

Die Balder-Presse. Zeitschrift für neue
und alte Kunst, Graphik und Kunstgewerbe
(1928), H. 3



MAX BECKMANN

126

BILDPROBLEM UND BILDGESTALT IN DER DEUTSCHEN MALEREI DER GEGENWART

VON WILL GROHMANN

Die künstlerische Einformung hat in den letzten beiden Jahrzehnten mit der wirtschaftlichen und politischen nicht Schritt gehalten. Förderer der Entwicklung sind materiell immer noch die Teile der Gesellschaft, die als Besitzer und Erben das Kommen der neuen Zeit nach Kräften verzögern, während die sozialen Schichten, denen die Mentalität der gegenwärtigen Kunst die Verheißung von morgen sein mußte, versäumte Bildung aufholen und die Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts noch nicht überschritten haben. Daß die Träger und Wegbereiter des Neuen auch aus den ökonomisch bedrängtesten Teilen der Bevölkerung stammen, ist kein Novum und ändert nichts an der Tatsache dieses Widerspruches, der den Künstler mehr denn je isoliert, ihn vom Strom des öffentlichen Lebens zum beiderseitigen Nachteil abdrängt. Doppelter Widerspruch, wenn Propagandisten des sozialen Neuaufbaues sich einer verflochtenen Sprache bedienen (K. Kollwitz) und Bourgeois der Gesinnung die Elemente einer neuen Mitteilungsförm entwickeln. Dreifacher Widerspruch, wenn zunächst unlösbar bleibt, ob die zunehmende Abstraktion der Darstellungsform oder intensivierte Wirklichkeitsnähe oder ein Drittes die Zukunft der Kunst bestimmen.

Eine leise Stabilisierung der öffentlichen Meinung ist durch eine geheime Übereinkunft der Urteilsfähigen eingetreten. Die allgemeine Enttäuschung, daß nicht alle Versprechen sich erfüllten und nicht alle Manifeste fundiert waren, weicht seit den großen Ausstellungen der letzten drei Jahre. Die Mitläufer unter den Schaffenden und die Snobs unter den Sammlern ziehen sich auf ihre eigentliche Domäne zurück, Staat und Gemeinde verhalten sich wohlwollend neutral. Der Kunstbetrieb wird sauberer, es dominiert wieder der Künstler selbst, nicht die Gruppe, die Partei, und der ernsthafte Sammler, der aus Wahlverwandtschaft oder begründetem Enthusiasmus kauft, bei dem intuitives Verständnis, Bejahung der neuen Mentalität und Entdeckerfreude zusammengehen.

PIERETTE

127

Als 1914 die normale Entwicklung für zehn Jahre unterbrochen wurde, lagen die Demarkationslinien der neuen Kunst ziemlich fest. Die Front der immer noch repräsentierenden Impressionisten war sichtbar eingedrückt durch die Maler der »Brücke« (1903), des »Blauen Reiters« (1911), durch die entscheidende Ausstellung des »Sonderbundes« in Köln (1912) und den »Herbstsalon« in Berlin (1913). Eine Konvention im guten Sinne bahte sich an, da verschwanden 1914 plötzlich alle führenden Persönlichkeiten. Die meisten mußten die Arbeit unterbrechen, einige kehrten nicht mehr zurück. In die Lücken rückten Jüngere ein, die ihre Lehrzeit im Schützengraben verbracht hatten und für die 1918 die Welt neu anfing. Der schrankenloseste Individualismus brach durch, ein Gesinnungschauvinismus entstand, und die Kurzatmigkeit der Ideen und Organisationsversuche wurde beängstigend. Die geistige Inflation zerfraß den Rest von Kontinuität. Als das Chaos sich lichtetete, als man wieder in größeren Zusammenhängen zu denken anfing, stellte sich heraus, daß übrig blieben, die schon vor 1914 sich durchzusetzen begannen, und einige wenige, denen der Ekel vor der so beschaffenen Wirklichkeit die Augen zu einer dämonischen Erkenntnis der Welt oder ihrer Negation geöffnet hatte. Neben den visionären Künstlern der »Brücke«, den der Abstraktion sich nähernden Freunden des »Blauen Reiters« die »Veristen« (Dix, Groß) und die »Konstruktivisten« (Moholy-Nagy, Schlemmer). Womit selbstredend nur gewisse Tendenzen schematisch abgegrenzt sind; der Reichtum der Einzelfälle (Kokoschka, Klee) auch nicht andeutungsweise eingefangen ist. Zweierlei aber ist jetzt schon klar: erstens die Vielgestaltigkeit der deutschen Kunst im zwanzigsten Jahrhundert, die sich keineswegs als ein sinnloses Gegeneinander, sondern als ein sinnvolles Nebeneinander herausstellt, und zweitens ihre Eigenwertigkeit. Sie befindet sich nicht im Schlepptau westlicher oder gar östlicher Einflüsse, wie verspätete Chronisten glauben, zum ersten Male seit Runge und Caspar David Friedrich schöpft sie aus eigener Veranlagung, aus Instinkt. Man wird der deutschen Kunst, der jüngsten wie der älteren, nicht gerecht werden, wenn man ihr mit den Maßstäben der allgemeinen Kunsttheorie zu Leibe rückt. Denn noch immer ist sie von J. Burkhardt und H. Wölfflin her renaissanceistisch, von Meier-Gräfe und Einstein her französisch eingestellt. Die Entwicklung der letzten Jahrzehnte hat aber erneut gezeigt, daß für den Deutschen Kunst immer eine Auseinandersetzung mit allgemeinen geistigen Fragen ist, Ehtisches, Religiöses das Formale durchkreuzt. Ein Schicksal, das uns zwar isoliert und nur mit seltenen Ausschnitten Weltgeltung erlangen läßt, mit dem wir uns aber abzufinden haben, zumal es uns eine Sonderstellung im Bereiche der Kunst sichert. Diese geistige Problematik bedingt eine formale, da die Form, optisch bedingt und begrenzt, niemals dem Labyrinth und der Raamtiefe weltanschaulichen Ablaufs nachzukommen vermag, mit zwei realen und einer fingierten Dimension sich behelfen muß und im gleichen Maße ins

Inhaltliche, Literarische, also Wesensfremde ausbiegt, als sie dem Ansturm überspannter geistiger Präntensionen nachgibt. Das neunzehnte Jahrhundert ist belastet mit Mißverständnissen dieser Art, da der Formenkanon bis zum Beginn des Impressionismus nur wenig erweitert wurde und ausschließlich auf okularer Basis, die Absichten der Maler aber sehr oft noch über das Maß von heute hinausgingen. Der Impressionismus beseitigte diesen Zustand ungesunder Spannung, reduzierte die Ansprüche an das Darstellbare, brachte Dargestelltes und Form ins Gleichgewicht, allerdings ohne den Irrtum verhindern zu können, Kunst müsse die Wirklichkeit durch Licht und Valeur epigrammatisch suggerieren. Die geistige Problematik droht für die deutsche Kunst immer dann verhängnisvoll zu werden, wenn auf allen Gebieten des Denkens und Empfindens sich ein Wandel vollzieht. Das geschieht zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Die naturwissenschaftlich und psychologisch fundierte Philosophie weicht der Metaphysik, der Phänomenologie, der Intuition, der Determinismus kehrt wieder, in der Ästhetik beginnt Riegl zu wirken, Woringer veröffentlicht 1908 seine Erkenntnisse über Einfühlung und Abstraktion, Stramm dichtet bereits um die Jahrhundertwende, Döblin schreibt 1902 den »Schwarzen Vorhang«, Kokoschka veröffentlicht 1907 »Mörder Hoffnung der Frauen«. Ließ sich die bildende Kunst davon beeindruckt, so war es um ihre Selbständigkeit geschehen, nach den Errungenschaften der Neoimpressionisten blieb nur die Dekadenz. Für die neuere deutsche Malerei war die Zeit um 1900 vielleicht die Schicksalsstunde; sie wählte den Instinkt als Führer, und es bleibt unbegreiflich, wieso man auch heute noch in geschichtlichen Zusammenfassungen die Mission der um 1880 geborenen Generation verkennen, den Instinkt mit gewollter Primitivität verwechseln kann. Der Kreis um E. L. Kirchner in Dresden — der Name »Brücke« stammt von Schmidt-Rottluff — ist der Ausgangspunkt der neuen Bewegung in Deutschland. Heckel, Pechstein, Otto Müller gehören ihm an, Emil Nolde für kürzere Zeit. Als sich der Kreis 1912 auflöst, ist seine Mission als Gemeinschaft erfüllt, die Sonderentwicklung in vollem Gange. In diesen Menschen erlebt nach geraumem Abstand der Instinkt eine Art Selbstbesinnung, in einer barbarischen, vom traditionellen Kunstbetrieb abseitigen Form, und seit dieser Zeit erscheint alle fortschreitende Kunst in Deutschland stigmatisiert von einer neuen schöpferischen Anschauung, einer visionären Erkenntnis, die die Grenzen der Kunst nach verschiedenen Seiten hin erweitert. Wie immer in solchen Fällen lehnt man die einfachste Erklärung, die Entstehung aus eigener, ursprünglicher Erfahrung ab und sucht, um die Kontinuität zu wahren, nach den Befruchtern. Man findet einen positiven, E. Munch, und einen negativen, den herrschenden Impressionismus. Munch hält man für den Anreger, statt die Duplizität der Fälle als Beweis des notwendigen Kommens zu begreifen, sich damit zu begnügen, daß im zeitlichen Diapason stets innere, aber unbe-



LIONEL FEININGER

130

DORF

wußte Zusammenhänge, keine Abhängigkeiten liegen. Ebenso falsch, darauf hinzuweisen, daß man Munch erst 1912 in Köln kennen lernte, wie zu behaupten, man habe lange vorher um diesen Norweger gewußt. Zudem war die geistige Verwandtschaft gar nicht so groß, denn Munchs erster Aufstieg verleugnet nicht die anfängliche Zugehörigkeit zur naturalistischen Christiania-Bohème und zum Symbolismus eines Strindberg oder Hamsun. Während die Brückemaler ganz unliterarisch, fast ungeistig anfangen mit dem festen Willen, alles von sich aus neu zu schaffen. Andere wollen den Zusammenhang der Entwicklung retten, indem sie in den neuen Anfängen nichts weiter als die Reaktion auf die Anschauung des Impressionismus sehen. Man setzte sich aber nachweislich gar nicht mit ihm auseinander, man probierte alle Möglichkeiten durch, ohne vor gelegentlichen Berührungen zu erschrecken, man stand am andern Ufer und dachte über Gewesenes nicht nach. Daß diese Kunst neue Formelemente vorgebildet hatte, die touche Seurats, das Kegel-Kugel-Zylinder-System Cézannes, erkannten und nutzten einige von ihnen erst viel später. Dies hätte man auch auf den Akademien nicht erfahren, die man gefissentlich mied.

Der Vorstoß erfolgte in der Richtung der Imagination und der Form. Die Vision der selbsterlebten Wirklichkeit, der optisch wie innerlich geschauten, sollte festgehalten werden (ein phänomenologischer Zug). Dabei ergab sich, daß die Erfahrungen der Zwanzigjährigen ein anderes Gesicht in die Welt hineinsahen und unerforschte Provinzen des Lebens entdeckten. Zwei Menschen in der Landschaft können ebensoviele Ansichten der Wirklichkeit vermitteln, wie es schöpferische Menschen gibt; sah Munch allgemein gesprochen in dieser nackten Tatsache die Aufgabe einer Beziehungsetzung zur Zeugungskraft der Natur, so die Deutschen nach 1900 das »interesselose«, freundschaftliche Nebeneinander. Das Ethos der Darstellung sollte sich gewissermaßen ohne vorgefaßte Meinung entwickeln können, und es entwickelte sich. Denn im gleichen Maße, wie sich die Maler von den Versuchungen jeder Tradition freihielten, entfernten sie sich von der bürgerlichen Gesellschaft und landeten dort, wo das Vorurteil seinen Sinn verliert, bei den Outsidern der Gesellschaft, den moralisch Unbewußten. Die Darstellungen nackter und bekleideter Menschen in der Natur, bei der Arbeit, beim freien Baden etwa, oder im Atelier, Café, Zirkus, Variété, in den Straßen der Großstädte verdrängen andere Themen; die reine Landschaft mit und ohne Staffage tritt hinter die ausgesprochene Betonung des Figuralen zurück. Der Mensch herrscht in der Natur, so sehr er auch formal in sie einbezogen wird, er erscheint autonom, bewußt, unsentimental bis zur Neutralisierung von Mann und Frau trotz Betonung der Strukturunterschiede. Die unbewußte Wirklichkeit wird bewußt in der Kunst. Noch fehlt die Steigerung ins Symbolhafte und Ethische, das kam später, wohl aber scheut man sich schon damals nicht, zu erfinden, Phantasie zu haben, denn

2*

131

die Gleichsetzung von Phantasie und Handwerk wird nicht mehr anerkannt. Der Formwandel ergab sich von selbst aus der veränderten Einstellung zur Wirklichkeit und den anderen Darstellungsabsichten. Man wollte, wie immer bei Entwicklungskurven, der Welt neue Ansichten abgewinnen, von einer noch nicht erprobten Seite her Wesen und Zusammenhang deuten und war gezwungen, rasch zu verwirklichen, sollte nicht das intuitiv geschauten Stück Natur oder Vorstellung entgleiten. Daraus ergibt sich für den Anfang ein summarisch zusammenfassender Stil, eine vom Ganzen ausgehende Komposition. Man kommt nicht vom Detail zum Ganzen, sondern umgekehrt vom Ganzen zum Detail. Genau wie in der Malerei des Sei- und Settecento, die an Stelle der additiven Komposition eine subtrahierende setzt. Wie damals sieht der Betrachter zunächst nur das Nichtmehrvorhandene und bucht es als Manko, statt vom formalen Tatbestand auszugehen und ihn am Willen zu messen. Noch heute spricht man geringschätzig vom dekorativen, plakathaften Zug dieser Bewegung, wie man im neunzehnten Jahrhundert vom äußerlichen Papresto des Barock sprach. Wir kennen den zeitlichen und künstlerisch parallelen Vorgang bei Matisse und der Schule des Pont de Chatou. Erreicht wird als wesentliches Resultat eine Bildisolierung, die man in der vorausgehenden Generation gerade vermeiden hatte, wo die Illusion des Raumes und der suggestiven Weiterführung des Bildmotivs über den Rahmen hinaus zum Wesen der Darstellung gehört hatte. Diese Bildisolierung entsteht durch die bewußte Auswahl und organische Abgrenzung des Gegenstandes, seine Projektion in die Fläche, seine formale Herauslösung aus der Welt des Naturorganischen, durch die kunstorganische Anordnung des Einzelnen im Ganzen, dem sich auch die Gesetze der Proportion, Ponderation, Perspektive fügen müssen, durch die Kombination gefühlsmäßig der Natur entlehnter und frei erfundener Formen und die Anwendung meist ungebrochener, gleichnishafter Farben. Das zweite Resultat ist eine beginnende Verdinglichung des Dargestellten, insofern alle Gegenstände in dieser Bildisolierung ein abgegrenztes, innerhalb der Bildwelt beziehungsreiches Eigenleben in der Fläche führen.

Der Kontrast zu dem eben erst Erreichten war viel zu groß, als daß man an die Notwendigkeit eines solchen Umsturzes geglaubt hätte. Und die Aufgabe für die Künstler zu umfangreich, als daß sie sofort vollwertige Ergebnisse erreicht hätten. Aber schließlich hatte man viel Zeit, die Versuche zu entwickeln, das Formenbild zu intensivieren. Im Grunde lag hier die weitere Arbeit für fünf und zwanzig Jahre vorgezeichnet; Kirchner, Nolde, Heckel, Schmidt-Rottluff, Otto Müller sind diesen Weg gegangen, jeder auf seine Art und jeder zu einem persönlichen Ziel. Zunächst aber fehlte die Dichtigkeit der geschaffenen Welt; die Spannung zwischen Bild und Vorstellung war psychisch wie formal noch zu locker, die Wirkung vordergründig, die Zahl der im Bild erlebten Schichten zu gering. An der Stelle des ausgereiften Werkes steht noch

die Serie der Bilder, die Erkenntnis fließt aus der großen Reihe der impulsiven Versuche. Das ist gut so, denn anders entstünde gemaltes Dogma, man mußte sich ausbreiten mit Hunderten von Versuchen, ehe das Einzelwerk lohnen konnte.

Der ältere Emil Nolde erreichte als erster mit seinen religiösen Bildern (seit 1909) einen Höhepunkt. Rein aus der Farbe, dem verbreiterten Farbfleck kam er zu einer gigantischen und zeitgemäßen Verkörperlichung der biblischen Legende. Gleichzeitig in seinen Masken und Blumen zu einer generalisierenden Darstellung des Animalischen, der Zeugungskraft in der Natur, deren Evidenz er auf seiner Südseereise (1913/14) erlebte. Struktur im einzelnen und ganzen entsteht lediglich aus der Organisation des Farbflecks und später der Farbfläche, die Vision beherrscht ihn und bildet das kompositorische Rückgrat. Umgekehrt wie bei Schmidt-Rottluff, der von einer Vorstellung nur so viel gelten läßt, als sich dem jeweils erreichten Gestaltungskanon ohne Zwang amalgamiert. Das architektonische Gerüst der Form und der Farbe geht in seiner Eigenwilligkeit bis an die Grenze des Ungegenständlichen, hindert aber trotz seiner Härte nie die gefühlbetonte Ausdeutung des in Frage stehenden Tatbestands. Bei Nolde ist die Bildisolierung oft leicht durchkreuzt von Momenten poetischer Imagination und Raumentiefe, bei Schmidt-Rottluff ist sie so sinnfällig, daß sie Assoziationen über die gegebenen Bildelemente hinaus nicht aufkommen läßt. Bei Nolde zerfließt das Dingliche, Substanzteile zuweilen im Pathos des Prophetischen, der Predigt, bei Schmidt-Rottluff erhärten sich die Gegenstände in der hohen Temperatur der abgewandelten und erfundenen Formen, deren Aufeinanderbezogenheit in der Fläche zudem ein konkretes Raumgefühl erzeugt. Die Spannung zwischen Welt und Bild ist gerade deshalb so stark, weil die restlose Übersetzung der einen Gesetzmäßigkeit in die andere Gegensatz und Berührung, Ferne und Nähe schafft. Daher auch die Nebenwirkung des Monumentalen als der Herrschaft des Gesetzes. Erich Heckel entwickelte über psychologisch interpretierende Sujets hinausgehend die Idylle des problemlosen Nebeneinander weich konturierter Figuren in pastoralen Landschaften; Otto Müller grenzte seinen Bezirk sehr früh ab und blieb in seltener Selbstbeschränkung bei einer betont flächenhaften, fast gobelinartigen Verwebung entrückter Gestalten aus verklingenden Umrissen und Farben.

E. L. Kirchner ist der erfindungs- und wandlungsreichste. Die erste Stufe der Vollendung sind die in Berlin entstandenen Großstadtbilder, die zweite die Darstellungen aus der Schweiz (seit 1916). Gab in der ersten Periode der Rhythmus des Großstadtlebens mit seiner Spannung des Nervischen und seinem fast physikalischen Ordnungsablauf den Takt an, so in der zweiten die beinahe zeitlose Selbstverständlichkeit des in sich ruhenden Lebens in der Schweiz. In beiden Abschnitten erreicht Kirchner ein hohes Maß von Form-

erfindung für seine Erlebnisse, im zweiten gelingt ihm die Steigerung seiner Vorstellung ins Gleichnishafte, Symbolische. Bei Kirchner findet die Polarität des geistigen Lebens ihren Niederschlag in der dauernden Spannung zwischen geschauter und vorgestellter Wirklichkeit, zwischen abgeleiteter und erfundener Form, zwischen Natur und Symbol. Kirchner hat immer neu die Möglichkeiten der Übersetzungs- und Darstellungsmittel vor der Natur erprobt und ist zu einer seltenen Durchdringung imitativer und freigeschaffener Einzelformen vom Bildganzen aus gekommen. Diese sind hieroglyphenhaft, nur aus dem Zusammenhang erkennbar, jene laufen dem Gegenstand parallel. Kirchner intensiviert Jahr um Jahr den Beziehungsreichtum der Bildfaktoren, erfindet immer neue kontrapunktische Spannungen zwischen Objekt und Bild, Natur und Gestalt und vergrößert damit die Anzahl der hintereinanderliegenden Schichten seines Bildes. Die Durchbildung der formalen Mittel war nötig, um bei den späteren Realisierungen gleichnishafter Begebenheiten, die sich bei ihm stets aus einfachsten Beziehungen der Menschen untereinander ergeben, handwerklich nicht beschränkt zu sein. In dem dauernden Parallelismus zwischen Form und Vision aber liegt die Überzeugungskraft des Kirchners Schaffens. Es wuchs wie das seiner einstigen Freunde weit über die gemeinsamen Anfänge hinaus zu einem bedeutungsvollen Sonderfall.

Die Bereicherung des Formenvorrats ist stets das Entscheidende für die Entwicklung der Kunst. Die Vision bleibt eine Privatangelegenheit, wenn nicht die entsprechenden Mittel gefunden werden, sie konkret zu machen. Deshalb wird die Nachfolge der Brückemaler für die Geschichte nur von Bedeutung sein, sofern sie formschöpferisch ist. Zum weitaus größten Teil blieb sie im Wollen befangen und verwirrte als Expressionismus den ohnehin schwach fundierten Sinn der Deutschen für Form. Indem man Einzelzüge der Formentwicklung verallgemeinerte, erschöpfte man das Niveau, statt es zu steigern.

Das zweite Zentrum der deutschen Kunstbewegung war der »Blaue Reiter« in München, zu dem sich Kandinsky, Jawlensky, Klee, Marc und Macke zusammenschlossen. Auch hier Schaffende, die sich für Augenblicke nur in ihren Tendenzen berühren, um sofort ihrem eigenen Dämon zu folgen. Kandinsky führt, sein mit Marc herausgegebener »Blauer Reiter«, sein »Geistiges in der Kunst« sind eine offene Ansage. Der Fall ist hier komplizierter. Kandinsky und Jawlensky sind Russen, allerdings in Deutschland zur Kunst gekommen, Marc († 1916) und Macke († 1915) Deutsche, Klee ist Schweizer, Feininger, der sich später dem Kreis nähert, Deutschamerikaner. Von verschiedenen Seiten bestrahlt sie Ausländisches, man kennt Moskau, Paris, Italien, macht aber keine Übertragung ins Deutsche, sondern erweitert unbewußt Formlehre und Syntax für den internationalen Verkehr. Die imaginative Auffassung der Wirklichkeit und ihre Umformung bis in den Bezirk des Symbolischen bei Malern wie Kirchner und Nolde blieb eine deutsche An-

gelegenheit, die deutscheste, kann man sagen. Der »Blaue Reiter« findet auf Grund seiner gegenstandsfernen Sprache Eingang in den angelsächsischen und slawischen Ländern und in Frankreich. Nicht in den Leistungen des anfänglichen Programms, sondern mit den reifen Arbeiten, die diese Männer bezeichnenderweise wieder zusammengeführt haben. Das Gemeinsame, grundsätzlich Neue ist, daß man die Wirklichkeit nicht mehr von diesem oder jenem Gesichtspunkt aus darstellt, ihr nicht gegenübertritt, da man auf diese Weise



EMIL NOLDE

KOMÖDIE

doch nur Teilwahrheiten erhalten kann. Das Leben ist durch die begriffliche Schematisierung verunklärt, die Kunst durch traditionelle Formeln der Anschauungen dem schematischen Leben angeglichen. So wie das Unmittelbare, Wesentliche nur durch die Intuition zu finden ist, d. h. durch intellektuelle Einfühlung in das Innere eines Gegenstandes, so ist dieses Wesentliche vom Künstler nur darzustellen durch freie, der Intuition sich anschmiegende Formen. Raum und Zeit sind kein mechanisches Neben- und Nacheinander, sondern unteilbare Kräfte. Die Kausalität der Naturgesetze weicht der Auffas-

sung einer schöpferischen Entwicklung. So ungefähr könnte man die Tendenzen dieses Kreises umschreiben. Der intuitiv-erkenntniskritische Einschlag, verwandt der Philosophie Bergsons, ist so wenig verkennbar wie der phänomenologische der Brücke, verwandt der Philosophie Husserls. (Husserls Logische Untersuchungen 1900/01, Bergsons Evolution créatrice 1907). Entspricht dieser Phänomenologie formal die imaginative Umformung der Welt, so jener Intuition das Gesetz der inneren Notwendigkeit.

Der Vorstoß des »Blauen Reiters« wurde noch heftiger aufgefangen als der der Brücke. Axiom war, daß Kunst subjektive Übersetzung und Deutung der Wirklichkeit sei, ihre Erkennbarkeit zu bestreiten, galt als Sakrileg. Kandinsky malte 1911 das erste abstrakte Bild, Jawlensky, Klee und Marc wurden immer gegenstandsferner. Die Öffentlichkeit bezweifelte den Verstand, wie sie bei dem Brückekreis die Moral angriff. Die erste Auseinandersetzung erfolgt fast immer auf verschiedenen Ebenen.

W. Kandinsky findet um 1910, daß das wesentlich Künstlerische vom Gegenstand unabhängig ist und daß die Gesetzmäßigkeit, die zwischen Form und Farbe besteht, ihre Einordnung im Sinne der Komposition, die Kunst ausmacht, vorausgesetzt daß ein Mensch dahinter steht, der etwas zu sagen hat und dieses Geistige durch das Gefühl in sichtbaren Formen verwirklichen kann. Die Variabilität der neuen Grammatik, die Kandinsky entwickelt, ist fast unbegrenzt und für andere deshalb schwer anwendbar. Man kann die Sprache vielleicht erlernen, aber nicht die Kunst, — denn die Sprache ist nur die eine Hälfte, die andere aber bleibt die große Unbekannte, die Kandinsky trotz Einschaltung des kontrollierenden Verstandes nicht weitergeben kann. Über »Träumerische Improvisationen« und »Lyrismen« kommt Kandinsky im Chaos der Moskauer Revolution zu einer unerhörten Exaktheit und konstruktiven Abrundung, die seinen Bildern eine fast mathematische Klarheit gibt, und endlich zu einer freieren Komposition, die zwar allen schrittweise gewonnenen Gesetzmäßigkeiten gerecht wird, sie aber in einem freien Spiel der schaffenden Kräfte leicht verhüllt. Lesen sich seine frühen konstruktiven Bilder zuweilen wie Formeln, so die späteren wie Partituren; nur der Augenmensch wird ganz hinter ihr Geheimnis kommen und erkennen, was an Feinheiten der Ausdrucksmittel mitschwingt. Wenn auch musikalische Analogien abzulehnen sind, weil die Anfangs- und Endpunkte der Musik weiter draußen liegen, so darf doch daran erinnert werden, daß auch das eigentlich Musikalische in den Spannungen zwischen den Noten liegt. Sollte der schöpferische Augenmensch unfähig sein, wissenschaftlich gar nicht bestrittene Spannungsverhältnisse zwischen Farben und Formen als Mittel im Bild bedeutungsvoll zu verwenden? Leeres Ornament wäre das Resultat, wenn die Spannung in der Bildfläche sich erschöpfte, keinen Gehalt fände im Objekt der Darstellung, dem konkreten Verhältnis Kandinskys zur Welt. Dieser Kontrapunkt ist aber trotz

Aufhebung des Gegensatzes Natur—Kunst da, das beweisen die vor seinen Bildern unmittelbar ins Bewußtsein tretenden Bedeutungsvorstellungen, die Kandinsky in letzter Zeit durch Beschriftungen wie »Deutliche Verbindung«, »Helle Klarheit« erleichtert.

A. Jawlensky gibt den an Abstufungen reichen Zustand zwischen Naturform und Kunstform nie völlig auf und erreicht nach 1910 durch die symbolhafte Farbe Bildnisinterpretationen von einer ungeheuren Wirklichkeitssteigerung; später ersetzt bei ihm die intuitive Erfindung immer mehr die erklärende Form. Franz Marc findet nach monumentaler Übersteigerung der Gegenstände den Weg zu einer raumzeitlichen, unschematischen Darstellung seiner Einfühlung in Pflanze und Tier und kommt kurz vor seinem Tode zu einer gegenseitigen Durchdringung freier und nachahmender Formen, die ihn vermutlich über die Grenze eines bemerkenswerten Sonderfalls getragen hätte. Ganz gleich ob er sich am Ziel mehr dieser oder jener bedient hätte.

Wie wenig entscheidend diese Wahl ist, wie sehr das Resultat von der schöpferischen zweckentsprechenden Anwendung aller vorhandenen und erfundenen Mittel abhängt, beweist der Fall Klee. Seine abstrakten Kompositionen haben denselben Grad von Realität wie seine im Schlüssigen bleibenden Blätter. Wie er den Gegenstand nach Bedarf übernimmt oder erfindet, so auch die Form. Die Reinheit der Verwirklichung ist nicht von allgemeingültigen Voraussetzungen abhängig, sondern von der Überzeugungskraft ihrer jeweiligen Abwandlung. Es ist ein Unterschied, ob ich eine »Eulenkomödie« oder eine »Luftstation« male. Die Zwiesprache mit der Natur wird nicht aufgehoben, aber das Sichtbare ist nur noch ein isoliertes Beispiel; Kunst gibt nicht das Sichtbare, sondern macht sichtbar, den optischen, den anatomischen, den physiologischen Tatbestand, das Resonanzverhältnis zwischen Ich und Gegenstand, resultierend aus irdischer Verwurzelung und kosmischer Gemeinsamkeit. Was auf diese Weise entsteht, weicht zwar vom optischen Bild oft bis zur Unkenntlichkeit ab, widerspricht aber nicht der Totalität des Bildvorwurfs. Hier liegt das Novum für die Geschichte der Kunst, das Korrelat zur Proklamation der immanenten Gesetzmäßigkeit nach Kandinsky: die Kunst bezieht alle durch Anschauung und Erkenntnis gewonnenen Erfahrungen der Wirklichkeit in ihr Gebiet ein, auch die Zeit, auch die Kausalität, die Kraft, und baut aus konkreten und abstrakten Formenelementen einen Kosmos auf, der höherer Ordnung ist, in dem das Unsichtbare den gleichen Grad der Wirklichkeit besitzt wie das Sichtbare. Der Inhalt der Kleeschen Bilder? »Ein blühender Apfelbaum, seine Wurzeln, die ansteigenden Säfte, sein Stamm, der Querschnitt mit den Jahresringen, die Blüte, ihr Bau, ihre sexuellen Funktionen, die Frucht, das Gehäuse mit den Kernen. Ein Gefüge von Zuständen des Wachstums.« In anderen Fällen: ein Gefüge von Bewegungen im Weltall, ein Gefüge von Funktionen zur Ruhe geeint. Ein Bild wie »Gebirgsformation« fixiert



OSKAR KOKOSCHKA

138

ZEICHNUNG

bildlich die verborgenen Kräfte der dauernd sich umbildenden Erde. Ein Bild wie »Griechen und Barbaren« sogar einen begrifflichen Gegensatz. Der Fall wäre hoffnungslos, erfände Klee nicht immer neue Noten oder Hieroglyphen für sein bildmäßiges Musizieren. Es gibt kaum ein Gebiet der Wissenschaft, der Technik oder der Kunst, aus dem Klee nicht Anregungen für seine Phantasie holte, um am Schluß durch die Genialität der Ordnung, die Identität von Mittel und Wirkung, die Klarheit in der Darstellung geahnter Zusammenhänge zu überraschen. Wie Bilderschriften voll tiefer Geheimnisse lesen sich die Miniaturen dieses an der Grenze von Traum und Leben, Osten und Westen lebenden Malerphilosophen.

Feininger stieß später zu diesen Freunden, etwa in der Zeit der Bauhausgründung (1919), heute bildet er mit ihnen »Die Blaue Vier«. In der Architektur findet er Anregungen für die formale Erfassung der Umwelt, vorzugsweise der Landschaft, die er in kristallinischer Strenge und Durchsichtigkeit neu aufbaut. Sein Umkreis ist scheinbar eng wie der Jawlenskys, aber die Landschaften Feiningers enthalten wie die Köpfe Jawlenskys die ganze Problematik und Weite heutigen Schaffens.

Von Klee und Kandinsky aus laufen Fäden nach vielen Seiten hin, in erster Linie zum Surrealismus. Liest man in seinen Manifesten, daß das Wesen der Dinge nicht an ihre Wirklichkeit gebunden ist, daß es andere Beziehungen neben dem Wirklichen gibt, die der Geist begreifen kann: Zufall, Phantastik, Traum, so ist man geneigt, in Klee den ersten Surrealisten zu sehen. Er selbst würde wohl keinen Wert auf diese Zurechnung legen, solange die Ergebnisse dieser mehr geistigen als künstlerischen Bewegung noch recht fraglich aussehen. Am Auftauchen der neuen Geisteshaltung, für die Gegensätze wie Raum und Zeit, Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit aufgehoben sind, hat Klee aber entscheidenden Anteil. Der programmatische Surrealismus (Max Ernst, Oskar Fischer, Molzahn) hat bisher in Frankreich tiefer Wurzel gefaßt als bei uns, dürfte jedoch erst am Anfang seiner Entwicklung stehen. Verbindungsfäden führen von Kandinsky und Klee auch zum sogenannten Konstruktivismus, obwohl hier nicht verkannt werden darf, daß entscheidende Anregungen für seine formale Durchbildung und die Wahl der Aufgaben von den technischen und naturwissenschaftlichen Disziplinen kamen. Die Gestaltung eines Raumes, die Erfindung einer Rednertribüne, das mechanische Ballett, der abstrakte Film, das Photogramm, die typographische Gestaltung treten gleichwertig neben die Lösung der reinen Bildkonstruktion.

Das dritte Zentrum der neuen Malerei in Deutschland um G. Grosz und O. Dix wird immer noch mißverstanden als Gegenpol zur visionären, bzw. abstrahierenden Erfassung der Wirklichkeit. Der Begriff der »Neuen Sachlichkeit« und die unter diesem Namen recht Heterogenes zusammenfassenden Ausstellungen lassen irreführend an die endliche Wiederkehr eines Realismus

glauben, während höchstens von einer Reaktion gegen den psychischen Automatismus zugunsten einer Überwachtheit des Aufnehmens, einer Überbelichtung des Tatbestandes gesprochen werden kann. Das Ergebnis ist genau so supranaturalistisch wie bei den andere Wege gehenden Zeitgenossen; das Enthüllen des Dämonischen, das phantasiemäßige Umformen des Gesehenen und Vorgestellten ist nicht ohne Beziehung zu den Meistern um Kirchner, das Verselbständigen der Mittel weist in der Richtung Klee. Trotzdem kann so wenig von Überschneidung wie von Synthese die Rede sein, eine Systembildung wäre verfrüht. Alle drei Zentren halten gegen das Gestern zusammen, ob auch gegen ein Kommendes? Noch sind Gegenspieler nicht spürbar, und vielleicht wird der eine oder andere der drei Vorstöße die Kräfte noch für Jahrzehnte zusammenhalten. Im Totalitätsbegriff der Kunst Klees liegen solche Möglichkeiten beschlossen, ohne daß man an eine wörtliche und wertlose Nachfolge denken müßte. Das unausgesprochene Programm der Sachlichkeitsfanatiker hat zwei Ausgangspunkte, einen moralisch-politischen und einen anschaulich-formalen. Man ist der Nähe des Lebens nicht mehr verhaftet als die Zeitgenossen, aber man zieht andere Folgerungen aus den Erlebnissen. Man reagiert auf Sonderfälle der Gesellschaft und auf solche der Form. Unmöglich, zu entscheiden, wo es anfing. Nur soviel ist sicher, daß diese Einstellung zur Welt sich nicht aus dem aufgeregten Chaos der Revolutionsjahre entwickelt, bei Dix z. B. ist sie schon in der Vorkriegszeit vorgebildet, aus Mangel an Erfahrung noch geschichtlich (florentinisch) mißverstanden. Man leidet an der Wirklichkeit, die sich drohend verengert, und bannt sie schließlich im Gerüst definierender, d. h. verselbständigender Linien und Farben. Auch harmlosen Dingen brennt sich das Stigma grausamer Formerfindung ein, die sich an Stacheldraht, Folterwerkzeugen, medizinischen Instrumenten erregt. Die Verdinglichung ist nicht größer als bei den anderen, und man ist weit entfernt, den Wert des Wechsels zwischen naiv nachahmenden Bestandteilen und bewußt abstrahierenden für die Isolierung des Bildes zu unterschätzen. Die Geladenheit veristischer Darstellung würde verblassen wie der Reichtum einer Schaubude, wenn nicht die den Schein zerfressende Schärfe des Auges die Fratzenhaftigkeit enthüllte und sie in ihrer Tücke gewissermaßen wieder paralyisierte durch eine vom Gegenstand angeregte, aber selbständig verlaufende Dämonie der Form. Daß sie der Akribie und der sorgfältigen Anwendung aller Vortragsmittel nicht entbehrt, steigert nur noch die Wirkung des Fremdartigen, läßt den Betrachter auf einem Seil zwischen Sicherheit und Unsicherheit balancieren und eine Kunst diskutieren, deren Ursachen und Wirkungen im dauernden Hin und Her unkontrollierbar bleiben. In M. Beckmann findet diese Art der Kunst eine kühne Variante. Schon vor zehn Jahren sprach Beckmann von transzendenter Sachlichkeit, den Kern der Problematik klar erkennend. Verwandtschaft mit den Veristen ist nicht zu bestreiten, wenn

auch durch Betonung von Raum und Volumen an Stelle der mehr graphischen und transluciden Elemente bei den Weggenossen eine total veränderte Bildform entsteht, eine Bildform, die um ebensoviele Grade substanzialer ist, wie sie der Beredsamkeit entbehrt; eine Wendung vom Moralischen zum Ethischen auch in den Mitteln.

Den Erfolg des ganzen Kreises bewirken die vielen, die nicht hineingehören. Denn in Mense, Kanoldt, Schrimpf u. a. leben sich die legitimen Tendenzen der Akademie südlicher Provenienz aus, befruchtet von Seiten der Valoriplastici, ermutigt sicher auch durch retrospektive, deutsch-römische Ideen. Ein Eklektizismus, der das Publikum aufatmen ließ: Endlich Kunst! Natürlich Kunst, aber nicht die wir meinen, die vorwärts trägt. Wo würde man sonst Dämonie und Idylle so obenhin verwechseln, selbst wenn die Verkleidung täuschend wäre?

Auch heute gibt es begabte Outsider, die sich der Einordnung entziehen. Im Grunde ist jeder schöpferische Mensch ein Einsamer und jedes Gerüst der Geschichte ein Notbehelf. Aber am Ende überlistet die Geschichte den einzelnen und macht ihn zum Exponenten von Triebkräften, deren Erscheinen man nur nicht bemerkte. Wird Hofer späteren Zeiten als Mitte einer neuen Klassizität erscheinen, Corinth oder Kokoschka als letzte Höhe des Impressionismus? Es kann auch anders sein. In Kokoschka kreuzen sich die Zeiten in überraschender Weise; die gestalterischen Elemente reichen zurück bis ins Barock und berühren sich am anderen Ende mit dem Visionismus dieser Epoche, sind aber trotzdem persönliches Eigentum und in der Verbindung neu. Die menschlichen Voraussetzungen seiner Kunst steigen aus den Tiefen des Unbewußten und enthalten andererseits das kritische Wissen um alle aktuellen Beziehungen zwischen Menschen und Dingen. So entsteht das vollständigste, aber nicht das klarste Bild unserer Welt.

Das Ganze sei der Versuch, die Entwicklung von Bildproblematik und Bildgestaltung in unserer Zeit aufzuzeigen. Er umfaßt nur die Drehpunkte, nicht die Fülle der Begebenheiten. Von den 12000 Menschen, die schätzungsweise in Deutschland malen, nehmen 11000 keinen Anteil an der Geschichte ihres Fachs, 900 sind Handwerker ihres Berufs, 100 etwa der Körper des Bezirks, den wir Kunst nennen, ein Dutzend sein Gehirn. Diese wenigen tragen heute die Verantwortung und morgen den Ruhm. An ihnen und den Wegbereitern jenseits der Grenzen orientiert sich das Bild der Kunst von heute und gestern, denn wir revidieren die Maßstäbe am zuletzt Erreichten. Die Dinge waren nicht immer so, es hat Zeiten gegeben, wo Hunderte von Malern von den Aufgaben der Gesellschaft getragen wurden und sie wiederum trugen, heute ist jeder schon froh, bei ein paar Menschen Verständnis und Anerkennung zu finden, denn Kunst ist heute keine Forderung der Gesellschaft mehr, sondern wie die Philosophie ein Weg zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis.