

DAS NEUE EUROPA AUF DER ZENTENAR- AUSSTELLUNG IN HAMBURG

VON WILL GROHMANN

Die ersten Begegnungen der europäischen Völker auf den internationalen Ausstellungen nach dem Kriege waren eine Sensation. Man hatte sich lange entbehrt, und besonders auf Deutschland lastete die Abgeschlossenheit. Man empfand den Einbruch der Franzosen, Italiener und Russen wie eine Befreiung, und die Blutstauung eines ganzen Dezenniums ließ endlich nach. Ein paar Jahre hatte man damit zu tun, Richtungen und Persönlichkeiten zu registrieren und zu analysieren, und das Glück immer neuer Entdeckungen und Erkenntnisse schuf eine Atmosphäre ernsthafter Kunstbegeisterung. Der Jahrmarkt des Kunstbetriebes beutete allzu rasch den guten Willen und die Gutgläubigkeit der kunstinteressierten Kreise aus, die Invasion unbedenklicher Sammler steigerte die Verwirrung und eine bleierne Resignation war das Ende. Es blieb wie immer in solchen Fällen die reife Leistung einiger Weniger und das Versprechen Vieler; demzufolge die repräsentative Schau deutscher und europäischer hochwertiger Kunst auf der einen, die unverbindliche Vorstellung der Zeitgenossen und des Nachwuchses im Stile der juryfreien Ausstellungen auf der anderen Seite. Der Kunstfreund wird sich mehr an jene sorgfältig vorbereiteten Überblicke halten; der Fachmann wird sich nicht mit der Feststellung dessen, was ist, begnügen. Er fragt, was wird, sucht nach der Bestätigung gewonnener Erkenntnisse und nach neuen Fragestellungen. Ist tolerant Kunstspeichern gegenüber, außerordentlich kritisch aber gegen offizielle Veranstaltungen, deren Sinn nur sein kann, erstrangige Werke zu zeigen und die Erkenntnis der Kunst und der Zeit zu vertiefen.

Die »Internationale« 1926 in Dresden brachte gegen tausend Werke und ließ den künstlerischen Strömungen innerhalb der einzelnen Länder einen breiten Raum. Die Hamburger Zentenar-Ausstellung beschränkt sich auf 250 Arbeiten und muß schärfer auswählen. Nach dem Programm ist der Sinn der Ausstellung »eine Zusammenfassung derjenigen bildkünstlerischen Kräfte, welche die Stilperiode des Impressionismus abgelöst haben«. »Die Kölner Sonderbundausstellung von 1912 — heißt es weiter — wird somit durch diese Veranstaltung eine Nachfolge finden, erweitert durch die Ergebnisse der seither vergangenen 15 Jahre.« Die Beschaffung des Materials war so verteilt, daß G. Pauli die skandinavischen Länder, England und die Schweiz, Th. Brodersen Deutschland, Österreich, Ungarn und die Tschechoslowakei, Fr. Ahlers-Hestermann Frankreich, Italien, Spanien, Rußland und Polen, J. Hauptmann Belgien und Holland besorgten.

Um es von vornherein zu sagen, eine Fortsetzung der Kölner Sonderbundausstellung ist die Hamburger nur dem Ziele nach. In Köln traten 1912 die Maler des neuen Durchbruchs zum ersten Male offiziell auf, die Maler der »Brücke«, des »Blauen Reiters«, die Kubisten, sie und die gewaltigen Kollektionen Cézannes, v. Goghs, Gauguins, Munchs erzwangen eine Revision der jüngeren Kunstgeschichte. Seitdem ist zwar viel geschehen, aber der Gewinn liegt seither mehr in der Ausreife als im Durchbruch neuer Tendenzen (Verismus, Konstruktivismus), von rechtswegen müßte heute die Architektur einbezogen werden, wenn



Paul Gauguin

Selbstbildnis. Bronze

Mit Genehmigung der D. A. A., Paris

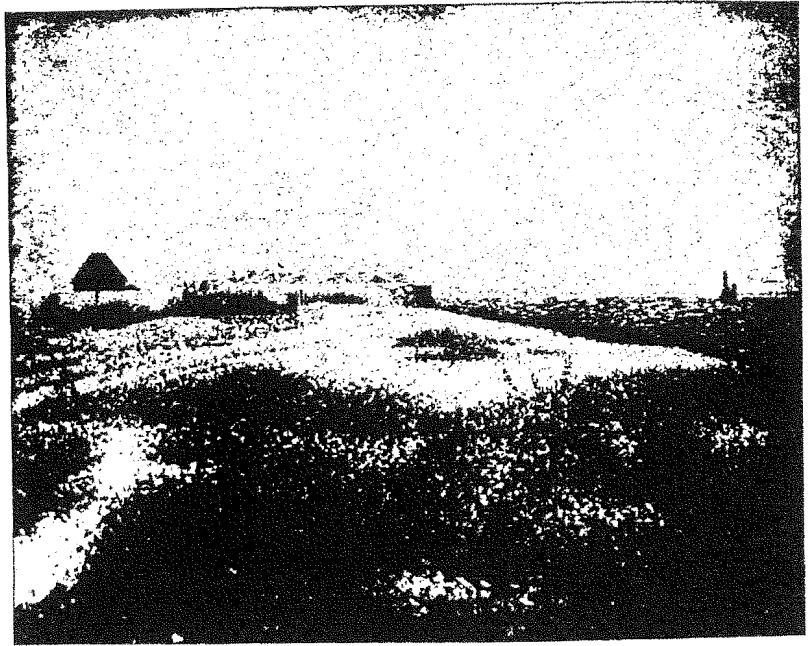
das künstlerische Abbild der Zeit vollständig erscheinen soll. Eine Fortsetzung der Kölner Sonderbundausstellung hätte meines Erachtens zur Heranziehung der Architekten verpflichtet, zu Sonderkollektionen der großen Ausländer, Picassos, Braques, Matisses, Brancusis, der inzwischen gereiften Deutschen, Nolde, Kirchners, Heckels, Schmidt-Rottluffs. Den damals noch kaum bekannten Klee, Kandinsky, Marc, Feininger wäre ein breiterer Raum zu gewähren gewesen und den Vorwärtsdrängenden der jüngsten Generation analog dem damaligen Beispiel die Möglichkeit, sich zu zeigen. Gute Ansätze dazu waren in Dresden 1926; ich denke an den H. Rousseau- und J. Ensor-Saal, das Kabinett der Bauhausmeister und der Konstruktivisten, an den Raum mit Marc, Macke und Jawlensky. Hamburg hat das kleinere Programm verwirklicht und einen Querschnitt durch die anerkannte europäische Kunst der Gegenwart gegeben. Ausgezeichnet vertreten sind Deutschland und Frankreich, und wenn man nach dem Geburtsort gehen will, Spanien. Von den kleineren Nationen Österreich und die Tschechoslowakei. Eine Enttäuschung sind die skandinavischen Staaten und England. Der eine Munch rettet wie immer den ganzen Norden. Von Italien hätte man einen Teil der Züricher Novecento d'Italia-Ausstellung zu sehen gewünscht. Da die Kunsthalle unmittelbar vorher eine andere italienische Ausstellung gehabt hatte, begnügte man sich mit ein paar Hinweisen. Von den Schweizern fehlen die jungen Deutsch-Schweizer, die Basler vor allem, die reich an Begabungen sind. Mehr noch als in Dresden, wo die Fülle des Materials zur Auseinandersetzung



Cézanne

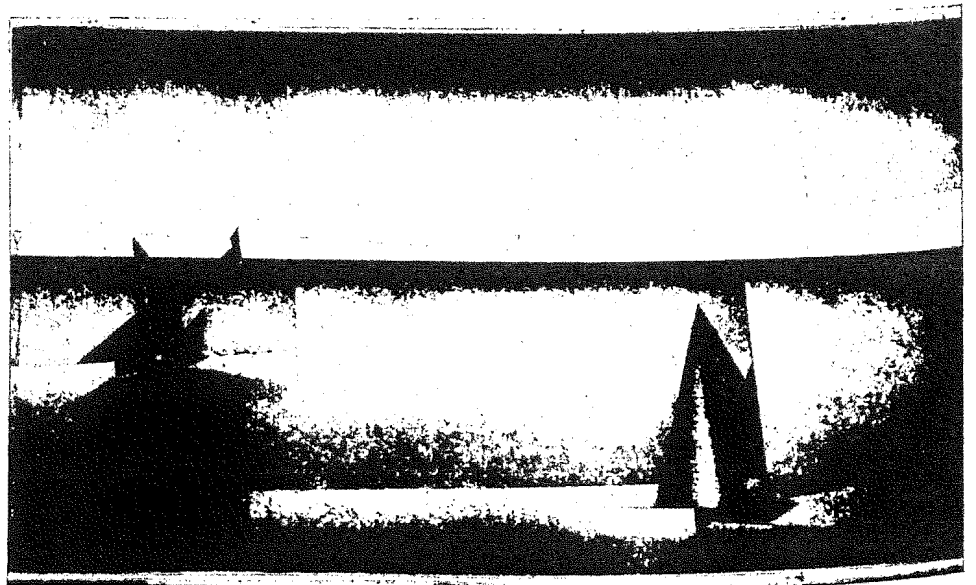
Der Liebeskampf
Sammlung Reber, Lugano

mit den einzelnen Persönlichkeiten und Nationen drängte, ist man angesichts der Hamburger Ausstellung zu grundsätzlichen Betrachtungen geneigt. Was zunächst zum Nachdenken zwingt, ist die unbedingte Überlegenheit der Franzosen in der Schulbildung, in der Schaffung eines breiten und hohen Niveaus, und auf der anderen Seite der Reichtum der Deutschen an Individualitäten, die ihre Isoliertheit auch noch betonen und jede In-Beziehung-Setzung zu anderen als komprimittierend empfinden. Das geht bei uns so weit, daß man auf zeitweilige Zusammengehörigkeiten nicht nur keinen Wert legt, sondern sie verleugnet. Jeder Künstler in Deutschland sieht in der Zusammennennung mit einem anderen bereits eine Aberkennung der Originalität, und diese Einstellung verführt dazu, das Trennende mehr zu betonen als das Einigende. Bei den Meistern ist die Unterscheidung von einander eine Selbstverständlichkeit, bei den Durchschnittsbegabungen wird diese Originalitätssucht zum Unsinn und hindert den gemeinsamen Fortschritt. Wir haben auf diese Weise mehr zweifelhafte Genies als gute Talente, die Franzosen haben sicherlich keine größere Anzahl originaler Begabungen, aber ganz entschieden mehr Talente. Die Deutschen haben zwar einen Klee, aber keine Malerei, die sich an ihm orientierte; von Picasso oder Derain zu lernen, würde kein Franzose Bedenken tragen. Bei uns mißtraut jeder den Erfahrungen anderer und beginnt ab ovo. Tradition heißt bei uns: Unfähigkeit, Rückschritt, bei den Franzosen Bekenntnis zum breiten Kraftstrom der Nation, zur Unverletzlichkeit der Kunst.



Seurat

Fort Samson



Feininger

Regenklarheit



Ensor

Skelett besieht Chinaarbeiten
Besitzer Dr. Haubrich, Köln

Diese Erwägungen rühren bereits an soziologische Zusammenhänge, und es ist vielleicht erlaubt, darauf hinzuweisen, daß die geistig-künstlerische Einförmigkeit in Frankreich nicht in so schroffem Widerspruch zur gesellschaftlichen steht wie bei uns. In Deutschland schafft der Künstler für sich und für Gott, in Frankreich für die jeweilige kunstaufnehmende Gesellschaftsschicht. Die Darstellungsform richtet sich bei uns nur nach der inneren Notwendigkeit und geht kühn über eine ganze Generation hinweg, von den Franzosen denkt jeder an ein reales Publikum, nicht an ein imaginäres und sieht seine Aufgabe weniger im Erfinden, im Problematischen als im Gestalten. In Frankreich trägt Einer den Anderen, in Deutschland führt immer noch keine Brücke von Diesem zu Jenem. Erfolg im Ausland hat mal ein Einzelner, nicht die deutsche Kunst; in Frankreich ist es umgekehrt. Die Führenden halten sich bei beiden Nationen die Wage, nicht aber die Schaffenden in ihrer Gesamtheit. Der Beweis ist praktisch noch nicht



Thoms

Frauenbild

geführt worden. Man sollte ihn wagen und eine Ausstellung von hundert auserlesenen deutschen Kunstwerken der Gegenwart im Ausland umsichtig vorbereiten. Nach so viel Entgegenkommen von unserer Seite dürfte der Versuch wohl kaum auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen, der Verständigungswille der Völker könnte sich auch an diesem Gegenstand einmal erproben.

Eine weitere Beobachtung, die man in Hamburg macht, ist die, daß das Bild der europäischen Kunst von Jahr zu Jahr stabiler wird. Die Mitläufer scheiden immer mehr aus und es bleiben in den entscheidenden Ländern nicht viel mehr als ein Dutzend übrig. Das soll nicht heißen, daß die Hunderte, die vor den Toren solcher Ausstellungen stehenbleiben, überflüssig wären, sie sind wie zu allen Zeiten die breite Front

Derer, die ihre Haut zu Markte tragen, damit die Wenigen die Früchte ihres Kampfes ernten. Ob man in der Zulassung der noch nicht Arrivierten nicht etwas weitherziger hätte sein sollen, ist eine Frage, die ich zu bejahen geneigt bin. Das Bild hätte an Eindringlichkeit nicht einzubüßen brauchen und hätte an Mannigfaltigkeit und Hinweisen auf Kommendes gewinnen können.

Eine dritte Beobachtung ergibt sich aus dem Fehlen der Impressionisten und dem geglückten Versuch, von den wesentlichen Künstlern Arbeiten aus verschiedenen Schaffensperioden zusammenzubringen, den Weg neben der Vollendung zu zeigen. Von Heckel erinnern die »Zwei Männer« (1912) an seine stärkste Zeit, die »Flandrische Ebene« an den Mystiker der Kriegsjahre. Kirchners »Negertänzerin« (1905) und das »Elisabethufer« (1912) umschreiben mit der Landschaft und dem Bildnis aus den letzten Jahren die große Spannweite seiner Entwicklung. Schmidt-Rottluffs »Kranker Junge« (1915) und die »Heimkehrenden Boote« sind Dokumente der neuen deutschen Malerei. Hofers »Frauen vor dem Meer« (1906) sind das erste Bild, das die Aufmerksamkeit auf den damals noch Unbekannten lenkte. Von Beckmann sieht man die »Barke« (1926) (abgeb. Cic., H. 13), eine selten reife Komposition, neben einem älteren »Selbstbildnis«. Von Marc die frischen »Pferde« neben den »Lagernden Tieren« der Sammlung Koehler. Von Braque behauptet sich eine starkfarbige Landschaft von 1906 neben den unerhört gestuften »Stilleben« der Sammlung Reber. Derains »Felslandschaft« aus den Lehrjahren erhellt den Weg, den dieser begabte Cunctator ging; das »Asphodelenstilleben« Matisse's (1907) läßt die späteren Arbeiten ein wenig

verblassen. Von Picasso sind Bilder aus fast allen Perioden da, »Die Armen am Meer«, die »Büglerin« (1905), die »Arlesierin« (1911), »Treffas« (1919), »Die Frau mit dem blauen Shawl« (1923) und ein großes Stilleben aus letzter Zeit. Diese Art der Auswahl gibt Bewegung und Tiefe. Sie zeitigt aber noch einen anderen Erfolg: sie läßt das Bild und den Charakter der neuen Kunst sinnfälliger erscheinen als es sonst der Fall wäre. Gerade hier, wo die Impressionisten fehlen und die gegenwärtige Generation mit selbständigen frischen Arbeiten vertreten ist, wird es deutlich, daß ein neues Bildproblem und eine neue Bildform sich durchgesetzt haben. Dieses Bild ist, wenn man Europa zusammennimmt, von weit größerer Mannigfaltigkeit als das der impressionistischen Periode, und das Geschrei vom toten Expressionismus darf füglich verstummen angesichts einer Leistung, an der fast alle europäischen Länder beteiligt sind. Nicht der Art, daß ein Land das Thema angibt und die anderen das Thema paraphrasieren, sondern so, daß fast alle ihren eignen, bodenständigen Anteil an dieser neuen Bildwelt haben. Deutschland mit Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Klee, Österreich mit Kokoschka, Frankreich mit Derain, Braque und den großen Vorläufern Cézanne, Seurat, Redon, Gauguin, Spanien mit Picasso, Italien mit Chirico, Belgien mit Ensor, Holland mit van Gogh, Norwegen mit Munch, Rußland mit Kandinsky und Chagall. In Belgien und der Tschechoslowakei aber bereitet sich eine eigne Kunst vor, die bei der Begabung dieser kleinen Nationen für Kunst vielleicht schon in zehn Jahren beträchtlich sein dürfte.



Picasso

Stilleben mit Fruchtkorb
Sammlung Reber, Lugano