kleinen Ölbilder, besonders die beiden „Tischgesellschaften“ und „Carnaval“ sind in Empfindung und Sprache der Mittel durchaus zeitgemäß.

In der Fides hängen die Arbeiten von Alexei von Jawlensky und seinem Sohn Andrej Nesnakomoff. Alexei von Jawlensky hat in den vergangenen zwanzig Jahren einen weiten Weg zurückgelegt von den starkfarbigen postimpressionistischen Landschaften und Köpfen über die emailhaft leuchtenden, symbolischen Bildnisse hin zu Abstraktionen von so ausgewogenem Formaufbau und so sensibler Farbenverteilung, daß man nicht weiß, ob man mehr die malerische Kultur oder die metaphysische Steigerung des Gegenstandes bewundern soll. Seine Intuition ist in den letzten Jahren noch gewachsen, und es gibt außer ihm keinen, der aus dem Phänomen des menschlichen Kopfes so viele Möglichkeiten der Selbstdarstellung herauszuholen imstande wäre. Es sind aus der Vorkriegszeit sechs Köpfe da, darunter das Selbstporträt (1911) und die Spanierin (1913). Von den „Variationen“ (1916—19) und den geistig-sinnlichen Köpfen (1917 ff.) einzelne wesentliche Stücke. Der Nachdruck dieser Übersicht liegt auf den fünfzehn letzten Arbeiten, in denen Jawlensky aus dem Organismus eines menschlichen Antlitzes in Form und Farbe freie Darstellungen gewinnt, hinter deren lyrisch-musikalischer Oberfläche ein unendlich differenziertes philosophisches und religiöses Erleben ruht. Diese Köpfe sind zum Ausdruck von Allgemeingefühlen geworden, und Jawlensky bezeichnet sie auch entsprechend (Frühling, Abend, grünes Licht). Die Farbenskala ist auf das äußerste reduziert; aus feinsten Beziehungen vorwiegend grauer, grüner und orangefarbener Töne entsteht zusammen mit den Abwandlungen des physiognomischen Formbildes ein Werk von ebenso klarem Aufbau wie jenseitiger Gleichnishaftigkeit. Zuweilen ist nur die Betonung einer Abgrenzung verschoben, der Abstand zweier Formbeziehungen verändert, die Farbe zurückgedrängt oder hervorgehoben, und das Ergebnis besagt etwas vollkommen Neues. Eine tiefe Askese, ein

weltschmerzliches Gefühl ist der Urgrund seines Schaffens, nicht im Sinne der immer noch diesseitigen Menschen Dostojewskys, eher in dem einer indischen Weltüberwindung.

Andrej Nesnakomoff-Jawlensky hat Rußland nicht gesehen und ist in der Wahl seiner Stoffe und ihrer Behandlung fast russischer als der Vater. Jahreszeiten, Vorgänge in der russischen Landschaft, Typen der Heimat malt er, als wenn er sie im Traum gesehen hätte; dazu illustriert er Erzählungen von Gogol mit einer Einfühlung in die spezifischen Verhältnisse Rußlands, die nur aus einer Ahnung des Blutes kommen kann. Man sollte dem Dreiundzwanzigjährigen ein russisches Buch zu illustrieren geben, es würde bestimmt keine Enttäuschung. Zweierlei überrascht bei dem jungen Jawlensky, die Farbe und der Mythos. Seine Farbigkeit ist so bunt wie seine Phantasie und interpretiert den Gegenstand, der ohne sie Literatur würde, so aber Märchen, Mythos bleibt. Bilder wie „Vor dem Gewitter“, „Zigeunerlager“, „Mondaufgang auf Sachalin“ sind keineswegs Illustrationen, obwohl sie viel zu erzählen und zu veranschaulichen haben. Die Naivität des Kindes, für das alles wirklich und unwirklich zugleich ist, steckt in diesen Mythen noch drin. Daneben gelingen ihm bereits geschlossene Arbeiten wie „Vorfrühling in Tundra“ 1924, „Blasses Gesicht“ 1924, wo die Komposition nicht bloß aus jugendlichem Temperament und Überfluß an Einfällen und Farbe gelingt, sondern aus Arbeit und Einsicht. Die Zeichnungen sind von früh an erstaunlich durchgearbeitet, jedes Blatt ist bis an den Rand gefüllt und gegliedert, den Einzelformen ist liebevoll nachgegangen und der Umformung nur ungern etwas geopfert. Wenn der Kunstverstand bei Andrej Jawlensky Schritt hält mit dem Instinkt, ist etwas Ordentliches zu erwarten. Die durchgeführten Bleistiftzeichnungen besonders des vorigen Jahres (Kampen auf Sylt) sowie die Bilder von 1924 sind mehr als ein Versprechen.

Bei E. Richter war eine Gedächtnisausstellung für H. Thoma, fünfzehn Gemälde und ebenso viele Aquarelle und Zeichnungen. Frühe Schwarzwaldlandschaften, der Nibelungenring (1876—80). Außerdem hundert graphische Blätter aus der Zeit von 1892—1920. So beschränkt der Ausschnitt war, die Werke selbst ehrten den Verstorbenen, der alles was er vielleicht als Maler schuldig blieb, als Persönlichkeit doppelt und dreifach ausglich. Jetzt hängen in denselben Räumen Gemälde von Fr. Heckendorf, die zum großen Teil in Italien ent-

standen sind. Heckendorf hat sich in den letzten Jahren wenig verändert, und die ausgestellten Bilder zwingen zu keiner Revision des Urteils.

Eine Anzahl Arbeiten von Walter Jacob (aus dem Besitz eines Sammlers) hängen bei Kühl und Kühn. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen aus den Jahren 1919—25. Die Landschaften vertragen bisher sein rasches und manchmal derbes Zupacken besser als die Bildnisse, bei denen jede unzulängliche Umformung schwerer durch die Kraft eines starken künstlerischen Wollens aufgehoben wird. Unter den Zeichnungen sind ein paar Bildnisstudien (Katja); sicher in der Linienführung und wahr im Ausdruck haften sie tiefer im Gedächtnis als die großen Selbstporträts. Will Grohmann.

### DIE DRITTE BIENNALE IN ROM

Die dritte römische Biennale, die am 24. März feierlich in Gegenwart des Königs von Italien eröffnet wurde, hat wie ihre Vorgängerin wieder internationalen Charakter. Den Hauptbestandteil machen natürlich die Werke italienischer Künstler aus. Mit größeren Kollektionen sind daneben nur Deutschland, Österreich, die Schweiz und Polen vertreten.

Von den Italienern, die die Räume des Erdgeschosses im Ausstellungsgebäude an der Via Nazionale einnehmen, sind mehrere Ausstellungen einzelner Meister und Gruppen hervorzuheben, die mehr als lokales Interesse haben. Zunächst eine kleine von Hermanin organisierte Mostra retrospettiva der Scuola di Posillippo, die mit Philipp Hackert beginnt und Werke von Pitloo, Smargiassi, Ducleré, Cammarano u. a. bringt. Von den Kollektivausstellungen italienischer Kunst sind mit am eindrucksvollsten die Bilder von Carlo Carrà, die einen Überblick über die Entwicklung des Meisters in den letzten zehn Jahren bieten. Zwei weitere Säle sind den Futuristen Balla, Depero, de Pistoris, Dottori, Marasco, Prampolini, Tato und (ein ganzer Saal) Umberto Boccioni eingeräumt. Bemerkenswert sind fernerhin die Säle mit den Werken des noch jungen Primo Conti, von Onorato Carlandi, von dem über hundert zum Teil recht feine Landschaften gezeigt werden und von Vincenzo Cabianca, dessen Lebenswerk in einer ganz besonders reichen Zahl von Bildern zur Schau gestellt ist. Um noch einige weitere Namen zu nennen, so wären von den Römern Domenico Cucchiari, Onorato Amato, Antonio Barrera, Giuseppe Cerosi, Renato Tomassi, von Venezianern Italo Braß, Alessandro Pomi, Teodoro Wolff-Ferrari und A. Milesi anzuführen, um aus der Über-