

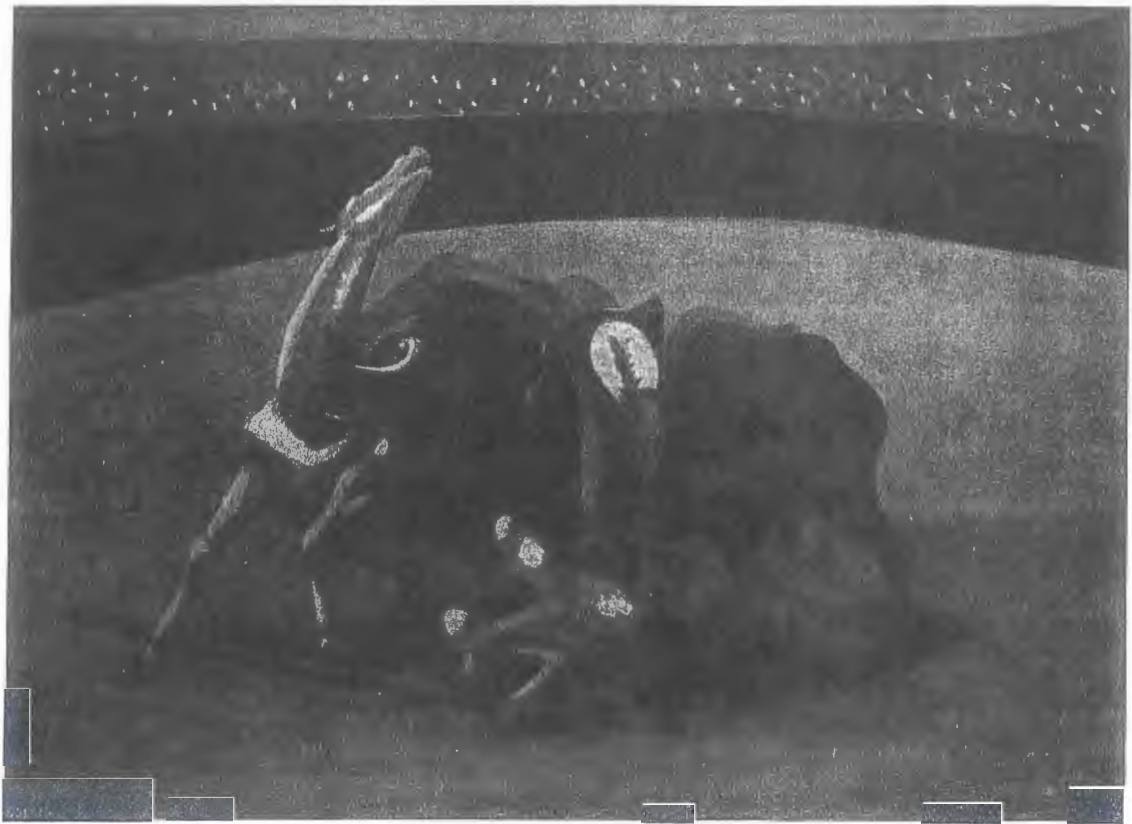
LYONEL FEININGER: YACHTRENNEN
Ausst. Goldschmidt/Wallerstein, Berlin

WILL GROHMANN: Die Kunst im 20. Jahrhundert Eine Bilanz.

Das Woher und Wohin der entstehenden Kunst zu erörtern, war der wesentlichste Beitrag des Kunstschriftstellers zu ihrer Entwicklung in den ersten 25 Jahren des neuen Jahrhunderts. Am Ausgang dieses Abschnittes stehe eine Bilanz: wie ist der Vermögensstand, überwiegen die Passiva, wie Skeptiker immer noch glauben, oder überschießen die unbestreitbaren Leistungen? Ein Rückblick vom Jahre 1900 aus konnte auf der Gewinnseite des verflossenen Menschenalters buchen, was heute den wertvollsten Besitz der Galerien an neuer Kunst ausmacht, die großen Impressionisten und ihre noch größeren Überwinder, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat. Der Akzent lag auf den Franzosen, nicht eine Nation konnte konkurrieren. Die Lage hat sich seitdem zu Gunsten einer überstaatlichen Gemeinschaft schöpferischer Menschen aus ganz Europa verschoben, und wenn auch der Anteil der Nationen am Gesamtergebnis verschieden schwer wiegt, von allen Seiten her und oft in wechselseitiger Durchdringung formten Kräfte das Gesicht der neuen Kunst. Es wäre müßig, heute schon den eben entstandenen Organismus zu sezieren, die Hoffnung eines gemeinsamen Aufstiegs und einer wachsenden gegenseitigen Befruchtung ist verlockender. Schon nähert die Größe des gemeinsamen Schicksals die überzeugten Europäer und verlangt Selbstüberwindung zu Gunsten des Werks. Chagall ist nicht weniger Russe in Paris als in Moskau. Der Ursprung bleibt, und von Annexionen ist keine Rede; aber gibt es nicht zu denken, wenn Klee in Paris verstanden wird, Brancusi in Deutschland, Kokoschka in Schweden? Es

dürfte nicht schwer fallen, die Entstehung der absoluten Kunst aus dem bohrenden analytischen Geist der russischen Psyche abzuleiten, den Kubismus aus der logisch-mathematischen Mentalität der Franzosen, den technisch-mechanistisch und gleichzeitig plastisch-imitativ eingestellten Gestaltungswillen der Valori plastici aus dem von Mategna immer noch erfüllten Geiste der Italiener, die Steigerung der gefühlsbetonten Darstellung ins Symbolische aus der kontemplativen Ergriffenheit des Deutschen; aber was besagt das alles, wenn den völkerpsychologischen und soziologischen Bedingtheiten zum Trotz diese Entwicklungen sich an verschiedenen Orten unabhängig voneinander vollziehen und — das Wichtigste — ihre Auswirkungen ineinandergreifen und in neuen Werten sich potenzieren? Das Phänomen einer europäischen Kunst besteht endlich wieder in einer Form, die jede Selbsttäuschung ausschließt und die über die engeren Grenzen dieses Bezirks hinaus heute schon zu wirken vermag. Die jedem Auge zugängliche Sprache des Bildwerks schafft raschere Wege des Verständnisses als Proklamationen und Kongresse, zumal an keiner Stelle der schöpferische Wille so intensiv und aufbauend sich zeigt wie in der bildenden Kunst.

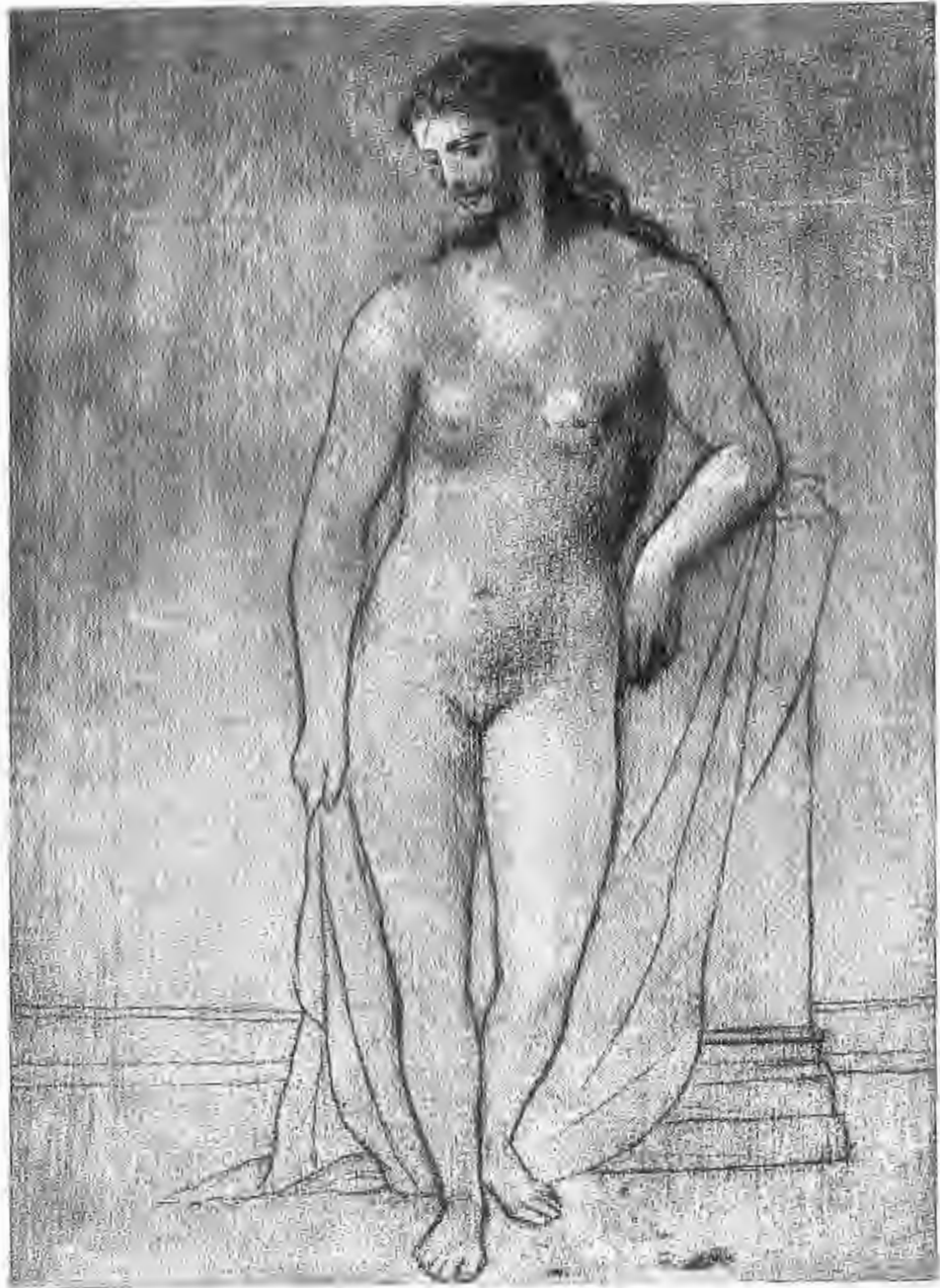
Vor Theorien und Richtungen sehen viele noch heute die Leistungen nicht. Es ist an der Zeit, die Unmenge der begrifflichen Unterscheidungen und die große Zahl der Gruppennamen hinter das Werk zurücktreten zu lassen. Annalen sollen weiter die „Brücke“, den „Blauen Reiter“, den „Sturm“, die freien Sezessionen mit ihren Mitgliedern und Zielen verbuchen, die Geschichte der ästhetischen Theorien die Ismen mit ihren Inhalten; die Geschichte der Kunst wird sich an die Persönlichkeiten halten, und deren sind viele, selbst bei schärfster Auslese mehr, als eine Generation hervorzubringen pflegt. Daß sie getrennte Wege gehen, die nirgends zusammenzulaufenscheinen, beunruhigt die Zweifler, vergebens suchen sie nach einer Verbindung zwischen Klee und Nolde, als wenn die Vielheit des Antriebs, der Überschuß imaginativer Kräfte keine unleugbaren Aktiva wären. Man übersieht den Beziehungsreichtum der verschiedenen Realisierungen, übersieht, daß die wesentliche Kunst auf der einen Seite vorwärtsdrängt zum Symbol, zum Gleichnis des Lebens, dessen Unergründlichkeit eine immer höhere Zahl von Lösungsarten involviert, auf der andern aber abbiegt in das Gebiet der das Leben beherrschenden Kräfte, mit der Technik einen Pakt schließt und das Leben erobert. Es ist üblich geworden, von Ausdruckskunst, Neuer Sachlichkeit und Konstruktivismus als den drei Exponenten unseres Kunstschaffens zu sprechen. Von Ausdruckskunst als dem einen Pol des gleichnishaft orientierten, spezifisch deutschen Gestaltungswillens, von Sachlichkeit als dem mehr diesseits, kritisch-analytisch betonten Darstellungsdrang, von Konstruktivismus als dem Sammelbecken der übrigen Ismen. Aber nicht mal die wesentlichen Deutschen ließen sich ohne Zwang hier unterbringen, geschweige die Europäer! Man müßte denn die Grenzen so dehnbar machen, daß sie als Unterscheidungen wegfielen. Abstrakte Kunst ist aber so wenig Konstruktivismus wie Kubismus, und was würde mit Meistern wie Franz Marc oder Chagall oder Schlemmer? Es dürfte in abermals 25 Jahren eine der aufschlußreichsten Aufgaben sein, das Hin und Her des gegenseitigen Gebens und Nehmens festzustellen. Es ist ein Hinüber und Herüber, kein Auseinander oder Nacheinander, wie man immer wieder liest. Auch der Verismus entwickelte sich nicht aus dem Expressionismus; die Anfänge des Neuen liegen im ersten Jahrzehnt, und aus dem schwer überschaubaren Quellgebiet zweigen die zahlreichen all-



PABLO PICASSO: STIERKAMPF. GOUACHE

mählich deutlicher werdenden Verwirklichungen ab. Heute bereits spürt man, wie tief ein Abstrakter wie Klee gleichzeitig in die Bezirke der Ausdruckskunst hineinragt, und selbst Blätter einer bohrenden und erhellenden Analyse sind von ihm, die eine in höherem Sinne neue Sachlichkeit enthalten. Oder man schaue den Bau eines Bildes, die Beschaffenheit eines Details bei Kirchner an, der die Natur als Reservoir aller Formen nie aufgegeben hat und sie doch in der Phantasie so umgestaltet, daß man von einer Hieroglyphen- und Zeichensprache bei ihm redet, der die Festigkeit der Komposition im Ganzen entspricht. Gehört Kokoschka zu den Entdeckern menschlichen Seelenlebens oder zu den Erfindern einer neuen Bilderschrift (Sturmzeit) oder einer rein farbigräumlichen Wirklichkeitsdarstellung? Gehören die Münchener Neoklassizisten zur neuen Sachlichkeit, oder sind es Fortsetzer auf Grundlage des Kubismus und der *Valori plastici*? Wohin gehörte ein Lehbruck, Haller oder Belling? Und über wieviele Grenzen hinweg läuft die Entwicklung eines Picasso, eines Franz Marc, Kandinsky oder Rohlf's. Wir würden gut tun, um aus der Chemie der künstlerischen Tatsachen herauszukommen, von den Trägern einer Leistung auszugehen.

Einige unter ihnen stehen fast isoliert in ihrer Zeit, andere gewannen, wohin sie kamen, Einfluß und geben Richtung, wieder andere wirken mit einem begrenzten Abschnitt ihres Werkes auf ihre Zeitgenossen. Ein Mann wie Rouault blieb in Frankreich



PABLO PICASSO: ZEICHNUNG 1923



ANDRÉ DERAÏN: BILDNIS PAUL POIRET
Erbrachte auf der Versteigerung der Sammlung Poiret 8000 Fr.

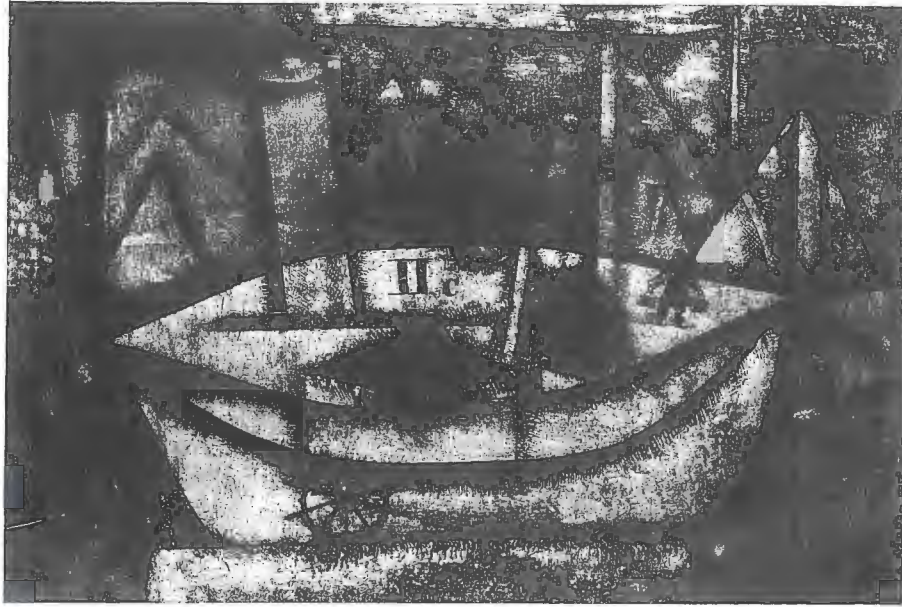
die ganze Epoche von 1900 an ein Einsamer, obwohl ein gut Teil romantisch = französischer Tradition in ihm steckte. Der Russe Chagall war in aller Mund, ohne bisher einen einzigen Weg genossen von Rang zu finden. Der Schweizer Klee hat auch als Lehrer am Bauhaus die Einzigartigkeit seines Werkes nicht weitergegeben. Das beweist nichts für noch gegen diese Sonderfälle, so wenig die gewollte oder nicht gewollte Expansionskraft der anderen in der Richtung der Wertung zu verwenden ist. Kirchner hat in Dresden, in Berlin und in der Schweiz immer wieder Menschen gefunden, die die Art seines Schaffens beeindruckte; um Kandinsky scharte sich in der Münchener Zeit nach 1910 eine Gruppe, die seinen Anregungen folgte, von Picassos neuen Entdeckungen datiert eine

ganze Epoche, spürbar noch in entlegensten Provinzen des Kunstschaffens; um Grosz und Dix sammelten sich Dutzende, die aus der gleichen soziologischen und ästhetischen Überzeugung oder mitgerissen von der Schärfe ihrer Kritik zu Parteigängern dieser neuen Gesinnung wurden. Die führenden Abstrakten, die aus der Bejahung unserer aktuellen Wirklichkeit mit ihren technischen und industriellen Möglichkeiten zur Umwandlung dieser Wirklichkeit im Sinne einer die Grenzen weit hinauschiebenden Kunst vorstoßen (Malewitsch, Lissitzky), vereinigen heute vielleicht den stärksten Trupp aktivistisch gesinnter junger Menschen, denen die Kunst kaum noch ein Ziel ist, eher ein Weg. Von hier aus tritt eine fühlbare Veränderung des künstlerischen Klimas ein, ein Messen der Kräfte zwischen zwei Gegnern, die bisher sich als solche noch gar nicht erkannten. Der außerordentliche Reichtum produktiver, nach klar

formulierbaren Zielen strebender Kräfte ist ein nicht zu bestreitendes Aktivum der letzten Epoche. Als Chaos kann sie nur ansehen, wer die Berechtigung des Neben- und Übereinander in der geistigen Entwicklung nicht begreift. Es wird später nicht schwer sein, den einen Teil als Fortsetzung einer Tradition, vielleicht als ihre Vollendung, zum vorigen Jahrhundert in Beziehung zu setzen, einen anderen zur Mitte des gegenwärtigen. Diese nachträgliche Korrektur braucht nichts an der heutigen Feststellung des Wertes oder Unwertes zu ändern. Ob Utrillo in ein Wahlverwandtschaftsverhältnis zu Cézanne oder ein solches zur erwarteten Landschaftsmalerei im Sinne einer bewußteren Lyrik gesetzt wird, ist gleichgültig, die Epoche wird dadurch nicht ärmer. Nicht entreißen wird man ihr Gestalten, deren Formenantrieb vom Erlebnis des gesellschaftlichen und weltanschaulichen Umbruchs zu Beginn des Jahrhunderts bedingt ist; aber auch hier stehen sehr verschiedene Gestaltungen sich gegenüber, wie die eines Munch, Nolde, Kirchner, Beckmann oder Dix, eines Picasso, Archipenko, Kandinsky oder Klee. Und selbst damit wäre jener Umkreis noch nicht umschrieben. Der Beitrag eines Kokoschka oder Hofer, eines Lehmbruck oder Haller bliebe außerhalb, wie der eines Matisse oder Derain. Das Leben war stets reicher als seine Geschichte, und wir wollen den Ertrag der ersten 25 Jahre nicht geringer einschätzen, weil der Rückblick von 1950 in manchem nur noch den Übergang oder den Ausklang sehen wird. Wir haben das Recht, das Besondere zu sehen, wo man später die Pflicht haben wird, den Generalnenner zu finden. Auf vielen Wegen sind Resultate erreicht, mehr als Nüchterne in der Zeit der Manifeste und Programme für möglich hielten.

Nach einer Seite liegt die Leistung noch in verheißungsvollen Anfängen, dort wo Könner, auf technischen Errungenschaften fußend, durch das Medium der Kunst Einfluß suchen auf die Gestaltung der Wirklichkeit selbst. Künstler, wie Moholy-Nagy und Lissitzky gehen von den Resultaten der Photographie, des Filmes, der technischen und physikalischen Erkenntnisse mit aus, um jede Realisierung, sei es Bild, Film, Theater, Ballet oder Bau, den Gesetzen einer Kunst auf exakter, wissenschaftlich-künstlerischer Grundlage zu unterwerfen. In diesem Übergreifen künstlerischer Arbeit auf das Leben liegen Möglichkeiten beschlossen, die noch unübersehbar sind. Eine Rednertribüne, das typographische Gesicht eines Buches, die sinnentsprechende szenische Deutung einer Oper werden Aufgaben, hinter denen bei dieser Gruppe die Bedeutung der Bilderei im alten Sinne zurücktritt. Die neoplastizistische Gestaltung eines Raumes von Mondrian, die Erfindung eines mechanischen Ballets aus der Bewegung aufeinander abgestimmter räumlicher Formen durch Schlemmer, das Theater der beweglichen Kulisse, der abstrakte Film aus Licht und Form, das Photogramm, d. h. die selbständige Lichtgestaltung mit oder ohne Kamera sind Erweiterungen des Begriffes Kunst, die vom ursprünglichen Bezirk auf immer wegführen oder zu ihm um manche Erfahrung reicher zurückkehren werden. Die wechselseitige Erhellung der künstlerischen Grenzgebiete steigert heute schon das müde gewordene Interesse an der Kunst.

Und noch ein dritter Aktivposten wäre einzusetzen, die internationale Architektur, beruhend auf einer neuen Baugesinnung, die das Wesen der Aufgabe erfüllend, nach den Gesetzen der Proportion und den Grenzen der Mechanik und Statik an allen Stellen der Welt zu einer ebenso zeitgemäßen wie einheitlichen Form gedrängt hat. Das ganze vorige Jahrhundert dürfte keinen so umfassenden Beitrag zur Weiterbildung des Bauens



PAUL KLEE: SCHIFF IIc IM HAFEN
Ausstellung Neumann & Nierendorf, Berlin

Gen. v. Hans Goltz, München

gebracht haben wie die Epoche der Wright, Corbusier, Perret, Dudok, Oud, Gropius, Mendelsohn, Poelzig, M. v. d. Rohe. Zum ersten Male wieder entsteht aus technisch-künstlerischen Erkenntnissen ein Bauorganismus, der den ökonomischen Bedürfnissen unserer Zeit entspricht wie die modernen Verkehrsmittel dem gesteigerten Tempo. Hier gab es keine Tradition, nur Aufgaben; der Architektur ist diese Zwangslage zum Vorteil geworden, ihre Situation war am hoffnungslosesten, die Verbindung von Kunst und Technik erzwang hier den ersten Erfolg.

Die Passiva einer Kunstepoche, die der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart angehört, kritisch zu notieren, ist schon deshalb schwierig, weil alles Neue im Bereich des Schöpferischen zur Aufzeichnung dessen was da ist, nicht dessen was nicht mehr da ist oder noch fehlt, zwingt, also zur Bejahung. Man wird keiner künstlerischen Entwicklung gerecht werden, wenn man sie am Vergangenen mißt, schon deshalb weil man billigerweise von ihren Voraussetzungen soziologischer, weltanschaulicher und ästhetischer Art nicht abstrahieren kann. Es hat keinen Sinn, dem Resultat einer entschwundenen Epoche nachzutruern; die Werke bleiben, aber man verfälscht ihren Sinn, will man sie auf das aktuelle Bewußtsein beziehen. Keine Kunst kann beides sein, und jeder Schritt vorwärts muß zunächst rückwärtiges Terrain opfern. Die Menge der Vielen hält sich stets an das bewährte Gestrige, und die noch 1900 Cézanne abgelehnt haben, spielen ihn heute aus gegen Bracque oder Schmidt-Rottluff. Nicht als ob sie ihn jetzt verstünden, aber die wissenschaftliche Zergliederung und historische Einreihung schafft das Vertrauen bei denen, die Bildung lernen. Man vermißt die Fortsetzung der Tradition, die überzeugende Homogenität des Strebens, man mißtraut der starken Differenzierung, dem Eifer, Ziel und Weg zu erklären; als wenn das nicht immer so gewesen wäre und

sein müßte, als wenn nicht immer die ausgleichende Gerechtigkeit der Zeit erst nachträglich den Außen- und Innenkontur der Physiognomie bewirkte. Selbst die bedauerliche Tatsache, daß jeder der anerkannten Künstler nur etwa ein Dutzend verstehender Anhänger besitzt, ist kein negativer Beweis; aus jahrzehntelangen Erfahrungen hat Cézanne resigniert geäußert, jede Kunst sei nur für wenige da. Erst als Bildungsvorrat erweitert sie die Peripherie ihres Kreises und schafft die Täuschung, als wären der Erkennenden viele. Alles dies gehört in das Gebiet der Auswirkung der Kunst, nicht in den inneren Bezirk des Geschehens. Sind Passiva auf Seiten des Aufnehmenden, nicht des Schaffenden. Immerhin, Zeichen des Wandels sind bereits da, man beginnt die Dinge anders zu nennen und holt sie langsam ein. Dix als Expressionist war der Schrecken, derselbe Dix als neue Sachlichkeit wird akzeptiert. Man spricht von neuer Romantik, neuem Klassizismus und anderen beruhigenden Dingen und hält sich, von gewissen Verkennungen abgesehen, an die wesentlichsten Komponenten des neuen Kräfteparallelogramms. Die Benennungen tun es nicht, und wenn man mit alten Namen glücklicher ist, so wollen wir uns bescheiden. Hauptsache ist, daß man endlich wieder Sinn für Wesen und Format bekommt; dann wird es nicht mehr lange dauern, bis es der Kunst auch von dieser nicht zu unterschätzenden Seite her wieder besser geht.



FLATTERNDE GEDANKEN
 RUSSISCHES VOLKSKUNSTBLATT. HOLZSCHNITT